

UNA MIRADA SOBRE LO POPULAR. REFLEXIONES SOBRE EL ETNOCENTRISMO EN EL NUEVO CINE ARGENTINO

Gonzalo Assusa
CIFFYH-CONICET

Nota del Autor

El siguiente artículo se enmarca en la investigación para mi trabajo final de grado de sociología, titulado “Lo popular en el nuevo cine argentino: una mirada desde el consumo”.

La perspectiva: estudio cultural del nuevo cine argentino

El *nuevo cine argentino* ha sido objeto de numerosas abordajes, desde reflexiones de corte más semiótico hasta nuevos desarrollos de teoría del cine. Para la construcción de este fenómeno como objeto de una investigación desde la perspectiva de los estudios culturales, dos de estos enfoques resultan fundamentales: 1) Un análisis sociológico y económico político del campo de producción cinematográfico argentino, su crisis y reconfiguración en la década del noventa, sus conflictos y reapropiaciones del campo general del audiovisual en Argentina, la emergencia de nuevos actores, nuevas relaciones de fuerza y nuevas estrategias de acumulación y reposicionamiento, etc. Y 2) Un análisis socio-antropológico de las prácticas de consumo y apropiación de este cuerpo de bienes simbólicos (los filmes del nuevo cine argentino). A esta última línea,

más inexplorada que la anterior, es a la que se intenta aportar con la investigación en la cual el presente trabajo se inserta.

La propuesta que aquí presentaré es la puesta en discusión de una hipótesis teórica de lectura que permita, sin cerrar del todo una estrategia de abordaje, buscar puntos de conexión entre los momentos de estructuración del texto filmico, y las prácticas de decodificación de los consumidores. Esta hipótesis de lectura se basará, fundamentalmente, en los aportes de Grignon y Passeron para la construcción de una sociología de la cultura interesada por el objeto de lo popular. Principalmente, se recuperará la teorización sobre las derivas hacia formas de “etnocentrismo de clase” en las miradas que tienen al “pueblo” como objeto, en tanto sustrato conceptual para pensar críticamente la emergencia de lo popular en las producciones de Pablo Trapero y Adrián Caetano (los realizadores que tomo para mi investigación).

Esta propuesta deberá ponerse en tensión con un análisis textual detallado de las producciones de los filmes de estos directores, por un lado, y con un análisis de las prácticas concretas de consumo de estas imágenes, por otro. Ambos estudios exceden el tamaño y la pretensión del presente trabajo, aunque se encuentran en el horizonte de la investigación en la que éste se enmarca. Pondremos a prueba la categoría de “lo popular” en algunos filmes de Adrián Caetano, evaluando la productividad crítica de estas construcciones teóricas a los fines de nuestra investigación.

La apropiación de imágenes cinematográficas no sólo es estructurada por la recursividad y el capital de los agentes en determinadas posiciones sociales, sino que forma parte de las prácticas simbólicas que instauran fronteras culturales e identitarias y que regulan (a nivel imaginario) las relaciones *entre* clases. La forma en la que determinado público *ve* (mira, observa, contempla y concibe) a los sectores populares, resultaría de vital importancia para comprender la forma en la que *actúa* en sus relaciones inter-clase.

Transformaciones estructurales y transformaciones de contenido

La década del noventa fue, para la Argentina, una década crítica en todos sus sentidos. Las transformaciones de su estructura social pusieron en evidencia una depotenciación

de las posibilidades políticas y sociales de regulación de las desigualdades con cierto criterio de legitimidad y validez. El proceso que se desencadenó a mediados de los años setenta, pero que tomó dimensiones antes impensadas recién a principios de los años noventa (aumento grosero del desempleo y la pobreza, vaciamiento de la función de regulación social del aparato de Estado, desarticulación de la trama colectiva y de las instituciones de representación corporativa de la clase obrera, privatización y extranjerización de importantes empresas nacionales y del núcleo duro de la economía argentina, etc.) generó una fuerte mutación de los modelos de dominación y la distribución del poder social, a partir de lo cual las clases sociales, en permanente reacomodamiento estructural, reconstituyeron sus identidades de acuerdo a los nuevos tiempos (Svampa, 2005: 97). Este proceso se vio tanto en la sedimentación de un nuevo estado de las relaciones de fuerza entre clases (y por lo tanto, en nuevos modos de vincularse y relacionarse estructural e interaccionalmente), como en nuevas prácticas de representación e imaginación en el plano simbólico.

A lo largo de la historia nacional, para la formación de la cultura de masas nacional, el cine fue un lugar clave de constitución de la cultura popular urbana, de la apropiación del espacio público por parte de los sectores populares y de la democratización del entretenimiento (como así también, de la regulación del tiempo de ocio de las clases trabajadoras) en la primera mitad del siglo XX. En este sentido, el crujido de la crisis del cine en esta época se hizo sentir como un signo de época. Ni el “espacio público”, ni las “clases populares”, ni sus prácticas culturales fueron las mismas luego de la ola neoliberal, del aumento exponencial de la *desigualdad* social, y de la denominada *ruptura del lazo social*.

Desde el comienzo del siglo XX en nuestro país, el “cine” y lo “popular” estuvieron ligados: por un lado, con la formación de un extenso circuito de exhibición y un público masivo y diversificado (Wortman, 2003: 115); pero por otro, por la incorporación del *pueblo* no sólo como parte del “entramado de signos que conforman la construcción misma de los textos”, sino también como “receptores ideales”. Los *personajes populares* ejercieron un efecto bisagra entre los textos filmicos y la estructura del sentir del público cinematográfico nacional (Krieger, 2005: 99).

Tal como lo entienden muchos investigadores, a finales del siglo XX, el público de cine no mutó en una sola dirección. No sólo se contrajo la asistencia a las salas —como signo evidente de un retraimiento del consumo popular durante la crisis de mediados de los noventa (Campero, 2009: 30)—, sino que además se reconfiguró en su estructura socioeconómica, simbronazo que no tardó en trasladar sus efectos a los contenidos culturales proyectados en las pantallas cinematográficas ¿Quiénes siguieron yendo al cine en esta época? ¿Para quiénes se producían películas? (Wortman, 2003; Getino, 1994; Torterola, 2009). Este proceso de concentración socioeconómica y territorial que se manifiesta más visiblemente en la reconfiguración de la *estructura de exhibición cinematográfica*, expresa, tal como lo plantea Getino, dos dimensiones de esta expulsión del pueblo respecto del mundo cinematográfico:

“Si los sectores populares debieron abandonar las salas, también lo hicieron de las propias pantallas cinematográficas —desaparecieron en ellas muchos aspectos de su cultura que serían recogidos rápidamente por la televisión—, ya que el diseño de la mayor parte de las películas producidas debió atender, obligadamente, las características del nuevo público, así como sus pautas de consumo de bienes culturales.” (Getino, 1994: 265)

Octavio Getino, en estudios sobre las industrias culturales en el país —que anteceden el dictado de la última Ley de Cine (1994) y a la creación del Instituto Nacional de Cine y Audiovisual de Argentina—, sostiene que, a partir de 1989, pero con un quiebre abrupto en 1992, se produce una fuerte caída en el número de espectadores, paralelamente a un masivo cierre de las tradicionales salas en aquellos años. El proceso de clausura de salas sigue hasta el día de hoy. Es llamativo cómo dos procesos referidos a las transformaciones de los sectores populares en esta época confluyen aquí: los *consumos culturales* y la *religiosidad*. El exponencial crecimiento de las iglesias evangélicas en general, y pentecostales en particular, desde los años noventa en el país ha generado que muchas de las salas cerradas fueran luego utilizadas como templos evangélicos (aquellos más centrales e institucionalizados). El espacio parecía ideal para estos nuevos movimientos religiosos: estaban estratégicamente ubicados y prácticamente no tenían que hacer refacciones.

