

**III Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani- F.C.S- U.B.A
29 y 30 de Septiembre de 2005.**

Eje 1: Identidad /alteridad

Javier Palma* (Instituto Gino Germani- F.C.S- U.B.A)

Las clases populares en el “realismo” del “nuevo cine argentino.” Oralidad, consumo y la racionalidad (ausente) en el cine de Caetano y de Trapero.

Introducción

Hablar hoy de las clases populares implica además de una apuesta académica particular, debido a su lugar periférico en las ciencias sociales¹, reconocer de entrada una serie de obstáculos importantes. Obstáculos que también aparecen cuando de lo que se trata es de analizar la representación que de dichos sectores se hace. En ese sentido, es imposible no coincidir con Grignon y Passeron cuando confiesan que siempre que aparece representado el Pueblo se produce “cierto desasosiego” (1989: 9).

Sin embargo, a pesar de las dificultades y de lo que ellas generan considero que es válido preguntarse por los clases populares y por la representación que de ellas se hace en un particular movimiento dentro de la industria filmica argentina. Movimiento que aparece en la segunda mitad de la década de los noventa y se constituye en un fenómeno, modesto para algunos², pero muy particular y que por su importancia ha merecido el nombre de “nuevo cine argentino”³.

* Licenciado en Ciencias de la Comunicación; Maestrando en Comunicación y Cultura de la F.C.S. de la U.B.A; Doctorando de la F.C.S. de la U.B.A y Becario del Proyecto PICT 17678: Cultura popular, “aguante” y política: prácticas y representaciones de las clases populares urbanas, de la Agencia Nacional de Ciencia y Tecnología.

¹ Una buena descripción del lugar de los estudios sobre la cultura popular en la actualidad y de su importancia puede encontrarse en Alabarces (2002)

² Destacamos especialmente la opinión al respecto de Amado que además de sostener la modestia del fenómeno destaca la importancia que del hecho de que su aparición coincide con un profundo proceso de crisis. (Cfr. Amado, 2002: 87 y sig.)

³ Al respecto sostiene Aguilar que “aspectos institucionales” como “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” junto a “aspectos formales” como “el uso más elaborado del sonido, mayor destreza en el acabado técnico, incorporación estratégica de la desprolijidad, método de casting” nos permiten hablar de un “nuevo cine argentino” (2001: 14)

Ahora bien, una de las cosas más impactantes de dicho fenómeno es que expresa una particular paradoja: la profusión de producciones cinematográficas, que forman dicho movimiento, en un contexto de enorme deterioro de la industria del cine en particular y en los comienzos de una larga crisis económica y social que llega hasta nuestros días.

Este trabajo se ocupa sólo de una vertiente de dicho movimiento aquella más vinculada con el “registro de lo social”⁴ desde una particular manera de narrar pretendidamente realista. Se trata de ver qué rasgos se destacan de algunas prácticas propias de los sectores populares. Es decir, intentamos establecer cómo narran/muestran ciertas prácticas de los sectores populares Adrián Caetano y Pablo Trapero máximos exponentes de dicha corriente⁵.

Hay una cuestión que obliga a hacer aclaraciones de principio. Primero establecer qué se entiende por representación. Segundo ver que tiene de particular la representación filmica. En esa dirección, en las páginas que siguen se entiende la representación como una particular construcción cultural. Como dice 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). En ese sentido, toda representación, y más aún las mediáticas, obliga a plantearse los mismos interrogantes que se plantea Said (cfr. 1978): ¿qué se representa?, ¿quién lo representa? y ¿cómo se representa?

Todos esos interrogantes nos colocan en el terreno de la cultura, del poder y de la política. De esta manera los medios masivos en general y la industria filmica en particular se convierten en una arena privilegiada en la cual leer cómo se lucha por, y cómo se impone el sentido. En el cine, en sus representaciones, codificadas de un modo particular, sostenemos, pueden leerse las características que tiene el orden cultural dominante (Hall, 1980).

Dos (casi) realismos miserabilistas

⁴ Amado sostiene que Caetano, y podemos agregar a Trapero forman “la vertiente Lumière [que] guía la opción de la transparencia popular del registro social” (Amado, 2002: 87).

