

El reverso del capitalismo: los sectores populares desde *Pizza, birra, faso* hasta *OKUPAS* y *TUMBEROS*.¹

Bruno Stagnaro y Adrián Caetano inauguran en 1997 con *Pizza, birra, faso* una serie cinematográfica que tres años después los hará desembarcar en la televisión. La verborrea massmediática llamó *Nuevo Cine Argentino* a los films que se caracterizaron en términos económicos por la independencia respecto del apoyo y la inversión de las grandes productoras y a la promoción de la televisión. Contemporáneos son varios film cuya génesis se registra en la alianza entre ambas estructuras económicas, tal es el caso de *El hijo de la novia*, *Comodines*, *Cohen Vs. Rossi*, *Apariencias*, *Mi familia es un dibujo*,² *Nueve reinas* y otros ejemplos. Al mismo tiempo, sin publicidades callejeras ni invitaciones promocionales a los programas de turno, estos jóvenes y aún desconocidos directores, lograron fama a través de la crítica- tanto especializada como masiva- y a través de los éxitos obtenidos en los festivales internacionales de cine. *Pizza, birra, faso*, co-dirigida por los mencionados Stagnaro y Caetano, *Bolivia* y *Un oso Rojo*, del segundo, pasando por *Mundo Grúa* y *El bonaerense* de Pablo Trapero y *La ciénaga* juntamente con *La Niña Santa* de Lucrecia Martel, conforman algunos de los títulos y los celebrados nuevos directores de cine de los noventa.

Si en esta manifestación cinematográfica hemos separado a aquellos films apoyados por la estructura del mercado y dirigidos al gran público frente a la segunda vertiente independiente y consagrada por la crítica, a su vez esta última puede ser también dividida nuevamente. Gonzalo Aguilar señala la existencia de dos tipos de “nuevo cine”: uno es aquel que se dedica a “narrar los descartes del capitalismo” y el otro plantea “la descomposición de las instituciones sedentarias” (Aguilar, 2001: 14). En esta última clasificación puede entrar el film de Lucrecia Martel *La ciénaga* cuya idea principal gira en torno al resquebrajamiento de una familia que sin embargo continúa su derrotero sin tomar vital conciencia de lo que ocurre en el seno de su hogar. También podemos mencionar *El Bonaerense* de Pablo Trapero cuyo centro está puesto

¹ Este trabajo se enmarca en la investigación UBACYT S072 *Cultura popular, ‘aguante’ y política: prácticas y representaciones de las clases populares urbanas*. Dirigido por Pablo Alabarcés.

² Mientras escribo no puedo más que renegar de mi memoria.

en la decadencia ético-moral de la institución policial en la que “Zapa”, el protagonista, ingresa forzadamente a raíz de un delito cometido y allí conocerá los “ABC’s” del delito “oficial” de la policía de la provincia de Buenos Aires.

Nuestro interés está puesto en la otra vertiente en la que, al decir de Aguilar, “el cine de descartes se reconoce porque en él predominan los itinerarios erráticos y los desplazamientos hacia el mundo de los desechos, el vagabundaje y la delincuencia (todo aquello que el capitalismo pretende colocar en los márgenes³)”. Los films y también los programas formalizan esta preocupación narrando la vida de los sectores populares (lúmpenes) urbanos. Es necesario destacar, antes de adentrarnos en el contenido de las representaciones esgrimidas en dichos films, -pero también en *Okupas* (Bruno Stagnaro) y *Tumberos* (Adrián Caetano)- que la característica casi central de estos textos filmicos y televisivos es el *realismo* como modo de narración.

