

“Marginalidad y cuestiones de género: la representación de la mujer de las clases populares en el nuevo cine argentino”

A modo de introducción

El presente trabajo se propone abordar algunas representaciones de las clases populares urbanas, a partir del análisis de un conjunto de filmes pertenecientes al llamado “nuevo cine argentino” (NCA) y atendiendo particularmente a cómo las mujeres de las clases populares -doblemente dominadas, en palabras de Pierre Bourdieu- aparecen representadas en los mismos. Nos proponemos analizar, así, otra dimensión de lo subalterno y de lo reprimido: la mujer. Una otredad de género, que se superpone con una otredad de clase.

Según Gonzalo Aguilar, el nuevo cine argentino nació a partir de ciertas inflexiones locales en cuanto a la producción cinematográfica hacia fines de los años noventa. Inflexiones que se caracterizan:

tanto por aspectos institucionales (el paso de los realizadores y equipos por las escuelas de cine, la aparición de modos de producción no tradicionales, la participación de fundaciones extranjeras) como por aspectos formales (uso más elaborado del sonido, mayor destreza en el acabado técnico, incorporación estratégica de la desprolijidad, método original de *casting*) (Aguilar, 2006: 14).

En cuanto a sus apuestas temáticas, el NCA revela ciertas preocupaciones específicas -que incluyen la marginalidad y la violencia, así como también las relaciones familiares en descomposición- y representa vastos segmentos de la vida cotidiana de las clases populares. Asimismo, dicho fenómeno cinematográfico tiene al “realismo” como principal efecto de sentido y como argumento fundamental del “contrato de lectura” que propone (Verón, 1985), y es justamente por eso que se nos revela como un lugar privilegiado para dar cuenta de qué modo se construye al otro de clase en la cultura masiva.

Hemos escogido para el análisis algunas producciones de Adrián Caetano y Pablo Trapero, máximos exponentes del conjunto de cineastas pertenecientes al NCA que han apostado por la “opción de la transparencia popular del registro social”, en palabras de Ana Amado (2002: 87). En sus producciones -*Pizza, birra, faso* (1997),

Mundo Grúa (1999), *El bonaerense* y *Un oso rojo* (2002)- encontramos, como dijimos, una apuesta por la producción/reproducción de lo real, que implica, por supuesto, un modo particular de “mostrar” lo real. Así, intentaremos rastrear de qué manera se representa lo popular, y en particular lo popular-femenino, atendiendo a qué rasgos se destacan y cuáles se dejan de lado en estas producciones.

De lo popular a la subalternidad

Para abordar nuestro objeto de estudio se nos hace indispensable dejar de lado ciertas categorías que pueden subsumir unos ejes de dominación debajo de otros. Es necesario evitar cualquier tipo de naturalización o de explicación simplificada, y para ello nos valdremos de un concepto base: el de “subalternidad”. Los cuerpos representados, efectivamente, son cuerpos subalternos, sobre los que pesan una serie de violencias, en múltiples sentidos, internalizadas en prácticas, discursos y vínculos (Alabarces, Añón, 2007).

R. Guha realiza una aclaración importante en este sentido: ni las clases subalternas ni las élites son un todo homogéneo, ni tampoco son clasificables con facilidad. Ambas se nos presentan como conjuntos heterogéneos y mudables, y eso las hace complejas bajo la mirada del analista. En este sentido, consideramos que el concepto de subalternidad permite leer esas complejidades que las categorías de clase, de género o de etnia por separado no logran explicar. Justamente, lo que el concepto de subalternidad nos permite analizar es esa multiplicidad de modos de subordinación - clase, edad, género, ocupación, etc.- que es característica de nuestras sociedades periféricas.

A la definición de Guha, señalan Alabarces y Añón, en la que se advierte claramente la vertiente gramsciana, el *Latin American Subaltern Group*, nacido en la década del '90 en el marco del agotamiento de los *Estudios Culturales* en la academia norteamericana, agrega:

El subalterno no es una sola cosa. Se trata, insistimos, de un sujeto mutante y migrante. Aún si concordamos básicamente con el concepto general del subalterno como masa de la población trabajadora y de los estratos intermedios, no podemos excluir a los sujetos ‘improductivos’, a riesgo de repetir el error del marxismo clásico respecto al modo en que se constituye la subjetividad social. Necesitamos acceder al vasto y siempre cambiante espectro de las masas: campesinos, proletarios, sector formal e informal, subempleados,

vendedores ambulantes, gentes al margen de la economía del dinero, lumpen y ex-lumpen de todo tipo, niños, desamparados, etcétera. (“Manifiesto del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, 1998: 4).

Esta extensión de la definición es fundamental a los fines de nuestro trabajo, ya que los sujetos representados en los filmes escogidos para el análisis estarían enmarcadas en estas categorizaciones: son a veces *proletarios, sector formal e informal, subempleados, vendedores ambulantes, gentes al margen de la economía del dinero, lumpen y ex-lumpen de todo tipo, niños, desamparados*. Aunque el caso de las mujeres representadas -mi objeto, en sentido estricto- presenta ciertas variantes con respecto al modo como se representa al hombre y a la masculinidad en general. Volveremos más adelante sobre ello.

Una aclaración: utilizaré a lo largo de este trabajo “subalterno” y “popular” de manera indistinta, teniendo en cuenta que ambas categorías recuperan la conflictividad y las relaciones de dominio y subordinación, que funcionarán como pilar a los fines analíticos en el presente trabajo.