⁵ Fueron elegidas para el análisis las siguientes producciones: *Pizza, birra, faso* (1997), *Bolivia* (2001) y *Un oso rojo* (2003) de Caetano y *Mundo Grúa* (1996) y *El bonaerense* (2002) de Trapero.

Para Aguilar, dentro del denominado “nuevo cine argentino”⁶, Caetano y Trapero forman una de sus grandes vertientes y que él denomina “el cine de los descartes”. Esta vertiente “se reconoce porque en [ella] 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 márgenes)” (2001:14). En ese sentido ambos cineastas se interesan directamente por el mundo de la marginalidad hasta el punto de “ampararse en toda su cultura” (2001: 16). Sin embargo, este viaje por la marginalidad expresa una valoración de la misma que se manifiesta en el particular modo de representar a esa cultura y a esos sectores.

Ahora bien, antes de analizar el modo de representar a los clases populares y a sus prácticas conviene detenerse en las particularidades del modo de narrar utilizado por cada uno de los autores. En ese sentido, se puede sostener que el cine de Caetano como el de Trapero posee una clara pretensión de realismo⁷. Este realismo particular descansa en dos cuestiones fundamentales: la primera, la elección y producción de una estética del directo⁸, de un registro muy vinculado al documental y al periodismo televisivo y la segunda la utilización permanente de géneros y formatos propios de otros medios masivos de comunicación basados en la función referencial. Así por ejemplo los títulos de *Pizza, birra, faso* terminan con datos emitidos por radio que funcionan como documento de lo real: una larga serie de imágenes de la calle, y de los sectores que describe la película, son anclados a estos datos, crueles, estadísticos leídos por una moviera de radio que vinculan lo dicho y mostrado con lo real: “los desocupados son 2.050.000, los subocupados 1.700.000” ese es el contexto en el cual se abre la historia y se muestra el primer robo. De esta manera, la realidad es mostrada construida por un medio masivo, la radio, a través de formatos y estrategias enunciativas propias del periodismo y la noticia construyendo un particular contrato realista.

⁶ La otra vertiente es la que Aguilar denomina “línea sedentaria” en la cual “vence la claustrofobia y la desintegración: familias que confunden sus lazos; instituciones y héroes del pasado histórico que funcionan como autómatas desahuciados, y personajes que se hunden en el parasitismo”. El mejor exponente de esta corriente lo constituye la filmografía de Lucrecia Martel, destacada por el propio Aguilar, junto a la de Lisandro Alonso.

⁷ Por realismo se entiende a todo “discurso que acepte enunciaciones acreditadas solamente por la referencia (...) lo “real” se transforma aquí en significado de connotación; puesto que en el mismo momento en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real sin decirlo, no hacen sino significarlo” (Barthes, 2004: 101).

⁸ Esta utilización de “parámetros” tal como lo entiende Bordwell, retomando a Burch, es decir, como “técnicas filmicas” (1996: 274) propias de otros medios en este caso de la televisión marca la importancia de esta última como una particular máquina cultural en la actualidad. En ese sentido la vertiente

Entonces el tipo de realismo construido por estas producciones lejos está de ser un realismo en términos clásicos y además descansa en una serie finita de características que remiten a él aunque no alcanza a constituirse como tal. De esta manera, como dice Aguilar “no hay realismo pero si exceso de efectos indiciales⁹ de lo real” (2001:18). Así, la parrilla de *Bolivia* (2001), las piezas que comparten los lumpenes/delincuentes en un conventillo de La Boca en *Pizza, birra, faso* (1997), la vivienda desordenada y humilde del desocupado que no logra reingresar el mercado del trabajo en *Mundo Grúa* (1996) tanto en Capital Federal como la aún más inhóspita de Comodoro Rivadavia, y el pueblito pobre del Buenos Aires profundo, de esperanzas limitadas, que abre *El bonaerense* (2002), funcionan todos como índices espaciales de la miseria y de la marginalidad. Lugares miserables que marcan el sitio social de cada historia y dirigen su lectura. Esta precarización de la espacialidad representada funciona en estas producciones como una parte, junto con otras, que remite directamente al todo, es decir: al margen.