Realismo- Miserabilismo; Lo popular en “lo real”

El *realismo*, tanto en el *Nuevo Cine Argentino* como así también en las miniseries mencionadas, emerge como la necesidad de representar el objeto a través de una relación de “transparencia” con el representante, posibilitando un reconocimiento de mayor eficacia de los sentidos instituidos acerca de los sectores populares. En términos de Roland Barthes (1980) el realismo produce lo que él llama “ilusión referencial”: “La verdad de esta ilusión es esta: eliminado de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo “real” retorna a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se suponen que denotan lo real, no hacen otra cosa que significarlo sin decirlo (...). La misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo: se produce un *efecto de realidad...*”. La imagen no necesita de tratamientos narrativos especiales externos aportados por el autor porque se narra a sí misma. El texto realista aparece “como si fuera” el texto de la realidad. Este es un atajo doble por parte del autor: en primer lugar economiza esfuerzos para con el espectador porque ambos están viendo lo mismo; en segundo lugar supone al mismo tiempo un atajo moral, pues ambos están conociendo- en el sentido didáctico del término- las prácticas de *otro social*. Es el mundo de la marginalidad el aprendido y aprehendido por las retinas. La importancia de esta

³ Volveremos a esta referencia porque constituye el nudo central del presente trabajo.

elección reposa en la mencionada efectividad, ya que, como menciona Aguilar (2001) las imágenes realistas “no son de naturaleza icónica o simbólica, sino indicial; en términos de Peirce, signos que ‘responden a una conexión física exterior’ y que se equivalen ‘punto por punto con la naturaleza’. Es decir, huellas que la realidad física deja sobre la placa o la cinta y que más allá de sus aspectos formativos (encuadre, elección del objeto, encadenamiento temporal, etc.) mantienen un resto que puede resumirse en la fórmula *esto era así*”.

El realismo nos conduce directamente al *miserabilismo*. Lo popular en los films y en las mini-series es visto en permanente tensión, perpetuamente golpeado por las inclemencias materiales y simbólicas del plexo social. A diferencia de aquellas representaciones costumbristas que ven a lo popular siempre armónico, desconflictuado y en estado de pureza, el miserabilismo se posiciona en la vereda de enfrente. Según este modo de narrar, lo popular es objeto de dominación y está condenado a la subalternidad. Su existencia es experimentada como el opuesto (reverso) de lo legítimo; ergo, se lo comprende en sentido negativo. Ya llegaremos a exponerlo claramente, pero en nuestro caso, los sectores populares urbanos se relacionan en el mercado por la vía rápida del delito, escamoteando las reglas mercantiles- institucionales- legales de convivencia. Según Grignon y Passeron (1991: 31) el miserabilismo “no puede sino computar, con aire afligido, todas las diferencias como faltas, todas las alteridades como defectos, ya adopte el tono del recitativo elitista o el tono del paternalismo”. O, agregamos nosotros, aún cuando se trate de una queja ante lo desigual de la distribución material y simbólica, ante lo desfavorable de sus condiciones⁴.

Es interesante mencionar aquí que las miniseries guardan cierta especificidad respecto de sus antecedentes filmicos. Tanto *Okupas* pero con mayor fuerza *Tumberos* debieron apelar a descansos en los relatos en el primer caso y al absurdo matizado de apelaciones “estilísticas varias” en el segundo, para *interrumpir* la tensión realista-miserabilista. De los cuatro protagonistas del programa de Bruno Stagnaro- Ricardo, personaje principal de clase media devenido en “ocupante ilegal” de la casa, “El pollo”, amigo del primero que quiere salir de las actividades delictivas en una casa tomada, Walter, un “rollinga” que se gana la vida “oficialmente” paseando perros y “el Chiqui” que lo hace pidiendo limosna por la calle-, los dos últimos aportan relajaciones en los capítulos mientras que los dos primeros son los que dan vida activa a las mini-historias.

⁴ Ya veremos con detalle qué tipo de lectura y apuesta política presenta esta corriente.

