



**Tipo de documento: Tesis de Maestría**

**Título del documento: Imágenes de los márgenes en el cine argentino contemporáneo : un abordaje estético sobre la marginalidad en el cine de tres directores**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Lucia Pisciotano**

**Esteban Marcos Dipaola, dir.**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2022**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)





Lic. Lucia Pisciotano

## **IMÁGENES DE LOS MÁRGENES EN EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO**

*UN ABORDAJE ESTÉTICO SOBRE LA MARGINALIDAD EN EL CINE DE TRES DIRECTORES*

Tesis para optar por el título de Magíster en Comunicación y Cultura

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Director: Dr. Esteban M. Dipaola

Buenos Aires, Argentina

2021

## Resumen

A partir de la década de los '90, con el fuerte advenimiento del neoliberalismo en Argentina, se instalaron discusiones en torno a la crisis de seguridad y la escalada de violencia que se vivía en el país y se alertaba desde los medios de comunicación hegemónicos. En este contexto, se terminó de soldar una asociación entre la inseguridad y la pobreza, con un discurso que sería de marcada relevancia durante las décadas siguientes.

En medio de esta crisis, apareció en la arena cultural una cinematografía novedosa que significó una ruptura con el cine anterior, costumbrista y melodramático, para centrarse en lo cotidiano, en la juventud y trazando un puente con la generación de cineastas de los '60, que había tenido un gran peso político y artístico. Este Nuevo Cine Argentino de fines de los '90 trajo consigo un aire renovador, con miradas actualizadas desde la juventud y que implicó un proceso novedoso para el cine, que se embarcó en la era contemporánea del nuevo siglo.

Partiendo de la idea de que la producción cultural de una época es imprescindible para pensar sobre las configuraciones en torno a la vida social, cultural y política de un momento histórico, esta tesis propone focalizarse en el estudio de la marginalidad urbana como tema y problema recurrente del cine argentino contemporáneo de ficción, con la intención de constituir un aporte al estudio de la cultura local desde una perspectiva sociológica.

Este cine, que se enfocó en los márgenes de una sociedad en crisis, produjo imágenes y asociaciones que es necesario revisar para desentrañar cuáles son las lógicas subyacentes que reproducen. El objetivo de la tesis será el de analizar las expresiones sobre la marginalidad urbana producidas en el cine argentino contemporáneo de ficción, en el período temporal que va entre 1995 y 2015. Para ello, y con ánimos de realizar un corpus de trabajo que permita abordar un fenómeno tan extendido, propusimos tres directores como importantes exponentes del cine contemporáneo sobre la marginalidad: Pablo Trapero, Adrián Israel Caetano y Luis Ortega. En la tesis se trabaja con tres películas de cada director, desde una propuesta metodológica cualitativa propia de las ciencias sociales y con el análisis de films, como forma de abordar el trabajo sobre las películas.

El diseño metodológico parte de la relevancia de la inter y transdisciplinariedad en las ciencias sociales y se anuda por el concepto de *producciones imaginales de lo social* que es operativo y teórico a la vez. Partiremos de la teoría contemporánea de las ciencias sociales, que estudia las condiciones de la sociedad postmoderna, de la globalización cultural y la importancia que tiene la imagen en ella, para luego realizar una triangulación teórica que nos permita abordar el corpus de películas desde tres perspectivas distintas de la marginalidad para encontrar diversos sentidos en disputa y diálogo, desde las imágenes, que son expresión de este cine.

Algunas de las preguntas que conducen la investigación son: si existe una estética de la marginalidad en el cine argentino contemporáneo, de haberla ¿qué características tiene?, ¿a qué perspectivas sobre la marginalidad se asocian las expresiones en imágenes de este cine?, si son críticas o reproducen estereotipos del sentido común imperante en los medios hegemónicos de prensa y televisivos y ¿por qué persiste como una temática tan presente del audiovisual nacional? La hipótesis que estructura estas preguntas es que el cine argentino contemporáneo de ficción se corre de los discursos tan presentes en su contexto sobre la inseguridad, para producir imágenes críticas sobre la marginalidad urbana. Bajo esta idea, proponemos que frente al contexto de criminalización de la pobreza y al discurso de la (in)seguridad que reproducen una matriz neoliberal, el Nuevo Cine Argentino de los noventa, se desplaza de las construcciones que estigmatizan a las clases populares y evaluaremos cómo se desenvuelve esta relación durante los años siguientes.

Luego de elaborar los antecedentes en los cruces sobre el cine y la marginalidad en distintas acepciones, nos enfocaremos en algunas de las discusiones teóricas más importantes en torno al cine argentino contemporáneo y, en particular, sobre las imágenes de la marginalidad en nuestra cinematografía, que es una temática ampliamente abordada pero que en pocos trabajos se presenta como problema central, que estructure el estudio. Con ánimos de reponer estos trabajos y actualizarlos en un contexto de gran preponderancia del audiovisual a nivel global, esta tesis se propone como un abordaje que pueda contribuir con futuros estudios y ampliaciones del fenómeno de la marginalidad urbana en el audiovisual, con la pluralidad que un término como el de marginalidad envuelve.

## **Abstract**

Starting in the 90s, with the strong advent of neoliberalism in Argentina, discussions were set up around security crisis and the escalation of violence that was being experienced in the country and that were alerted from the hegemonic media. In this context, an association between insecurity and poverty was finally welded, with a discourse that would be of marked relevance during the following decades.

In the midst of this crisis, a novel cinematography appeared in the cultural arena that meant a break with the previous cinema, manners and melodramatic, to focus on the everyday things, on youth and building a bridge with the generation of filmmakers of the 60s, that had a great political and artistic weight in Argentinian cinema. This New Argentine Cinema of the late 90s brought with it a refreshing air, with updated views from youth and that implied a novel process for cinema, which embarked on the contemporary era of the new century.

Starting from the idea that the cultural production of an era is essential to think about the configurations around the social, cultural and political life of a historical moment, this thesis proposes to focus on the study of urban marginality as a recurring theme and problem of contemporary Argentine cinema, with the intention of constituting a contribution to the study of local culture with a sociological perspective.

This cinema, which focused on the margins of a society in crisis, produced images and associations that need to be reviewed to unravel the underlying logics they reproduce. The objective of the thesis will be to analyze the expressions on urban marginality produced in contemporary Argentine fiction cinema, in the time period between 1995 and 2015. To do this, and with the intention of carrying out a corpus of work that allows addressing such a widespread phenomenon, we proposed three directors as important exponents of contemporary cinema on marginality: Pablo Trapero, Adrián Israel Caetano and Luis Ortega. The thesis works with three films by each director, from a qualitative methodological proposal that is typical of the social sciences and the analysis of films, as a way of approaching the work on films.

The methodological design starts from the relevance of inter and transdisciplinarity in the social sciences and is tied by the concept of imaginal productions of sociality that is both operational and theoretical. We will start from the

contemporary theory of the social sciences, which studies the conditions of postmodern society, of cultural globalization and the importance of the image in it, to then carry out a theoretical triangulation that allows us to approach the corpus of films from three perspectives different from marginality to find different meanings in dispute and dialogue from the images that are an expression of this cinema.

Some of the questions that lead the research are: if there is an aesthetic of marginality in contemporary Argentine cinema, if there is one, what characteristics does it have? What perspectives on marginality are present in the images of this cinema? are they critical or reproduce stereotypes of the prevailing common sense in the hegemonic press and television media and why does it persist as such a present theme of the national audiovisual? The hypothesis that structures these questions is that contemporary Argentine fiction cinema runs from the discourses so present in its context about insecurity, to produce critical images about urban marginality. Under this idea, we propose that in front of the context of criminalization of poverty and the discourse of insecurity reproduced by a neoliberal matrix, the New Argentine Cinema of the 90s, moves away from the constructions that stigmatize the popular classes. Then, we will evaluate how this relationship unfolds during the following years.

After elaborating the antecedents in the intersections on cinema and marginality in different meanings, we will focus on some of the most important theoretical discussions about contemporary Argentine cinema and, in particular, on the images of marginality in our cinematography, which is a subject that is widely addressed but, only in a few works it is presented as a central problem, which structures the study. With the aim of restoring these works and updating them in a context of great preponderance of the audiovisual world at the global level, this thesis is proposed as a first approach that contributes to future studies and extensions of the phenomenon of urban marginality in the audiovisual, with the plurality that a term like marginality involves.

## Índice

Agradecimientos	6
Introducción	9
1. Estudiar el cine argentino y contemporáneo	
1.1 El cine y las imágenes en la sociedad global	13
1.2 Encuentros entre arte y marginalidad. Los márgenes como amenaza, como sombra y como violencia	25
1.3 Hacia un nuevo siglo. El surgimiento del cine contemporáneo en la Argentina de la década neoliberal	37
1.4 Consideraciones teórico-metodológicas para desarrollar una investigación sobre cine desde las ciencias sociales	51
2. Estéticas de la marginalidad en el cine argentino contemporáneo	
2.1 Marginalidad y anomalía: los/as prohibidos/as e imposibles	63
2.2 Desviados/as en los márgenes: miradas sobre las subculturas de la miseria	81
2.3 Precariedad, pobreza y nuevas marginalidades urbanas en Argentina y su expresión en el cine	97
2.4 Imágenes de los márgenes: estéticas contemporáneas locales y globales	111
Conclusiones	123
Bibliografía citada	128

## Agradecimientos

Me encuentro en pleno descubrimiento de que escribir agradecimientos para una tesis de maestría resulta un tanto extraño. Tal vez insuficiente por todo lo que implica la ayuda y compañía de quienes me rodean. Quiero admitir que además de agradecimientos son reconocimientos, a los méritos e importancia de ellos en este proceso. Me remite a las entregas de premios donde las personas homenajeadas se emocionan y dan discursos. Por eso, con un poco de drama y estrellato mis agradecimientos van a ser selectivos, porque nunca se puede terminar de agradecer a todas las partecitas de mundo que contribuyeron a que escriba esta tesis. Son selectivos, con mi mejor versión de la selectividad, esa que se basa en el más sincero sentimiento. Porque siempre escribo desde ahí, con amor, entrega y dedicación.

Haber transitado toda mi experiencia educativa en instituciones públicas se lo debo a mi madre y a mi padre, así como el interés y la curiosidad por los libros y por todo lo que en el mundo permanece oculto o es necesario buscarle una explicación. Mis hermanos mayores, Andrés y Francisco, enormes ejemplos de formación y sabiduría que siempre me responden las preguntas y dudas repentinas y curiosas que sigo y seguiré haciendo. A Maxi, Víctor y Estela. A Lucio, por ser la dulzura. A mi abuela, mi mamá y mis amigas: mujeres potentes que me acompañaron siempre y de las que –y *junto* a las que- aprendí muchísimo.

A la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y les docentes que allí me encontré y me contagiaron esa chispa de aliento por seguir formándome. A todos los grupos de investigación y les colegas que me estimularon y ayudaron a pensar el mundo a través de conceptos y autores/as. A todo el grupo del PECOS, mi deuda con ellos es infinita.

A quien me enseñó mucho sobre cine argentino y las diferentes maneras de pensarlo: Esteban Dipaola, mi director y mentor en este camino académico que espero seguir recorriendo con él. Hace años me alienta y enseña, además de su calidad de trabajo le agradezco por confiar en mí mucho antes de que yo misma lo hiciera. Les deseo a todos un director así. A Gonza, por sumarle juego a todas las reuniones de trabajo y estar siempre, casi como un co-director.

A Raúl Manrupe y a quienes, como él, me guiaron y ayudaron con películas, textos y recomendaciones cada vez que les escribí con inquietudes.

A Paula Raffa, mi luz de guía en el conflictivo y arduo proceso interno de todos estos años. Me acompaña con su sabiduría especial y una escucha atenta.

Mis compañeres, colegas y amigos: Karina Mazzeo, Ximena García, Luciano Mancuso, Ana Clara Piechestein, Gabriela Costanzo, Sebastián Cardella, Alejandro Gambina, Santiago Mazzucchini, Felipe García, Ximena Zabala, Mariana Barragán, Matías Bianchi, Anahí Studer, Natalia Narváez Tojter, Alan Swicszc, Martina Saleme, Lucas López, Matías Álvarez. Con todes ustedes brindo por siempre, por encontrarle el gusto y disfrute a la vida, que nada nos lo quite. Por darle sentido al mundo y seguir luchando porque valga la pena vivirlo.

A Ramsés, mi compañero en todo este tránsito de sentarme horas y horas a leer y escribir. De ver mil películas y aprender de cine juntas. Mi apoyo y cómplice para todo proyecto, de los duraderos y los que van quedando atrás. Gracias por alegrarte conmigo por cada capítulo terminado, por ayudarme a encontrar maneras distintas de ver, no solo el cine. Tal vez no confiabas en que habría un punto final...

Roque y Bruja, mis seres favoritos, sin quienes todo ese tiempo en casa hubiera sido mucho menos cálido. La incondicionalidad existe.

Al cine, por darme una pasión fuerte y certera. Un lugar que quiero atravesar con distintos lentes, miradas y roles. Con la fusión de una espectadora y la distancia de la crítica. Esta tesis me llevó a realizar una búsqueda enorme por la que aprendí que mi camino está enlazado con el cine y el audiovisual. Y ya es ineludible.

“El mundo está allí; sería absurdo reproducirlo pura y simplemente como es.”

*Lotte Eisner - La Pantalla Diabólica*



*Fotograma de película "Freaks: la parada de los monstruos" (Tod Browning - 1932)*

## Introducción<sup>1</sup>

Hacia finales de la década de los noventa en Argentina, apareció en las pantallas grandes un grupo de películas que se distanciaban del cine anterior para proponer una renovación de la estética cinematográfica local. En esta ruptura con las construcciones culturales anteriores, nacieron nuevas formas de *ver* y *mostrar* lo cotidiano, de narrarnos a nosotros/as mismos/as, de poner en imágenes la actualidad argentina del momento. Un nuevo siglo asomaba, un nuevo milenio que traería grandes transformaciones.

El cine argentino de la década de los noventa fue bautizado como Nuevo Cine Argentino (en adelante NCA), -o Nuevo-Nuevo Cine Argentino, para no ignorar el cine militante de los sesenta que había llevado aquel nombre antes- y fue un cambio distintivo para el cine nacional. Desde el comienzo de la primera película, *Rapado* (Rejtman, 1996)<sup>2</sup>, se advierte un cambio de aire: en la ciudad, en plena oscuridad nocturna, tiene lugar un robo. En este primer momento, este prólogo del film, en esta introducción que iniciará la paulatina inauguración de un movimiento renovador, la escena muestra un robo en la calle. No es un robo especial, dramático, trágico o violento, es un robo casual, azaroso, casi contingente. Aquí ya se encuentra una diferencia con los modos de narrar anteriores y, sin saberlo, pone en escena un tema que va a ser recurrente en el cine y televisión durante los años posteriores y que lo sigue siendo actualmente en la producción audiovisual nacional: la delincuencia, los robos callejeros, lo que se aglutina bajo el concepto de la inseguridad, que para esos años terminó de enlazarse y quedar ligado ineludiblemente con la pobreza. Ese será el eje que articulará este trabajo, centrándonos en la marginalidad urbana como tema y problema recurrente del cine argentino contemporáneo, con la intención de analizar las imágenes que nos propone.

El cine nos sirve para pensar sobre la vida social, cultural y política de un momento histórico, sobre las configuraciones presentes y la visión de futuro en un

---

<sup>1</sup> Esta tesis será escrita en su integridad en lenguaje binario, con ánimos de contemplar el amplio espectro de diversidades que implica tanto a varones como a mujeres. Si este texto fuera leído por alguna persona que no se identifica con ninguna de estas opciones, les invito a sentirse incluidas en la primera persona del plural, que será la manera elegida de llevar adelante el trayecto de estas páginas.