Sumado al momento de crisis económica y recesión, hay aumentos en el precio de las entradas, sumado a una fuerte suba de los precios de los consumos complementarios al cine como “práctica de ocio” (comida, bebida, etc.). En una dirección similar avanza el estudio de Ana Wortman. La autora marca respecto del cine esta pérdida del carácter popular y una reorientación hacia clases medias y medias altas. “El cine comenzó a perder el carácter históricamente popular que tuvo a lo largo del siglo y se orientó gradualmente hacia públicos más reducidos, con un poder adquisitivo superior y también con características ideológicas y culturales distintas de los espectadores tradicionales” (Wortman, 2003: 116).

A la vez, esta investigadora intenta conectar esta transformación con una retraducción a nivel socioespacial, de la profundización de las desigualdades económicas y de la profunda reconfiguración de la estructura social. “[...] asistimos a una remodelación de su trazado [el de la ciudad] en virtud de un proceso de acentuación de la desigualdad social visible en la proliferación de emprendimientos inmobiliarios orientados a sectores que se han enriquecido en los últimos años” (Wortman, 2003: 118). Esto refiere fundamentalmente a la instalación masiva de complejos multisala en zonas residenciales de clase media alta y en centros comerciales, en detrimento de las tradicionales grandes salas que se distribuían a lo largo de tejido urbano, en barrios tradicionalmente populares y de clase media. Esto se combina con procesos más amplios de retracción de los consumos culturales hacia el espacio privado, potenciado por las nuevas tecnologías de reproducción doméstica (cuyo acceso se amplía considerablemente a principios de los noventa) [1].

Por último, Gonzalo Aguilar, en su ensayo sobre el nuevo cine argentino, aporta una perspectiva que conecta estos procesos con transformaciones más generales.

“En términos culturales, si lo popular había mantenido una tensión o una resistencia a la apropiación mediática, en esa década puede decirse que el crecimiento de los medios masivos y la industria cultural terminó por absorber (y despolitizar) casi todas las expresiones de la cultura popular.” (Aguilar, 2006: 146).

Su aporte enmarca el fenómeno del nuevo cine argentino en un momento sociopolítico en donde la categoría misma de “pueblo” tiende a caer en desuso, y conecta, a su vez, esta situación con su expresión en el ámbito cinematográfico. “El cine, que desde los tiempos de *El acorazado Potemkin* había sido un lenguaje ideal para alentar al pueblo en trance, se encontró con que el pueblo se había transformado en otra cosa” (Aguilar, 2006: 147).

Así, la emergencia del Nuevo Cine Argentino en el segundo lustro de los años noventa constituye un hecho a la vez, relevante, novedoso y problemático. Justo en el momento en el que el cine se encuentra sorteando una de sus más profundas crisis en la historia del país, surge algo que la crítica nomina —haciendo uso de su poder simbólico en el campo de producción cultural restringido [2]— como una “nueva forma de hacer cine”, una forma “auténticamente nacional” y comprometida con los “problemas de la vida cotidiana del pueblo”.

Las investigaciones que abordan este fenómeno, relatan una desaparición doble y causalmente vinculada: la del pueblo “en las salas”, y la del pueblo “en la pantalla”. La pregunta que surge, entonces, es ante la reemergencia de “nuevas y fragmentadas formas de lo popular” en películas como *Pizza, Birra, Faso* (1997), *Mundo Grúa* (1999), *El Bonaerense* (2002), *Un oso rojo* (2003) [3]. No hubo una gran transformación en el ámbito de la exhibición, ni hubo masivos retornos de los sectores populares a las salas de cine en el país. Este pueblo lumpen y marginalizado, ¿vuelve entonces, pero como objeto de otras miradas? ¿retorna como imagen meramente contemplativa?

Ya en los años sesenta, Guy Debord sostenía que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes” (Debord, 2008). Así, entendemos que en la sociedad contemporánea —fragmentada socio-espacialmente y articulada a partir de una estructura de clases— las relaciones entre clases se ven mediadas y mediatizadas por medio de imágenes. Imágenes producidas e *imágenes consumidas*. Entre estas imágenes, se encuentra la producción audiovisual cinematográfica.

Los procesos que atraviesan el cine nacional en la actualidad dan lugar a más dudas que certezas. En este sentido, el estado actual de las investigaciones nos sirve como punto de partida siempre problemático, a revisar, responder, verificar o replicar. Pero tal como puede leerse en el planteo de Ana Wortman, algunas de estas preguntas requieren una elaboración más profunda a partir del recurso otorgado por el trabajo de campo. Esta es la dirección pretende emprender también el presente estudio.

“Nos preguntamos qué significa entonces la paulatina disminución del público de cine argentino, público que pareciera haberse reconstituido con la emergencia del llamado nuevo cine argentino hacia fines de los 90 y tuvo su punto culmine en el año 2004. se observa precisamente que desde ese año y particularmente en el 2006, este público disminuye en un contexto de aumento de la producción de cine argentino y de creciente aumento de la matrícula de alumnos en las escuelas de cine. ¿Será un problema técnico? ¿Será un problema de lenguaje cinematográfico? ¿Será un problema de temas? ¿Esto ocurre en otros países, el público de cine de otros países es público de cine nacional o también sigue la misma pauta, su preferencia por el cine norteamericano? La Argentina supo tener un importantísimo público de cine que acompañó su desarrollo social, cultural y económico. Si bien éste se recuperó en cortos lapsos de optimismo político, los años 60 y 70, nunca alcanzó los porcentajes previos a los años 40. como ha sido estudiado, esto se debió a la presión de la industria norteamericana y a ciertas políticas económicas nacionales en relación a la industria nacional en general. También podría alegarse cierto desinterés nacional, precisamente por temáticas nacionales, o quizás cierta reiteración por la forma de narrar que este cine propone en la actualidad. Es evidente que el público de cine argentino es un público no masivo, más intelectual, generalmente público también de cine europeo y nada de cine comercial, a diferencia de lo que ocurría en las primeras cuatro décadas del siglo XX, en que la práctica de ir al cine convocaba a las llamadas clases trabajadoras en ascenso.” (Wortman, 2009: 117)

¿Quién hace hablar (e imaginar) al pueblo?

Fechado este período particular en la larga relación Cine-Pueblo, discutiremos primero algunos elementos teóricos para el análisis del núcleo de indagación en la frontera de lo

popular y la representación, en el ámbito de la cultura, para construir categorías útiles para el abordaje de nuestra problemática específicamente cinematográfica.

El Pueblo, desde la perspectiva teórica de Pierre Bourdieu, no “discurre” por sí mismo, sino que se construye como una apuesta político-simbólica del campo intelectual. Si bien sus obras más importantes pueden ser criticadas por el carácter “legitimista” de buena parte de sus pasajes, el texto “Los usos del pueblo” posee una complejidad particular al mostrar que, en momentos en que el “campo intelectual” no ha desarrollado su autonomización en sentido pleno respecto del “campo político”, el hablar “de” o “sobre” el pueblo posee una capacidad legitimante.