En ese margen, en esa marginalidad, coinciden tanto Caetano y Trapero quienes sin embargo, tienen diferencias entre sí. De todos modos, nos interesa destacar más que diferencias una coincidencia básica: ambos narran/muestran de un modo particular a los sectores populares y sus prácticas. Grignon y Passeron destacan que hay dos maneras fundamentales de representación y análisis de las culturas populares desde los inicios de la modernidad: el legitimismo y el relativismo. Estos dos realizadores, sostenemos, caen en la primera.

Es más, en las páginas que siguen se sostiene que tanto Caetano como Trapero llevan esta visión legitimista hasta su extremo: el *miserabilismo*. Esta manera de representar, como su nombre lo indica, hace hincapié en la falta, la carencia que las clases populares padecen. De este modo, se realiza un particular catálogo de necesidades y carencias que pretende mostrar los efectos de la dominación.

Aunque destacar la dominación es una cuestión fundamental para describir las relaciones entre culturas y, por ende, para entender lo popular, este modo de

“realista”, Caetano y Trapero, del nuevo cine argentino mantiene estrechos vínculos con las formas televisivas (cfr. Aguilar, 2001).

⁹ Sostiene Barthes que la idea de narración como discurso pretendidamente ‘realista’ responde a lo que el denomina “ilusión referencial”, que es una serie de procesos de escritura específicos. Uno de ellos es el “efecto de realidad” que consiste en la proliferación de detalles aparentemente irrelevantes, en cuanto a la trama, que operan como marcadores de realidad” (Barthes, 2004: 99).

representación sólo ve la falta¹⁰, lo negativo y también, para peor, lo inmodificable de la situación.

Entonces, índices espaciales pero también temporales, orales y de acciones construyen el particular contrato “realista” de estas producciones. Detengámonos especialmente en algunos de estos índices que remiten a ciertas prácticas propias de los sectores populares y sobre todo expresan la mirada miserabilista sobre la alteridad y sus prácticas.

Voces ¿populares?

La oralidad es uno de esos índices que permiten el contrato “realista”. Esta característica es común a los dos realismos aunque aparece especialmente en el cine de Caetano. Para Bernini el cine de Caetano “exacerba la oralidad para encontrar en su registro una eficacia de la representación” (2003: 92). En ese sentido, la oralidad es usada en términos estratégicos ya que funciona como el índice principal del registro realista de estas producciones¹¹. Es decir, el habla de los personajes de Caetano se convierte en la principal demostración de que lo representado es lo real. De esta manera, esa operación de captura de una oralidad otra funciona como un documento en dos direcciones: la primera, como dijimos, como la base principal del contrato realista y la segunda como la cuestión fundamental que denota el lugar que en la topografía de lo social les cabe a estos personajes.

Es decir, el uso de la lengua que los personajes “populares” hacen denota su situación de tales, más que cualquier otra práctica incluyendo aquellas que remiten directamente a la marginalidad como los robos improvisados de *Pizza, birra, faso*, la inestabilidad laboral y la discriminación que sufre el inmigrante regional pobre de *Bolivia*, la imposibilidad de salir del mundo del crimen de *Un oso rojo* o la limitación del consumo presente en todos los filmes.

¹⁰ Grignon y Passeron sostienen que en su vertiente sociológica esta perspectiva al analizar las prácticas de los sectores populares no visualiza más que carencias, ya que estos análisis “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 de lo 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” (1989: 95).

¹¹ Al respecto sostiene Bernini: “Los cineastas conocen bien la diferencia social de las palabras y las explotan al máximo, porque saben que esa especie de *hybris* de la realidad popular posee tanta o más eficacia que los hábitos o los actos de los individuos para el objetivo realista” (2003: 94).

Entonces, en el cine de Caetano es la palabra usada la que establece la situación social de los personajes. O mejor dicho, es el uso de la palabra lo que señala las diferencias sociales. Como queda explicitado en la primera escena, el primer robo de *Pizza, birra, faso*:

- Acá no pasa nada vos nos das la plata y listo
- Te equivocás hermano, yo no tengo un mango
- Yo no soy tu hermano la concha de tu madre dale danos la plata...
- Yo soy un laburante como vos
- Vos no sos laburante, vos andás de saco y corbata
- Tranquilo
- No me miré hijo de puta, no me miré porque te hago boleta, ¿me escuchaste?
No lloré pedazo de puto y dame la plata
- Mirá que lindo soretito se mando este hijo de puta, no era que no tenías nada la concha de tu madre.