<sup>2</sup> Si bien la película *Rapado* había sido presentada en un festival europeo en 1992, su fecha de estreno en Argentina fue en 1996, por lo que tomaremos esa fecha para el film.

contexto. Partiendo de la importancia que tiene el cine como expresión artística, industria y patrimonio cultural, así como de un gran acervo de construcciones culturales que son atravesadas y reproducidas por el mismo medio audiovisual, algunas de las preguntas y presupuestos que encabezan la investigación son: si existe una estética de la marginalidad en el cine argentino contemporáneo, de haberla ¿qué características tiene?, ¿a qué perspectivas sobre la marginalidad se asocian las expresiones en imágenes de este cine?, si son críticas o reproducen estereotipos del sentido común imperante en los medios hegemónicos de prensa y televisivos y ¿por qué persiste como una temática tan presente del audiovisual nacional?. El objetivo general que guiará este trabajo es el de analizar las expresiones sobre la marginalidad urbana producidas en el cine argentino contemporáneo de ficción, concentrándonos en el período temporal que va entre 1995 y 2015.

Estos 20 años nos permitirán trabajar de manera transversal, desde los inicios del NCA hasta el año en que fue planteada la investigación, además de ser un momento de cambio en el signo político del gobierno nacional. Como forma de guiar el estudio, plantearemos cuatro pilares o ejes que funcionarán como objetivos específicos: 1) describir el surgimiento del NCA en el contexto neoliberal de la década del noventa, haciendo énfasis en las transformaciones socioculturales que se insertaron, para pensar su desarrollo conjunto; 2) delimitar lo que comprende al cine argentino contemporáneo y sus características; 3) indagar las diferentes acepciones de marginalidad que aparecen en las películas y las imágenes que producen; y 4) analizar el lenguaje audiovisual de los films para encontrar sus particularidades y pensar si hay una estética común sobre la marginalidad durante el período.

Para trabajar sobre una franja temporal tan grande, con tanta producción de películas de distintos directores y directoras, se seleccionaron nueve films como parte de un corpus de trabajo. Este corpus se basó en elegir tres directores de cine y tomar tres películas de cada uno, cuyas cinematografías atraviesan todo el período y sus temáticas narrativas están estrechamente vinculadas a las preguntas de investigación<sup>3</sup>. Las películas que analizaremos serán *Pizza, Birra, Faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Israel

---

<sup>3</sup> El cine es una industria cultural o creativa que precisa de un colectivo de personas trabajando en cada película y la propuesta de elegir los films según directores no pretende invisibilizar o minimizar el trabajo y creatividad de todos esos equipos, pero en esta ocasión funciona como criterio metodológico para sistematizar y justificar un corpus de trabajo.

Caetano, 1998), *Bolivia* (Adrián Israel Caetano, 2002), *Un Oso Rojo* (Adrián Israel Caetano, 2002), *El Bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), *Monobloc* (Luis Ortega, 2005), *Leonera* (Pablo Trapero, 2008), *Elefante Blanco* (Pablo Trapero, 2012), *Dromómanos* (Luis Ortega, 2012) y *Lulu* (Luis Ortega, 2014).

Las películas escogidas no conforman un todo acabado en el amplio campo del cine nacional sobre la marginalidad, sin embargo, este recorte nos será útil para pensar el cine argentino contemporáneo como un conjunto donde conviven diversos tipos de cine, de diferentes estilos y formatos. Trabajaremos con los tres directores en distintas etapas de su carrera, ya que los tres iniciaron su producción de películas con el NCA, del que formaron parte, y continúan dedicándose al rubro, en los tres casos habiéndose consagrado como directores reconocidos, que ahora se dedican al audiovisual industrial y de grandes públicos. De este modo, en el corpus encontramos tanto películas independientes como otras más comerciales, películas analógicas y digitales, algunas trabajadas en grandes equipos de producción y otras más bien caseras y amateurs, unas realistas y naturalistas, otras más poéticas o vanguardistas y algunas más cercanas a un formato clásico del cine. Esta amplia diversidad será la clave para enriquecer la complejidad del fenómeno y encararlo desde diversos frentes.

El desarrollo de esta propuesta fue estructurado en dos grandes capítulos. Una primera parte que presenta las definiciones teóricas sobre lo que será nuestro tema de estudio: la marginalidad en el cine argentino contemporáneo. En él serán desarrolladas las nociones de contemporaneidad y las discusiones en torno a cómo definirla y por qué es preponderante el lugar de la imagen en ella; un segundo apartado que se centrará especialmente en los trabajos anteriores sobre la temática y que continúa con una concentración de las discusiones en torno al cine argentino, en el tercer apartado; y, en cuarto lugar, una exposición sobre la manera en que trabajaremos el análisis de films desde las ciencias sociales con todas las consideraciones teórico-metodológicas pertinentes.

En la segunda parte, nos abocaremos a aplicar la teoría trabajando conjuntamente sobre los films elegidos y elaborando, poco a poco, las respuestas y propuestas sobre las expresiones de marginalidad que en ellas aparecen, poniéndolas en relación, haciéndolas dialogar y permitiéndonos arribar a una postura sobre cómo pensar una estética de la marginalidad en el cine argentino contemporáneo. Se

realizará una triangulación teórica que permitirá abordar desde distintos frentes y propuestas sobre la marginalidad al mismo corpus de películas en conjunto, para luego hacer una lectura general en la última parte.

Sin pretensiones de hacer una oda a la marginalidad o una romantización de la pobreza, procuramos que esta investigación sea tan agradable a la lectura como lo fue su escritura. La intención última no es que nos quedemos con el análisis pormenorizado de las películas selectas, sino que seamos capaces de pensar los modos de representar y -así- de expresar que emergen en nuestra cultura local, para hacer revisiones críticas y productivas que tengan influencia en nuestro modo de pensar, de sentir y de actuar cotidianos; que es a fin de cuenta eso que llamamos *lo social*.

## 1. Estudiar el cine, argentino y contemporáneo

### 1.1 El cine y las imágenes en la sociedad global

Hace varias décadas se diagnostica el final de esto o aquello: el fin de la historia, el fin del arte, el fin de lo social o del sujeto, de la ideología, del cine, de la fotografía. Este parece un buen punto de partida ya que todo final anticipa un inicio y una transformación de lo viejo. Tras las declaraciones y presagios de todos estos finales, lo que se advertía era el fin del mundo tal como lo conocíamos. Fuimos arrojados/as a la era de lo post.

Ulrich Beck (1998) advierte que el prefijo de lo post se ha vuelto común para designar lo que ya no se puede nombrar igual, pero remite a lo conocido. A esta nueva era se la ha denominado como sociedad postindustrial, sociedad de consumo, sociedad de los *media*, de la información, era global, modernidad tardía, líquida o reflexiva y también postmodernidad. Beck (2015), por su parte, la llama sociedad del riesgo global. En la propuesta del autor alemán hay cinco procesos que se dan en simultáneo: la globalización, la individualización, la revolución de los géneros, el subempleo y los riesgos globales.

Lo controlable y lo seguro ya no son los pilares de la sociedad y el nuevo tipo de orden global afecta las biografías individuales en torno al riesgo. Es una época de incertidumbres fabricadas en que la inestabilidad financiera, la emergencia ecológica, la debilidad de las democracias, son riesgos latentes de manera permanente en los que se enmarca global y generalmente la sociedad. Eso no significa que haya una igualdad global del riesgo, ya que la brecha social se ha agudizado y ha crecido la exclusión y marginalización de los/as pobres (Beck, 2015).

Por otro lado, Frederic Jameson (1991) desarrolló sus análisis basándose en el postmodernismo y años más tarde reformuló su teoría en torno a la postmodernidad en general (Jameson, 2012). Este autor sostiene que no estamos frente a una nueva formación que ya no responda a los mismos parámetros del capitalismo clásico, sino que estamos dentro de una etapa avanzada y más pura del capitalismo: el capitalismo tardío. Según él, el modo de nombrar a la sociedad actual implica una toma de posición sobre la naturaleza del sistema de producción en el que vivimos (Jameson, 1991).

El postmodernismo, como pauta cultural dominante, permite la coexistencia de diferentes formas y estilos, actuales y anteriores. Uno de sus aspectos fundamentales es la disolución de las fronteras entre la cultura de élite y la cultura de masas. Además, lejos de ser un momento de pura heterogeneidad y diferencia, tiene una sistematicidad propia que se estructura dentro de la industria cultural (Jameson, 1991). De manera metafórica, David Harvey resume el postmodernismo como “un campo minado de nociones en conflicto” (1990, 11).

Las transformaciones del estilo artístico fueron el síntoma que advirtió Jameson (2012) sobre una modificación sistémica. Ambas van aparejadas y permiten hablar una sobre la otra. En Lyotard (2000), la crisis de los relatos y la mutación del lugar de la ciencia fueron el eje principal para identificar un pase de era. El saber ha cambiado de estatuto y, con ello, la ciencia empezó a ocupar el lugar de un discurso más, en esta sociedad postindustrial. Eso significa que perdió fuerza la creencia en teorías generales para comprender el mundo. Entonces, con el fin de los grandes relatos cambió a su vez la idea de una verdad absoluta.

La noción positivista del progreso, de las leyes universales, de la verdad como producto de la razón, habían sido los pilares de la modernidad. También primaba el avance de la secularización y la autonomía de cada esfera. Pero a su vez, fue característica la vinculación entre lo efímero y veloz con lo eterno e inmutable. La modernidad implicó el desvanecimiento de todo lo sólido y también la tensión entre progreso y destrucción. Según David Harvey (1990), podríamos pensar que ella misma progresó hasta autodestruirse.

La primera fase de la modernidad se basó en el territorio, la explotación de recursos, el pleno empleo y en los estados-nación y fue el éxito de estos principios lo que nos condujo a una nueva etapa (Beck, 1998). En ella hay continuidades sobre lo efímero y fragmentario, pero hubo desplazamientos en los modos de sentir y una exacerbación de lo fragmentario. Con la acumulación flexible del capital, la esfera cultural sufrió una mutación profunda y pasó a cumplir la función de la esfera social (Harvey, 1990). Es una expansión de la cultura hacia el dominio de lo social en la que la economía se torna cultural y la cultura se orienta hacia la mercancía. Nuestros hábitos cotidianos y la vida misma han devenido cultura (Jameson, 2002).

El traspaso del paradigma social al cultural incluye una modificación del lenguaje y una transformación de las imágenes de la sociedad, produciendo una estetización de lo social y de lo cotidiano (Dipaola, 2017a). Todas las esferas que se distinguían entre sí en la modernidad, han colapsado para fundirse y formar parte unas de otras, coexistiendo simultáneamente, como se ejemplifica en las siguientes palabras:

todo lo que compramos, desde automóviles a pasta de dientes o alimentos, está tan profundamente culturizado por la publicidad y las imágenes que resulta imposible afirmar si estamos consumiendo una imagen o un objeto material. La postmodernidad es entonces esta des-diferenciación, esta implosión que reúne de nuevo los aspectos que en la modernidad habían sido separados en disciplinas (Jameson, 2012, 23).

Podemos decir que se han visto afectados casi todos los aspectos de la vida, no solo el artístico o estético, ni el económico. Además, se transformó de manera abrupta la relación entre el tiempo y el espacio. El espacio fue reducido, hasta suprimir casi por completo las distancias (Jameson, 1991). Es decir que, de algún modo, postmodernidad y globalización son dos caras de un mismo fenómeno, del capitalismo tardío (Jameson, 2012) y ello está estrechamente vinculado a la aparición de modos más flexibles de acumulación del capital (Harvey, 1990).

Las características que encuentra Lyotard (2000) para describir esta etapa son: la reapertura de un mercado mundial global, una competencia económica feroz, la pérdida de hegemonía exclusiva de EE.UU., el declive de la alternativa socialista, la apertura del mercado chino al comercio y el cambio de rol en los estados nación. Se añade el declive de las instituciones modernas como la familia, las profesiones, los partidos políticos, los sindicatos, etc. Además, la incertidumbre y los riesgos generalizados hacen que sea casi imposible compensar todos los daños desde los estados-naciones debilitados frente al gigante capital financiero (Beck, 2015).

Pareciera que es un mundo en que ya no tienen asidero los grandes relatos, las explicaciones generales sobre una sociedad orgánica y, con ello, la idea de lazo social (Lyotard, 2000). Nos hemos adentrado en una sociedad atómica e individualista de consumidores/as globales, donde el espacio es una extensión de superficies que son imágenes y la cultura se ha convertido en un espacio de desarrollo desigual (Jameson, 2012).

Prima la individualidad, pero a su vez cobran relevancia la pluralidad, la moral y el respeto a las diversidades. La autorrealización como principio, la elección y esfuerzo

individual como metas, se han instalado profundamente en las ciudades globales. Pero esto no significa que estemos en una sociedad atómica o que no puedan surgir solidaridades cosmopolitas entre quienes se ven afectados/as por los mismos riesgos. Los riesgos no refieren a daños, aunque impliquen una amenaza. En la medida en que la incertidumbre no sea paralizante, puede convertirse en un motor para la acción (Beck, 2015).

No es que los riesgos no existan, pero se difunden y se venden de manera constante a través de los medios de comunicación y como ofertas de soluciones comprables (Beck, 1998). Los nuevos medios y el desarrollo tecnológico han influido sobremanera en la cultura. La informática ha contribuido al desarrollo de un capitalismo financiero global en el que las distancias espaciales se han suprimido en nombre de la simultaneidad virtual. El espacio, entonces, derogó al tiempo y también a la distancia crítica (Jameson, 2012). La cultura se ha integrado a la vida cotidiana por medio de la publicidad, la televisión, los medios y, con ello, se crean fantasías y anhelos que generan necesidades y fomentan el consumismo (Harvey, 1990).

La tecnología también se ha vuelto central en la vida cotidiana y la consumimos en forma y en contenido (Jameson, 2012). Consumimos servicios y sus marcas, imágenes, obras de arte e información. Lyotard (2000) sostiene que el aumento de la tecnología ha modificado el modo de circulación de la información y que esto influyó en la naturaleza del saber y del conocimiento, así como en su transmisión y aprendizaje. De este modo, el saber también pasó a ser una mercancía intercambiable y consumible.

Sin embargo, también se advierte que, así como fueron sentenciados varios finales con la caída de lo moderno, hubo a su vez un retorno de cosas más antiguas que se creían obsoletas. Esto sucede con la categoría de sujeto, de quién se había diagnosticado la muerte; con la filosofía y sus ramas; y también con la ética y con la estética. En una sociedad dominada por las imágenes, la experiencia estética "está hoy en todas partes y satura la vida social y cotidiana en general" (Jameson, 2002: 137).

Como las obras de arte giran en torno a la mercantilización, a la vez que los productos culturales carecen de profundidad, son de algún modo insípidas o superficiales (Jameson, 1991). Esto no significa que toda imagen u obra esté

desprovista de emociones o de subjetividad, pero ya no se trata de un estilo individual, de un/a autor/a que se expresa, porque prima la deconstrucción de la estética modernista. En este sentido, "tales sentimientos -que sería mejor llamar «intensidades»- son ahora impersonales y flotan libremente" (Jameson, 1991, 39).

El arte produce una vuelta permanente a la historia, esa historia que ha terminado, en busca de estilos y estéticas. Se combinan y articulan azarosamente, se recuperan historias del pasado, es un momento donde reina la melancolía o la nostalgia en forma de copia de las copias, imágenes de las imágenes, simulacros del simulacro:

Con bastante coherencia, la cultura del simulacro se ha *materializado* en una sociedad que ha generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo valor de uso, una sociedad en la cual, según la observación espléndidamente expresada por Guy Debord, «la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil» (Jameson, 1991, 45).

En la cultura de la imagen las nuevas tecnologías y los medios de comunicación contribuyen a una mutación en la producción cultural en que la mezcla de las formas tradicionales hace emerger híbridos de toda clase (Jameson, 2002). A ello se le pueden agregar las redes sociales, que aportan a la continua circulación de imágenes fijas y audiovisuales. Con la entrada del ciber mundo a las vidas cotidianas, las personas en la postmodernidad se vinculan de un modo diferente con el espacio, con el tiempo y con los consumos culturales.

Con la aceleración de la producción, circulación y consumo de servicios, se acentuó el valor del impacto y se sostiene una tensión constante entre lo nuevo y lo obsoleto. En la cultura del entretenimiento se genera un continuo bombardeo de estímulos e imágenes que apuntan hacia la manipulación del deseo. Por supuesto que esto alimenta el capitalismo financiero ya que "hoy el capitalismo se dedica sobre todo a la producción de signos, de imágenes y sistemas de signos y no a las mercancías en sí mismas" (Harvey, 1990: 318).