Representación, estereotipos y el principio de no-transparencia

La de **representación** es una categoría fundamental a la hora de encarar el análisis de medios en general. La misma se basa en el principio de no-transparencia: los medios -en nuestro caso, el cine- no reflejan el mundo tal cual es sino que hablan del mundo desde un discurso particular. Esta afirmación puede parecer una obviedad a simple vista, pero consideramos que es necesario explicitarla desde un principio porque las aspiraciones “realistas” de los filmes seleccionados pueden llevar a malentendidos.

En palabras de de Certeau, la representación es siempre “una convención (...) que tiene el triple carácter de poner de manifiesto una totalidad en sí misma inasequible, de ser susceptible de un control, por último, de tener una función operativa al ejercer un cierto poder” (de Certeau, 1995: 54). Esto nos coloca en el terreno de la cultura, entendida como un campo de lucha por el sentido. Así, se nos impone la necesidad de preguntarnos *quién* es el que lleva a cabo la representación, *qué* está representando y *de qué modo* lo hace (Said, 1978).

Sabemos que en todo discurso se destacan algunos valores, ideas y características no necesariamente falsas, pero que no son las únicas posibles para

representar un hecho, persona o grupo. Y cuando una serie limitada de rasgos se presentan repetidamente para hablar del mismo grupo pasamos a la cuestión de la creación de **estereotipos**.

El estereotipo es una imagen convencional que se ha acuñado para un grupo de gente. Es decir, se trata de representar a un determinado grupo social haciendo hincapié en algunas características y descartando otras. Seleccionar algunos atributos para hablar de un grupo y dejar otros de lado implica un recorte que, como tal, es arbitrario y convencional -y, por supuesto, implica una apuesta explícita por parte del que enuncia. Como sabemos, las generalizaciones no toman en cuenta las diferencias que existen entre diversos grupos -e incluso al interior del mismo grupo. Y, sin embargo, estas imágenes que construyen los medios cuentan con el consenso de la audiencia porque están arraigadas en ciertos aspectos de la realidad observable -y en ciertos prejuicios que funcionan socialmente-, convirtiéndose el estereotipo en un modo “natural” y “obvio” de presentar la realidad.

Por lo general, los estereotipos se aplican a grupos subalternos y marginales que luchan por un poder que no tienen o por su reconocimiento –pobres, mujeres, homosexuales, desocupados, inmigrantes. Y sirven, muchas veces, para justificar el acogimiento o rechazo a un determinado grupo.

Lo popular en lo masivo

Según Stuart Hall, las industrias culturales tienen el poder de adaptar y reconfigurar constantemente lo que representan. Mediante la selección y la repetición, imponen e implantan aquellas definiciones que más fácilmente se ajustan a las descripciones de la cultura dominante.

Estas definiciones no tienen la facultad de ocupar nuestra mente; no funcionan en nosotros como si fuéramos pantallas en blanco. Pero sí ocupan y adaptan las contradicciones interiores del sentimiento y la percepción en las clases dominadas (...) Pienso que hay una lucha continua y necesariamente irregular y desigual, por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular (1984:101).

Éste es, para el autor, el modo como se desarrolla la dialéctica de la lucha cultural, en la que existen puntos de resistencia, pero también momentos de inhibición por parte de lo popular.

En definitiva, lo que aquí nos interesa es ver de qué modo lo masivo recupera la cultura popular, atendiendo, como diría J. M. Barbero (1983:61), a las mediaciones que caracterizan toda relación entre representación y representado, ya que así podremos dar cuenta cómo se produce el cruce entre esas dos lógicas bien diferentes en las películas seleccionadas.

Porque, sin duda, lo masivo es uno de los lugares donde podemos leer hoy lo popular. Pero es necesario no caer en la falsa idea de que “lo popular está en lo masivo, y allí está bien guardado”, o en una concepción neopopulista o una celebración acrítica de “lo que la gente puede hacer con los medios”. Lo que, con Alabarces, queremos rescatar en este trabajo es el margen; lo que queremos repensar es cuál es “el límite de lo decible en la cultura hegemónica y en los massmedia” (2004). Todo esto, atendiendo particularmente a las lógicas de producción y a las apuestas retóricas, temáticas y enunciativas de estas películas que pertenecen al NCA.

En los inicios, un obstáculo

Dice Alabarces en la primera de sus “Nueve proposiciones en torno a lo popular”:

“No se puede hablar de lo popular desde una lengua popular, porque lo popular no tiene capacidad de autonominación (...). El texto sobre lo popular (...) es siempre metadiscurso. Y como diría Barthes, violento” (2004).

Y agrega en la número 5: “**El texto popular es doblemente opaco, está doblemente oculto**; oculto en el mecanismo de los signos, pero también porque está narrado por la lengua de otro” (idem).

Pues bien, una primera advertencia, que funcionará para nosotros como premisa: los realizadores de las cinco películas escogidas para el análisis en este apartado son hombres. Y son hombres pertenecientes a las clases medias y altas de la sociedad argentina actual. Estos no son datos poco relevantes, ya que implican una doble distancia respecto de lo representado: en estas películas no nos encontramos con mujeres de las clases populares hablando de sí mismas, sino con hombres vinculados a las clases dominantes -en todo caso, pertenecientes a la fracción dominada de las clases

dominantes, en palabras de Pierre Bourdieu-, narrando a un otro de clase y a un otro de género.