A aquellos se los muestra discutiendo ridiculeces mientras cosechan marihuana o robando dos bicicletas previa promesa: “nosotros también somos grosos y lo vamos a demostrar”. El caso de *Tumberos* es más radical: promediando el programa cuando el clima realista-miserabilista llegaba a extremos en el que todos los personajes consumían todo tipo de drogas, amedrentaban a “los giles” a golpes, traficaban y robaban, ingresa a la historia “el Seco”, un demente revolucionario líder de la agrupación Agustín Tosco Propaganda que acallará el perpetuo rumor de la cumbia a fuerza de loas transformadoras. A partir de allí hasta el trágico final pretendidamente revolucionario, el delito, la coima, el tráfico y el consumo y demás ilegalidades, darán paso al absurdo. El punto máximo es cuando Willy, el preso más sanguinario y que se dedicaba a todo tipo de actividades ilícitas abandona la prisión mientras es acompañado por el tema de Michael Jackson del film “Liberen a Willy”.

Estos abandonos a la narratividad realista reposa exclusivamente en que el medio televisivo necesita no extremarla, entrometiéndose en la autonomía de las historias para imprimirlle su catálogo de manifestaciones estéticas permitidas. Es decir, la televisión a diferencia del cine, no se puede permitir los climas que aportan el “tandem” realismo-miserabilismo; la razón de esto radica en que la TV es un medio que en última instancia debe proveer espectacularidad y entretenimiento. No es un realismo exacerbado, sino que se trata de unas narraciones “cortadas” por otros géneros y estilos. Cómo propone Silvia Schwarzböck (2000: 50) acerca de *Okupas*, “el mundo marginal que refleja la miniserie es interesante, pero aburrido, como si el realismo fuera en desmedro de la tensión y el interés tuviera que sostenerse sólo por la serialidad del tema”. Pero, insisto, el realismo sigue siendo la columna vertebral junto a su hermano el miserabilismo, tanto en el nuevo cine así como también en la TV. La consecuencia (política) del realismo nos la aportan Grignon y Passeron: “Al obstinarse en presentar las costumbres, los gustos, el habla popular, en su crudeza y su “ingenuidad” nativas, [el realismo] se entrega sin defensas a los juicios del gusto dominante” (1989: 185). Aquí reside la importancia de la elección y su necesidad de ser eficaz respecto de las significaciones asociadas al objeto representado. Veamos a continuación como se liga esta forma de narrar al *otro* tratando de entender de qué hablamos cuando hablamos de “sectores populares”.

“Los sector(es) popular(es)” en busca de un autor

Partimos de una proposición de la que no nos debemos olvidar: “*lo popular no existe, es sólo un adjetivo*”⁵ (Alabarces: 2002). Lo que sí existe es la dominación que confiere a los sectores adjetivados como populares el carácter de subalternidad. Toda representación acerca de lo popular reposa en una “violencia simbólica” que supone por un lado el hecho de ser esgrimidas desde el lugar enunciativo de la legitimidad (Bourdieu y Wacquant, 1995); En segunda instancia el representante recoge arbitrariamente rasgos pertenecientes al objeto representado, y como se trata justamente de una representación, no estamos en condiciones de comprobarlo. Para sumar a lo *conjetural* (Alabarces, Op. Cit) del “objeto popular”, esta violencia simbólica se hace más fuerte si tenemos en cuenta que, como plantea Michel De Certeau (1996), lo popular se nombra desde una lengua docta que al hacerlo lo suprime. “Se ha convertido en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado”.

Nuestro objeto complejo no nos debe hacer perder de vista que nosotros también estamos posicionados desde la lengua “docta”. Una de los impedimentos con el que nos enfrentamos al trabajar con representaciones acerca de las clases populares⁶ es que, además de hacerlo desde un lugar legítimo y letrado, las significaciones mismas implícitas en el objeto de estudio están dotadas de la supresión violenta. Esto se ve agravado en la idea que debemos a De Certeau que señala que lo popular no tiene entidad enunciativa por si mismo, ya que no es autorreferencial. En virtud de esto, lo que define a lo popular es en última instancia la dominación. En virtud de lo dicho, los sectores populares serán en este trabajo actores sociales que se encuentran inmersos en un conflicto de clase manteniendo en él una posición de subordinación. Este punto de partida permite analizar cuáles son los sentidos que las representaciones ponen en circulación acerca de estos sectores. No está de más destacar que en la conflictividad de clase antes señalada, el enunciador siempre se encontrará en la posición de dominación, desde la legitimidad. Es posible afirmar, a la manera de Grignon y Passeron, que se trata de representaciones que portan un juicio sobre las prácticas populares. Ya sea desde el populismo o desde el etnocentrismo de clase, representar a las clases populares

⁵ El subrayado es nuestro.