El diálogo reproducido anteriormente además de ser una particular y exitosa modalidad narrativa, ya que constituye una de las escenas de mayor dramatismo del film, -sobre todo teniendo en cuenta que ese dramatismo se logra por la oralidad y más aún por la distintas oralidades en pugna- muestra la distinción de cada sector social en el uso de la lengua. Por un lado la tranquila y medida manera de hablar de la víctima del robo, aún en esa circunstancia tan dura, que sólo pretende llegar al aeropuerto, por el otro, la rudeza oral de los delincuentes que a partir de lo que dicen y del modo en que lo hacen muestran lo que son. Entonces es el modo del decir de los personajes representados lo que los ubica en el lugar que les corresponde: la marginalidad.

Así, aparece un sociolecto determinante que está compuesto por malas palabras, cronolectos (jergas etarias) y sobre todo una particular rudeza oral.

- Che, estas pizzas no llenan un carajo
- Yo te dije, máquina: Bancharo, Bancharo...
- Como rompés las bolas con Bancharo vos ¿qué te cojen ahí a vos?

Ahora bien la oralidad representada en el cine de Caetano ¿alcanza a ser un habla popular? No. Es sí un modo de hablar directo, vulgar y violento. En ese sentido, la particular representación de las voces de personajes populares que el cine de Caetano realiza se asienta sólo en aspectos negativos del habla popular es decir en aquellas características que la constituyen sólo en un modo de hablar negativo y vulgar.

De esta manera, 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.

Antes decíamos que no es un habla popular, entonces, ¿qué le falta para serlo? Básicamente el aspecto positivo del habla popular¹². En ese sentido, el habla popular degrada y mortifica pero a la vez regenera y renueva. Este último aspecto es el que no aparece en la representación del habla popular del cine de Caetano. En ella los sectores populares sólo hablan mal, en todo sentido, y en el uso de la lengua que ellos hacen sólo aparece el aspecto degradante que además de señalar y construir a los personajes es una particular seña de su identidad construida en estos filmes.

Trapero aunque mantiene vínculos con este modo de mostrar el habla popular no llega a los límites de Caetano o mejor dicho no los transgrede. Sus personajes marginales tienen un hablar modesto, parco, pero menos violento y duro. En ese sentido el habla, la oralidad representada, también dirige la lectura hacia la marginalidad y el desamparo de estos sujetos y además también se muestra como el principal indicio de realismo pero ayuda a construir personajes menos duros, menos fieles a cierto estereotipo de clase media que Caetano exagera. Como señala Amado: “Caetano extrae de la geografía de la miseria y del idioma de sus habitantes los materiales que pueden describir el mundo por su cercanía más obvia o por el choque de su asociación” (Amado, 2002: 90).

En ese sentido Trapero es menos obvio. En sus producciones los personajes no responden a estereotipos facilistas y la identificación con ellos responde más cuestiones

¹²En un clásico trabajo sobre la cultura popular en la edad media y el renacimiento Bajtín destaca el aspecto ambivalente del vocabulario popular de la época. Es decir, el habla popular no es una degradación del buen hablar sino un modo de escenificar una particular cosmovisión de mundo de estos sectores. En ese sentido, los insultos, juramentos, las blasfemias y los términos con estrecha relación corporal y terrenal serán los más cercanos a un modo vivir que expresa un conjunto de imágenes: el realismo grotesco. Este conjunto de imágenes estipula en cuanto al habla una característica fundamental: la

de cercanía que al choque y el impacto. De esta manera, el Rulo de *Mundo Grúa* es un tipo simpático que se quedó vinculado a otro mundo y a un pasado mejor y que, a pesar de estar al margen del mundo del trabajo, sigue intentando. Caetano por el contrario exagera los índices de lo real y los carga de impacto. Así construye a través estereotipos de fácil lectura para su público, la clase media, un contrato basado en formas repetidas e impactantes. Al respecto sostiene 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” (2001: 23) A pesar de coincidir en este molde ambos directores, Trapero no llega al extremo. En ese sentido su intención parece más un paseo por el margen más que un catálogo de impactos basado en asociaciones simples como el que realiza Caetano¹³.