En estas condiciones de producción, se acumulan espectáculos que son el resultado y el proyecto de este sistema. Lo que llamó Debord (2007) sociedad del espectáculo, son relaciones sociales que están mediadas por imágenes. En ellas, la mirada es engañada por el espectáculo. Sin embargo, éste es real y crea verdades como apariencias. Es la producción de la sociedad actual, es la economía desarrollándose por sí misma. En esta clave, el ser se valora por el tener y, más que por tener, por la apariencia de tener. La vista, como sentido privilegiado en estas

sociedades, es aquello que se apunta a entretener y obturar para mantener el orden.

Sostiene Guy Debord (2007) de manera fatídica:

cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia experiencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte (33).

Desde esta perspectiva, desapareció la obra de arte como objeto y también la posibilidad de vanguardias, tanto artísticas como políticas. Con el fin de la modernidad, el arte perdió su vocación por alcanzar lo absoluto (Jameson, 2002). Con la fragmentación se ha modificado el modo de concebir la historia, se ha abandonado el sentido de continuidad y progreso. Con ello, se perdió la profundidad del arte en aras del impacto inmediato, las superficies y apariencias (Harvey, 1990).

Ha cobrado importancia la imagen como espectáculo por su intensidad y su capacidad de producir estímulo que es puro presente (Harvey, 1990). El arte actual crea imágenes, porque la realidad se ha vuelto imagen (Jameson, 2002). A través de diferentes dispositivos las imágenes invadieron la vida cotidiana con sus logos y eslóganes, fragilizando la frontera entre el arte y el espectáculo (Gardies, 2014). Esto nos lleva a preguntas como la que plantea Jameson (1991) acerca del futuro del arte y del cine: *¿Acaso nos dirigimos inexorablemente a un mundo de imágenes cinematográficas sin densidad?*

Planteado así, este panorama es sumamente pesimista y desalentador. ¿Todo es caos y nostalgia de lo perdido en la teoría contemporánea sobre la postmodernidad? Se torna necesario matizar estos planteos y bucear en la complejidad de estos autores, a la vez que es imperioso repensarlos desde una óptica tercermundista o latinoamericana ya que, en nuestras sociedades, incluso en plena era de la globalización, algunas cuestiones aparecen de otro modo, cargadas con otra historia, otros valores y otra posición económica. Como expresa García Canclini (2008) "es curioso que esta disputa de todos contra todos, en la que van quebrando fábricas, se destrozan empleos y aumentan las migraciones masivas y los enfrentamientos interétnicos y regionales, sea llamada globalización" (10), en donde por un lado se la considera una convergencia de la humanidad hacia un futuro mejor y más integrado y, por el otro, las lecturas críticas proponen este proceso desde una óptica desgarrada de desesperanza frente a una homogeneización arrasadora sobre las masas.

El mismo Lyotard (2000) se escapa de sus declaraciones para juzgar esa visión de obnubilada por la idea pasada de una sociedad orgánica que se perdió. La postmodernidad requiere que pensemos de otra manera y así comprender que las relaciones sociales también han mutado, se han dinamizado. El saber no se restringe únicamente a la ciencia, admite una pluralidad de saberes con sus propias reglas que coexisten en complementación y en batalla. Ahora son los pequeños relatos los que cobran importancia. Desenmascarar que el conocimiento y el saber son construcciones nos deja frente a la idea de que el mundo es plural, múltiple y caótico.

Jameson (2012) va más allá y plantea que se han suprimido las jerarquías de clase y que al tornarse todos/as iguales y anónimos/as ya no cuaja el discurso del imperio, en el que algunos/as contruidos/as como "otros/as" siempre son inferiores. En este clima se enriquece la singularidad y la búsqueda identitaria. La globalización genera cambios en las subjetividades, pues las instituciones modernas ya no contienen a las subjetividades postmodernas en su búsqueda por la identidad. Las otredades ahora tienen voz (Jameson, 2012). "La idea de que todos los grupos tienen derecho a hablar por sí mismos, con su propia voz, y que esa voz sea aceptada como auténtica y legítima, es esencial a la posición pluralista del posmodernismo" (Harvey, 1990: 65).

La alteridad se incorpora en las imágenes y esto es clave para el cine, en donde las imágenes son "operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto" (Rancière, 2011, 27). El propio dispositivo cinematográfico nos permite anticiparnos y suponer situaciones que pueden luego aparecer de otro modo. Genera rupturas de asociaciones, conflictos o disensos que introducen actos políticos; se abre lugar a los/as sin voz, a las partes que no tienen una parte en el reparto de lo sensible (Rancière, 2009).

Se ha dicho que las imágenes nos engañan, que nos ciegan, que nos anestesian. Que hay un exceso de estímulos, demasiada información, una banalización cruel y peligrosa. Pero, en esta instancia, de lo que se trata es de ampliar las imágenes que vemos para no ver solo aquellas que se seleccionan y nos muestran de forma reiterada (Rancière, 2008). Las imágenes se han vuelto primordiales en las relaciones sociales y son claves para delimitar estéticas de vida contemporánea a la vez que dinamizan y conforman vínculos sociales.

Hay una preeminencia de lo visual y “lo social abre lugar a un nuevo «paradigma cultural», que es, además, una nueva «imagen de la sociedad»” (Dipaola, 2017a, 252). En este nuevo paradigma se dio un giro pictorial, las imágenes son la manera de hacer este mundo de la modernidad tardía, el modo de expresión dominante. En su polisemia, ellas se refieren tanto a una visión abstracta o global como a una imagen concreta. A fin de cuentas, estamos *con* las imágenes y *entre* ellas (Mitchell, 2017).

Lyotard (1979) ya había escrito de lo figural como acontecimiento. Para él, lo figural es un espacio que es visible, no tangible, que es sensible a los sentidos. Este concepto anticipa la noción de que las imágenes no refieren a algo en su representación, sino que son material visual. La idea de lo figural nos sirve para empezar a delinear que el lenguaje hablado y escrito no puede dar cuenta de las imágenes. Esta clave es esencial para comprender el cine contemporáneo y sus imágenes que, no representan al mundo, se piensan y construyen como imágenes *en* el mundo.

El texto y la imagen no se miran a sí mismos, no se encaran de la misma manera, no direccionan la mirada en igual sentido. El texto es lineal y la imagen es múltiple. Por eso escribir sobre imágenes, volverlas discurso, implica romperlas, invadirlas, ordenarlas de otro modo. La imagen se ve, no se lee y, sin embargo, el discurso es la única manera de pensar la figura (Lyotard, 1979). Tal como en un texto las palabras no son un mundo real, ni una representación del él, sino que es una construcción de carácter teórico, lingüístico o literario; las imágenes hacen visible al mundo en sus propios términos.

Lo figural está dentro y fuera del lenguaje, como si el lenguaje fuera el ojo del huracán. “El lenguaje no es un medio homogéneo, es escindente porque exterioriza lo sensible como interlocutor, objeto, y escindido porque interioriza lo figural en lo articulado” (Lyotard, 1979: 32). Las imágenes son unidades en esta sociedad fragmentaria. Especulan, entre ellas, como espejos que se reflejan y se refractan. Son figuras que figuran, de cierta manera, se posicionan. Lo figural es más que el lenguaje, lo atraviesa y está entre medio (Lyotard, 1979). Se compone como imagen, se imagina y se espeja, pero nunca es transparente:

Necesitamos tener en cuenta no solo el significado de las imágenes, sino también su silencio, su reiterancia, su estado salvaje y su obstinación sin sentido. Necesitamos explicar no solo el poder de las imágenes, sino también su ausencia

de poder, su impotencia, su abyección. Necesitamos, en otras palabras, agarrar los *dos* lados de la paradoja de la imagen: que está viva -pero también muerta-; que tiene poder -pero también es débil-; que tiene significado -pero también carece de él- (Mitchell, 2017, 33).

Es en la superposición o indiscernibilidad entre lo social y las imágenes que se producen los lazos sociales y procesos de subjetivación en las sociedades globales contemporáneas (Dipaola, 2017a). *Entre* las imágenes y *como* imágenes. De allí que Esteban Dipaola (2017b) acuñó el término *producciones imaginales de lo social* que nos sirve como concepto operativo y también argumentativo sobre el modo de comprender la contemporaneidad:

lo imaginal no es el mundo o lo social concebido como imagen, no significa que el mundo se ha vuelto imagen, sino, con precisión, que las imágenes devienen instancia de conformación de experiencias de socialidad concretas que redefinen procesos y prácticas normativas caracterizados por sus formas efímeras y volátiles. Las imágenes no encubren lo social ni lo fundan (Dipaola, 2017b, 8).

Situándonos bajo esta perspectiva, los lazos sociales se tornan performativos e inmanentes y las imágenes dejan de ser pensadas como representaciones de un mundo que es otro, que es real. Las imágenes producen mundo y no hacen un espectáculo sobre él (Dipaola, 2017b). No son una proyección de algo que vemos, sino que producen las visualidades de las que formamos parte (Dipaola, 2017a).

En las sociedades de consumo, las marcas, los productos, las tecnologías, los festivales y las modas, todo ello son producciones imaginales que contribuyen a la subjetivación y socialización actual. Hay una estetización de lo social y toda relación social es, por ende, imaginal. Las características de estos vínculos son: el ser fragmentarios, efímeros, frágiles y producir identidades débiles y flexibles (Dipaola, 2017b). Más que identidades definidas hay procesos de identificación. Es decir que no hay características que estén dispuestas para siempre, sino que el proceso de individualización está permanentemente en marcha y nunca es saldado (Beck, 1998).

Las producciones imaginales de lo social funcionan como dispositivos de subjetivación concretos en las sociedades globales, que producen subjetividades contingentes, inacabadas y flexibles (Dipaola, 2017b). Se producen personalidades con múltiples pertenencias: "toda identidad social está entrecruzada por dimensiones diversas y que no son constantes y que solo en ese devenir constituye las imágenes de su experiencia cultural, que es siempre y en cada caso visual" (Dipaola, 2017a,

255). El arte y todas las imágenes cotidianas organizan las miradas y producen maneras de mirar el mundo. Por eso es tan importante centrarnos en los diferentes dispositivos productores de imágenes, porque allí se determina lo social. Es la forma de comprender las sociedades globales y las nuevas sensibilidades que emergen de las experiencias de lo visual (Dipaola, 2017b).

Las producciones culturales pueden resultar un espacio clave para la manifestación de creatividades y sensibilidades novedosas ya que vehiculan sentidos socioculturales atravesados por el proceso de globalización ya que "son objetos constituidos desde la extrema fragmentación de sus propios procesos de producción; objetos circulantes en flujos que desbordan todas las fronteras de la modernidad (...) que hablan del mundo y lo constituyen en una misma operación" (Moguillansky, 2011: 325). Las obras de arte suponen la mirada, que no es meramente ver u observar. Mirar es involucrarse, reconocerse y afectarse en lo que es mirado. Cuando el arte disloca una visión y nos insta a involucrarnos en ello, despliega el pensamiento sobre algo, lo reconduce. Allí es cuando el arte es en cierto modo resistencia, cuando expresan un acontecimiento (Didi-Huberman, 2008).

La obra de arte tiene la potencia de hacer visible una parte de la sensibilidad común, que es la expresión o el expresar ese algo que se puede experimentar en el mirar, como posibilidad de comprender y ampliar la experiencia. Pues "la imagen exige de nosotros, cada vez" (Didi-Huberman, 2008, 43). De alguna manera el arte tiene la tarea de redistribuir lo que vemos frente a las imágenes que se reiteran, en donde se quiere imponer quienes importan y tienen voz. El arte puede oponer otra selección, otras relaciones que resalten lo singular y construyan una sensibilidad y un sentido sobre ello (Rancière, 2008).

Hay distintos modos de ver en el mundo, y, con ello, un orden que altera los sentidos de la mirada. Las imágenes nos enseñan cómo mirar, y todo aquello que miramos, también nos mira. Se impone una escisión o un *entre* que deja al descubierto que el mirar es una experiencia. Que siempre el mirar es subjetivo y parcial, queda un invisible o un vacío en cada mirar. Por eso es imperioso no caer en miradas tautológicas de que lo que vemos es lo que es y nada más (Didi-Huberman, 2017).

Todo esto nos lleva a comprender que ya no podemos considerar al cine como una representación del mundo. En la postmodernidad el cine se ha vuelto una

expresión inmanente, un dispositivo de subjetivación (Dipaola, 2010a). Las imágenes son el modo de narración en el cine y éstas no remiten a los objetos por fuera, remiten a sí mismas y dialogan y reaccionan entre ellas, unas sobre otras (Deleuze, 2009).

En la postmodernidad, la narración ya no funciona como en el cine clásico, en que la relación de las imágenes era lineal y conformaban un relato cerrado en el que todo se explicaba por una causa-consecuencia (Deleuze, 2009). En este tipo de cine primaba la estructura narrativa de un personaje principal cuyo estado de normalidad se veía interrumpido y en donde él o ella debían cumplir un objetivo claro y definido que llevaba a un desenlace que, progresivamente, transformaba al personaje principal (Bordwell, 1996). Ese fue el cine del primer plano y del relato omnipresente, cuya estructura narrativa, lejos de pertenecer a un pasado olvidado, sigue siendo la predominante hasta la actualidad.

En el cine moderno, o de arte y ensayo, el relato se vuelve fragmentario y contingente, el director cobra importancia como autor y los recursos cinematográficos se tornan expresivos, es decir, ya no son mera compañía y composición de la imagen, sino que resaltan y se hacen evidentes. En este tipo de cine el relato ya no es invisible, se distancia de lo narrado y los/as espectadores/as pueden distinguir la historia de los recursos cinematográficos (Bordwell, 1996). Con la aparición del cine de vanguardia, se puso en crisis la idea de representación del cine clásico y a partir de allí "el cine ya no describe acontecimientos, los produce" (Dipaola, 2016b, 141).

En el cine moderno, los personajes son débiles y flexibles y el espacio-tiempo no es lineal y determinante. Se rompe la idea de causa-consecuencia y el tiempo cobra importancia por sobre el movimiento, las imágenes circulan como puro devenir. Ya no hay un principio de la cadena, un objeto primero, sino que las imágenes se cristalizan, tienen dos caras espejadas que no reflejan un exterior, son pura expresión inmanente (Deleuze, 2011). Con respecto a la expresión:

Si la representación exige una dualidad entre sujeto y objeto, la expresión, por el contrario, borra todo límite y es sujeto y objeto a la vez: lo expresable y lo expresado y que ya no puede dejar de expresarse. Pero no está en una cosa y en la otra al mismo tiempo, sino que está *entre* las cosas, se repite *entre* las cosas o *es* las dos cosas a la vez. En otras palabras, no se trata del lugar, del *estar*, sino del devenir (Dipaola, 2010a: 5).

Esta lógica se traslada estéticamente al cine, donde ya no debe pensarse que hay una traducción o ficción de una realidad externa, sino una creación que expone

nuevos sentidos, que se inserta en el mundo y expresa y genera experiencias. Hay un *entre* de las imágenes que sucede en un plano de inmanencia y donde sucede la experiencia (Deleuze, 2002). Las imágenes ya no son dobles o traducciones sino la manera en que las cosas hablan y callan (Rancière, 2011). Entonces producen verdades, experiencias, sentidos y podemos interrogarlas para que nos den respuestas sobre la sociedad que habitan, sobre lo que desean y sobre lo que buscamos en ellas (Mitchell, 2017).

Esto no quiere decir que todo cine narrativo sea cine comercial o de entretenimiento, todo cine -incluso el narrativo- tiene un aspecto no narrativo y al revés. Lo político en un film, atraviesa el dispositivo en sí y no siempre se vincula al contenido. Lo narrativo es anterior al cine y la clave de interrogarlo es encontrar sus particularidades, aquello que solo puede ser expresado cinematográficamente (Aumont et. al., 2008).

No obstante, no hay una manera universal de comprender al cine. Su función y lugar en la sociedad fue cambiando a lo largo de su historia y aunque siempre contó con la pantalla como dispositivo de proyección, la pantalla se fue ampliando a diferentes formatos y se extendió cada vez más en la vida cotidiana (Gardies, 2014). El cine como arte o espectáculo ya no tiene el monopolio de la pantalla, entramos en la era de la pantalla global: "el nuevo siglo es el siglo de la pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediática" (Lipovetsky y Serroy, 2009: 10).