Ginzburg nos advierte en el *Prefacio* a *El queso y los gusanos* que el investigador debe guardar un gran cuidado al abordar lo popular como objeto, ya que su estudio implica siempre una serie de “filtros intermedios y deformantes” de los que es necesario dar cuenta. Y esta es una aclaración que nos sirve y que tendremos presente durante todo este trabajo. Porque si bien nosotros estamos trabajando con representaciones mediáticas, esto es, con ficcionalizaciones de la(s) cultura(s) popular(es) y no estamos realizando un trabajo de campo para dar cuenta de las prácticas de las clases populares urbanas en la actualidad, estamos frente a un objeto complejo. Porque el NCA no sólo se caracteriza por el uso de criterios de producción poco corrientes y por la audacia de sus apuestas estéticas sino que, como ya dijimos, tiene al realismo como principal efecto de sentido. Incluso uno de los libros más relevantes que se han escrito hasta ahora sobre el NCA, el ensayo de Gonzalo Aguilar que ya hemos mencionado y que lleva por nombre *Otros mundos*, plantea en la introducción la posibilidad de reflexionar acerca de los cambios sociales, políticos y económicos que se han producido en los últimos años en Argentina a partir de este conjunto de películas. Dice Aguilar:

Desde un principio, mi idea no fue pensar *contra* las películas ni *sobre* ellas, sino *con* ellas (...) me interesa, antes que nada, acercarme a las transformaciones de los últimos años ayudado por *las astucias* de la forma cinematográfica. En diálogo y en polémica con otras posiciones críticas, he tratado de desarrollar en este libro una lectura del nuevo cine argentino que es, a la vez, una interpretación de las transformaciones de los años noventa” (2006: 9).

Sin perder de vista que Aguilar, como estudioso del cine y de la cultura, no desconoce que toda puesta en escena implica una serie de mediaciones, esto es, que no existe la transparencia en materia de representación, es igualmente llamativo que no sólo la crítica cinéfila sino también los investigadores en la materia coloquen a este movimiento cinematográfico en un lugar tan privilegiado, como si efectivamente lo popular estuviese allí.

Parafraseando a Michel de Certeau, podemos decir que, también en el caso de estas narraciones “realistas”, hay menos una definición del contenido de una cultura popular y subalterna que la perspectiva desde la cual parte el realizador (1999:60). Lo

que subyace en este caso -pero no sólo en este- es una represión: la represión del objeto, de lo representado, en favor de la representación. Pero, y una vez más parafraseando a De Certeau, no se le puede reprochar al NCA el articularse sobre la base de una violencia (dado que es siempre el caso) sino el hecho de “no haberla confesado”. Porque al instaurarse como una suerte de reflejo de la marginalidad, la pobreza y la violencia que caracteriza a vastos sectores de las clases populares argentinas en la actualidad, escamotea el hecho de que son representaciones, doblemente mediadas, de esas realidades cotidianas. Escamotea, justamente, la distancia. En palabras de De Certeau:

Para el historiador, como para el etnólogo, la meta es hacer funcionar un conjunto cultural, hacer aparecer las leyes, entender los silencios, estructurar un paisaje que no debería ser un simple reflejo, so pena de no ser nada. Pero sería equivocado creer que estos útiles son neutros y su mirada inerte: nada está dado, todo está por hacer, e incluso la violencia de la interpretación puede aquí crear o suprimir” (1999: 68).

Pero queremos rescatar las reflexiones de Ginzburg que mencionamos más arriba: los investigadores debemos guardar una exasperada conciencia epistemológica de la violencia que implica necesariamente el quehacer científico, porque eso nos va a permitir hacer visibles los obstáculos con los que nos encontramos al investigar una cultura “otra”. Obstáculos que se acrecientan a medida que intentamos dar cuenta de una multiplicidad de ejes de dominación que recaen sobre esos sectores sociales.

Porque no sólo queremos aquí investigar a las clases dominadas en lo económico. También queremos abordar los modos de dominación simbólica que implica el hecho de ser una *mujer* pobre. Todavía hoy, hablar de clase y género, en una suerte de combinación de subalternidades, nos introduce en un campo muy complejo o, al menos, no lo suficientemente explorado. De hecho, nos hemos encontrado con un obstáculo importante al abordar los estudios sobre mujeres: la mayoría de las investigaciones tienen por objeto un sujeto de sexo femenino, blanco y de clase media. Hay muy poca bibliografía que se ocupa del análisis de prácticas y/o representaciones de mujeres de las clases populares, por lo que será necesario ser concientes todo el tiempo de los límites con los que nos encontraremos al intentar dar cuenta de las distancias entre las representaciones y lo representado a partir de dicha bibliografía. En todo caso, intentaremos sortear dicho obstáculo produciendo teoría que intentará comenzar a llenar ese vacío.

La marginalidad y la pobreza, desde una mirada miserabilista

Claude Grignon y Jean-Claude Passeron, en un pasaje de *Lo culto y lo popular*, señalan que los análisis sociológicos de corte legitimista pierden densidad y finura a medida que descienden en la jerarquía social.

Todo sucede como si la observación, situada en la punta de la pirámide social, perdiera su poder de discernimiento a medida que su mirada se dirige hacia la base: el enrarecimiento de la información pertinente va de la mano con la indiferencia hacia las diferencias, las variaciones y las oposiciones (1991: 95).

Definida desde la perspectiva dominante y, por tanto, negativamente, la cultura popular aparece como “un conjunto indiferenciado de carencias, desprovisto de referencias propias”. Lo que da como resultado la caracterización de los excluidos en términos “de desventajas, de exclusiones, de privaciones, de ausencia de opción, de no consumos y de no prácticas” y, de esta manera, como pertenecientes a la “no cultura”, (1991: 97).