Este recurso a lo popular, no consistiría en la búsqueda de éxito comercial o “popularización” de determinadas obras o discursos (todo lo contrario). Antes bien, la estrategia estriba en una circulación restringida que “representa” (se erige como “representante de”) el Pueblo y su cultura, operación de *inversión simbólica* que olvida todo rastro de la dominación (conversión del *estigma* en *emblema*): lo que Bourdieu algunas veces llama “estrategia de condescendencia”. La lógica y razonabilidad de estas prácticas están signadas tanto por la posición estructural de los agentes al interior del campo intelectual y social, como por sus trayectorias particulares (que dan lugar a *homologías* entre posiciones dominadas en distintos campos). Por esto Bourdieu sostiene que

“[...] es necesario volver a captar todo el sistema de relaciones del cual es producto, todo el conjunto de las condiciones sociales de producción de los productores del discurso (en particular, la escuela primaria) y del discurso mismo, por lo tanto todo el campo de producción del discurso sobre el 'pueblo', especialmente las regiones dominadas del campo literario y del campo político.” (Bourdieu, 2007: 155-156)

En este sentido, ¿qué podríamos decir de un cine que, sin lugar a dudas, nombra-muestra-narra lo popular, en un momento en que el pueblo se ha transformado radicalmente? Pero, además, ¿quién escucha su nombramiento? ¿Para quién se construyen estas imágenes de marginales? Un primer elemento de esta hipótesis implicaría *pensar el uso de lo popular en la imagen filmica como una estrategia de*

capitalización política y reposicionamiento de agentes que ocupaban posiciones dominadas en el campo cinematográfico argentino de los noventa.

Miserabilismo y populismo como categorías de análisis para el nuevo cine argentino

Las herramientas metodológicas que proponen Grignon y Passeron (1991) parten del campo teórico abierto por los aportes de Pierre Bourdieu, fundamentalmente en su libro *La distinción*. A partir de estos desarrollos, los autores establecen un debate sobre las dificultades epistemológicas en torno a combinar el análisis *ideológico* y el análisis *cultural*, o bien, de los cruces por pensar la *estratificación* social junto con la *segmentación* simbólica.

Lo más relevante del planteo de estos autores para el interés del presente texto es lo referente a las formas en las que se puede vincular la dominación social (relaciones entre clases dominantes y clases dominadas) y la dominación cultural (relaciones entre simbolismo dominante y simbolismo dominado), tomando en cuenta dos formas de vínculos básicos entre estas dos instancias: los de “homología” y los de “relativa autonomía”.

En una ruptura que implica, necesariamente, el establecimiento de la entidad propiamente simbólica de las prácticas de los sectores populares (y, por lo tanto, el alejamiento de de explicaciones ligadas a las tesis “espasmódicas” de sus acciones), este acto de reconocimiento *puede* devenir en ciertas formas de “retorno” a las perspectivas etnocéntricas de clase de los primeros acercamientos espontáneos al objeto de lo popular: aquellas que conciben un “monopolio cultural de la definición de lo humano”, restringido al simbolismo dominante.

La primera forma de “retorno” sería la perspectiva *populista*, aquella que en un intento de “rehabilitación” de las culturas populares, incurre en un olvido del principio de dominación, y procede en una “excesiva” autonomización del mundo popular.

La segunda vía de “retorno”, la perspectiva *miserabilista*, aparece como una forma extrema de legitimismo que define —tomando como parámetro la forma y el signo de la

cultura dominante— lo popular exclusivamente como *falta*, como carencia. En este punto, resulta imperante recordar una advertencia adicional de los autores: incluso allí donde “la mirada” logra identificar ciertos “haber” populares, está siempre la posibilidad de adjudicar una excesiva “homogeneidad vertical” (de la estratificación social) y pensar la diferencia de simbolismos sólo como una diferencia *de grados* (con lo cual se estaría utilizando no sólo el criterio legítimo de cultura, sino también su forma y sus “categorías”). A esto se refieren los autores cuando hablan de “dominomorfismo”. Estas categorías resultan fundamentales a fin de pensar críticamente las construcciones ideológicas y culturales en torno a lo popular, en la medida en que ponen en evidencia usos y formas de vínculos centrales entre sectores intelectuales y sectores populares.

Javier Palma (2006), realiza un aporte fundamental para pensar las formas de “representación” del pueblo en dos contratos de lectura del *nuevo cine argentino*: el “realista” y el “naturalista”. Retomando las formas en que Gonzalo Aguilar caracteriza la aparición del pueblo en las películas del nuevo cine argentino (como “reservorio cultural” o como “otredad inaccesible”), Palma analiza los mecanismos que operan sobre “la muerte de lo representado en la representación”, es decir, sobre la forma en la que la marginalidad se ha vuelto tópico de la industria cultural y, a partir de esto, piensa el problema de la *valoración* de esta marginalidad que surge en los discursos que la referencian.

En este sentido, y deteniéndose en la oralidad de los personajes, Palma construye “lecturas preferenciales” de las películas de Pablo Trapero, Adrián Caetano y Lucrecia Martel (tres de los realizadores más sobresalientes de este movimiento) en torno a sus signos indiciales, la racionalidad de sus actores (o mejor, agentes, personajes), conjunto que marca una tendencia hacia *representaciones miserabilistas* de lo popular. Aún cuando el autor encuentra ciertas derivas populistas en los mismos filmes, la cuestión de estructuras previas que se intentan “confirmar” en la imagen, aparece presente en ambas formas de etnocentrismo.

Esta última afirmación es la que nos gustaría retomar, a la vez, como uno de los aportes fundamentales del autor, y como un punto de diferenciación con respecto a nuestro enfoque. A Palma parece importarles especialmente el uso que la industria cultural (podríamos decir, la cultura masiva) hace en sus representaciones de los sectores

populares y su cultura. Si bien, profundamente relacionado, la perspectiva que proponemos es otra. *A partir de la idea de miserabilismo como una particular “mirada” del pueblo, históricamente determinada no sólo por prejuicios “metodológicos y epistemológicos” sino también por experiencias de clase y por el habitar fronteras identitarias diferenciales de sujetos concretos, las producciones audiovisuales de Trapero y Caetano resultan signadas por unas “lecturas preferenciales” que en algún punto comparten códigos y estructuras de percepción con su público (habitan horizontes de posibilidad y tramas de significación comunes).* Esta suerte de coincidencia o realización de una “codificación miserabilista de la imagen de lo popular” identifica un fundamental núcleo conflictivo para la investigación: el espacio entre 1) las estructuras y experiencias de clase y 2) las prácticas de producción y consumo simbólico.

En base a estas discusiones, terminaremos nuestro artículo mostrando la aplicación de nuestra “hipótesis de lectura” sobre el uso de la imagen de lo popular en las narraciones filmicas de Adrián Caetano: *Pizza, birra, faso* (1997); *Bolivia* (2001) y *Un oso rojo* (2003)

El recorte

Tal como lo plantea Krieger, desde la década del treinta, algunas de las figuras más importantes del cine argentino trabajaron como “personajes populares” en torno a estereotipos sociales, sectores en ascenso, rostros hiperexpresivos y cuerpos grotescos que hiperbolizaban la actuación de las clases pudientes en el intento de apropiarse de sus propias normas de sociabilidad. Esta suerte de parodia de la representación adecuada pone en evidencia la condición (subalterna) de estos cuerpos: el estar “fuera de lugar”. Esto recuerda, en algunas realizaciones, que más allá del ascenso, estos personajes siguieron siendo rechazados, extemporáneos y excéntricos.

A grandes rasgos, la cinematografía argentina de las décadas del treinta, el cuarenta y del cincuenta, narra la presencia de la subalternidad asociada al mundo de los trabajadores, con la exigencia de aceptación social de la cultura de los sectores plebeyos.

“Por un lado, la opacidad de sus cuerpos y máscaras, tan marcados y exuberantes, instaura una imagen de 'lo popular' en el cine argentino asociada con la exageración y la transgresión del canon de belleza [...] En sintonía con esas masas corporales, los personajes populares dejarán poco lugar para lo abstracto, harán que lo popular se ligue con la materia, con lo concreto, con la acción cotidiana.” (Krieger, 2005: 101)

Teniendo en cuenta esta tradición de *puesta en escena de lo popular* en la historia del cine argentino, decidimos construir un corpus de análisis de tres filmes de Adrián Caetano, basados en la centralidad temática de lo popular en estos textos filmicos [4]. Tal como lo entendemos, en estos filmes, *el tema de lo popular como imagen* se dibuja a partir de un complejo de espacios, personajes, acciones y valores, y ocupa un lugar central, en la medida en que indica “[...] la unidad de contenido en torno a la cual se organiza el texto; en breve, aquello en torno a lo que gira el film, o lo que pone explícitamente en evidencia” (Casetti y Di Chio, 2007: 113). En este complejo se traman las dimensiones de la subalternidad, la autonomía para producir significaciones, la definición relacional, las matrices culturales populares (todo esto, vinculado a la discusión teórica sobre nuestra hipótesis de lectura).