⁶ Nos es tan importante hablar de “sectores populares” así como también lo es en términos de “clase” porque al decir de Thompson (1980: 13) la clase es “algo que tiene lugar de hecho (y se puede demostrar que ha ocurrido) en las relaciones humanas”. Esto es lo que nos va a permitir sostener que lo que si existe, por fuera del adjetivo “popular”, es la dominación que este supone.

supone un gesto violento que además de supresivo descansa sobre la valoración y el enjuiciamiento. Es por esto que Stuart Hall (1984: 108) plantea que “la cultura popular está organizada en torno a una contradicción: las fuerzas populares contra el bloqueo de poder”. Nuestro corpus, tanto los films, así como también *Okupas* y *Tumberos*, se sitúa al interior mismo de la disputa siempre conflictiva socialmente que separa a las clases de acuerdo a las prácticas asociadas.

Illegalidad: “lo popular” representable

Las representaciones que, tanto en los films como en las mini-series, le confieren a los sectores populares, dan cuenta de una hacer popular cuyo rasgo identificatorio es el escamoteo ilegal frente a las legalidades mercantiles e institucionales. En términos de Michel De Certeau (1996) las prácticas de estos sectores “ponen en juego una *ratio ‘popular’*”, una manera de pensar investida de una manera de actuar, un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar”. Se trata en nuestro caso específico de una serie de actitudes que la clase docta y legítima impone haciendo circular un sentido que, a partir del realismo y el miserabilismo, posibilita la identificación y el reconocimiento por parte de los espectadores.

La *ratio popular* se define en estos casos metonímicamente con un comportamiento ilegal-marginal. Pensemos en primer lugar que el *lenguaje*, que es un vehículo de identidad/identificación (Hall, 1996), refleja la característica ilegítima de las prácticas populares en los nombres mismos de los programas televisivos. *Okupas* por un lado supone una actividad-en sentido fuerte- delictiva llevada a cabo por los actores sociales “subalternos”. Este *sociolecto bajo* supone que la casa tomada es el ámbito en y a partir del cual sus ocupantes se relacionarán con el sistema. Ser un “okupa” presume el franqueo de la frontera imaginaria de lo legítimo-legal permitido. *Tumberos* también da cuenta de este gesto lingüístico. En primer lugar porque “la tumba” es la prisión en la jerga carcelaria; es el sitio al que se accede a posteriori de haber malversado los códigos de la legalidad. En segundo lugar, es otro giro distorsivo que nos propone la asunción de una *lengua otra* igualmente ilegítima como su portador. Al respecto Pierre Bourdieu (1988: 156) señala que “lo que se llama ‘lengua popular’, son modos de hablar que, desde el punto de vista de la lengua dominante, aparecen como naturales, salvajes, bárbaras, vulgares. Y aquellos que, por la

preocupación de rehabilitarla hablan de lengua o de cultura populares son víctimas de la lógica que lleva a los grupos estigmatizados a reivindicar el estigma como signo de su identidad". Por acción o por omisión, la toma de la voz del otro en la nominación de los programas opera en favor de la ya mencionada "violencia simbólica".

Este lenguaje popular, que al decir de Emilio Bernini (2003) da aún mayor eficacia al realismo, "decide el estatuto de lúmpenes, más que sus aspectos, sus robos improvisados o su situación social". La oralidad popular para Bajtín (1987) no admite protocolos porque se posiciona frente a ellos. En este sentido establece en muchas instancias una demarcación identitaria en términos de un *nosotros* con "aguante" frente a un *ellos* "concheto", "careta", "puto", poniendo en escena un accionar corporal y demarcando las trayectorias a través de los cuales se da la conflictividad social.