Consumos limitados

Pizza, birra, faso, muestra ya en su título cómo es el consumo de los sectores populares representados en ese film. Una enumeración de términos que remiten todos al consumo pero aquel constreñido por cuestiones materiales pero que además se basa en elecciones irracionales. En ese sentido, la limitación material sitúa los consumos limitados de estos sujetos. Pizza sí, pero no con champán como la obscenidad de la época menemista sugería sino de Ugi's como la miseria de estos sujetos obliga. Además sin poder sentarse, o sea, en la calle después de haber cumplido con el robo que les permite comprarla. De esta manera, los lumpenes de *Pizza, birra, faso* muestran ya al comienzo las limitaciones insuperables a las que deben dar respuestas. Por ejemplo la imposibilidad de evitar la pizza más barata, junto a la de no poder sentarse en una mesa para comerla y ni hablar de llegar hasta la pizza de Banhero: “el inventor de la fugazza con queso” como reza su slogan comercial que repite uno de los jóvenes al pie del Obelisco:

- Aparte yo quiero comer en una mesa, no quiero comer acá (por la calle) de garrón

ambivalencia. Es decir, el habla popular a la vez mortifica y regenera, mata y da vida, degrada y valoriza. (Bajtín, 1987)

¹³ Estas asociaciones simples e impactantes según Bernini cumplen con las expectativas del mundo del espectador. Entonces la imagen que de los sectores populares realiza Caetano tienen más que ver con

- No, no alcanza para sentarse. Alcanza para comprar pizza y cerveza y comer de parado nomás.
- ¿Por qué no vamos a Banhero? (...) el inventor de la fugazza con queso.
- Que Banhero ni Banhero, Vamos Ugi's

Tenemos entonces un obvio principio articulador del consumo de estos sectores representados: la (exigua) capacidad material. En ese sentido, vuelve a aparecer otro rasgo miserabilista que postula al consumo como un sinfín de modos de arreglarse con lo poco que hay, con el límite infranqueable del bolsillo casi vacío ¿Podría ser de otra manera? Si. Si la mirada estuviera puesta no en los gestos más fácilmente reconocibles, aquellos que permiten asociaciones casi directas entre lo representado y aquello que se representa. Es decir, si la visión sobre el consumo de los sectores populares no estuviera hecha, como lo hacen estas producciones cinematográficas, en base a una relación causa-efecto entre carencia o los límites materiales y el consumo. De esta manera, el consumo podría entenderse no como la limitada y escasa adquisición de bienes de baja categoría, propios y adecuados a los sectores representados, es decir, en definitiva como la última etapa de un proceso productivo que finaliza con la adquisición de bienes sino como el comienzo de otro tipo de producción necesariamente diferente a la primera¹⁴. Esta visión expresada en los filmes al reparar sólo en los límites que el consumo de los sectores populares tiene pierde de vista lo fundamental del consumo como práctica, es decir, su capacidad de hacer, su lugar de segunda producción.

Pero, además, hay otra cuestión que expresa la visión miserabilista sobre el consumo popular de estos filmes. En *La distinción* Pierre Bourdieu, al analizar el consumo popular, establece a la necesidad como el principio articulador del consumo de las clases populares. Al respecto dice: “La necesidad impone un gusto de necesidad que implica una forma de adaptación a la necesidad y, con ello, de aceptación de lo necesario, de resignación a lo inevitable”(1979: 379). Esta adaptación, aceptación y resignación dan forma a un gusto basado en lo práctico y lo funcional: aquello que

cierto imaginario compartido entre él y su público sobre dichos sectores que con cualquier otra cosa. (Cfr. Bernini, 2003: 90 y sig.)