El pueblo en los años noventa (está de más decirlo) es radicalmente otro que en los treinta o los cuarenta. Decimos que lo popular emerge nuevamente en la pantalla pues *los personajes* puestos en escena son aquellos de los “restos del capitalismo”, los lumpenes ladrones de *Pizza, birra, faso*, el inmigrante pobre de *Bolivia*, el expresidiario y su familia al borde de la indigencia en *Un oso rojo*.

En este sentido hablamos, más allá de una cierta *fragmentación* en cuanto a la representación del pueblo [5], de personajes signados por su exclusión o *marginalidad* respecto de lo dominante y de lo oficial. Por otro lado, la relevancia del aspecto “simbólico” de sus prácticas (y por esto nuestra preocupación por asir teóricamente la noción de “cultura popular”) surge en la medida que la posición *subalterna* de los personajes en los filmes se expresa no sólo por las urgencias económicas de los personajes (como es claro en el protagonista de *Bolivia* o en los mismos personajes de *Pizza, birra, faso*), sino fundamentalmente por *formas* y modalidades expresivas propias de las prácticas y las acciones de los personajes en las historias, por su estética (más allá

de que la misma sea una “estética de la necesidad”, en términos de Bourdieu). La repetición de *temas y motivos* estructurantes permitieron realizar este recorte basados en la tematización, en estas películas, de problemas sociales asociados a la vida cotidiana de los sectores populares: la delincuencia y la marginalidad, el desempleo, la descomposición de la institución familiar, la xenofobia y la violencia, el establecimiento carcelario, el lugar de las mujeres, la corrupción, el crimen organizado, etc.

Esta “marginalidad urbana” que atraviesa buena parte de los textos filmicos del nuevo cine argentino es signo de su credibilidad o realismo, pero también de su *recognoscibilidad* para los espectadores. Vemos, así, por qué Caetano cuenta sobre Stagnaro:

“Teníamos en común el interés por contar historias pequeñas, humildes, sencillas, acerca de situaciones cotidianas. Teníamos ganas de escribir algo en lo que uno pudiera reflejarse. A mí, por ejemplo, como espectador, me dan bastante envidia los yanquis: un tipo que vive en Estados Unidos ve una película como Manhattan y ahí tiene una historia que transcurre en la esquina de su casa. Esa cotidianeidad nos parecía muy interesante a la hora de hacer una película: que uno pudiera decir 'Uy, esto es el obelisco' o 'Estos personajes yo me los cruzo por la calle'. Eso produce una simpatía del espectador hacia la película, reconocerse en los personajes o en la ciudad.”
(Caetano en Peña, 2003: 63)

La explicitación del método por el cual se construyó el objeto es condición necesaria para el ejercicio de reflexividad epistemológica. Pero la construcción (siempre arbitraria) de una continuidad entre esta pluralidad de discursos no debería obturar el reconocimiento de la heterogeneidad y de las singularidades en sus producciones de sentido. Estos supuestos de articulación teórica se encuentran (se chocan) con la complejidad de unos textos que los exceden y los desplazan en su análisis concreto.

La realidad

En términos de analogía (es decir, en términos del vínculo establecido entre “mundo posible” y “mundo real”), una serie de signos indiciales establecen en los filmes una

fuerte referencia a “lo real” como práctica de representación. Por otro lado, el recorte temático de buena parte de corpus filmico —o bien, el recorte temático que le ha adjudicado la crítica cinematográfica y los estudios académicos sobre cine— instaura, a la vez, una discontinuidad y una inserción en una fuerte tradición en el cine nacional: la emergencia del nuevo cine argentino pone en evidencia, para algunos autores, el agotamiento del modelo del “realismo testimonial” y la construcción de un nuevo modelo el del “realismo crítico”.

“En el campo cinematográfico aparecieron temas como la marginación y el empobrecimiento de la población, sin que en un primer momento se encontrara una forma convincente para representarlos. El tipo de realismo testimonial que se había afianzado a comienzos de los ochenta parecía incoherente y falso para describir los profundos cambios que se producían en los planos económico, social y cultural.” (Aprea, 2008: 58)

La denominación que les otorga Javier Palma, en este sentido, va más de acuerdo al recorte temático que aquí pretendemos poner de relieve: “Algunos postulan las películas de estos cineastas como las máximas expresiones de un supuesto 'realismo social', definiéndolas también como 'cine de los descartes' [...] por las temáticas de las cuales dan cuenta” (Palma, 2008: 195). Pero además, también resulta importante recuperar la dimensión formal, señalada por Malena Verardi: “[...] en el Nuevo Cine Argentino la conexión con la 'realidad' no se produce a través de la referencia explícita y directa al contexto profilmico (es decir, a nivel de las estructuras temáticas de los filmes) sino a través de las operaciones formales llevadas a cabo por los mismos” (Verardi, 2009: 188).

Tomaremos como ejemplo la secuencia inicial de una de estas películas. En *Pizza, birra, faso*, el filme comienza con imágenes de un allanamiento policial y el audio de la radio de la policía dando datos de la situación. Luego se suceden planos de exteriores, de la Estación de Retiro (Capital Federal), de alguna villa un lado de la autopista. El audio alterna sonidos de sirenas, bocinazos, motores de autos, con una música instrumental de cumbia de fondo. Las imágenes son tomadas siempre desde algún automóvil en movimiento, con lo cual el plano vibra con el movimiento propio del camino. Continúa con imágenes de niños limpiavidrios, una menor pidiendo dinero con

un bebé en los brazos, y un indigente en una plaza. Aparecen imágenes del obelisco, y luego comienza la secuencia que lleva al primer atraco, protagonizado por el Cordobés y Pablo.

Descripciones similares podría realizarse sobre las sucesivas visitas de los personajes de *Pizza, birra, faso* al puerto, al obelisco, a la bailanta, a la pensión en donde viven, etc. Sería el caso también de la la cárcel o las calles del barrio de la hija del protagonista en *Un oso rojo* o la parrilla de la esquina en *Bolivia*.

Entendemos que la función de la construcción de lugares, a nivel de contenido, en estos filmes, es la de generar un cierto reconocimiento en la tipicidad de los elementos de las imágenes, y en tal sentido, de dar lugar a una reconstrucción de la cultura o los sistemas simbólicos a partir de dicho carácter arquetípico de la imagen (Casetti y Di Chio, 2007: 115). La esquina, la plaza, el pueblo, la primacía de escenas filmadas en exteriores, y secuencias que desde el comienzo de los filmes establecen una serie de coordenadas espaciales, en el espacio urbano, o de caracteres típicos, en el rural, funcionan como índices que anclan las narraciones en realidades reconocibles para los espectadores.

En el primero de estos ejemplos vemos cómo las imágenes del margen urbano se refuerzan con la lectura de cifras por parte de una locutora en la radio, con lo cual se establece un fuerte vínculo entre la referencialidad realista y la *autorreferencialidad* propia de los medios de comunicación:

“De esta manera, la realidad es mostrada por el ojo de la cámara pero su postulación como tal se logra con la ayuda de otro medio masivo, la radio, y a través de formatos y estrategias enunciativas propias del periodismo y la noticia. Todo esto converge en la producción de este particular contrato realista.” (Palma, 2008: 196)

Ha sido un punto de contacto entre los análisis de varios autores el identificar las imágenes de la “pantalla chica” en la realidad filmica del nuevo cine argentino como una suerte de “ventana a la realidad” y refuerzo de su referencialidad, propia de un lenguaje contemporáneo (sumamente ligado a los noventa) en donde realidad y discurso mediático se traman estrechamente. En *Bolivia*, por ejemplo, la violencia material que

sufrirá el personaje es anunciada previamente por la violencia de la disputa pugilística entre Holyfield y Tyson que se observa en el televisor de la parrilla.