Estamos convencidos de que éste es, precisamente, el modo como Caetano y Trapero ponen en pantalla al mundo de lo popular. En estas películas, el legitimismo es llevado a su máxima expresión: el miserabilismo. Lo único que podemos observar en estos personajes y su mundo en general es la falta, lo que no tienen.

Si bien es importante que las carencias aparezcan representadas, ya que ello los coloca en su condición de subalternos, a la que efectivamente pertenecen, de sujetos dominados en una sociedad profundamente desigual, la mirada miserabilista a la que son sometidos los deja prácticamente fuera de la cultura. Estos personajes están lejos de mostrar características propias, positivas; sus prácticas se repiten, sus consumos son siempre los mismos y no responden a una elección racional frente a la reducida capacidad adquisitiva. Por ejemplo, hay tres elementos que parecen ser la base de los consumos de estos sectores sociales: la cerveza, el cigarrillo y la pizza. Y esto no se da sólo en la película de Caetano que los nombra en su título. En *Mundo grúa* los personajes principales fuman en cantidad; en *Un oso rojo*, el Oso termina de apagar un cigarrillo y ya está encendiendo otro, mientras la cerveza y la pizza aparecen también en las escenas de mayor dramatismo. Shohat y Stam observan en *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* que cada papel representado, en el caso de los sectores

subalternos, funciona como sinécdoque que sintetiza una comunidad que puede ser grande pero que es, esencialmente, homogénea.

Javier Palma observó en un trabajo sobre estos cineastas y sus modos de representar lo popular dos cuestiones que, creo, pueden servir muy bien como ejemplo de la cuasi no-cultura en la que los realizadores hacen caer a sus personajes: la carencia de la lengua legítima -los personajes sólo hablan mal- y la falta de racionalidad o la ausencia de cálculo en todas sus acciones (Palma, 2005).

Con respecto al primer ejemplo escogido, este autor señala que en las películas, “la oralidad es uno de esos índices que permiten el contrato ‘realista’” (2005); es el modo como los personajes hacen uso de la lengua, antes que nada, lo que denota la situación social de los mismos. Si bien, es necesario aclararlo, ambos realizadores presentan diferencias a la hora de hacer hablar a sus personajes, ya que Traperó no llega a los límites que sí transgrede Caetano en este sentido. Porque el habla supuestamente popular que pone en pantalla Caetano está llena de elementos impactantes que la convierten en una modalidad narrativa muy exitosa, pero algo alejada de las lógicas que envuelven efectivamente al habla popular.

La oralidad popular, según Richard Hoggart, es particularmente “tosca” y vehemente, y aparece como menos disfrazada “con circunvalaciones y matices” que la de otros grupos sociales. Es un habla que “sigue de cerca el movimiento de las emociones, ya se trate de enojo (...) o de alegría” (1971: 91). Las frases cortas, las estructuras sencillas, los insultos, suelen estar presentes en este modo otro de hablar. Ahora bien, lo que le falta a la oralidad puesta en pantalla para ser efectivamente un habla popular, como bien señala Palma, es su aspecto positivo, regenerador y renovador -en términos bajtinianos. Dice, en este sentido, Palma:

la oralidad en estos filmes está enfocada desde el buen hablar, o sea, desde la norma. Al ser así, esta representación del habla popular sólo muestra la degradación del uso legítimo de la lengua: el habla de los personajes de Caetano nos indica el margen de lo social al que pertenecen estos sectores y el previsible uso marginal que de la lengua ellos realizan (Palma, 2005).

Con respecto al segundo ejemplo mencionado, Palma señala que la falta de racionalidad en los personajes -debemos aclararlo: masculinos; luego volveremos sobre ello- es la marca más importante que da cuenta de la mirada miserabilista desde la cual

se narra al otro de clase en estas películas. Tanto el Córdoba como Zapa y el Rulo se nos muestran como seres imposibilitados de actuar por su propia cuenta. Seres irracionales e improductivos que dependen del accionar de otros que los ayudan a sobrevivir. Así, los sujetos populares no aparecen en estas películas como dotados de una racionalidad otra, como podría esperarse -una racionalidad que incluyese “las mil maneras de valerse de”, en palabras de de Certeau- sino que es la “ausencia de cálculo” lo que mejor los define.

Lo interesante de estas películas a los fines de este análisis es que, si bien hay una apuesta muy clara por parte de los realizadores respecto de cómo representan a los sujetos de clases bajas, a los desempleados, a los sub-empleados, a los lumpenes y a los delincuentes, casi todos ellos hombres en estas películas, el estereotipo de género le gana ampliamente al estereotipo de clase en el caso de las mujeres que aparecen en los filmes. ¿A qué me refiero con esto? A que las mujeres en esta corriente del NCA, si bien también pertenecen a los sectores bajos y medios bajos de la sociedad, no llevan a cabo las mismas prácticas, no presentan los mismos consumos, no sostienen los mismos valores ni responden a las mismas lógicas que los hombres. Incluso es posible observar que los personajes femeninos no hablan del mismo modo como lo hacen los masculinos. Existe una ruptura casi total entre el modo como se representan a hombres y mujeres en el cine de Caetano y Trapero. Veamos con más detenimiento qué rasgos aparecen representados en los personajes femeninos, qué se deja de lado, qué estereotipos hacen funcionar los realizadores en este sentido y volvamos luego a esta hipótesis, para arriesgar algunas conclusiones.