Junto a la oralidad popular, las prácticas delictivas definen el estatuto de popular de los lúmpenes. El robo en *Pizza, birra, faso*, la corrupción en *El Bonaerense*, la casa tomada además del consumo de drogas, el robo, la estafa en *Okupas*. *Tumberos* también presenta ésta característica: la putrefacción puesta de manifiesto del sistema carcelario hace que todas y cada una de las actividades en aquél escenario se lleven a cabo por la vía rápida del delito. La vida y la muerte, el ingreso y tráfico de drogas, "la entrega" de presos para su posterior "ajusticiada", etc., se realiza previa entrega de coima al guardia-cárcel o a los líderes de los pabellones. De hecho, ambos programas narran como el medio determina la caída (Bernini, op cit) de sus protagonistas, ambos provenientes de la clase media acomodada, que se convierte en testigo del abandono de dos de sus "hijos" de "las buenas costumbres" burguesas. Cada uno por su parte asume un glosario de actividades ilegítimas que van desde el robo al consumo de drogas, pasando por la asunción de giros orales.⁷ Caetano y Stagnaro señalan el antecedente con *Pizza, birra, faso*, donde un grupo de jóvenes circula en el territorio urbano robando restaurantes, a señoritas mayores, a discapacitados, mostrando sus derrotas tanto en el hampa así como también en la esfera social.

De acuerdo a lo aquí señalado, "lo popular" conforma una cadena significante juntamente con la ilegalidad- marginalidad y lo ilegítimo, siempre en un enfrentamiento imaginario versus lo legítimo. Veremos a continuación cómo se articula esto dentro del sistema capitalista y cuál es el lugar que las representaciones le otorgan a estos lúmpenes populares.

⁷ Aunque nunca dejen de ser blancos, eso les posibilita a los espectadores ingresar junto a ellos al mundo narrable de lo popular.

La ilegalidad popular en el subsuelo del capitalismo

Los sectores populares que son objeto de representación-tanto en cine como en televisión- se posicionan tensamente en el borde del capitalismo. Cuando al comienzo del presente trabajo tomábamos las palabras de Gonzalo Aguilar para definir estas obras cuya temática son “los descartes del capitalismo”, también proponíamos a través del autor que se representaba “lo que el capitalismo pretendía colocar en sus márgenes”. Esto supone una observación de vital importancia. En los films y los programas no se trata de ningún modo de representaciones acerca de sectores que se encuentran fuera del sistema, sino que por el contrario marcan su límite. Las prácticas frente al estatuto social identifican a su portador de un lado o del otro de la divisoria imaginaria. En nuestro caso son excluidos de la escena, relegados a los márgenes. El mismo Aguilar argumenta que “lo que define la política estética (...) es su postura frente a cómo se consumen las mercancías y los restos”. Se produce en ese sentido una contaminación en y con el capitalismo, una intensa búsqueda de situaciones marginales dentro de él, cuyo resultado son “las ruinas urbanas” (Aguilar, op cit: 16).

Esto nos lleva directamente a las propuestas teóricas de Michel De Certeau (op. cit) para quién la *ratio popular* es definida en términos de *táctica* respecto de las *estrategias*, potestad de las clases legítimas dominantes. De acuerdo con el autor la “táctica” se refiere a un cálculo que tiene lugar en el territorio del otro. Son “ocasiones” que dan cuenta de la improvisación “escamoteando” las reglas que constituyen este escenario ajeno por el que transitan. Si la “estrategia” supone un “cálculo de relaciones de fuerza” en un terreno propio, el hacer popular se visualiza efímero, instantáneo, aprovechando las distracciones.