Pero además, también en relación al discurso mediático, aparece la idea de que su realismo probablemente esté mucho más vinculado al televisivo contemporáneo que a otras tradiciones, como el neorrealismo italiano:

“La conexión entre Pizza, birra, faso y Roma, ciudad abierta es más bien un referente de precarización, para usar una palabra de moda. Lo que hay en común entre esas dos películas es esa cualidad del referente y no una idea formal. Pizza, birra, faso hereda más de la televisión, de Gasoleros, que de Rossellini.” (Verardi, 2009: 187)

La selección y el uso de actores *no-profesionales* en buena parte de estas películas (*Pizza, birra, faso*; *Bolivia*) y la coincidencia de sus nombres de ficción con sus nombres reales constituyó un elemento más para el establecimiento de cierta verosimilitud en los relatos, pero también para la construcción de la *naturalidad* y la credibilidad de los actores, tal como la entendían los realizadores como Caetano y Trapero. Más aún, teniendo en cuenta que muchos de los espectadores estaban al tanto de este uso, pueden haber reforzado su saber previo con las performances que en la pantalla encontraron.

De esta manera, en un complejo de lugares —construidos como típicos, o bien con referentes reconocibles por el público—, sonidos —sobre todo de exteriores, vinculados a la calle en el espacio urbano y a la vida de campo—, y selección de actores, se construye una reproducción realista en donde “los objetos puestos en escena, por ello, estarán caracterizados por una gran evidencia y fisicidad; las formas de la puesta en cuadro estarán enfocadas hacia la reconocibilidad de la realidad filmada [...]” (Casetti y di Chio, 2007: 147). Pero, al mismo tiempo puede entenderse que “el realismo [...] pone al descubierto una intención crítica, al menos una toma de distancia que interroga respecto a la causa social de los conflictos” (Campero, 2009: 35).

Comienza a aparecer, en este punto, un vínculo fuerte de significaciones entre *lo real* de la representación, y el *margen* puesto en imagen: “Esta precarización de la espacialidad

representada funciona en estas producciones como una parte junto con otras, que remite directamente al todo siendo, en este caso, el margen.” (Palma, 2008: 197-198)

Como unidades de contenido de la representación, pero fundamentalmente como existentes de la narración, observamos que los lugares en estos filmes, en tanto que ambientes, se construyen de manera detallada, minuciosa; “rica”, vínculo con lo real, con un carácter “histórico”; aunque claramente “típico”, anclaje en el saber previo de los espectadores (Casetti y Di Chio, 2007: 158).

Gusto de clase

La música tiene un lugar fundamental en estas producciones. El uso de la cumbia [6] como elemento diegético sirve en muchos de los filmes como un signo indicial que asocia los momentos de festividad con una estética propia de los sectores populares. Sobre este vínculo habla Daniel Míguez, cuando sostiene que:

“[...] si la cumbia villera logró difusión por su capacidad de 'infiltrar' el circuito comercial de discográficas y bailantas, debemos al menos formular la hipótesis de que su éxito de público es también el resultado de captar las 'estructuras de sentimientos' (Williams, 1977) generadas por las transformaciones estructurales como el crecimiento del desempleo y la pobreza, que tuvieron lugar en la Argentina desde mediados de los 90 [...].”
(Míguez, 2006: 37)

En *Pizza, birra, faso* la bailanta aparece también propiamente como un espacio de socialización. Durante la escena del robo, la disposición de la cámara (estilo en mano, siguiendo la precipitación del robo) se suma a un aumento del volumen de la música para generar un clima de acción, tensión y una toma de posición por parte de la misma, la cual se identifica con los jóvenes asaltantes.

En *Bolivia*, el baile también aparece como lugar de socialización y conquista (de Rosa por parte del protagonista). Pero fundamentalmente la música (extra-diegética) de Los Kjarkjas, grupo de música folklórica boliviana, establece un vínculo entre las tomas ralentizadas a la estética regional del personaje. Sin embargo, muchas veces, su

condición (y el odio contra su condición) se ancla más en la estructura social que en su carácter de extranjero.

Por su parte, *Un oso rojo* hace un uso especial de la música. En un registro extradiegético, la interpretación instrumental comienza aparentando la típica música de western, y termina desarrollando una canción de cumbia. De esta manera articula y refuerza el género de la película con la asociación a una estética propia de lo popular y de lo local (desde el punto de vista de Buenos Aires, claro está).

Principio de dominación y principio de autonomía

En la construcción del universo filmico y sus personajes, el *habla* aparece como una unidad de contenido que indica y establece la marginalidad simbólica de los mismos. Los diálogos en estos filmes no hacen avanzar la trama, sino que, tal como plantea Campero, continúan construyendo y caracterizando a los personajes (Campero, 2009: 35).

Tomamos como ejemplo la escena del robo en la fila de desocupados en *Pizza, birra, faso*.

Cordobés [7]: - (luego de mirar amenazante) ¡No te hagai el boludo, eh! / **Hombre en la fila**:- ¿Cómo? / **Cordobés**: - Que no te hagai el boludo, ¿me escucha? / **Pablo**: - (luego de un momento, dirigiéndose al hombre en la fila) No te haga drama que hay cada loco hoy en día en la calle... / **Cordobés**: - (a Pablo) ¿Qué lo que decí' vo'? / **Pablo**: - No pasa nada, loco, pero no tené' porqué reaccionar así, loco / **Cordobés**: - A mí no me pasa nada, loco. Preguntale a este que hace como una hora que me está tocando el culo. / **Hombre en la fila**:-¿Qué decís? / **Cordobés**: - ¡Qué lo que decí'! Que me estás tocando el culo, loco, que no nací ayer yo. / **Hombre en la fila**:-¡Para! ¿De qué estas hablando? / **Cordobés**: - Que no soy puto yo, ¿me entendé'? / **Hombre en la fila**:- ¿Qué te pasa? (se empiezan a empujar y Megabon aprovecha para robar una billetera). / **Pablo**: - Pará, dejense de joder, loco, paren, qué se van a andar pelando, son tipos grandes, loco, somos todos argentino, dejense de joder... Vo', loco, tranquilizate, quedate ahí... Vinimo' a buscar laburo, no a pelear acá, eh...

Aparte, qué te vas a hacer drama, si es por eso... hace media hora que me estás tocando la pija y nadie te dice nada. / **Cordobés:** - Pero, ¿Qué? lo que decí'? (comienzan los empujones nuevamente).

Las interacciones lingüísticas entre los personajes de estas películas, están signadas por la “falta” o la “carencia”. En ellas, el insulto, la dicción y la agresividad marcan con claridad la “diferencia social de las palabras”.

“La banda sonora de los diálogos en la película de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro es el insulto crispado y rabioso de un grupo de jóvenes marginados que está afuera del mito burgués del lenguaje, esto es, de la palabra como moneda de intercambio útil (en Caetano-Stagnaro, las palabras no sirven para decir algo sino para llamar la atención).” (Aguilar, 2006: 95)

Una estructura análoga podría encontrarse en el habla del personaje de Natalia en *Un oso rojo*, tanto en su uso oral cotidiano (la acentuada falta de pronunciación de las “s” al final de las palabras), como en su lectura trabada de los cuentos a su hija y en la regionalidad del registro de los personajes de *Bolivia* [8].