Mujeres en pantalla: más acá del estereotipo de género, más allá de su pertenencia de clase

Amparo Moreno introduce un concepto que puede sernos útil a los fines del presente análisis: el de “arquetipo viril”. Según esta autora, la historia ha hablado siempre de *el hombre* haciendo referencia a un modelo humano imaginario, atribuido a un ser humano de sexo masculino, adulto, con voluntad de dominio sobre otros hombres y otras mujeres. Este modelo humano viene acompañado por un sistema de valores que se caracteriza por privilegiar la capacidad de matar, frente a la capacidad de vivir y de regenerar la vida armónicamente. Si bien Moreno forja este concepto pensando en el modelo de *hombre* que subyace en el discurso académico, el mismo nos puede servir

para reflexionar sobre qué tipo de *hombre* y qué tipo de *mundo* subyace en las narraciones que intentamos abordar.

Podríamos decir que el mundo de la marginalidad y la violencia que nos presenta el cine de Caetano y Trapero es un mundo arquetípicamente masculino, que incluye el machismo y la homofobia, así como también la reproducción de las relaciones de dominación al interior de los dominados -todas estas, ciertamente, características propias de las clases populares urbanas. En este contexto, las mujeres de las clases populares parecen erigirse como el límite de lo representable. Y esto es lo que nos resulta más llamativo. Si existe una apuesta concreta respecto de cómo se representa al hombre y a la masculinidad de estos sectores sociales -estamos pensando en todas las características que resaltamos en el apartado anterior-, a la hora de representar a las mujeres pobres pareciera reinar el silencio.

Lo que encontramos en estas películas, como dijimos anteriormente, es a una minoría -en este caso, las mujeres de las clases populares- siendo narrada por un “otro”. Shohat y Stam señalan en este sentido que el modo como las “minorías” -ya sean étnicas, raciales o de género- suelen participar del proceso cinematográfico es principalmente como actores y no como productores, directores o guionistas. Así, las mujeres aparecen en estas películas más que nada como “imágenes en espectáculo cuya fuerza social está modelada por otros” (Sota y Stam, 2004: 194),

En un primer acercamiento a estos filmes, es posible observar que los personajes femeninos son escasos, y pocas veces son protagónicos. El mundo profundamente masculino que los directores buscan retratar está compuesto, básicamente, por hombres. Y esa es, claramente, una apuesta fuerte que podemos encontrar a simple vista en estas narraciones.

Partiendo de la hipótesis de que existe una discontinuidad entre el modo como se representa a los hombres y a las mujeres de las clases populares en estos filmes, intentaremos a continuación rastrear qué unidades culturales, qué estereotipos aparecen ligados a estas mujeres en las películas.

Teresa de Lauretis señala que las mujeres, como todo ser social, “se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación” (1984: 29). Y continúa:

Toda tecnología social -el cine, por ejemplo- es el aparato semiótico donde tiene lugar el encuentro y donde el individuo es interpelado como sujeto. El cine es, a la vez, un aparato

material y una actividad significativa que implica y constituye al sujeto, pero que no lo agota.

Según esta autora, el cine instala a la mujer en un “particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación”. Los medios -en nuestro caso, el cine- se constituyen como verdaderos escenarios de conformación de identidades, produciendo y reproduciendo estereotipos sociales, según ciertas “‘tendencias hegemónicas y leyes tácitas’ a las que, por otra parte, contribuyen a consolidar” (Arfuch, 1996). Podríamos decir que existe una suerte de relación dialéctica entre las representaciones mediáticas y lo que podríamos llamar, con muchas comillas, “la realidad”: unas remiten a la otra y viceversa, conformando conjuntamente las identidades de los distintos sectores sociales.

Leonor Arfuch agrega algo que nos resulta fundamental en nuestro análisis: señala que esa actividad signifiante es esencialmente dinámica, ya que “no se cierra en sentidos cristalizados y aunque rara vez asuma carácter vanguardista, en la cadena de reenvíos es posible encontrar **una cosa y su contraria**”. Así, no siempre nos encontramos con el mismo modo de representar a las mujeres en los medios. Incluso, y podemos ver esto en las películas seleccionadas, es posible encontrar imágenes estereotipadas absolutamente opuestas, como ocurre, por ejemplo, en *Pizza, birra, faso* y en *Un oso rojo*, donde las mujeres se constituyen como seres desprotegidos que necesitan del cuidado de los hombres y, a la vez, como mujeres resueltas, que cuidan de los suyos e intentan encarrilar al hombre que ha perdido el rumbo.

En *Pizza, birra, faso*, Sandra funciona como una especie de contrapeso respecto del Córdoba y, en menor medida, de sus tres amigos: ella les señala que son “pendejos” y “forros”, cada vez que ellos hacen mal las cosas -y esto es algo que pasa todo el tiempo ya que, como dijimos, la “ausencia de cálculo” es una de las características más salientes de este grupo de lumpenes urbanos. Así, en una escena de la película, Sandra, cansada de la irresponsabilidad y de la inmadurez del Córdoba, lo deja y vuelve a la casa de su padre. Y lo intima: “si querés que vuelva buscate un laburo como la gente”. Y cuando el Córdoba, luego de unos días, vuelve a buscarla, ella le dice: “¿quién me va a bancar al pibe si no te podés cuidar vos solo?”. Porque si él “va en cana”, no la va a poder cuidar a ella y a su hijo. Ella le pide constantemente que no robe más, que se busque un trabajo, ya que así no van a poder formar una familia.