Esto trae modificaciones en la vida cotidiana y en los modos de ver y mirar. Produce mutaciones culturales, en la recepción y en la creación. El cine fue la primera y más importante pantalla, pero su lugar y consumo han ido cambiando y en la actualidad, es una más entre tantas otras. Ya no se ven las películas únicamente en salas de cine y, aunque con la aparición de la televisión ya se habían introducido las películas en los hogares, con el proceso de digitalización y la aparición de las plataformas de video *on demand* esto se ha exacerbado, llevando a la industria de las salas cinematográficas a proponer nuevas y variadas tecnologías que le aporten singularidad a la experiencia de entretenimiento (Lipovetsky y Serroy, 2009).

El cine no podía ser la excepción y varias veces también se ha anunciado su muerte. Sin embargo, lejos de desaparecer, la industria cinematográfica persiste y agrega cada vez más tecnologías y presupuesto. En esta tesis no nos vamos a detener

en el análisis de estos fenómenos en Argentina, porque nos abocaremos al análisis de los films, pero parece adecuado mencionar el contexto tecnológico e industrial en el periodo, para comprender de qué manera y con qué otros productos culturales se disputa la atención y la mirada de las personas.

Con el proceso de crecientes conexiones globales, el campo de lo imaginado también amplió sus fronteras para incorporar narrativas y culturas que hasta hace unas pocas décadas nos eran completamente ajenas (García Canclini, 2008). Desde la postura de Lipovetsky y Serroy (2009), no hay un cine verdadero que se encuentre detrás de nosotros, como proponen las lecturas melancólicas, y reafirman que el cine no deja de reinventarse y no ha perdido su creatividad bajo fórmulas uniformantes. Más bien, tiene la capacidad de amoldarse a las distintas épocas, actualizarse, modernizarse y acompañar de forma dinámica las transformaciones culturales. Entonces, más allá de que haya muchas películas taquilleras que apuntan a no salir de lugares cómodos y conocidos, hay una diversificación creciente y un aumento en la producción de todos los tipos de cines. "Lo que se avecina es un cine global fragmentado, de identidad plural y multiculturalista" (Lipovetsky y Serroy, 2009).

Pensar sobre lo global implica ser capaces de sostener las tensiones que este proceso contiene, ya que no las supera sino que la mantiene y se erige sobre ellas, abriendo un sinfín de posibilidades a la vez que fragmenta y excluye a una parte importante de la población mundial (García Canclini, 2008). Desde estas perspectivas vamos a encarar al cine argentino contemporáneo, pensando las imágenes como huellas de un pasado que nos hablan sobre el contexto y momento histórico en que fueron creadas, con una mirada desde el presente y que busque comprender las complejidades que nuestra época requiere.

## 1.2 Encuentros entre arte y marginalidad. Los márgenes como amenaza, como sombra y como violencia

A finales del siglo XIX, el sociólogo italiano Enrico Ferri (1949) argumentaba que las figuras más perturbadoras y monstruosas de la delincuencia se convertían en dramas populares y emocionaban al público en favor de las víctimas. Pero en muchas ocasiones el nivel de detalle de la narración despertaba la curiosidad de la población,

generando exaltación y fanatismo sobre los crímenes, lo cual contribuía –según él- al estado de patología crónica de la sociedad. El teórico del positivismo proponía que la criminología clásica había olvidado a los/as delincuentes por centrar su atención en los delitos y que, en cambio, el arte fue capaz de resaltar los caracteres patológicos de la psicología criminal, tendencia que también conformó los postulados del positivismo lombrosiano<sup>4</sup> (Ferri, 1949). Allí surgió, de algún modo, un primer interés de las ciencias sociales sobre la delincuencia en el arte, bajo la noción de que es necesario prestar atención a las obras artísticas porque en ellas se han esgrimido varios puntos ciegos de la ciencia.

La difusión de historias criminales en la Edad Media en pos de justificar el castigo y encontrar a los/as delincuentes buscados/as, reforzaba la singularidad o el interés por los detalles y, muchas veces, generaba efectos adversos ya que terminaban por instalar mitos y leyendas en torno a los/as condenados/as (Foucault, 1987). De hecho, durante las penas de suplicio operaba una ambigüedad con respecto al pueblo que asistía como espectador y testigo del castigo, llegando en ocasiones a demostrar su repudio frente a ese poder punitivo –desmedido o excesivo- y provocando el efecto contrario, de rebeliones y manifestaciones populares (Foucault, 2009).

Con intención de contrarrestar esta solidaridad que emergía, se tendió a la supresión del suplicio como modalidad de castigo y de la circulación de historias sobre criminales. Mientras desaparecían estos relatos, comenzó a hacerse eco la literatura policial, que implicaba una *reescritura estética de los crímenes*, en la que se glorificaba y se hacía una apropiación de la criminalidad bajo formas admisibles (Foucault, 2009). De alguna manera, los delitos empezaron a emparentarse con el arte cuando comenzaron a ser descritos y narrados literariamente, con detalles sobre los sentimientos, las disposiciones, las luces y sombras de las situaciones; se fue introduciendo un análisis estético de los crímenes, que ya no era solo moral (De Quincey, 2006).

---

<sup>4</sup> Se refiere a la teoría de Cesare Lombroso, uno de los máximos exponentes del positivismo criminológico del siglo XIX, que postulaba que las características físicas del cuerpo estaban asociadas al comportamiento humano y eran capaces de explicar las conductas desviadas, anormales y transgresoras. Para esta teoría, las causas de la criminalidad podían explicarse entonces por un determinismo biológico.

La literatura policial, por su parte, ha influido enormemente en las producciones cinematográficas, sobre todo en los géneros policiales, el cine negro o *film noir*, el cine de gánsters y el thriller. Durante el siglo XX el medio cinematográfico ha cobrado importancia y se han extendido los estudios sobre la imagen desde distintas perspectivas y con diversos enfoques.

El cine fue la manera ideal de expresión para exhibir las formas de las almas turbadas y enrarecidas durante el expresionismo alemán, con sus contrastes, sombras, deformaciones y zigzags angulosos que evocaban lo monstruoso en ambientes opresivos y fantasmales (Eisner, 2013). Se dejaba entrever un malestar social general en el cine de entreguerras, de los sueños y anhelos de una sociedad devastada, inundada por la desesperanza y mezclada con el espíritu angustioso y místico del romanticismo (Kracauer, 1985).

En el cine existe la capacidad de dejar entrever las interpretaciones que una sociedad dada tiene sobre el crimen y la delincuencia en un momento específico; así también como las nociones sobre la otredad, la marginalidad o la pobreza desde diferentes sectores. En muchas películas, la acción criminal es el desencadenante de una trama narrativa que estructura todo el film (Lavallén Renea, 2013b).

La producción hollywoodense de principios del siglo XX, emparentada y financiada en muchas ocasiones por los líderes del crimen organizado, ha elaborado en su mayoría narraciones que glorifican la criminalidad y a los delincuentes como aquellos que transgreden lo normativo y lo establecido (Adler, 2008). En 1934 el Código Hays<sup>5</sup> interrumpió estas producciones restringiendo e imponiendo ciertas normas sobre lo que no se podía y debía mostrarse en el cine norteamericano. Este código censuraba, en nombre de la moral, los modos de mostrar delitos en pantalla y establecía que los/as criminales debían ser tratados/as como psicológicamente enfermos/as, además de prohibir tajantemente cualquier animación o aliento a los/as espectadores/as a posicionarse a favor de los/as delincuentes (Lavallén Renea, 2013a).

---

<sup>5</sup> El Código Hays fue creado por la Asociación de Productores Cinematográficos de EEUU y se aplicó desde 1934 hasta 1967. Constituyó un sistema de censura basado en ciertas reglas para la producción de películas en que se establecía que éstas debían mostrar un mensaje optimista sobre el mundo, la política y las instituciones a la vez que no podían exponer detalles de asesinatos, estaba prohibida la representación de procedimientos criminales, blasfemar, la sexualidad debía ser restringida, así como la aparición indiscriminada de alcohol, drogas, armas y el uso excesivo de la violencia.

Cuando este código pierde vigencia, resurge con fuerza el cine de gánsters en EE.UU. y, de allí en adelante, aumenta su presencia el *film noir* o cine negro, con grandes influencias del cine europeo, hijo del primer cine de gánsters, el expresionismo alemán y el policial. En el contexto de posguerra, estos géneros aludían a un mundo oscuro y corrupto en el que el personaje principal era muchas veces un antihéroe (Lavallén Ranea, 2013a).

Algunos/as autores/as han realizado análisis del modo en que aparecen los/as delincuentes o criminales en las narraciones cinematográficas, considerando el contenido de los films para pensar los tipos delincuenciales más frecuentes. Desde esta perspectiva, Anzit Guerrero (2013) argumenta que las películas con historias criminales sirven a las sociedades para comprender, desde una u otra explicación de la criminología, las causas del delito. Es decir que aportan a la comprensión de las personas sobre los delitos y los crímenes con un formato amigable que les indica qué pensar y qué sentir en cada caso.

Por supuesto que los/as directores/as de cine no parten de las teorías criminológicas al momento de escribir un guion sino que, según este autor, se vuelven un reflejo de su tiempo y de las teorías en boga. Las agrupa en cuatro grandes categorías que aparecen en el cine como causas principales de la delincuencia: por enfermedades mentales o psicopatías, o anormalidad psicológica; las aspiraciones a una mejor vida, donde los/as personajes elijen la delincuencia como estilo de vida; la biológica o natural –positivista- y, por último, aquella que se centra en el ambiente, trabajando las subculturas (Anzit Guerrero, 2013).

Majid Yar (2010) ha publicado diversos artículos desde la criminología cultural argumentando que es fundamental prestar atención a las películas desde esa disciplina porque el cine ha trabajado en muchas ocasiones con los grandes casos de la historia y las películas tienen la capacidad de hacer pasar por real aquello que es ficcionado. Por este motivo, las películas sobre criminales aportan a los modos de comprender la criminalidad en la sociedad. Con otras preguntas, Shipley y Cavender (2001) abordan la presencia de la transgresión en el cine, mediante el análisis de contenido, para problematizar sobre el exceso de violencia en las pantallas. Ambos artículos cuestionan la aparición de grandes crímenes en las películas, que suelen ser menos frecuentes en el mundo real que los delitos comunes o menores, y alertan sobre el aumento en la

cantidad y explicitud de las situaciones de violencia en pantalla (Shiple y Cavender, 2001; Yar, 2010).

Este tipo de trabajos se insertan dentro de los estudios de la criminología cultural que aborda las representaciones y modos de comprender la delincuencia o criminalidad en distintas sociedades y en distintas épocas. En ellos, el cine enriquece el enfoque de los estudios académicos remarcando la importancia que la mirada y las imágenes tienen para el derecho penal (Anitua, 2016).

Como sostiene Anitua (2016), el cine no es el creador de los estereotipos, pero muchas veces los toma de la sociedad y los reproduce. En muchas ocasiones se ha encargado de glorificar personajes violentos y las películas resaltan como héroe o heroína a quienes acaban con "el malo" o "la mala", lo que puede representar problemático en la resolución de conflictos fuera del cine. De alguna manera, el cine alimenta la idea positivista de que el delito tiene causas que pueden ser explicadas, ya sea contando la historia de un/a asesino/a y sus traumas y, a la vez, contribuye a asumir y procesar las violencias del mundo:

Y así como hay filmes que se realizan para difundir miedos y promover violencia e industria armamentística, por el contrario hay otros filmes que tienen una función de denuncia que los emparenta con los objetivos de la criminología crítica (Anitua, 2016: 228).

Son numerosos los estudios que relacionan al cine con el derecho penal desde una visión pedagógica, en la que el cine ilustra y alimenta la mirada de los/as juristas y abogados/as (Hernández Jiménez, 2016; Cuneo Nash, 2019; Nakousi y Soto, 2012). Esta perspectiva supone que el cine es capaz de desarrollar historias que ofician como ejemplos de "casos" y que son más amigables para comprender a los/as delincuentes y el sufrimiento o efecto de las penas impartidas por la justicia (Cuneo Nash, 2019).

En un libro de Nakousi y Soto (2012) se desarrollan análisis de 25 películas recopilando artículos que realizan una lectura estética, una jurídica y una criminológica para cada film, con distintos/as autores y autoras de diferentes disciplinas. En estos trabajos suelen usar las películas como ejemplos y se dedican principalmente a películas de Hollywood, de expresionismo alemán y de algunos títulos de las vanguardias modernas. A grandes rasgos, los trabajos que cruzan la marginalidad en el cine de manera global o general, se dedican a películas reconocidas que, mayormente, se centran en las historias de asesinos/as o mafias.

Es con la aparición de las vanguardias modernas, con el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa y el surrealismo, que empieza a cambiar la propuesta de las películas y aparecen en escena personajes diferentes y nuevas maneras de filmar y de ver. Con estas corrientes es que dialoga el cine latinoamericano de la marginalidad, con historias cotidianas, pobres y delincuentes menores como personajes principales. La Generación del '60 surgió en la región reafirmando los cines nacionales y la búsqueda artística mediante la óptica del Tercer Mundo, "con aguda conciencia histórica, siempre atenta a la relación entre cultura y política" (Xavier, 2011: 1).

En el *Cinema Novo* brasilero, Glauber Rocha ofrece sus personajes como imágenes de la crisis experimentada en carne propia, él la llama estética del hambre; rechazando el realismo como teatro burgués de la pobreza, proponiendo en su lugar una nueva estética, de la confrontación revolucionaria, de la visibilidad, de la violencia (Xavier, 2011). Rocha (2004) expresaba que la singularidad de Latinoamérica es el hambre y, por ende, allí reside su originalidad frente al cine mundial ya que la imagen del hambre es siempre violenta; no es primitiva sino revolucionaria porque es el momento en que el colonizador advierte a los/as colonizados/as.

En Cuba, el documental fue de la mano del proceso revolucionario en esos años. Décadas después, en el 2001, se presenta el Manifiesto del Cine Pobre<sup>6</sup>, escrito por el director cubano Humberto Solás, que llama a la utilización de las nuevas herramientas tecnológicas como modo de democratización del medio cinematográfico, que siempre fue elitista. En él se promueve un cine independiente y alternativo que, con bajos costos de producción, dé paso a la expresión de comunidades y grupos de la sociedad que no han tenido lugar en el mundo del cine. El manifiesto cubano, sin embargo, tiene un punto específico que repudia la violencia exacerbada que introducen las películas de la gran industria y los efectos envilecedores de las audiencias que esto conlleva (Solás, 2016).

El cine contemporáneo de América Latina asumió el desafío de visibilizar discursos de los márgenes y otredades enmarcados en contextos neoliberales, conformando una estética de lo marginal (Veliz, 2017). Surgen figuras potentes de la otredad, sujetos intersticiales, posicionados entremedio en sociedades en descomposición (Veliz, 2014).

---

<sup>6</sup> En torno a estas ideas se desarrolló un festival de cine en Cuba que se realizó desde 2003 hasta 2015, cuando se decidió ampliar la convocatoria a otro tipo de películas.

Para Veliz (2014) estas otredades del cine latinoamericano, no se componen de la diversidad sino de la diferencia cultural, de la hibridez y de situaciones como la errancia y el deambular. Esta aparición de las voces de Otros en el cine latinoamericano fue un explorar de las maneras de figurar las otredades, una sintaxis del quiebre o topografía de los bordes que hizo lugar en la pantalla grande a las minorías sexuales y religiosas, a los niños y niñas, a las trabajadoras domésticas, los/as que el autor llama sujetos diaspóricos (Veliz, 2017).

En cuanto al cine mexicano, también existen diversos trabajos que hacen eje en la marginalidad, la violencia y el crimen en la pantalla grande. Un artículo de Fernández Reyes (2005) utiliza la misma sistematización que Anzit Guerrero (2013) para estudiar el cine mexicano de la Época de Oro, centrándose en las motivaciones de los delitos y en los/as delincuentes, aunque el autor sostiene que no se puede reducir cada película a una sola categoría. Desde un análisis narrativo de los films, sostiene que las explicaciones sobre el delito que aparecen en las distintas épocas se asocian a las teorías vigentes en su momento, como las deformaciones físicas para el positivismo o la locura para el psicoanálisis, y todas ellas serán potenciadas por el ambiente de cada personaje (Fernández Reyes, 2005).