El acento puesto casi exclusivamente en la carencia respecto de los “usos legítimos” del lenguaje, generan, de acuerdo con lo planteado por Javier Palma (2008: 202) que la oralidad popular en estas representaciones pierdan todo carácter ambivalente respecto de lo que Bajtin encontraba en la cultura cómica popular: el habla de los personajes en estos filmes *degrada y mortifica*, pero no renueva ni regenera. Según Palma, esto sucede de manera mucho más marcada en las realizaciones de Caetano que en las de Trapero, ya que:

“[...] Trapero es menos obvio. En sus producciones los personajes no responden a estereotipos facilistas y las identificaciones con ellos se corresponde más bien con cuestiones de cercanía que de choque [...] Caetano, por el contrario, exagera los índices de lo real y los carga de impacto. Así, construye a través de estereotipos de fácil lectura para su público, las clases medias, un contrato basado en formas repetidas e impactantes.” (Palma, 2008: 203)

En un nivel de descripción *fenomenológico*, el habla de estos personajes (en tanto que personas) muestra su subordinación simbólica y su situación desigual en la distribución de las competencias lingüísticas.

Por otra parte, algunos rasgos de los personajes en tanto “roles” (o del nivel *formal* de descripción) aportan también a la imagen de lo popular en estos filmes, en la medida contribuyen a la construcción de cierta *tipicidad* del lugar social ocupado por los mismos. Tal como lo plantean Casetti y Di Chio:

“[...] más que los matices de su personalidad, se pondrán de relieve los géneros de gestos que sume; y más que la gama de sus comportamientos, las clases de acciones que lleva a cabo. [Nos encontramos] frente a un personaje como elemento codificado: se convierte en una 'parte', o mejor, en un rol que puntúa y sostiene la narración.” (2007: 160)

Tomaremos la descripción de algunos de los personajes más relevantes de las tramas de los filmes aquí analizados como ejemplos para analizar el lugar que se les otorga en las narraciones a estos personajes que caracterizamos como populares. El personaje del Cordobés de *Pizza, birra, faso* se presenta como un personaje básicamente plano y lineal. Sus variaciones (en el comportamiento con sus compañeros o con su novia) no muestran grandes contradicciones. Sin embargo, carga con cierto dinamismo, pues evoluciona su visión y su actitud respecto del embarazo de su mujer. Personaje mayormente pasivo (Casetti y Di Chio, 2007: 160), es frenado objetivamente por la situación cuando intenta ponerse en postura activa. En la historia del filme, el Cordobés participa en acciones delictivas planificadas por otros (el taxista, en un caso; Rubén, en el otro). En ambas situaciones, el personaje y sus compañeros son estafados por los planificadores. Ante los atracos fallidos y la inspiración obtenida de una película en la tele (*Tarde de perros* [9]), los jóvenes deciden revelarse contra su jefe y dar su propio golpe (el de la bailanta). Este hecho lleva a la muerte a tres de los cuatro delincuentes. Por lo narrado, el personaje se define como un protagonista modificador, cuyos sucesivos antagonistas toman cuerpo en el taxista, Rubén y, por último, los patovicas y la policía.

Un contraejemplo a este caso es el del personaje del Oso, en *Un oso rojo*, que, en cambio, tiende a aparecer del lado de la *actividad*. Se mueve por la iniciativa de reconstruir la relación con su familia. Su condición de privación de libertad no se desencadena por una estafa, aunque cuando reclama su parte del botín, el Turco intenta timarlo proponiéndole un nuevo trabajo (en el que los planes eran eliminarlo). De carácter amenazante, prepotente, logra reconquistar a su hija y a su exmujer, aunque ello no lleve a recomponer su relación con ésta última. Ocupa en muchos momentos el lugar del héroe: defiende a Sergio contra los cobradores de apuestas, se salva de los asesinos a sueldo del Turco y ajusticia a su antagonista en un tiroteo con clara estética y dinámica de western. Los cambios de postura en el personaje simplemente sostienen su permanente intencionalidad hacia su familia. Sus decisiones terminan condenándolo a la soledad, aunque *reparen la falta de su grupo*. Sus acciones son siempre concientes, voluntarias e individuales. En algunos sentidos, el personaje de Freddy, en *Bolivia*, presenta rasgos formales similares.

De esta manera, en el primer ejemplo, los personajes son despojados de “racionalidad propia” en su forma de enfrentarse a los acontecimientos. En palabras de Javier Palma, “incapacidad de cálculo” —que sería lo mismo que decir—, incapacidad de ponerse en lugar de *sujetos activos* que determinan el devenir de los sucesos en la historia. Esto es lo que anuncia, en buena parte, finales trágicos (como el de *Pizza, birra, faso* o *Bolivia*) para estos personajes que, cuando no mutilados o inhabilitados en su mismo cuerpo como exceso de una historia en la cual no logran *in-corporarse*, son directamente eliminados por la ley dominante hecha plomo contra sus vidas.

Esta irracionalidad aparece en cierta forma como “reservorio cultural” de lo popular. Aguilar, como Palma, encuentran en esta perspectiva un cierto carácter “celebratorio”: “[...] No hay que entender ese interés por los descartes del capitalismo como una toma de posición intransigente o antisistema sino como un uso y a menudo una idealización de lo marginal.” (Aguilar, 2006: 43)

Otra escena de *Pizza, birra, faso* sirve como ejemplo fundamental sobre esta idea de irracionalidad: una parte del filme muestra cómo, aún hambrientos, luego de comer la pizza de Uggy’s, el Cordobés y Frula van a buscar al rengo, un músico sin piernas que

toca por monedas en la peatonal. Estos jóvenes lo atacan y le roban (a este lisiado que trabaja en la calle) todo su dinero. Este acontecimiento es utilizado, según Caetano, para cortar con una imagen “edulcorada” de estos personajes, y para evitar un razonamiento cómplice que sentencie su bondad y su alegría con basamento en su pobreza. Pero si conectamos esto con lo dicho anteriormente, en este relato los personajes son despojados de una racionalidad *moral*, en la medida en que carecen por completo de los “códigos” para robar, y de una reciprocidad mínima con el igual (otro pobre, lumpen, excluido, etc.). Aguilar sostiene que esto refleja la incapacidad de estos jóvenes para “anclarse”, generarse una representación de la totalidad (tal como diría Jameson), ya que “[...] esos personajes no saben guiarse en un mundo en el que el enemigo ha desaparecido o es inaccesible” (Aguilar, 2006: 147).

El contraejemplo planteado sobre el protagonista de *Un oso rojo* —y, a pesar de su final trágico, sobre el inmigrante de *Bolivia*— da cuenta de otra forma de construcción de personajes: sujetos que, por momentos y tácticamente, invierten a su favor la diferencia que los constituye en subordinados. En estos casos, los personajes logran tomar las riendas de la situación y volver a su favor esta *violencia* que los constituye. Aunque algunas veces a costa de ser condenados a la soledad o a la violencia xenofóbica. Sobre esto volveremos en el próximo apartado.

Por otra parte, pensando en la red de vínculos entre personajes, habría que decir que la alteridad (dominante) que los constituye (relacionalmente) como subalternos, prácticamente no aparece en ninguno de estos filmes, salvo como violencia represora o jerarquía institucional. Los taxistas de *Bolivia* difícilmente podrían ser caracterizados como representantes de los sectores dominantes. Antes bien, aparecen como personajes mediados por el sentido común y un conjunto de discursos xenofóbicos e intolerantes.

En última instancia, el ataque al Rengo pone en escena una forma de violencia desembarazada de todo contenido *ético*, y en este sentido se presta mejor a una lectura *espasmódica* o *irracional* de la escena. Pero ésta no es la única forma de aparición de los vínculos mediados por la *fuerza* en el corpus filmico [10].