Lo interesante de este personaje femenino es esa oscilación constante de la que hablábamos más arriba: por momentos se erige como una figura de contención y, por otros, se convierte en una mujer débil que busca protección para ella y para su futuro hijo -“si caés en cana yo que mierda hago”, le dice Sandra al Córdoba. Esto es, el personaje oscila entre dos estereotipos de género bien conocidos -y ampliamente representados en los medios de comunicación-: la mujer fuerte que está detrás de todo hombre y la mujer que necesita protección constante.

En *Un oso rojo* pasa algo muy parecido. La de Natalia, ex-esposa del Oso y madre de su hija, es también una figura que oscila entre los dos estereotipos antes descritos. Ella fue quien tuvo que hacerse cargo de la casa y de la nena cuando el Oso fue apresado por matar a un policía. Ella es quien debe cargar con un nuevo marido desempleado y jugador compulsivo. Ella es quien se preocupa por pagar las cuentas y por el desalojo inminente. Y se lo dice al Oso, en una discusión: “a la nena no le va a faltar nada porque yo no le hago faltar nada”. Pero, a la vez, ella no puede salir de sus problemas por su cuenta. Y termina dependiendo del Oso para pagar su casa y evitar el desalojo.

Es importante destacar que estos estereotipos muy ligados al género femenino en las representaciones mediáticas no parecen sufrir grandes alteraciones por tratarse de mujeres de las clases populares. De hecho, son estereotipos que funcionan muy bien en la literatura y en las telenovelas contemporáneas, sin importar a qué clases sociales pertenezcan las mujeres representadas.

Otra unidad cultural, muy ligada a la anterior, que funciona aceitadamente en estas películas es la de la mujer como madre. La figura de la madre va a estar muy presente en casi todos los filmes.

Volvamos a Sandra, la novia del Cordobés en *Pizza, birra, faso*. Ya en una de las primeras escenas podemos advertir que Sandra está embarazada. Dice Oliver Monguín en *Violencia y cine contemporáneo*:

las mujeres, cuando no sucumben a la fascinación de la violencia, cuando no quieren ocupar violentamente el lugar de los hombres violentos, son casi siempre el instrumento de una regeneración. Y con razón: la mujer responde a la violencia destructiva con la violencia del nacimiento, de la procreación.

Este es un estereotipo también conocido: las mujeres-madres como instrumento de regeneración. Esta unidad cultural ligada a la figura femenina aparece en muchas de las películas seleccionadas, pero en *Pizza, birra, faso* tiene una presencia fundamental en el devenir de la historia. Porque Sandra, como dijimos, está embarazada, y ese embarazo trae consigo la promesa de un futuro diferente. El padre de Sandra es un hombre violento y la golpea -aunque ella lo niega y aduce caídas frente a los moretones de su cara. Por eso decide volver a irse con el Córdoba, que le promete una vida mejor en Uruguay. Dice Aguilar al respecto:

La familia futura, en una película que ensalza las virtudes del nomadismo lumpen, promete un momento de detenimiento, de fundación o, la menos, de alegría en una familia sin padre (2006: 53).

Sandra, cuyo embarazo pareciera conllevar la promesa de “empezar de nuevo” y de una vida mejor, es la única que logra sobrevivir. Se aleja de la marginalidad y la delincuencia de su círculo en Buenos Aires, y logra “cruzar el charco” con dinero -el dinero del robo. Su nueva familia, sin duda, será sin padre, pero la llegada de un nuevo rumbo se erige como el inicio de algo novedoso, y mejor. Y pareciera ser que sólo una mujer puede ser el vehículo de este tipo de regeneración.

En *Un oso rojo*, Alicia -la hija del Oso-, en conjunto con Natalia, son aquello que es mejor que él, y que no debe ser estropeado. El Oso es conciente a lo largo de todo el filme de que puede perturbar e incluso arruinar la vida de su ex esposa y de su hija; parece estar convencido de que ellas son lo único que vale la pena en este mundo corrompido. Por eso acepta participar del robo que planeó el hombre que lo traicionó, sólo para conseguir el dinero suficiente para que Natalia y Alicia pudieran salir de sus penurias económicas. Natalia y Alicia, pero sobre todo Alicia, son en este caso la promesa de un futuro diferente, lejos de la marginalidad y la violencia a las que inevitablemente él las llevaría.

Evidentemente, las mujeres pueden funcionar como puente hacia una vida diferente y mejor no sólo porque son capaces de engendrar vida -lo cual siempre trae aparejada la idea de un futuro, incierto, pero un futuro al fin, en un mundo donde se vive siempre al día y en el que es posible morir en cualquier momento- sino, sobre todo, porque ellas están lo suficientemente lejos de las prácticas y las lógicas -o, mejor dicho, la falta de lógica- que presentan los hombres representados en estas películas. De

hecho, no hay mujeres como ellos en esta historia: las mujeres no roban, no yerran, no hablan como ellos -Sandra utiliza insultos por momentos, pero su lenguaje dista de parecerse al del Córdoba o al de Frula. La distancia entre los personajes masculinos y femeninos en estas películas es casi absoluta.