Emergen conceptos como subcultura urbana, marginalidad, realismo sucio y la violencia como temas fundamentales del cine mexicano de las últimas décadas, donde hay una intención realista de cara a la desintegración social que sufrió México a causa de las políticas neoliberales (Vargas, 2017). Este cine retoma la herencia de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) para poner en el centro de la escena a jóvenes marginados/as, pobres, delincuentes, alcohólicos/as y huérfanos/as (Vargas, 2017). Son figuras del desgarro, violencias por fuera y más allá del derecho, que exhiben la pobreza, pero también sus condiciones de posibilidad (Taccetta, 2017).

Buñuel erigió una forma de aproximarse a la pobreza y los problemas sociales, que es transversal a toda la región y fue la base de los Nuevos Cines Latinoamericanos en los sesenta y setenta (Contreras Zanabria, 2013). Esta forma se inscribe de manera común mediante el rodaje en exteriores urbanos, los planos generales sobre las ruinas o márgenes de las ciudades, la cámara en mano, la calidad precaria con límites difusos entre documental y ficción (Vargas 2017).

Este proceso, de forma similar pero más tardía, también se dio en Chile, donde el cine contemporáneo llamado Novísimo Cine Chileno se distinguió del Nuevo Cine Chileno de las décadas de los sesenta y setenta. Si bien el cine peruano no formó parte de este movimiento, aun así, la marginalidad fue un tema persistente durante las épocas de crisis económica en el país, ya que es en los momentos de crisis económica que los/as marginados/as surgen, se consolidan y difunden como un resultado de la situación (Contreras Zanabria, 2013).

Todos estos cines del neorrealismo latinoamericano mostraron imágenes de la cotidianeidad y la calle, conformaron un Cine de la Marginalidad que corre a los/as sujetos del lugar de la otredad (León, 2005). Sin embargo, León (2005) realiza una crítica de la noción de marginalidad por el binarismo que supone y la trampa que implica nombrar al margen, necesariamente ligado a un centro que se entiende implícitamente como hegemónico. Como el autor propone luego, debemos superar la matriz dicotómica y redefinir la marginalidad en términos culturales y contemporáneos (León, 2005). El concepto de marginalidad no se reduce a la pobreza o la exclusión sino que es amplio, complejo y dinámico, y es justamente por su carácter cambiante que nos permitirá enfocar distintas perspectivas y echar luz sobre diferentes aspectos a estudiar.

En muchos libros, trabajos y artículos se ha analizado la cuestión de la marginalidad en el cine argentino y cada estudio aporta una mirada distinta que enriquece la comprensión. Si bien han abordado el tema, en la mayoría de las oportunidades ha sido como mención, como cuestión emergente en un trabajo sobre cine y son pocos los artículos que retoman este fenómeno de manera particular, como eje principal. Por eso estos estudios no conforman una marca desde la cual distanciarnos sino un punto de partida con el que dialogaremos y al cual volveremos permanentemente. De alguna forma, la singularidad de esta tesis reside en el análisis transversal que retoma el cine argentino contemporáneo desde sus inicios con el NCA y que luego se extiende durante los años posteriores que parecieran no haber podido superar la sombra de ese nuevo cine, pero al que ya es tiempo de prestarle atención.

Un libro reciente que sí trabaja los márgenes sociales a lo largo de la historia del cine argentino como problema principal que estructura toda la investigación es "*The Projected Nation*" de Matt Losada (2019). En él, Losada (2019) se enfoca en el

desarrollo de la identidad nacional argentina en torno a la idea criollista que se funda de la escisión entre civilización y barbarie. Parte de la premisa de que una gran parte de la producción cultural modernista estuvo estructurada en base a la exclusión de ciertos sectores.

Específicamente en el cine, la exclusión de ciertos espacios y sectores sociales conformó una otredad por ausencia, bajo la idea de *desierto* que permeó el ideal civilizatorio. A lo largo de la historia, el espacio ausente de la otredad excluida fue mutando y, mientras en los inicios del cine nacional ésta era principalmente el espacio rural, el mismo fue tomando parte de las pantallas a partir de 1930 con el cine sonoro. Con el cine clásico, de los grandes estudios, los márgenes sociales urbanos se convirtieron en el gran ausente, hasta fines de la década del '50, cuando estos márgenes empezaron a ser reconocidos, luego documentados y, finalmente, se convirtieron en un espacio de rodaje frecuente para la Generación del '60 (Losada, 2019).

El cine argentino fue parte de los procesos regionales de estos Nuevos Cines Latinoamericanos de la década del sesenta, para luego resurgir con un cine novedoso a mediados de los noventa que pretendió retomar la herencia de las vanguardias modernas y renovar estéticamente el cine nacional. Profundizaremos esta relación en el siguiente apartado para centrarnos ahora especialmente en la marginalidad como una de las cuestiones principales de este nuevo cine.

Una gran parte del NCA de los noventa se dedicó a cartografiar las consecuencias de la implementación de políticas neoliberales en el país (Veliz, 2011). Con películas como *Rapado, Picado Fino* (Esteban Sapir, 1998), la trilogía de Ituzaingó de Perrone<sup>7</sup>, *Pizza, Birra, Faso, Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), o *Caja Negra* (Luis Ortega, 2002), se recupera el deambular a la deriva y las ruinas, que son características propias de los cines modernos en todo el mundo (Campero, 2009). Este fue un cine de lo precario, donde la pobreza no era parte de un fuera de campo sino que era primordial en las películas (Suárez, 2018).

En sus condiciones precarias residió un estímulo desde lo estético (Aguilar, 2010). El NCA de los noventa tuvo "el sello de un realismo inédito basado en la representación

---

<sup>7</sup> La trilogía se conforma por las películas *Labios de churrasco* (Raúl Perrone, 1994), *Graciadió* (Raúl Perrone, 1997) y *5 pal' peso* (Raúl Perrone, 1998).

de la violencia lumpen, su declive material y desamparo social” (Amado, 2009: 222). La introducción del mundo juvenil, la retórica y el lenguaje en películas como *Pizza, Birra, Faso* insertan un recambio que era necesario para la juventud que quería plantear otras cosas, introducir un lenguaje audiovisual vinculado al cine y un contexto local con una crítica y un circuito de festivales que impulsaron ese movimiento (Daicich, 2015). En una ciudad que no parece dar lugar a los jóvenes marginales, éstos deambulan sin rumbo siendo ignorados y expulsados de distintos lugares, “no hay compasión, hay en cierto caso una cierta mirada comprensiva, que sin embargo ni los celebra ni los excusa” (Daicich, 2015: 109).

En el contexto de una transformación social que profundizó las desigualdades y provocó una sociedad excluyente, este nuevo cine emergente intentó dar cuenta de la desgarradora crisis que se vivía (Campero, 2009). En él, se identifica una preocupación compartida en torno a la época de crisis que abordan mediante crónicas neorrealistas sobre los márgenes sociales (Andermann, 2015). Un cine de los descartes del capitalismo, de los desechos y de la delincuencia; donde se acentúa una figura del nomadismo y del vagabundaje errático (Aguilar, 2010)<sup>8</sup>. Los personajes fuera de lo social no son rebeldes, ni tienen aspiraciones de cambio que lleven a finales felices. No van hacia ningún lugar, no tienen más objetivo que sobrevivir y rebuscárselas en un mundo hostil (Aguilar, 2010). Fue un estilo de cine que corrió el eje de reflexión hacia personajes con historias antes ignoradas:

lo que provocó sorpresa fue el reconocimiento de una problemática de los márgenes que antes había estado ausente, mostrada con un estilo cercano al *dirtyrealism*, con fuertes dosis de improvisación y, por momentos, apelando a una vibración documental (Oubiña, 2018: 25).

O también se ha planteado como una mirada documental sobre la topografía porteña, en la cual proliferaron espacios precarios y ruinas urbanas, con una clara delimitación de la distinción entre un ellos/as y un nosotros/as como señalamiento de las exclusiones mutuas del período (Veliz, 2011). El punto de vista y posicionamiento de las cámaras, intenta formar parte de un mundo de lo popular desamparado, con sus propias normas y un lenguaje juvenil, lunfardo y urbano (Campero, 2009).

---

<sup>8</sup> Aguilar (2010) define el nomadismo como un estado contemporáneo en el que el movimiento y las traslaciones son permanentes y se vive en un estado de no pertenencia que excede a lo nacional y por eso no utiliza la noción de diáspora. El cine nómada se opone y complementa con el cine sedentario, más ligado a un cine del encierro, de lo quieto, de lo estanco, que también formó parte del NCA.

El cine argentino de los noventa tuvo la potencia de reactivar la producción teórica de la crítica y de los sectores académicos locales y emprender discusiones sobre el cine como arte, como espectáculo, como industria y reflexiones acerca de las imágenes emergentes, las temáticas escogidas y sus maneras novedosas, con formas distintas de producir los films. En sus inicios recibió casi exclusivamente elogios, pero con los años se sumaron críticas por las transformaciones y también por la persistencia del estilo durante las décadas siguientes. La renovación tuvo su fin prontamente, renunciando a la experimentación y conformando un nuevo *establishment* convencional (Oubiña, 2004).

En torno a la cuestión de la marginalidad, se resaltó el carácter de clase media de las miradas, que en ocasiones reforzó estereotipos o prejuicios en vez de incomodar (Amitrain, 2009). El desplazamiento de esta cinematografía hacia lugares inhóspitos como cárceles o villas quiso significar un compromiso con los/as desclasados/as que no fue capaz de escindirse de su mirada clasista al erigir -cada vez- un laberinto imposible habitado por seres abyectos (Amado, 2009).

Fue criticado el exotismo en que se convirtió esta búsqueda por rescatar el universo sumergido de la marginalidad y la necesidad de remarcar lo ajeno de este terreno para los directores y directoras del NCA (Oubiña, 2004). Nicolás Prividera (2014) acusa la falta de cuestionamiento de este cine en torno a los límites de representación de la miseria, la pobreza y la degradación. Para el autor, este abuso sobre los sectores populares, llevado al extremo, se traduce como miserabilismo y pornoviolencia (Prividera, 2014). El problema de este tono del exotismo radica en que se despoja a lo popular de todo valor subversivo, confinándolo al territorio de la curiosidad. Así, se lo condena a la inacción y al sometimiento (Oubiña, 2004). Bajo esta óptica, lejos de un interés antisistema, a menudo lo que se logró fue una idealización de lo marginal (Aguilar, 2010).

En cambio, para autores como Andermann (2015), la incorporación de pibes improvisando en la jerga callejera en frente de las cámaras, disputa la imagen amarillista de los noticieros televisivos. Lo que es seguro es que este cine, con su estética del desplazamiento y de los márgenes, operó como bisagra temporal y estética; y de la alianza entre forma y producción se volcó por el riesgo antes que por el camino seguro de fórmulas prefabricadas (Amado, 2002).

Hacia los fines de este proceso de renovación estética, gracias a las posibilidades de la digitalización técnica y las ampliaciones en el campo de la cultura que se produjeron durante los años posteriores, nació la contracara de este nuevo cine de lo lumpen y de las marginalidades: el Cine Villero. Éste fue un cine que surgió de personas que crecieron en las villas del país, para crear sus propias narrativas en torno a las villas mismas, desde dentro y no desde fuera (Bosch, 2017)<sup>9</sup>.

Si bien en esta tesis no nos enfocaremos en el Cine Villero, es indispensable mencionarlo y reconocerlo como un movimiento importante de la democratización de las miradas. En películas como *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007), *La 21*, *Barracas* (Víctor Jorge Ramos, 2010) o *¿Qué puede un cuerpo?* (César González, 2014), emergen miradas de las personas que viven en las villas sobre sí mismas y su propia clase, formando otras propuestas estéticas y audiovisuales de reconocimiento de un medio al que se ha ganado el acceso.

Este fenómeno fue de gran importancia para la inclusión de aquellos y aquellas que se mostraban como fuera del sistema, como desechos del capitalismo, como precarios/as y olvidados/as; no ya como foco de las miradas sino como una nueva mirada que aporta una voz propia en la arena cultural. A su vez, este proceso permitió la entrada del cine en las villas a mayor escala gracias al avance de internet, a la digitalización de la realización y visualización de películas y a las plataformas digitales que permiten difundir contenido audiovisual de manera gratuita (Bosch, 2017). También, algunas de las películas del Cine Villero fueron exhibidas en salas de cine del circuito alternativo promovido por el INCAA<sup>10</sup>.

Emparentados a las críticas que se realizaron al cine argentino de los noventa que se ocupó de la marginalidad, los y las directores/as del Cine Villero tomaron su trabajo como un desafío a las imágenes construidas sobre sus hogares, a las que acusan de peyorativas, obvias y ridiculizantes (Bosch, 2017). Se refuerza la idea de que los/as cineastas de clase media reproducen en sus películas la óptica de los diarios y

---

<sup>9</sup> No todas las películas consideradas dentro del Cine Villero han sido dirigidas por villeros o villeras pero la clave es que algún/a habitante de las villas haya participado del proceso e influido en la realización.

<sup>10</sup> Resolución del INCAA Nro. 1582 de 2006 que genera dos circuitos de exhibición: uno comercial y uno alternativo. El INCAA también financió producciones de Cine Villero con vías alternativas a las burocracias que normalmente implica conseguir financiamiento del mismo.

noticieros, porque se imaginan un universo más intenso que el propio, en el que el peligro y la muerte acechan permanentemente (Schwarzböck, 2000).

Sería interesante pensar este cine como un legado o como una posibilidad habilitada por la insistencia de la generación de los noventa por habitar los márgenes (Pisciottano, 2020). Si excluimos estos films del estudio es porque la intención es realizar un análisis transversal que nos permita hacer una lectura general del período, desde los inicios con el NCA, pero también de los años que siguieron. Además, se pretende abarcar la marginalidad en distintas acepciones y no como una restricción topológica del espacio marginado. Sin embargo, es una cuestión relevante que precisa seguir siendo estudiada, como toda minoría o parte de las marginalidades y otredades que se hacen un lugar para la producción de imágenes y, por ende, de lo social.

Tampoco nos vamos a enfocar en las acciones criminales en particular, ni en el contenido de los films como ejemplos de tipos delincuenciales, como ha trabajado una amplia gama de estudios mencionados. Esta tesis se enfocará en el análisis de un corpus de películas a través de su lenguaje audiovisual para intentar comprender y dialogar con diferentes nociones de marginalidad en nuestro cine como producción cultural, y con intenciones de repensar y ampliar las categorías a las que asociamos la idea de márgenes. Tendremos presente que enunciar un margen siempre conforma una alteridad, a la que no escapamos sino en la que queremos adentrarnos, para no replicar las distinciones y, en su lugar, insertarnos en la disyuntiva.

### 1.3 Hacia un nuevo siglo. El surgimiento del cine contemporáneo en la Argentina de la década neoliberal

Las oleadas en el cine argentino se establecen por cortes, a veces abruptos, que distinguen un cine que emerge de uno anterior. Diferencian un mundo nuevo de uno que se hace viejo (Aguilar, 2010). Así, el cine de la década del sesenta fue una ruptura y reacción contra el cine de estudios y la industria que primaba hasta la década de los cincuenta. Por su parte, la dictadura cívico-militar de 1976 significó un corte radical con la generación anterior y su carácter combativo. Al finalizar la misma, comenzó un cine de transición democrática que intentó responder a la censura previa con toda su expresividad y denuncia de manera explícita y, a mitad de la década de 1990, el cine

de los/as jóvenes directores/as surgió como quiebre con ese cine de transición democrática, tan moral y melodramático (Bernini, 2018).

Todas estas generaciones de cineastas se sitúan en periodos políticos específicos, de los que forman parte y se nutren para sus realizaciones. El cine de un contexto histórico se entrelaza, de alguna u otra manera, con la época que está viviendo y las películas de ese momento se posicionan en el entramado cultural de su actualidad contribuyendo a los diálogos, disputas, construcciones conceptuales, culturales y visuales de ese entonces. El cine es una "expresión emergente de procesos culturales significativos" (Amatriain, 2009: 16) y nos ayuda a pensar los regímenes de visibilidad y de enunciación de sus circunstancias.