Miradas encontradas

Resulta difícil plantear una hipótesis de lectura que articule la estructura de este conjunto de textos filmicos por igual. Como ya planteamos, hay matices importantes de estilo y usos entre directores (mayor o menor impacto y repetición, posibilidades de identificación con los protagonistas, etc.), pero también entre las películas [11].

De igual manera, el problema de *representación realista* parece un elemento que no puede dejarse de lado en el análisis de estos filmes. Un entramado de imágenes, sonidos, movimientos, construcción de espacios y usos del lenguaje construyen una referencia indicial a “lo real”, que se vincula a la *tipicidad* de estas imágenes en el acervo de conocimiento de los espectadores. Con esto nos referimos a que, tal como lo plantea Sorlin,

“Todas las épocas, en una época todos los grupos, tienen reglas para organizar el mundo exterior —mundo de los objetos y de las relaciones sociales— de manera que encuentren allí una coherencia y puedan aplicar sus reglas de conducta; poseen, en particular, categorías de análisis por medio de las cuales tal manera de designar verbal o iconográficamente los objetos es considerada estilizada, falsa, caricaturesca, humorística o fiel a la realidad.” (Sorlin, 1985: 157)

Los casos aquí mencionados no pueden pensarse por separado de una forma de realismo que se ancla en puntos de contacto con el “realismo” de los medios de comunicación, o que directamente fija sus indicios en el uso de sonidos e imágenes que plasman a los medios masivos de comunicación como *documento* o “ventana” a la realidad.

Probablemente necesitemos, a partir de esto, complejizar lo dicho por el autor y preguntarnos por el “régimen de verdad” que regula la percepción de “lo real” (no ya de toda la sociedad, sino específicamente) entre los consumidores de estos filmes en particular, en su condición social compartida. Pensar la forma en la que estos grupos estructuran su percepción y construyen sus categorías sobre la *realidad social*. Sobre todo teniendo en cuenta un dato que hemos mencionado anteriormente: tal como plantea el autor sobre dos películas de Bergman, “notemos esta coincidencia: la realidad se

confunde, en ambos casos, con la apertura sobre un medio calificado sumariamente como *popular*” (Sorlin, 1985: 158). Indagamos —aunque no podamos mostrarlo del todo aquí—, a partir de esto, qué trama de sentidos se teje alrededor de esta asociación entre lo popular y lo real (que en otra época fue lo concreto, lo corporal, en oposición a lo abstracto-burgués-dominante), porque, como sostiene Stuart Hall, “en el naturalismo y *realismo* —la aparente fidelidad de la representación de la cosa o del concepto representado— es el resultado, el efecto de una específica articulación del lenguaje sobre lo *real*. Es el resultado de una práctica discursiva” (Hall, 1973: 4).

Por otra parte, respecto de la construcción de personajes muchos de ellos signados por su carácter *pasivo*, y en general, por su incapacidad de cálculo racional, podemos decir que se suma a una (nueva) forma de narración que, en el contexto de transformaciones sociales de los noventa, no puede ya basarse en los metarrelatos en los que antes se articulaba.

“En realidad, consideradas en general, estas historias, más que invertir un razonamiento sobre el orden social borran los límites morales y la ubicación de los personajes dentro del sistema social cohesionado y estable. En este sentido, las propuestas del nuevo cine argentino no definen la identidad de sus personajes por un lugar fijo en el mundo de la producción ni por el cuestionamiento del modo en que delimitan su espacio en la sociedad. Al mismo tiempo que muestran cómo los roles sociales se confunden, las películas argentinas contemporáneas narran la disolución del mito del trabajo como ordenador social.” (Aprea, 2008: 73)

La pregunta que habría que formularse, más bien, sería si, en estas nuevas formas de narrar lo social, desechados los anclajes duros y el uso de *arquetipos* [12], ¿no se abandona, de plano, la posibilidad de narrar la sociedad y se termina por *tirar el niño junto con el agua*? La cuestión pasaría entonces por tratar de distinguir entre la disolución de la estructura valorativa que tenía por centro, por ejemplo, la familia, el trabajo o el Estado, por un lado, y concebir que la pérdida de *este* centro sea la desaparición del centro *en sí*. Es decir, si estas películas no podrían prestarse (en escenas como la del asalto al lisiado, en la desestructuración del mundo de la familia, en los finales trágicos o frustrantes, etc.) a lecturas interpretativas que entiendan que sin

esta moralidad propia de las anteriores configuraciones de los sectores populares, no puede haber ya moralidad en ellos.

Pero emergen, entonces, otras formas de escenificación de lo popular. Formas en donde lo popular aparece como la constitución violenta de la subalternidad, de la exclusión, de lo abyecto, es decir, como dominación y conflicto, pero también formas de revancha, en donde la violencia de lo popular abre intersticios de victorias “tácticas”.

Si bien se realizan esbozos de construcción alrededor de una idea de “conflicto” en algunos de estos filmes, como ya planteamos, la alteridad dominante (el *Uno* que los constituye en *otros*), no aparece si no es como Fuerza de Seguridad. Para estos sujetos subalternos, lo más cercanos que están de confrontar con el poder es en el enfrentamiento armado con la policía, el guardiacárcel, el crimen organizado, la xenofobia más o menos popular, etc. Esto dificulta, en gran medida, instalar los conflictos entre los personajes en un nivel de la totalidad social (elemento esencial para pensar, más allá del *principio de autonomía*, en términos *verticales* a partir de un *principio de dominación*).

Pero además, si la motivación de los personajes surge de la *necesidad*, y la orientación de la acción es *irreflexiva* o *desorganizada*, ¿nos encontramos ante otra cosa que una imputación de “miserabilismo”? Podríamos haber comenzado, como lo hace Javier Palma, por intentar aplicar las categorías de Grignon y Passeron a estas realizaciones ¿Hay cierta fascinación por el margen? ¿Se celebra el lumpenaje, la nostalgia, la marginación, como fuente de un “reservorio cultural”? ¿O esta fascinación se transmuta en repugnancia por ver allí sólo falta, carencia, degradación?

El “miserabilismo” o el “populismo” no podrán sentenciarse sobre el texto filmico, por más profundo que sea nuestro análisis. Antes bien, como hipótesis, servirán para aplicarse sobre el momento de choque-encuentro entre los sentidos instalados en la estructura textual y los sentidos construidos por los espectadores, a partir de sus trayectorias y los saberes filmicos que portan. Sin embargo, tal como lo plantea Silvia Schwarzböck:

“[...] La clase media suele representarse la vida marginal con la óptica de la sección policiales de los diarios y de los noticieros de la TV. Es decir, se imagina un universo más intenso que el propio, pero donde no se puede vivir tranquilo, porque la muerte y el peligro están a la orden del día.”
(Schwarzböck en Aguilar, 2006: 147)

En última instancia, miserabilista o no, habrá que plantearse si este complejo de significaciones tramado entre realidad, naturalidad, marginalidad y violencia, no se vincula a una expectativa de los espectadores de fracción intelectual de clase media: la expectativa de encontrar una suerte de *intensidad* o *vitalidad* deseada/rechazada, distante, vuelta cosa, allí entre los sectores populares. En su imagen. La de los filmes. La de ellos mismos.

Notas

[1]: Sin duda, uno de los antecedentes más importantes en el estudio de este fenómeno de privatización de los consumos culturales, directamente vinculado al consumo de cine, es la investigación coordinada por García Canclini (1994). Este estudio, realizado en otra latitud (México), marca tendencias claramente homólogas a las que se describen sobre la realidad argentina.

[2]: La noción de campo de producción cultural restringida, vinculada a Bourdieu, puede rastrearse aplicada a la nueva cinematografía argentina en Amatriain (2009), en donde muestra las transformaciones simbólicas de los contenidos filmicos asociadas a una lógica sociológica de autonomización de un sistema de relaciones entre posiciones de agentes productores, académicos y críticos cinematográficos que realizan producciones al límite de la lógica masiva y que acumulan, de esta manera, capital simbólico.