Detengámonos en esto: frente a la falta de racionalidad y de capacidad de cálculo en los personajes masculinos de la que hablábamos en el apartado anterior, las mujeres parecen responder a otra lógica. Sandra, por ejemplo, tiene una capacidad de cálculo mucho mayor que los cuatro amigos. Se muestra como una persona “centrada”, con posibilidad de razonar frente a situaciones difíciles, características que no poseen los hombres de la historia. Ella es la que decide alejarse de su pareja cuando se da cuenta de que las cosas pueden empeorar cada vez más. Asimismo, el segundo y último personaje femenino que aparece en *Pizza, birra, faso*, una señora mayor de clase media a la que le roban en complicidad con el taxista, presenta una gran serenidad frente a la circunstancia de estar siendo robada por dos jóvenes alterados con una cuchilla de cocina en la mano. La señora les dice, muy correctamente, que no va a colaborar con ellos y que por favor le cuiden las cosas -las cadenitas y los anillos que le sacan Pablo y el Córdoba- con una tranquilidad y un raciocinio que no pierde hasta el final. De hecho, ella está siendo robada y son ellos lo que están alterados y asustados. Lo interesante de este personaje es que no sólo se mantiene calma sino que contribuye activamente a que los delincuentes no terminen muertos o heridos -ella se pone al volante cuando hieren al taxista, ya que ninguno de los dos sabe manejar; ella ayuda a Pablo para que no termine en el hospital, prestándole su *ventolín*; y finalmente, como no podía ser de otro modo, una vez que logra que los delincuentes la dejen bajar del taxi, se acerca a una cabina telefónica y se dispone a hacer la denuncia por lo ocurrido.

En *Mundo grúa*, por otro lado, Adriana, la novia del Rulo, si bien también sufre los efectos de la crisis con un negocio que funciona a medias, trabaja a conciencia y logra mantenerse sola. No depende de ninguna decisión externa para poder desenvolverse sin problemas. Incluso toma sin dificultades la decisión de dejarlo cuando él le comunica que se va a trabajar por dos años a Comodoro Rivadavia. Ni lo sigue, ni lo espera.

Volvamos a los estereotipos ligados a la maternidad. El otro personaje femenino que aparece en *Mundo grúa* es el de la madre del Rulo. La figura de la madre de los protagonistas es muy parecida en los dos filmes de Pablo Trapero. Madres como figuras protectoras, preocupadas por la salud y el bienestar de sus hijos, devotas amas de casa,

mujeres que saben desenvolverse perfectamente en la vida doméstica y encuentran siempre tiempo para acompañar en todo a sus hijos, aunque ya sean hombres mayores. En el caso de la madre del Rulo, ella también se erige como una abuela abnegada. El hijo del Rulo, que es un joven muy inmaduro que no quiere trabajar, tiene que irse a vivir a lo de su abuela cuando su padre lo echa de su casa. Y su abuela, muy contenta por ello en un principio, lo despierta con el desayuno listo, le prepara el cuarto, le hace de comer, lo cuida. La abuela lo recibe muy contenta, en parte, porque “necesita compañía”. En fin, ambos personajes nos ponen frente a otro estereotipo que funciona socialmente, sin estar necesariamente ligado a la representación de una clase en particular.

Las mujeres y la oralidad ¿popular?

Por último, haremos referencia a los modos de hablar que presentan estas mujeres. Dijimos en el apartado anterior que el habla popular puesta en escena se caracteriza por su negatividad, por su lejanía respecto de la norma, de la oralidad legítima, que se refleja en su tosquedad exagerada y en el uso repetido de insultos degradantes. Pues bien, la oralidad de los personajes femeninos se aleja bastante de esta caracterización. Veámoslo con algunos ejemplos.

Sandra y el Córdoba, en un diálogo de *Pizza, birra, faso*:

C: Cerrá lo ojo.

S: Dale, Córdoba.

C: ¡Cerrá lo ojo! Tomá.

S: ¿Y para qué me traés algodón?

C: Anduve preguntando por ahí y me dijeron que te va empeza chorriar, te va hace falta. ¿No queré caminar, dar una vuelta por ahí?

S: Dale

(...)

C: ¿Qué pasa? ¿No te gusta mi trabajo?

S: Sí, a mí me gusta cualquier trabajo, pero quiero que me prometas una cosa.

C: Sí, yo te prometo lo que vo quieras.

S: No, una sola cosa. Que me prometas que si este trabajo no funciona vas a buscarte otro, pero no vas a robar más. ¿Y?

C: ¿Y qué?

S: Y no teagas el imbécil, ¿me lo prometés o no?

C: Sí, pero vo tampoco no entendé un carajo cómo son las cosas, ¿eh?

Otro diálogo de *Pizza, birra, faso*, esta vez entre Pablo y el Córdoba y la señora a la que le roban a bordo del taxi:

P: Dele, señora, sáquese todo. No, no le voy a hacer nada, señora, por favor, sáquese el anillo, dele.

(...)

S: Cuidá un poco esto, por favor.

P: Señora, no me joda.

(...)

C: Señora, vieja, no va a tener que ayudar.

S: Vos estás loco si creés que yo voy a colaborar con todo esto.

C: Vieja, la concha de la lora, te voy a hace boleta, ma vale que colaboré porque si no te vamo hacer boleta.

(...)

S: ¿Y con el pobre hombre ese qué van a hacer?

C: Eso a vo no te importa, vieja.

P: ¿Pobre hombre? Reverendo hijo de puta este tipo.

S: ¿Lo conoce?

P: Bastante.

S: Mirá vos, ya me habían hablado de los taxistas en la capital.

Lo que vemos en este caso es que tanto Sandra como la señora a la que le roban en el taxi utilizan otro tipo de construcciones verbales, otro tipo de vocabulario; en ninguno de los dos casos se apela a las exageraciones y los impactos lingüísticos que observamos en los protagonistas hombres de la historia. Incluso es posible observar que las mujeres de esta historia dicen las palabras completas, no “se comen” términos ni se les escapan las eses. Podríamos decir que el modo como los realizadores hacen hablar a las mujeres en esta película está definitivamente dentro de los cánones de la lengua legítima, a diferencia de lo que ocurriría con la oralidad de los protagonistas. En una palabra, las mujeres aquí “hablan bien”.