Como señalan la mayoría de los trabajos sobre cine argentino contemporáneo, a mitad de la década del noventa se dio un proceso de transformación en el cine local que comenzó por una lenta agonía del cine de la democracia o de transición, hasta la casi desaparición del cine nacional en 1994, con el registro más bajo de producción de películas a nivel nacional desde la llegada del cine sonoro en los años '30 (Andermann, 2015). Esta situación puso al cine argentino en una gran disyuntiva ya que las películas consumidas eran principalmente extranjeras, lo que profundizó un problema que parecía más controlado apenas diez años atrás, cuando los mayores estrenos nacionales empardaban al cine internacional en cifras de recaudación local (Getino, 2016).

No todas las artes o producciones culturales del momento se encontraban en esta situación tan crítica. Pero la importancia de la realización de películas nacionales, tanto independientes como las grandes producciones, es primordial en un mundo globalizado en que las pantallas y el contenido audiovisual nos rodean por doquier. La cinematografía es un medio privilegiado para que las sociedades contemporáneas desarrollen una parte esencial de su cultura política y la construcción de memorias, identidades colectivas, reflexiones políticas y sociales (Aprea, 2008).

La política de fomento del Instituto Nacional de Cine no era viable a principio de la década de los noventa y no podía sostenerse porque la crisis económica, las transformaciones en la exhibición, el aumento de precio en las entradas de cine y el cierre de muchas salas llevaron a una baja importantísima de la cantidad de espectadores/as (Getino, 2016). En ese entonces, no solo había una crisis en la

cantidad de estrenos, sino que estaba operando una transformación en las maneras de ver y de hacer cine que cambiarían para siempre las prácticas a nivel mundial. A ello se le sumaban transformaciones globales, políticas, económicas y tecnológicas que afectaron la vida pública y privada de manera profunda e irreversible (Aguilar, 2010).

Como sucedió en muchos países, el sistema de distribución y exhibición del cine cambió de manera sustancial. Las corporaciones locales desaparecieron y abrieron lugar a las cadenas internacionales con complejos multisalas. Paralelamente, de manera desigual, desde la década del ochenta se venía expandiendo la televisión por cable, los videoclubs, luego el DVD, Internet y demás dispositivos que modificaron la exhibición y el modo de acceso y de consumos de la población (Marino, 2017).

En un escenario más amplio, el país se encontraba signado por una matriz neoliberal que operaba sobre el desmantelamiento del Estado benefactor a través de políticas de ajuste, privatizaciones, desregulación económica, falta de inversión en políticas sociales y una política de seguridad represiva y excluyente (Rangugni, 2014).

A mediados de la década aparece la (in)seguridad como un problema público que será un pilar fundamental en las campañas políticas desde ese entonces y uno de los principales ejes de discusión en la arena mediática, con efectos en la vida cotidiana, en las manifestaciones sociales, el poder judicial, las campañas electorales, las empresas de seguridad privada, entre otros (Rangugni, 2014).

Desde los medios de comunicación hegemónicos se advertía constantemente sobre el incremento desmedido de la delincuencia y se identificaba el foco del problema en una ausencia estatal que no contenía ni penalizaba a los sujetos "peligrosos": jóvenes de sectores populares, extranjeros de países limítrofes, armados, con problemas de consumo de drogas, violentos, faltos de educación, de trabajo y de límites (Rodríguez y Seghezso, 2010).

Desde la prensa gráfica y los noticieros de televisión se empezó a acrecentar el miedo y el terror hacia estos sectores enlazando discursivamente la pobreza con la delincuencia. De esta manera se construye un "otros" del "nosotros" que implica enunciar y darle parte a ciertos sujetos para señalarlos como la causa del problema y blanco a combatir (Rodríguez y Seghezso, 2010). Esto trajo transformaciones en la opinión pública, en los formatos y temas de los medios de comunicación masiva y, más tarde, en su regulación penal.

En el terreno del cine, la ley de fomento de 1994<sup>11</sup> permitió que el desarrollo del sector audiovisual corriera por un carril paralelo, como medio "exceptuado" (Getino, 2016). No estuvo económicamente desafectado del contexto, pero el nuevo régimen de fomento, junto a la privatización y participación en algunas producciones de canales de televisión, ayudaron a que la producción de cine siguiera en pie y comenzara a crecer poco a poco.

Se incentivó, por un lado, un cine independiente que emergía y, por el otro, un cine clásico industrial ligado a la televisión. Ello permitió la emergencia de un nuevo tipo de cinematografía e incrementó la polarización de los estrenos nacionales. Por su parte, la privatización de canales de TV llevó a la conformación de grandes conglomerados que empezarían a ganar cada vez más tamaño y peso específico durante los años siguientes (Marino, 2017).

De manera resumida, fueron una serie de factores en conjunto los que dieron inicio y establecieron las condiciones para el surgimiento de un nuevo cine nacional en medio de la década neoliberal: la agonía del cine anterior que producía cada vez menos películas, la crisis de audiencia a nivel global en el cine por la aparición de nuevas formas y dispositivos de acceso a contenido audiovisual, la sanción de la ley de cine y el nuevo plan de fomento, el lugar de la crítica, la reapertura de carreras y universidades de cine que formaron una generación de artistas con técnica de calidad, la vuelta de los festivales de cine nacionales y el aprendizaje de esta nueva generación en materia de las etapas de producción, que abrió la veta de un vínculo del cine nacional con el extranjero y amplió las fuentes de producción (Aguilar, 2010).

El nuevo cine argentino no es "el", es "los", ya que se dio dos veces el proceso de emergencia de un cine que es bautizado como Nuevo Cine Argentino. El primero fue el de la Generación del '60, que surgió como renovación de un sistema industrial y de grandes estudios ya agotado y vetusto. Como clima de época, este movimiento estaba muy ligado a la literatura, al intelectualismo y a la participación en política activa (Amado, 2009). Como parte de los Nuevos Cines Latinoamericanos de la década de 1960, el uso del cine como documento o testimonio de la realidad regional fue

---

<sup>11</sup> Ley 24.337 de Fomento a la Cinematografía Nacional, establece que el Instituto Nacional de Cine sea reemplazado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), modifica el fomento del cine reconociendo que éste no se reduce a las salas sino que forma parte del espacio audiovisual del país.

instalándose en ciertos movimientos con ideales emancipadores latinoamericanistas en que los cineastas se postulaban como facilitadores de las voces populares (Mestman, 2013).

Los “nuevos cines” del siglo XX fueron los que se consideraban a sí mismos como parte de un cambio radical o al menos alternativo respecto del pasado industrial (Bernini, 2018). Estos movimientos pusieron en cuestión la representación clásica del espacio y el tiempo, las convenciones, los modos de producción y de exhibición del cine (Campero, 2009). Las novedades se centran en aspectos estéticos, a través de corrimientos que proponen nuevos modos de narrar y construir imágenes (Dipaola, 2010a).

Tal como sostuvo Ana Amado (2009), el cine de los sesenta y de los setenta fue eminentemente político; anudaba lo político, lo social y lo estético como un compromiso integral. Fue una cinematografía que transformó las maneras de producir, eliminó decorados y, a través de las cámaras, se apropió de las calles tomando riesgos estéticos e imponiendo puntos de vista propios de la juventud (Campero, 2009).

Si bien había distintas ramas y corrientes, con diferentes manifiestos y líneas programáticas e ideológicas; a modo general fue un cine que significó una lucha, que propuso una novedad estética y que se autpensó y criticó, ya que muchos directores escribían sobre las películas que realizaban (Oubiña, 2018). La Generación del '60 se apoyó en la renovación del lenguaje y en la conformación de la figura del director como autor, en tanto fuerza creativa que afirmaba una identidad nacional (Oubiña, 2008).

En aquella oportunidad, como bandera política, se pusieron en escena ciertos temas que no eran los más frecuentes en las pantallas: la explotación laboral, la lucha obrera, la opresión de América del Sur, la pobreza, las instituciones, entre otros. A pesar de que la pobreza haya sido mostrada, expuesta y problematizada por algunos directores como Fernando Birri, Leonardo Favio, o Lautaro Murúa<sup>12</sup>, en este viejo nuevo cine la pobreza se encaraba desde una óptica del *cine del subdesarrollo*. Es decir, desde la denuncia y la intención de *mostrar* como postura ideológica y de lucha

---

<sup>12</sup> Algunas películas que se centraron en ámbitos marginales y sentaron un precedente fueron *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), *Tire dié* (mediometraje documental – Fernando Birri, 1960), el cortometraje *El amigo* (Leonardo Favio, 1960), *Los inundados* (Fernando Birri, 1961), *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965) y *La Raulito* (Lautaro Murúa, 1975).

política (Getino, 2016). En cierta manera, los/as personajes marginales de los sesenta aparecían como víctimas de la sociedad, revelaban las contradicciones del sistema y eran presentados/as como antihéroes, rebeldes, utopistas (Daney en Aguilar, 2010).

Si bien es claro que constituye un antecedente del cine de los noventa, no comparten la misma lucha, la estética utilizada, ni el lenguaje audiovisual, o el modo de producción, además de otras diferencias sustanciales:

El cine moderno se enfrentaba, en todo, a lo que quedaba de una industria que había tenido su hegemonía y que había consolidado una idea del cine como entretenimiento popular y masivo. En cambio el cine contemporáneo no mira tanto hacia atrás, ni siquiera tanto hacia el pasado más reciente, sino sobre todo hacia su propio presente (Bernini, 2018: 12).

Por su parte, los/as directores/as que surgen en la escena del cine nacional a partir de *Historias Breves* (DD.VV., 1995) no se asumen como parte de un grupo, no funcionan como tal de manera programática, aunque se les asocia entre sí por la emergencia común y por una búsqueda similar en cuanto a la diferenciación respecto al cine de los ochenta (Andermann, 2015). En este último hubo una narración del terror con el lenguaje del espectáculo que pretendió hacer visible todo aquello que había estado vedado durante los años de dictadura. De pronto quería mostrarse todos los horrores (Amado, 2009). Como expresa de manera muy concisa un texto bastante reciente:

durante la dictadura militar, el cine no se atrevió, no pudo o no quiso mostrar nada y luego, durante los primeros años de la restauración democrática, no supo qué mostrar y no entendió cómo. El cine de los 80 intentó recuperar el tiempo perdido, pero estaba inevitablemente desfasado. Eso que decía se tendría que haber dicho antes y, entonces, resultaba extemporáneo. Era un cine obscuro, que mostraba demasiado, que era obvio y que creía que debía decirlo todo. (...) Como si tuvieran que saldar una deuda, los directores filmaban lo que no se había filmado antes (Oubiña, 2018: 23 y 24).

¿Pero acaso el cine no está siempre *diferido*? (Andermann, 2015). Como sostiene Oubiña (2018) y, mayoritariamente, la crítica de ese entonces que quiso resaltar al cine de los noventa por sobre su predecesor; en el cine de la transición democrática primó el melodrama y los mensajes morales. Entre las principales características que lo ubican en las antípodas del NCA, podemos mencionar que el cine de los ochenta fue alegórico, totalitario, industrial y costumbrista; mientras que el cine de los noventa se presentó como independiente, de autor/a, literal y minimalista. No obstante, estas oposiciones no son excluyentes. El NCA también contó con alegorías, también contó

con películas producidas industrialmente y en el cine de los ochenta hubo algunas obras memorables e importantes y no pueden ser desestimadas (Suárez, 2018).

Los cortos inaugurales del cine de los noventa y el esplendor por una juventud de cineastas novedosa han quedado muy atrás y, al mirarlos históricamente, parece pertinente establecer algunas continuidades con ese cine predecesor, consensuadamente tan repudiado. Actualmente, y desde las lecturas académicas, se tiende a pensar que no todo el cine de los ochenta fue de esa índole (Suárez, 2018). Además del cine más comercial, ligado a la programación televisiva y al cine político que quiso revisar las heridas de una sociedad traumada, hubo otro tipo de películas que emergieron a fines de la década y fueron precursoras del NCA; como son los casos de Ana Poliak, Marcelo Céspedes o Alejandro Agresti.

El cine de la restauración democrática había sido de alguna forma un proceso social que ayudó a exculparse a la clase media argentina y a comprender aquello que había sucedido a su alrededor (Andermann, 2015). Aun así, las peripecias de la dictadura cívico-militar de 1976 siguen siendo una temática prioritaria para las obras y producciones culturales nacionales hasta el día de hoy. Perduran en el "sello de la memoria" que opera en el imaginario colectivo nacional (Amado, 2009).

A pesar de unas pocas continuidades, con el advenimiento del NCA hubo una fuerte ruptura estética al aparecer otras maneras de hacer cine, con otros resultados. Se abandonó el formato eminentemente televisivo y alegórico del cine de transición y se trabajó sobre un lenguaje nuevo que sacudió esquemas muy instalados (Amatriain, 2009). En los ochenta y hasta mediados del noventa, el cine era tautológico y reforzaba con diálogos lo que ya se había mostrado en imagen (Campero, 2009). Había sido un cine que no se animó –de manera casi exclusiva- a construir mediante el lenguaje cinematográfico y cuya narrativa se había estancado en un estereotipo costumbrista, que condicionaba la mirada a una totalidad cerrada y sin resistencia crítica (Dipaola, 2016a).

Entre las diferencias más marcadas y características de este nuevo cine se destacaron las narraciones fragmentarias y poco obvias, las actuaciones menos teatrales, la improvisación y una especie de borramiento entre la ficción y lo documental que acrecentaba la cercanía con las escenas (Campero, 2009). Además predominaba el azar, lo que es muy significativo para un medio en el que casi siempre

las acciones han sido intencionalmente motivadas cumpliendo la función de hacer avanzar la trama (Aguilar, 2010).

Rocío Gordon (2017) le da el nombre a este azar de *narrativas de la suspensión*, donde la incertidumbre funciona como sostén de la trama y se vuelve una pura forma de la experiencia. Este azar o vacío, en que pareciera que las películas no tratan sobre nada en particular, son desde su perspectiva lo que permite un descentramiento respecto al centro, que se opone a la aceleración y la inmediatez que imperan en la contemporaneidad. El letargo de los personajes de este nuevo cine frente a un contexto neoliberal, son el modo de mostrar el desencanto de una sociedad que perdió su propia mirada crítica (Gordon, 2017).

En cambio, Nicolás Prividera (2016) considera que el cine de los noventa quiso entenderse a sí mismo como autoengendrado, como aparte de la historia del cine nacional y del país entero. Esta generación de cineastas, de la que él de alguna manera participó, no pudo -y no quiso- posicionarse como sujeto político. Contrariamente, Aguilar (2010) entiende que cualquier acontecimiento de un film admite una lectura social o política, pero la manera tradicional ya no resultaba satisfactoria porque los problemas del mundo habían cambiado.

En la visión de Aguilar (2010), habría que preguntarnos cómo aparece la política en una época que está redefiniendo su estatuto y en un medio en plena transformación. La mirada *aparentemente apolítica*, por omitir al menemismo de manera directa, no consigue una toma de distancia radical del capitalismo del que toma sus descartes:

Lo que se produce más bien es una contaminación con ese mismo capitalismo, una inmersión en él y una búsqueda de intensidad y situaciones interesantes en sus márgenes, en sus extremos o en sus restos (de allí la obsesión con el lumpenaje y con las ruinas urbanas) (Aguilar, 2010: 45).

De estas posturas se desprende que, si bien hay una elección política en el modo de hacer cine, en las formas de producción, en algunos de los temas propuestos y en el lenguaje cinematográfico introducido para narrarlos; no hubo en el NCA (de ficción) una lucha política, partidaria, ni comprometida. Se ha desplazado la noción de praxis política en el cine y podría pensarse como una generación más bien preocupada por

lo social, que fue estéticamente política y que, precisó detenerse a repensar su propia forma (Aguilar, 2010)<sup>13</sup>.

Como sostiene Oubiña (2008), la política parece ajena al NCA porque está allí de manera omnipresente. Desapareció como tema y se infiltró en todos los vínculos. Se buscaba expresar al mundo mediante la experiencia de lo cotidiano, pero sin incurrir en la denuncia explícita y la postura político-ideológica definida (Dipaola, 2010a). Se abre el espacio de lo indeterminado, para dejar de pensar la política como un mensaje que se transmite y empezar a pensarla en la forma misma de la creación de planos y la puesta en escena (Aguilar, 2010).