El robo para el consumo, como propone Aguilar, no es otra cosa que el escamoteo de la rigurosidad de las leyes del mercado. Es enfrentarse con un sistema que los relega a la exclusión y del que sin embargo no les es posible separarse porque les resulta atractivo aún con su desdén. Cuando en alguna escena la cumbia llega desde un ultra moderno equipo de música robado, o cuando los ocupantes ilegales expresan que “ahora si esto es una casa” ante la llegada de un televisor, lo que nos está mostrando es que, amén de lo ilegítimo de sus prácticas, no pueden ser pensadas sino es

dentro del capitalismo. Lo cual puede significar que la condición de representable de los sectores populares se define en un terreno “nuestro”.

Denis Merklen (2005) en un reciente trabajo toma prestado una metáfora de la novela del autor Jorge Amado *Capitaes da Areia*. Allí el novelista brasileño cuenta la historia de un grupo de muchachos en las playas de Bahía que por las mañanas salen a buscar su sustento, ya sea en pequeñas changas, traficando o robando. Merklen se apodera de la idea de que son “cazadores” y propone que en la actualidad los sectores bajos de la sociedad argentina poseen esa misma característica. Si con De Certeau decimos que las prácticas populares representadas se llevan a cabo en términos de táctica, también podemos sumar que se trata de *cazadores*.

El cazador también lleva a cabo su trabajo en la coyuntura de la improvisación. A diferencia del agricultor cuya actividad es resultado de un proceso mitad natural mitad laboral, el cazador debe estar atento a “coger al vuelo” (De Certeau) las oportunidades que se le presentan. “Los cazadores no proyectan sus vidas a cosechas anuales, programadas en armonía con el ciclo natural. Tampoco tienen especialmente medios de almacenamiento o acumulación que les permitan adaptarse a los períodos de descenso de la caza o de mala cosecha. Menos tienen la posibilidad de participar de la reproducción de un ciclo económico. (...) Lo que caracteriza su modo de actuar es su relación de inmediatez con el medio” (op cit, 174). Esta lógica oportunista que señala Merklen es la misma que vemos en los lúmpenes cuya perspectiva no responde a un cálculo temporal sino que por el contrario se refiere a la respuesta coyuntural de una necesidad o deseo de consumo.

“Cazadores”, respuestas “tácticas”; lo cierto es que los sectores populares representados se encuentran presentes en (nuestra) territorialidad marcando el binarismo ilegal- popular vs. Legítimo- legal. Los directores del Nuevo Cine en ese dispositivo o en la televisión, nos proponen que la ilegalidad es resultado de condiciones materiales y simbólicas desfavorables. Esto nos presenta una lectura política donde la indecencia es el resultado de la necesidad de comer o impulsado por la adicción o en última instancia porque es necesario para estar en el mercado. Sea como fuere, lo que sigue son algunas conclusiones acerca de la politicidad esgrimida por el Nuevo Cine Argentino así como también en su traslado a la televisión.

Consideraciones finales: crítica política o resignación moral.

Está claro que esta nueva corriente cinematográfica no forma parte de una generación homogénea como si sucedía en los sesenta y los setenta con los cineastas de entonces. “El nuevo cine Argentino presenta una notoria dispersión de tendencias, una de cuyas causas puede atribuirse a la ausencia de tópicos comunes, a diferencia de aquellos que compartían los cineastas de los sesenta y que hicieron de ellos una generación” (Bernini, 87). Igualmente, los que sí los liga es la mirada de ambas épocas hacia el presente. Allí es donde aparece la dimensión política en el Nuevo Cine Argentino. Gonzalo Aguilar arguye que “la mirada es apolítica ya que omite totalmente el fenómeno del menemismo”. (op. cit. 16). Ahora, de ser así, la a-politicidad misma aparece como una elección política. A diferencia de otras épocas cinematográficas, este cine se constituye como una mirada *local*, donde los microcosmos cotidianos funcionan para dar cuenta de lo fallido del proyecto homogeneizante de la moralidad neoliberal. Lo que si está ausente es una postura enfática respecto de las causas políticas de la exclusión y la salida rápida vía delincuencia. Por momentos parece que la génesis está en la ignorancia, otras en una velada intención⁸, otras también en que “chorro se nace”. Antes hablábamos de lo desfavorable de las condiciones materiales y simbólicas. Lo que no queda claro es la postura política acerca de la procedencia de semejante disparidad. La elección de los directores es presentar realidades en muchos casos antiutópica⁹, callejones sin salida. De hecho, la salida de la cárcel o de la casa es la muerte¹⁰. Tal vez por eso es que los relatos no se presentan cómo críticos al capitalismo, lo que supondría una lectura global macro, sino que produce una “muestra” de la contaminación del capitalismo, planteando una catálogo de conductas en busca del reconocimiento a través de la plasmación de sentidos instituidos circulantes en el plexo social. La intención “parece programada para que el espectador