En *El bonaerense*, la diferencia entre los modos de hablar de hombres y mujeres no tiene tanto que ver con la presencia o ausencia de un lenguaje cargado de expresiones impactantes, insultos y groserías -aunque esto también está presente. Como dijimos en el apartado anterior, el modo como Trapero hace hablar a sus personajes es menos exagerado que el que pone en escena Caetano. Es un hablar “modesto, parco, pero menos violento y duro” (Palma, 2005). Podemos decir que lo que diferencia aquí al habla de las mujeres es que ésta no es en absoluto modesta o parca. Mabel, la profesora de la escuela de policía que sale con Zapa -una de las pocas mujeres que mantiene diálogos extensos en esta película-, presenta una oralidad fluida y contundente, frente a los silencios o las contestaciones monosilábicas del protagonista. Algunos ejemplos:

M: A ver, esperá, esperá. Quiero ver cómo te queda. Dejá los fideos. Dejalos ahí. A ver, probáelo. Quedate quieto.

Z: Uf.

M: Para que te cuides. ¿Si?

Z: Ta bien, listo.

M: Esperá. A ver cómo te queda esto...

Z: Mabel, me abrís, 5 minutos.

M: Estaba durmiendo, no.

Z: ¿Qué? No te escucho.

M: Otro día.

Z: ¿Qué otro día?

M: Otro día, otro día hablamos.

Z: Ta bien, bajá, abrí y charlamos.

M: No quiero que vengas, nunca más.

Z: ¿Te volviste loca?

M: Te vas porque no te quiero ver más, carajo. Andá, andá con Gallo. Que te consuele Gallo.

Z: Te voy a hacer tal quilombo, hija de puta. ¡Sali! Loca de mierda. Baja y abrí, la puta que te parió, concha de tu madre.

Algunas conclusiones

Pareciera ser que, en el caso de los personajes femeninos de las clases populares, la distancia entre lo representado y la representación se maximiza, al punto de convertirse en un abismo infranqueable. Los estereotipos analizados en torno a las mujeres, que funcionan aceitadamente en estos filmes, responden a una suerte de esencia de la femineidad que trasciende las clases sociales y las etnias.

Ese silencio que parece reinar a la hora de representar a las mujeres del que hablábamos en el apartado anterior no tiene que ver necesariamente con la escasez de personajes femeninos, sino más bien con la imposibilidad de tomar una cierta posición frente a lo popular-femenino por parte de los realizadores. Porque si bien también encontramos grandes continuidades en los modos de representar a las mujeres en estas películas, lo que aparece allí son formas culturales, estereotipos, que remiten a una suerte de universal femenino, que no sufre alteraciones cuando pasamos de un sector social a otro. Son universales que bien podrían aparecer en un filme que se encargue de mostrar la cotidianeidad de las clases medias y altas de la sociedad.

En estas películas, hay toda una apuesta en cuanto a la representación de un mundo profundamente masculino, de marginalidad, de delincuencia y de violencia, que no se traslada a la representación de las mujeres. De hecho, las mujeres, como ya dijimos, no delinquen, sus decisiones no dependen de otros que las guían, su racionalidad está siempre a flor de piel. Son protectoras, son madres, son esposas. Son simplemente mujeres, como si ello significara algo por fuera de las relaciones sociales en las que se encuentran inmersas. Podríamos decir que lo único que denota la condición de clase de estas mujeres es su forma de vestir y el escenario de pobreza que las rodea.

Parafraseando una vez más a Grignon y Passeron, pareciera ser que la capacidad de discernimiento de los realizadores se debilita cada vez más, a medida que los sujetos representados se alejan de la propia condición.

Bibliografía:

- Aguilar, Gonzalo, “Los precarios órdenes del azar”, en revista *Milpalabras*, N° 1, 2006.
- Aguilar, Gonzalo, *Otros Mundos*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2006.
- Alabarces, P., “Nueve proposiciones en torno a lo popular. La leyenda continúa”, en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, III, 23, La Plata, Facultad de periodismo y Comunicación Social, marzo, 2004: pp. 27-38.
- Alabarces, P. y Añón, V., *¿Sujetos subalternos o culturas populares? Retórica y poder*, Buenos Aires, 2007.
- Amado, A., “Cine argentino. Cuando todo es margen”, en revista *Pensamiento de los confines*, N° 11, 2002.
- Arfuch, L., “Una mujer es una mujer. Notas para una semiótica de lo femenino en los medios”, en revista *Mora*, N° 2, 1996.
- De Certeau, *La cultura plural*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.
- De Lauretis, T., *Alicia ya no*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Ginzburg, C., *El queso y los gusanos*, Muchnik, Barcelona, 1981.
- Grignon, C. y Passeron J., *Lo culto y lo popular*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- Hall, S., “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984.
- Hoggart, R., *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Grijabo, Barcelona, 1971.
- Martín Barbero, J., *Comunicación y cultura*, N° 10, Méjico, 1983.
- Moreno, A., *El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura no androcéntrica*, Lasal, Barcelona, 1986.
- Palma, J., *Las clases populares en el “realismo” del “nuevo cine argentino.” Oralidad, consumo y la racionalidad (ausente) en el cine de Caetano y de Trapero*, Buenos Aires, 2005.
- Shohat. E. y Stam R., *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Paidós, Madrid, 2002.