[3]: Sinopsis de estas películas pueden buscarse en el sitio www.cinenacional.com. Como veremos, todas ellas hacen referencia, de una u otra manera, a problemáticas vinculadas a la vida cotidiana de los sectores populares marginales.

[4]: Tomamos la obra de este director por la centralidad de la tematización de lo popular en su producción audiovisual en general (cinematográfica y también televisiva), por la particular trayectoria del mismo en el campo (con algunas incursiones en productos de circulación masiva), y concientes de que dejamos fuera otros directores importantes y representativos de la corriente del nuevo cine argentino. Algunos de ellos, más vinculados al problema de lo popular (como Pablo Trapero, Lucrecia Martel o Lizandro Alonso), otros no tanto (como Martín Rejtman, Daniel Burman, Damian Szifron, Ezequiel Acuña, Albertina Carri, etc.).

[5]: Fragmentación tomando como referencia las maneras más homogéneas de retratar lo popular en la cinematografía nacional de la primera mitad del siglo XX. Esto no excluye la búsqueda de ciertas continuidades, que es lo que pretendemos hacer en este capítulo.

[6]: La cumbia como género tuvo una explosión inusitada como expresión subcultural de los estratos sociales populares a fines de los años noventa y principios del dos mil en Argentina (Míguez, 2006). La progresiva hegemonización del género por parte del subgénero de la “cumbia villera” (que hace referencia a su anclaje de clase) respecto de la variante rosarina más clásica es una clara muestra de las transformaciones estructurales de los sectores populares en esta época.

[7]: El personaje de *Pizza, birra, faso* denominado “El cordobés” hace referencia a su lugar de origen en el interior del país: Córdoba Capital. Esto contribuye para signar al personaje, de entrada, de cierta humor característico (el el sentido común capitalino) de los sectores populares cordobeses, y de esta manera, asignarle una condición y unas dimensiones fácilmente reconocibles para los espectadores.

[8]: Lo llamativo de *Bolivia* es que la regionalidad del habla no refiere solamente a los personajes inmigrantes o al cordobés. Ante el choque producido por la interacción, el mismo registro porteño se evidencia en su regionalidad —negada— y pone de manifiesto un ocultamiento a lo largo de buena parte de los filmes del nuevo cine argentino.

[9]: *Tarde de perros* (1975), dirigida por Sidney Lumet y protagonizada por Al Pacino. Ganó el Oscar al mejor guión. Narra la historia de un accidentado robo a un banco, llevado a cabo por un homosexual y un inexperienced delincuente, que se encuentran con que el mismo no tenía suficiente efectivo por haber sido retirado horas antes del suceso.

[10]: En mi tesis dedico un apartado al análisis del rol de la violencia en las historias de los filmes como 1) forma de fundación de lazo social, 2) como acción moral y 3) como elemento definitorio de lo popular. Aquí, por cuestiones de espacio y coherencia, se ha suprimido esta parte.

[11]: Como se ha mencionado, la hipótesis de lectura se construyó pensando en un corpus más amplio de películas, y con posibilidad de ser aplicado con mayores o menores alteraciones, con una actitud crítica, a la totalidad de los filmes del nuevo cine argentino que tematizaran la cuestión de lo popular.

[12]: Referidos a los personajes. Con esto planteamos que no encontramos personajes que representen metonímicamente los valores y la estética de toda una clase o toda una sociedad. Como ya mencionamos, sí se encuentran representaciones arquetípicas de lugares y sonidos cuya finalidad sería la de establecer núcleos de reconocimiento realista para los espectadores.

Bibliografía

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

Amatriain, Ignacio (coord.) et al. (2009). *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires, CICCUS.

Aprea, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Buenos Aires, UNGS-Biblioteca Nacional.

Bourdieu, Pierre (2007). 'Los usos del pueblo'. En, *Cosas Dichas*, Buenos Aires, Gedisa.

Campero, Alejandro (2009). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias Extraordinarias*, Buenos Aires, UNGS-Biblioteca Nacional.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (2007). *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.

Debord, Guy (2008). *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca.

García Canclini, Nestor (1994). 'Del cine al espacio audiovisual'. En García Canclini, Nestor (coord.), *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México DF, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía.

Getino, Octavio (1994). *Las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue.

Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Hall, Stuart (1973). 'Encoding and Decoding in Television Discourse', Centre for Contemporary *Cultural Studies* (CCCS), Birmingham. Policopia, N° 7 (Versión original). Traducción (mimeo) del capítulo 10, de Carlos Rusconi y Ariadana Cantú, Dpto. de Cs. de la Comunicación, Universidad Nacional de Río Cuarto, Río Cuarto.

Krieger, Clara (2005). 'Estrategia de inclusión social en el cine argentino'. En *Cuadernos de Cine Argentino 1: Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla*, Buenos Aires, INCAA.

Míguez, Daniel (2006). 'Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires'. En Míguez, Daniel y Semán, Pablo (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Buenos Aires, Biblos.

Palma, Javier (2006). 'Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación'. En, Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comp.), *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.

Peña, Fernando (2003). *90 - 60 Generaciones*, Buenos Aires, Ediciones de La Filmoteca.

Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine. La apertura hacia la historia del mañana*, México DF, FCE.

Svampa, Maristella (2005). *La Sociedad Excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires, Taurus.

Tortorola, Emiliano (2009). 'El nuevo cine argentino en la encrucijada actual. Desequilibrios y desafíos en la industria cinematográfica nacional'. En Amatriain Ignacio (coord.), *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires, CICCUS.

Verardi, Malena (2009). 'El nuevo cine argentino: claves de lectura de una época'. En Amatriain Ignacio (coord.), *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005)*. *Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires, CICCUS.

Wortman, Ana (2003). 'Identidades y consumos culturales'. En, *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbana en la Argentina de los noventa*, Buenos Aires, La crujía.

Resumen

La emergencia del nuevo cine argentino desata una serie de debates teóricos. Probablemente una de las caracterizaciones más convincentes es la que lo define como surgido de una misma *crisis*, no sólo en el campo cinematográfico, sino también de una misma crisis social. En el marco de un análisis sociológico de este fenómeno cultural, el presente trabajo planteará una *hipótesis de lectura* para algunas de las producciones audiovisuales del denominado nuevo cine argentino, en pos de establecer conceptualmente la estructuración desde el polo productivo de la elaboración imaginaria de esta crisis social, concretamente, de la emergencia de las clases populares en sus filmes. Para finalizar, se evaluará la productividad de la hipótesis de lectura basada en una definición teórica de lo popular, aplicándola a un cuerpo de filmes del realizador argentino Adrián Caetano, para concluir con reflexiones sobre la importancia del cruce entre la estructuración textual y la estructuración en el momento del consumo.

Palabras clave

Cine, sociología, consumo, clase, etnocentrismo.

Abstract

The emergence of the new Argentine cinema gives rise to some theoretical debates. Probably, one of the most convincing characterizations is the one that defines it as emerged from a crisis, not only from the movie industry, but also from a social crisis. From a sociological analysis framework of this cultural phenomenon, this piece of work establishes a reading hypothesis for some of the audiovisual productions from the so called new Argentine cinema, in the search to conceptually establish the structuring form de productive pole of the imaginary elaboration of this social crisis, specifically, of the emergence of the popular classes in their films. Finally, we will evaluate the reading hypothesis productivity based on a theoretical definition of popular, applying it to a body of films directed by Adrian Caetano. To conclude, we present some reflections about the relevance of the intersection between the textual structuring and the consumption structuring.

Key words

Cinema, sociology, consumption, class, ethnocentrism.