⁸ Esto es muy claro en los personajes burgueses que inician las historias de los programas de TV. Si Ricardo en *Okupas* y Parodi en *Tumberos* franquean los límites de “lo permitido” por la legitimidad, es por mera elección. No ocurre lo mismo (con tanta claridad) con el resto de los personajes cuya identidad es de corte popular-delictiva.

⁹ El mejor ejemplo de esto tal vez sea el film *Bolivia* de Adrián Caetano.

¹⁰ Lo mismo ocurre en *Pizza, birra, faso*, donde el personaje de “el cordobés” muere mientras ve como su novia embarazada se va al Uruguay a disfrutar de “otra” vida. *Bolivia* también termina con la muerte del inmigrante boliviano.

sólo la juzgue por su parecido con la vida real, no por el vértigo implícito en la experiencia” (Schwarzböck, 2000, 50).

El autor, como lugar fuerte dentro de la escena enunciativa, “se juega” a posicionarse del lado del espectador en una relación “didáctica- contemplativa”. “Esto ocurre, veámoslo porque es así” parece ser la exhortación de estos jóvenes directores cuya postura y apuesta política no excede la mera transparencia de ciertas escenas microscópicas. Es, en definitiva, cumplir la misión de mostrar agotando el posicionamiento político en un momento en que la palabra política está siendo pauperizada.

BIBLIOGRAFÍA

- **Aguilar, G** (2001): “Los precarios órdenes del azar”, en revista *Mil palabras. Letras y artes en revista*, Número 1.
- **Aguilar, G** (2001): “Renuncia y libertad. Sobre la película de Lisandro Alonso”, en revista *Mil palabras. Letras y artes en revista*. Número 2.
- **Alabarces, P** (2004): “Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular”, en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, Año III, Número 23, La Plata.
- **Bajtín, M** (1987): “Introducción. Planteamiento del problema”, en *La cultura popular en la edad media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- **Barthes, R** (1980): *Susurros del lenguaje*, Méjico, Siglo XXI.
- **Bernini, E** (2003): “Un proyecto inconcluso”, en revista *Kilómetro 111*, Número 4.
- **Bourdieu, P** (1988): “Los usos del pueblo” en *Cosas Dichas*, Buenos Aires, Gedisa.
- **Bourdieu, P y Wacquant, L** (995): *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Méjico, Grijalbo.

- **De Certeau, M** (1994): “la belleza del muerto”, en *La cultura en plural*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- **De Certeau, M** (1996): *La invención de lo cotidiano. Artes de Hacer*, Méjico Universidad Iberoamericana.
- **Grignon, C y Passeron, JC** (1991): *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- **Hall, S** (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R (ed): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- **Hall, S** (1996): “Introduction: Who Needs’ Identity?”, en Hall S (comps.) *questions of cultural identity*, Londres Sage Publications.
- **Merklen, D** (2005): Pobres ciudadanos. *Las clases populares en la era democrática (1983-2003)*, Buenos Aires, Editorial Gorla.
- **Schwarzböck, S** (2000) “El realismo de Okupas. Último tren a Constitución”, en revista *El Amante*, número 104.
- **Thompson, E.P.** (1980): “Prefacio” a *La formación de la clase obrera*, Londres, Penguin.