En este sentido, el distanciamiento que incorpora el NCA respecto de lo que se muestra, tiene como contraparte al realismo, ya que deja en evidencia la *puesta en escena* y pasa a formar parte de un plano inmanente en que forma y sentido se tratan sobre todo de una *expresión de la experiencia* (Dipaola, 2009). La puesta en escena siempre implica un trabajo de armado en la composición de la imagen, una producción de la realidad diegética. Saliendo entonces de la lógica de representación en el cine, las formas políticas de la estética cinematográfica del NCA presentan una prioridad sobre lo visual:

Es decir, entre las imágenes cinematográficas y las formas políticas que se expresan en ellas deben interrogarse los disensos con las visualidades de la experiencia contemporánea y no detenerse en esquemas lineales de representación que obturan la irrupción posible de lo político en las imágenes (Dipaola, 2010b: 130).

En los noventa se configuraron nuevas tramas estéticas con sensibilidades y experiencias nuevas. Se reformularon afectos y percepciones que reconfiguraron las miradas y trajeron nuevas formas de comprensión (Dipaola, 2010b). Esto aparecía y formaba parte de las películas del NCA, que fue capaz de hacer visible que "la propia realidad es el devenir de múltiples imágenes que se entraman de diferentes formas y nunca lineales y cerradas" (Dipaola, 2016a: 26).

No es la intención aquí reponer todos los estudios sobre el cine argentino de los noventa ni volver sobre todas las publicaciones que hayan trabajado el tema desde

---

<sup>13</sup> El autor realiza una extensa exposición en donde explaya la situación de crisis de la noción de pueblo y del lugar del cine en estas transformaciones históricas. El cine contemporáneo pierde entonces su lugar de arma del pueblo como sujeto político y debe repensar sus formas para centrarse en las prácticas culturales del *lumpenaje*, no ya del pueblo (Aguilar, 2010).

una u otra arista. Más bien nos interesa retomar estas características generales que fueron propuestas por la teoría del cine, y desde el ámbito de las ciencias sociales, con respecto a las introducciones estéticas y el lenguaje cinematográfico inaugurado en este período de inicio. Si bien el NCA ha llegado a su agotamiento, fue el comienzo del cine contemporáneo en el país, un cine del nuevo milenio y fue este puntapié inicial el que dio las pautas principales para seguir analizándolo.

A veces se pretende al NCA como un mero recambio generacional, pero parece poco certero si tenemos en cuenta que, paralelamente, el cine más clásico e industrial también introdujo nuevos nombres. En ese entonces resurgió a su vez un cine de entretenimiento con mayor calidad y una nueva escala, incluso con marcas de autoría (Aprea, 2008). No hay una definición o característica única para comprender este fenómeno, los binomios del estilo arte vs. entretenimiento, independiente vs. industrial, vanguardia vs. *establishment*, son útiles únicamente como distinciones analíticas, pero no son suficientes para entender un proceso que fue complejo, dinámico y heterogéneo.

Tal vez el mayor logro de este cine haya sido correr el eje de reflexión, señalar un punto de inflexión que abrió nuevos panoramas sobre lo visible y sobre cómo mostrarlo (Oubiña, 2018). Aparecieron en él la cotidianeidad desgarrada y una sociedad devastada como temáticas conjuntas (Amatriain, 2009). A su vez, como atributo estético, Aguilar (2010) destaca la *reutilización estratégica de la desprolijidad*, que en el cine de la transición democrática representaba un problema que, si era notorio deterioraba el film y, en cambio, la generación del noventa supo sacar provecho de las tomas fallidas.

Más allá de sus disparidades en el modo de producir y de sus diferencias estéticas, aunque los/as directores/as del NCA no quisieron nombrarse como parte de un grupo ni darle un nombre como movimiento artístico, desde una perspectiva sociológica se lo puede afirmar como movimiento en el sentido de ruptura e introducción de un nuevo escenario dentro de la cinematografía nacional en un contexto dado y por diferentes sectores, que también forman parte, como la crítica y el público (Verardi, 2009). Es decir que, si bien existen ciertos acuerdos y expectativas comunes, no hay una intencionalidad corporativa que funcione como bloque unidireccional (Piedras, 2010).

Para este grupo que -voluntaria o involuntariamente- integró el cine independiente de los noventa, las condiciones económicas limitadas fueron aprovechadas como potencia creativa estética (Page, 2009). La precariedad se tornó una forma estilística forzada en un principio y sostenida luego en algunos casos como una marca de estilo (Suárez, 2018). Pero en algunos/as directores/as esta marca se abandona gradualmente y empieza a dudarse de su pertenencia al NCA. Esto resulta un tanto reduccionista al considerar que algunas obras del nuevo cine, como *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) no forman parte de esos films que buscaron diferentes fuentes de financiamiento y fueron construyendo poco a poco su film con lo que tenían. Aun así, la película de Martel y toda su obra son de una importancia nodal para el cine contemporáneo; por lo que la precariedad en la producción y la mística alrededor de la independencia no son determinantes para definir el fenómeno del audiovisual contemporáneo (Amatriain, 2009).

En las últimas décadas ha cambiado el modo de circulación de las películas, así como su público. Las realizaciones argentinas muchas veces son proyectadas en el exterior en un contexto de mercado globalizado y los festivales son de suma importancia para ello. También las coproducciones se han vuelto una forma bastante recurrida de financiar films. Esto hace que el cine nacional se haya desplazado hacia un cine que ya no solo es local (Bernini, 2018).

A grandes rasgos, se puede concluir que entre la sanción de la ley de cine y hasta 2015 hubo una serie de políticas estatales favorables para el cine nacional que fortalecieron y tuvieron como resultado el crecimiento de este medio que fue cobrando identidad propia nuevamente. Si bien los canales de televisión y sus productoras financiaron muchas de las películas que se realizaron en el país en ese período, el lenguaje de los films fue mayoritariamente cinematográfico. Esto no sucedía en los ochenta y es una clave singular y muy importante de este emergente cine contemporáneo el haber adquirido un lenguaje propio y cinematográfico (Daicich, 2015)<sup>14</sup>. El lenguaje audiovisual instalado por la Generación de los '90 permeó de

---

<sup>14</sup> A partir de la Ley de Cine de 1994 y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual de 2009 se puso en marcha una promoción del cine nacional y del sector audiovisual en general con apuestas como la creación de Canal Encuentro, del canal de películas INCAA TV, del diseño e implementación de la Televisión Digital Abierta, que proponen fuertemente al Estado como un impulsor del sector audiovisual y su rango de industria que genera valor, tanto artístico como económico (Daicich, 2015).

manera irreversible en el cine nacional. Si bien la euforia de sus inicios fue mermando a medida que avanzaba el nuevo siglo, sigue presente en las películas argentinas actuales, veinticinco años después, como un espectro que recorre hace tiempo nuestras pantallas (Russo en Prividera, 2016).

Todas estas modificaciones llevaron al incremento en la producción de películas nacionales que, rápidamente retomó la marcha para llegar a un nuevo lugar en las décadas posteriores con un crecimiento en la cantidad de estrenos anuales. A partir de allí fueron en aumento la cantidad de espectadores/as de cine nacional e internacional, se empezó a expandir el fomento cinematográfico a otras provincias y, a partir de 2010, comenzó un creciente proceso de digitalización de las películas, de las salas y del archivo audiovisual nacional, con BACUA<sup>15</sup>, que derivó en 2015 en la presentación de una plataforma de contenidos *on demand* nacional, llamada en un principio Odeón, ahora Cine.ar<sup>16</sup> (Kriger, 2019).

Tras todas estas incorporaciones de dispositivos y modificaciones en las maneras de *ver*, el cine ya no puede pensarse reducido a la proyección en una sala, sino que se expande modificando la circulación de las películas y el modo de comprenderlas, así como la experiencia cinematográfica. El cine se ha modificado en su producción y realización, en su exhibición y circulación, trayendo aparejada una transformación de las imágenes y las experiencias que producen (Dipaola, 2013).

Por su lado, la televisión -los noticieros principalmente- más ligados a los medios gráficos que al audiovisual, fueron por sus senderos de alerta y construcción de enemigos internos y externos, en lo que respecta a medios hegemónicos. La forma de comunicar de los medios masivos también comenzó a cambiar con las incorporaciones tecnológicas, la conglomeración y concentración de empresas mediáticas que se volverían un actor fundamental en las primeras décadas del siglo XXI (Marino, 2017).

A partir de mediados de los '90 se termina de definir como (in)seguridad el problema del delito urbano anudando delito y pobreza, naturalizando las

---

<sup>15</sup> BACUA ([bacua.gob.ar](http://bacua.gob.ar)) fue una fuente de contenidos audiovisuales digitales disponibles de manera gratuita y de libre acceso que pretendió funcionar como archivo filmográfico nacional desde 2011. Tuvo el objetivo de funcionar como un archivo del patrimonio cultural nacional y también de ampliar y federalizar la oferta de contenido audiovisual.

<sup>16</sup> Cine.ar ([www.cine.ar](http://www.cine.ar)) es la plataforma de contenido audiovisual del INCAA que cuenta con un amplio archivo de películas nacionales en su página Cine.ar Play y también cuenta con una sección para los recientes estrenos, que pueden verse al mismo precio que en las salas de cine del INCAA (\$30, hasta junio de 2021 que el precio aumentó a \$90).

desigualdades, la fragmentación, vulnerabilidad y persecución de los sectores populares (Dallorso, 2014). De allí en adelante el discurso sobre la (in)seguridad se fortalecería como un instrumento con efecto en las subjetividades:

se constituyó como una herramienta central del neoliberalismo en tanto contribuyó de manera importante a instalar la lógica empresarial como forma de gestión de la vida y de las relaciones sociales, naturalizando la fragmentación social y promoviendo el descrédito de lo político como campo de transformación del orden social, atenuando el rol del Estado como eje de toma de decisiones e implementación de políticas públicas y reforzando su rol represivo (Ranguini, 2014: 48).

La estigmatización de la juventud urbana de sectores populares y de los delitos contra la propiedad fue una de las estrategias más evidentes para enfocar la atención sobre delitos menores e invisibilizar el delito económico organizado que produce mayor daño social e intensifica los problemas de desigualdad económica. Es decir, cuando los medios tratan la (in)seguridad no se refieren a incertidumbres económicas, de salud, seguridad vial o violencia de género, sino que opera un recorte sesgado que permite el gobierno de las desigualdades y la permanencia del orden social (Seghezzo, 2014).

Fue a partir de este diagnóstico de crisis securitaria y de la cruzada en contra de la inseguridad que se reforzaron algunos conceptos –o imágenes- que tendrán efectos en la demanda punitiva social hasta la actualidad: la necesidad de una ‘mano dura’, frente a una ‘mano blanda’ en un escenario de debilidad legislativa y judicial, donde la cárcel opera como ‘puerta giratoria’ y no efectúa el castigo correspondiente. Si bien no son consignas que interpelen a toda la población y no son tomadas de manera acrítica ni unidireccional por las personas, el fenómeno de la (in)seguridad significó un parte aguas entre los gobiernos de turno y la oposición que generó muchos debates, demandas, crisis institucionales y endurecimientos de las penas desde ese entonces hasta 2015 por lo menos.

La hipótesis de este trabajo parte de la idea de que el cine argentino contemporáneo de ficción se corre de este tipo de discursos tan presentes en su contexto y que tan fuertemente permean en la sociedad, para producir imágenes críticas sobre la marginalidad urbana. Frente al contexto de criminalización de la pobreza y al discurso de la (in)seguridad que reproducen una matriz neoliberal, el NCA se desplaza de las construcciones que estigmatizan a las clases populares y evaluaremos cómo se desenvuelve esta relación durante los años siguientes.

Aun así, debemos tener en cuenta que en algunos puntos no es tajante y definitiva la línea divisoria entre cine y televisión. El cine documental se ha vinculado temáticamente, la mayoría de las veces con una óptica contrapuesta a la televisiva, sobre ciertos casos emblemáticos o problemáticas específicas en torno a la marginalidad, la violencia, la pobreza, la cárcel, etc. Pero también en el plano de la ficción se produjeron contenidos realizados de manera cinematográfica y se filtraba el lenguaje audiovisual como en *Okupas* (Bruno Stagnaro, 2000) y *Tumberos* (Adrián Israel Caetano, 2002), aunque fueron casi una excepción al formato televisivo de su momento. Esto es algo que retomaremos hacia el final del análisis, para pensarlo con mayor profundidad.

Mientras nos adentrábamos cada vez más en el nuevo siglo -y milenio-, el cine dejó a un lado los moralismos, a la vez que los diarios y los noticieros se plagaron de moralidad. A partir de entonces, las situaciones de violencia urbana se narrarán a partir del paraguas de la (in)seguridad desde el lugar de la ciudadanía-víctima con fuerte presencia del dolor y del drama (Calzado, 2015). Bajo este signo, se producen montajes sobre los casos que son repetidos una y otra vez señalando qué sentir y qué pensar. Nos alertan sobre un problema, nos señalan la causa, se describe detallada y repetidamente quiénes son los culpables, se los demoniza, deshumaniza y desprecia.

A partir de 2004 el sentimiento de inseguridad<sup>17</sup> en el AMBA se convirtió en el principal factor de miedo de la población, superando el desempleo y la inflación. Desde ese momento comenzó a ascender y a nuclearse cada vez más en sectores de oposición y movilización colectiva frente a los gobiernos kirchneristas<sup>18</sup> (Kessler, 2015). Desde mediados de los '90 había cobrado notoriedad y surgió como problema relevante que se hizo cotidiano en los noticieros y se alimentó de historias de dolor, datos estadísticos, imágenes del crimen, mapas del delito, demandas civiles, promesas de campaña, caras de víctimas y victimarios, pedidos de justicia, sentencias judiciales,

---

<sup>17</sup> Algunos autores y autoras distinguen entre sentimiento de inseguridad o inseguridad subjetiva frente a una inseguridad real u objetiva. Sin embargo, tal como explaya Gabriel Kessler (2015), ambas cuestiones son indisociables y funcionan de manera conjunta; siendo que la inseguridad no puede significar, en última instancia, más que una demanda o una percepción sobre la tolerancia a los riesgos. A su vez, no existe una objetividad de la delincuencia y no hay posibilidad de medición de tal cosa, en todo caso, se podría remarcar la disociación necesaria entre la inseguridad y la cantidad de delitos denunciados.

<sup>18</sup> El gobierno de Néstor Kirchner fue entre el 25 de mayo de 2003 y el 10 de diciembre de 2007 y los gobiernos sucesivos de Cristina Fernández de Kirchner entre el 10 de diciembre de 2007 y el 9 de diciembre de 2015.

gatillo fácil, detenciones, sospechas, miradas de soslayo, odios, fracturas y un cúmulo de imágenes de violencias incesante.

En la era contemporánea, se articulan las redes, los medios, las pantallas. Las imágenes circulan y se superponen, confluyen en transformaciones permanentes que alteran la visualidad, la normatividad y la estética. En todas estas transformaciones – y *entre* las imágenes- se produce *lo social* que tiene efectos en la cotidianeidad y en las maneras de interpretar y experimentar el mundo (Dipaola, 2013). Es sobre estas imágenes, *con* ellas y *entre* ellas que desarrollaremos el posterior análisis sobre el cine argentino contemporáneo.

#### 1.4 Consideraciones teórico-metodológicas para desarrollar una investigación sobre cine desde las ciencias sociales

Las preguntas esbozadas en esta investigación requieren un abordaje metodológico cualitativo que se adentre en la complejidad de los films y los significados culturales que éstos producen. Para ello, es necesario planificar un diseño que articule herramientas de diferentes disciplinas. Esta combinación nos permitirá realizar un análisis sobre las nociones de marginalidad en el cine argentino contemporáneo, desde una óptica que incorpore el lenguaje audiovisual y que, a su vez, se enfoque desde las ciencias sociales, sin hacer a un lado sus técnicas, teorías y conclusiones, que serán de nuestro principal interés.

En toda investigación cualitativa es importante construir una metodología coherente con aquello a lo que se propone echar luz, sin acudir a dogmas rígidos sino construyendo una matriz flexible que se adecue a la investigación que se está haciendo y no a aquellas ya acabadas (Vasilachis de Gialdino, 1992). Es decir que el diseño será flexible, articulando sutilmente -y no rígidamente- los elementos que se proponen y que serán factibles de ser modificados a lo largo del análisis, según lo requiera la complejidad del tema (Mendizábal, 2006).