¹⁴ Como dice de Certeau: “A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde *otra* producción, calificada de “consumo”: ésta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las manera de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante” (1996: XLIII).

permite a estos sectores obtener más en cuanto a durabilidad de los productos por el menor costo posible. De esta manera, el consumo popular muestra, según Bourdieu, un complejo entramado de elecciones por lo útil, lo duradero y lo práctico, basadas en el pragmatismo que la necesidad obliga. El consumo de los sectores populares viene marcado por el orden cultural vigente que establece qué cosas deben consumir aquellos que menos tienen, es decir, aquellos bienes que *son para ellos*. Limitados por la necesidad los sectores populares deben consumir bienes elementales, de primera necesidad alejándose, de esta manera, de lo superfluo y lo inútil.

Ahora bien las clases populares representadas en *Pizza, birra, faso*, por ejemplo, ¿consumen de manera racional? ¿Eligen racionalmente según la necesidad, es decir, según la privación? No, porque no sólo no buscan lo práctico ni lo que más necesitan como por ejemplo cuando después de asaltar el restaurante y ante un botín escaso deciden antes que nada ir a tomar unas cervezas a pesar de tener todo tipo de carencias. Ahí se ve que a pesar de carecer de todo: dichos sectores representados aún teniendo la posibilidad de optar eligen cosas que no están dentro de lo que es para ellos. Es decir, no eligen racionalmente al consumir. Esto nos lleva a una característica presente en todas las prácticas representadas: la ausencia de la racionalidad.

La racionalidad ausente

Hemos visto una serie de prácticas populares representadas en el cine de Caetano y el de Trapero que nos permiten asegurar que estas producciones mantienen una visión miserabilista. Ahora bien, sin dudas lo que mejor demuestra esta visión sesgada es una característica de todas las prácticas representadas en este modo de escenificar lo popular: la *ausencia de cálculo*. En ese sentido todas las prácticas populares representadas en estos filmes carecen de racionalidad lo que les asegura su perpetua improductividad.

Tomemos el caso de Trapero en donde la ausencia de cálculo de los personajes principales los lleva a depender de la acción de otro que es quien modela no sólo la historia contada sino también la historia propia de cada personaje. Así, el Rulo de *Mundo Grúa* no puede reingresar al mercado laboral y es incapaz de generarse siquiera posibilidades de hacerlo, ya que éstas dependen de su amigo, el otro, Torres. O su hijo, candidato a lúmpen y mal músico que después de “vivirlo” a su padre se va a vivir a su abuela esperando algo de afuera que en la película nunca llega a aparecer.

Ahora bien en ningún ejemplo se ve mejor esta ausencia de cálculo como en *El bonaerense* y en *Zapa* su protagonista. La película abre con una corta escena que muestra una tranquila siesta provinciana que se rompe con el llamado a Zapa de el Colorado su patrón en la cerrajería. Incapaz de decir que no a su jefe ayuda sin saber, ni darse cuenta, a cometer un robo que será el gran cambio en la vida del personaje. Entonces el Colorado lo lleva al protagonista a delinquir y éste se ve sobrepasado por las circunstancias. En ese sentido el Colorado es el primero de una larga lista de otros que llevan a Zapa a actuar ya que él se muestra incapaz de hacerlo por iniciativa propia. Esta lista la continúan su tío, un oficial principal de la policía bonaerense, que lo ayuda a evitar la prisión a cambio de enrolarse en esa fuerza. Imposible no reparar en el comentario de su tío cuando lo saca a Zapa de la cárcel:

- Mirá que sos boludo... El tema es que ya está todo solucionado. Ahora cuando llegás a San Justo vez a Pellegrino y le das este sobre.
- gracias tío

La limitada y escueta respuesta de Zapa sintetiza su papel pasivo. Dicha pasividad, obedece como decíamos antes a la carencia de cálculo que lleva a los personajes de Trapero a obedecer a otros no muy diferentes a ellos pero que aparecen con posibilidad de accionar y no sólo de ser llevados a actuar.

En ese sentido la decisiva influencia de Gallo el subcomisario corrupto que logra ascender a comisario justo cuando el agente Mendoza (Zapa) empieza a trabajar en la policía bonaerense, se muestra como previsible. A partir de ahí la institución policial será el gran Otro que arrastra a Mendoza y lo lleva a actuar mal hasta que decide volver a su pueblo. Por supuesto no sin marcas como la renguera que le dejó el tiro que su superior le dio para fingir un enfrentamiento.

El cine de Caetano, por su parte, también destaca la ausencia de cálculo de los sectores populares. Los delitos improvisados de *Pizza*, *birra*, *faso* son seguramente la mejor demostración pero no la única. Detengámonos en ellos. Toda la película gira en torno a la necesidad de independizarse de estos delincuentes menores. Primero deben salirse del “jefe” ese taxista que les consigue víctimas y ocasiones de robo y que después se queda con la casi totalidad del dinero. Esta saturación es la que lleva a Pablo a decir admirado al ver un robo en una película de televisión:

Esto es lo que tenemos que hacer nosotros, Córdoba.

Detrás de ese enunciado está nada menos que dejar de depender del Jefe y empezar a administrarse por cuenta propia. Aunque el camino para dejarlo al Jefe es muy complicado y los lleva a confirmar su escasa capacidad de análisis y previsión. Primero al intentar un golpe con el Flaco, robar un restaurante, que les trajo poco dinero y muchos sinsabores. Segundo, cuando se deciden a actuar solos y roban la bailanta y previsiblemente les sale todo tan mal que uno solo quedó con vida.

En ese sentido la suerte de los marginales del film estaba echada desde un principio: la incapacidad de racionalizar de cada uno de los personajes iba escribiendo de a poco, situación por situación, un final ampliamente anunciado. De esta manera, la ausencia de la racionalidad es una constante en el film y es ella la que, en definitiva, determina la historia y su trágico final. Lo mismo sucede tanto en *El bonaerense* como en *Mundo Grúa* aunque la ausencia de racionalidad escribe historias menos trágicas e impactantes.

A modo de cierre

Hemos visto que el “realismo” de Caetano y Trapero representa ciertas prácticas populares con una visión miserabilista. Ya que para describirlas sólo repara en la falta, la carencia, es decir, representa prácticas populares desde un lugar particular que expresa una valoración peyorativa, como en el caso de la oralidad popular que aparece reducida a un modo de hablar violento y vulgar enfocado desde el buen uso de la lengua. Además esta representación funciona como uno de los elementos narrativos fundamentales en lo cuales se basa el contrato “realista” de estas producciones.

Lo mismo ocurre con la representación del consumo de sectores que padecen las consecuencias de la marginalidad. De esta manera, el consumo popular representado responde a los límites que le impone la capacidad material y además no sigue las elecciones racionales que debiera, alejándose de las necesidades y no aprovechando las escasas oportunidades para paliar su situación.

En definitiva, la particular representación de las dos prácticas analizadas que la vertiente “realista” realiza se unen con un claro principio ordenador de esta representación: la ausencia de cálculo de estos sujetos. En ese sentido, es la incapacidad

de racionalizar un principio que determina la historia de cada uno de estos personajes: sus robos improvisados, la imposibilidad de reingresar al mercado del trabajo, la incapacidad de actuar por iniciativa propia, etc. Todo ello genera un círculo cerrado que es el límite infranqueable que condena a estos sectores a ese margen.

Bibliografía

Alabarces, Pablo (2002) “Cultura(s) de las clases populares(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular”, ponencia ante las *VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Córdoba, 17 al 19 de octubre de 2002

Aguilar, Gonzalo (2001): “Los precarios ordenes del azar”, en *Milpalabras (letras y artes en revista*, núm.1, primavera.

Amado, Ana (2002) “Cine argentino. Cuando todo es margen” en *Pensamiento de los Confines*, núm. 11, septiembre.

Bajtín, Mijail (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.

Barthes, Roland (2004) “El efecto de lo real” En AA.VV *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires, Quadrata.

Bernini, Emilio (2003): “Un proyecto inconcluso (Aspectos del cine argentino contemporáneo)” *Kilómetro III (ensayos sobre cine)*, núm. 4, octubre.

Bordwell, David (1996) *La narración en cine de ficción*, Barcelona, Paidós

Bourdieu, Pierre (1979) “La elección de lo necesario”, en *La distinción*, Madrid, Taurus.

De Certeau, Michel (1996) “Introducción” en: *Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude (1989) *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Schwarböck, Silvia (2001): “Los no realistas” en *El amante*, núm. 115, octubre.