Como vimos anteriormente, en criterios temporales el cine argentino contemporáneo se extiende entre 1995 y la actualidad, aunque tomaremos 2015 como año de cierre, porque fue el año en que se planteó esta investigación y por ser un momento específico para el país en que el cambio de gobierno repercutió en las políticas públicas impulsadas desde el Estado, lo que afectó sobremanera al sector

audiovisual y hubiera requerido ser analizado específicamente. No obstante, el período tomado es heterogéneo en su interior, distinguiendo dos momentos muy marcados: los primeros años, que van desde 1995 a 2008, surgimiento, auge y fin del NCA tras la aparición de *Historias Extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008); y el segmento posterior de 2008 en adelante, hasta 2015, que se puede pensar como un momento de transición, como un *pos-NCA* o como un nuevo inicio para el sector audiovisual.

A lo largo de esos años hubo un despertar y crecimiento del cine argentino en su cualidad de contemporáneo. Varios/as directores/as de cine han aparecido y crecido con estas olas y tendencias de época. Para elaborar un corpus de trabajo nos enfocaremos en tres directores que aparecieron en la arena cinematográfica argentina con el NCA de los noventa y que siguen haciendo películas hasta la actualidad. Este criterio nos será de utilidad para realizar un análisis longitudinal que acompañe la emergencia y desarrollo de este cine, ya que los tres cineastas empezaron sus carreras a mediados o fines de los noventa y han crecido en popularidad y calidad de sus producciones, principalmente en lo que refiere al acceso a recursos económicos y financiamiento. Haremos foco en ellos por ser directores que atraviesan todo el período propuesto y que se enmarcan de alguna manera dentro de lo que fue el NCA, con las innovaciones respecto al cine anterior que eso supone y que, además, han hecho de la cuestión de la marginalidad un eje que atraviesa sus cinematografías. Ellos son: Luis Ortega, Pablo Trapero y Adrián Israel Caetano.

Dado que no es posible tomar al cine contemporáneo en su completud y tampoco es el eje de la investigación hacer un análisis de las obras enteras de los directores selectos, tomaremos tres películas de cada uno como objetos de análisis audiovisual para la investigación. Estas películas serán: *Pizza, Birra, Faso* (1998); *Bolivia* (2002) y *Un Oso Rojo* (2002) de Adrián Israel Caetano. *El Bonaerense* (2002), *Leonera* (2008) y *Elefante Blanco* (2012) de Pablo Trapero; y *Monobloc* (2005), *Dromómanos* (2012) y *Lulu* (2014) de Luis Ortega. Todas ellas proponen alguna óptica sobre la cuestión de la pobreza o la marginalidad urbana, como será desarrollado, y nos sirven para pensar longitudinalmente el período completo del cine contemporáneo. Además, comprenden un corpus heterogéneo en lo que refiere a la circulación y llegada a espectadores/as, como a sus formas de producción.

En el sentido de lo que propone Aumont (et. al., 2008), estudiar películas requiere una ampliación respecto al análisis de guion o narrativo, ya que el cine ha construido sus recursos y herramientas que le dan una identidad característica y reducirlo al guion es una simplificación que deja fuera al propio lenguaje cinematográfico. Por ende, utilizaremos el análisis de films para comprender al cine desde el lenguaje audiovisual y tomaremos estas películas como objetos de análisis que serán atravesadas por una perspectiva cualitativa sociológica. En palabras de Dipaola (2017a):

El punto de partida metodológico debe ser el cruce de disciplinas y una correlación entre lo que suele entenderse como interdisciplinariedad y transdisciplinariedad, evitando la reducción entre las disciplinas. La identidad social y cultural, así como las mutaciones culturales que se vienen produciendo en los tiempos presentes, deben evaluarse y estudiarse desde la relación entre disciplinas sociales diversas (interdisciplinariedad), como desde los intentos de superación de estrechos límites en los que el particularismo metodológico separa los distintos ámbitos del pensamiento cultural (transdisciplinariedad) (Dipaola, 2017a, 259).

La teoría cinematográfica siempre debe ser interdisciplinaria ya que no se elabora solamente con elementos intrínsecos, sino que debe aceptar teorías y perspectivas externas (Aumont et. al., 2008). Por lo cual, lejos de buscar un análisis de films que se centre en la elaboración cinematográfica de estas películas, nos posicionaremos desde la estética específica del cine<sup>19</sup>, para entrecruzar y componer herramientas de análisis que se nutran del lenguaje audiovisual enmarcado en un estudio sociológico del tema propuesto.

El cine cuenta con diferentes aspectos y caras que pueden estudiarse dependiendo de las preguntas de cada investigación. En esta tesis no nos enfocaremos en el cine como institución, ni como industria o espectáculo. No porque no forme parte de esos circuitos, sino porque de acuerdo con el diseño de la investigación tomaremos los films como obras de arte a la vez que son productos culturales de una época y que producen y reproducen significados y discursos circulantes. En el cine, los/as espectadores/as conocen sobre una historia, lugar o personaje a través de la mirada y también por aquello que se va escuchando a medida que transcurren los planos. Por eso, aquello que se muestra y *cómo* se muestra tienen un *por qué* en la narración al

---

<sup>19</sup> Aumont (et. al., 2008) define la estética del cine como el estudio del cine como arte y de los films como mensajes artísticos, con una concepción explícita sobre lo bello y el placer. Luego, distingue entre una vertiente general que contempla el efecto estético del cine y otra específica, que se centra en el análisis de obras: el análisis de films.

que le prestaremos atención. Será preciso entender los films en su interior y desde el exterior (Aumont y Marie, 1990), con los lentes de las ciencias sociales.

Para estudiar películas precisamos utilizar el análisis de films como metodología, pero no hay métodos universales de análisis que sirvan a todas las películas de cualquier época y lugar, como tampoco hay una única teoría del cine unificada (Aumont y Marie, 1990). Es decir que cada análisis es singular y construye sus propios métodos, aunque no se parta de cero.

Al realizar una investigación, los recursos cinematográficos que hacen a la técnica de realización de films, operan como conceptos que funcionan con un sentido particular (Aumont et. al., 2008). Siguiendo esta idea, para adentrarnos en la definición de estos conceptos, buscaremos los componentes técnicos del lenguaje audiovisual para luego extraer esos sentidos que de una u otra manera se expresan.

En primer lugar, entendemos que cualquier película se presenta como una sucesión de imágenes planas dentro de un cuadro, que es el límite de la imagen<sup>20</sup>. Cada una de estas imágenes es un fotograma que se dispone en serie a lo largo de lo que dure el film, provocando la sensación de movimiento y de profundidad (Aumont et. al., 2008)<sup>21</sup>. Dentro del cuadro, cada imagen tiene un *encuadre* que toma parte en la composición de la imagen. Ésta genera un punto de vista o de visión, una posición del espectador o espectadora y de la cámara que harán a distintos tipos de planos y, con ellos, diversos resultados en las sensaciones del público, dependiendo de la información brindada (Aumont et. al., 2008). Tengamos en cuenta que el encuadre no produce una copia de lo real sino imágenes, que son un discurso sobre el mundo (Gardies, 2014).

Si bien no podemos referir las emociones subjetivas de los/as espectadores/as, sí podemos dar cuenta de la construcción del fragmento audiovisual en el que estemos

---

<sup>20</sup> Hoy en día existen otras formas de visualización del cine como el 3D o 4D que no es el caso de ninguna de las películas de nuestro corpus ni son los formatos más extendidos en el cine argentino, por lo que podemos continuar hablando de la bidimensionalidad del cine, con la salvedad de esta aclaración. Además, el 3D y 4D son técnicas y dispositivos en la pantalla y en la sala pero que no tienen relieve en la pantalla, que sigue siendo plana -exceptuando las curvas-. Operan como efectos de tridimensionalidad y se añaden más sentidos al de la vista, en el caso del 4D.

<sup>21</sup> La perspectiva y la profundidad hacen a una parte importante del desarrollo del lenguaje cinematográfico porque heredan técnicas de la pintura y la fotografía pero son recreadas con las herramientas y tecnologías del universo cinematográfico. Las mismas contribuyen a que el ojo humano dote de realidad y tridimensionalidad a la imagen plana, aunque esta realidad no es la del espectador o espectadora sino la que dispone el film.

fijando el análisis y su resultado final, la expresividad de la composición, más allá de la subjetividad del director y del público. Es decir, la manera en que se le otorga un lugar al espectador/a, un punto de vista y escucha que hacen a su experiencia, *desde* el film. Sin embargo, no existe una sola manera de referirse al punto de vista sino que la heterogeneidad de este concepto puede aludir a la experiencia del espectador/a, a la posición de la cámara y del sonido, al narrador/a de la historia, ideología o crítica sobre el film (Gardies, 2014). A los efectos del análisis, haremos alusión a los diferentes modos de referir al punto de vista según el sentido que éste proponga, ya sea mostrar u ocultar algo, buscar una sensación específica, ordenar o desordenar el relato, aportar información, etc.

Toda escena fílmica forma un espacio imaginario que cuenta con una parte visible y una que no, aunque ambos están estrechamente ligados. Todo aquello que queda dentro del cuadro y se hace visible, se llama *campo*. Por su parte, todo lo que no se puede ver pero forma parte de este espacio fílmico, es el *fuera-campo* o fuera de campo (Aumont et. al., 2008). Más allá de este espacio imaginario que forma parte de la diégesis<sup>22</sup> del film, lo que pertenece al fuera de escena, a la producción, técnica y todo lo demás que integra la realización de una película pero no de su universo narrativo, es el *fuera de cuadro* (Aumont et. al., 2008). "Encuadrar es ante todo excluir e instituir" (Gardies, 2014, 31).

Aquello que es visible en el encuadre formará parte de la *puesta en escena*, que en principio son todos los objetos dispuestos en escena, la iluminación sobre ellos, vestuario, maquillaje, decorados y posiciones y distancias dentro del espacio. La *puesta en escena* es el arte en un film, lo que le otorga singularidad y oficia de referencia espacio-temporal, de géneros, estados de ánimo, impresiones. En este sentido, Gardies (2014) sostiene:

Así, el campo de la imagen se ve atravesado por una infinidad de 'líneas' dramáticas, emocionales, axiológicas, plásticas, y por referencias, narrativas, culturales, intertextuales, que se leen en la iluminación de un rostro, en un estremecimiento de piel o en la lentitud de un gesto, en una oposición de sombra y luz, un brillo o un degradé de color (34).

---

<sup>22</sup> La diégesis es el universo que crea un film, los elementos ordenados en una historia que se sintetiza en el/la espectador/a. Todo lo que queda fuera de la diégesis es extradiegético y todo lo que tiende a volver transparente el discurso del film es lo que hace a la diegetización (Aumont et. al., 2008).

Entonces, la *puesta en escena* implica primero un trabajo de construcción de un sentido que surge del guion y se lleva al plano de la imagen, y luego, el sustento espacio-temporal de este mundo imaginario donde las acciones tienen lugar y sentido (Aumont, 2013). Es una práctica expresiva de una construcción estética que es en formato de imágenes. Un sentido construido mediante la imagen compuesta.

Es importante dejar en claro las definiciones de estos conceptos que utilizaremos para el análisis de films porque, lejos de ser unívocos, son términos en disputa que han atravesado largos debates en la teoría del cine. Si bien son utilizados principalmente para comprender al cine narrativo, podemos tomarlos como ejes básicos de análisis que luego podrán ser redefinidos desde los propios films analizados.

Por su parte, el plano constituye una unidad técnica de rodaje -que puede ser cortado en el proceso de montaje- y que representa un fragmento espacio-temporal homogéneo (Gardies, 2014). Los planos, a su vez, están compuestos de fotogramas y cada plano tiene un tamaño<sup>23</sup>, un encuadre y una duración<sup>24</sup>. Esto genera una distancia y un punto de vista para el espectador o espectadora, un efecto, que será la base del análisis de ciertas escenas y fragmentos elegidos. Pero no enfocaremos los planos como unidades aisladas, sino que serán el punto de partida para observar distintos elementos audiovisuales como el encuadre, campo y fuera-campo, profundidad, perspectiva, el color, la nitidez, los movimientos de cámara<sup>25</sup>, tamaños de planos, duración, ritmo y montaje.

Estos son los elementos generales a considerar, que presentan una enorme variedad de recursos y formas cada uno. Los tres últimos son decisiones que forman parte del montaje, que *-grosso modo-* se compone de la selección de piezas, la combinación o enlace y el empalme, dando forma finalmente a una película como totalidad (Aumont et. al., 2008). El formato y resolución también son medios de expresión y contribuyen a la transmisión de un sentido específico, es decir: forman

---

<sup>23</sup> Los planos más utilizados son: gran plano general, plano general, primer plano, plano detalle, primerísimo primer plano, plano pecho, plano medio, plano americano, planos subjetivos y objetivos; aunque también existen variaciones de éstos y múltiples posibilidades hasta indefinidas.

<sup>24</sup> La duración es una cuestión cuya percepción está permeada cultural y subjetivamente y se va modificando dependiendo de la época (Gardies, 2014). De todas maneras, todos estos elementos están cargados de construcciones culturales e históricas y aun así cada film tiene un ritmo propio. Éste será una referencia a tener en cuenta a la hora del análisis de duraciones.

<sup>25</sup> Los movimientos de cámara más generales y más utilizados son la cámara fija o plano fijo, *travelling*, panorámica, tilt up o tilt down, paneo, *zoom in* o *zoom out*, subjetiva, cámara al hombro y variaciones de estos mismos movimientos, aunque existen una infinidad de posibilidades.

parte de las elecciones técnicas que no miraremos aisladas sino combinadas. “Estudiar el encuadre es tener en cuenta todo cuanto lo constituye en un espacio delimitado y organizado. Si bien el sentido debe ser buscado en varios niveles, solo existe en su interacción” (Gardies, 2014: 34 y 35).

El montaje puede ser narrativo: cuando sirve para dar continuidad a la historia. La primera característica del montaje clásico es establecer continuidades de espacio, de tiempo, de sensaciones (Gardies, 2014). Para lograr esto, cumple ciertas reglas que, si no se cumplen, son para generar efecto de ruptura y desequilibrio. Cuando se cumplen, dotan de un ritmo y fluidez. Por esas posibilidades, Aumont (et. al., 2008) considera el montaje como productivo ya que tiene distintos efectos según sus diferentes usos. Éste puede ser utilizado narrativamente, para unir y crear el hilo de una historia; o puede ser usado de manera expresiva, como un fin en sí mismo. A su vez, el montaje puede tener funciones de enlace o disyunción, con sus *raccords* y diferentes tipos de enlace<sup>26</sup>. Y todas estas decisiones generan duraciones y ritmos diversos en las escenas.

Si bien tendremos a mano todos estos elementos técnicos, no realizaremos *decoupage*<sup>27</sup> de las secuencias ni descripciones densas y exhaustivas. El abordaje del análisis consistirá en trabajar sobre las imágenes como espacios heterogéneos y complejos en diálogo, al interior de los films y también entre sí. Las herramientas técnicas nos serán útiles para comprender y desentrañar ciertos sentidos en y entre las escenas, entendiéndolas en su propio lenguaje. No quiere decir que existan relaciones directas u obvias sino que los lentes teóricos y las herramientas metodológicas en uso buscarán que emerjan relaciones cargadas de sentidos.

Al momento de adentrarnos en el análisis, el plano no es la única unidad posible. Una escena, una secuencia<sup>28</sup> o un conjunto de secuencias pueden convertirse en

---

<sup>26</sup> El *raccord* es un refuerzo en la continuidad de una imagen con otra y los modos de transiciones se utilizan en diferentes momentos, según la necesidad de expresión: fundidos encadenados o fundidos a negro o desde negro -o a otros colores-, cortes, superposiciones, inserts, alternancias que ofician de lo que se conoce como montaje paralelo, barridos, cortinillas, etc.

<sup>27</sup> El *decoupage* es un método de análisis en que se buscan los puntos de cortes en una continuidad y se realiza un análisis segmentando plano por plano y comparando todos los elementos que componen cada plano dentro del tiempo seleccionado. Se utiliza principalmente para el estudio de films de cine clásico. Al mirar todos los elementos por separado, duración de planos, encuadre, punto de vista, color, etc. se permite estudiar los cambios y reagrupar ciertos elementos para explicar el cómo se construye la diégesis dentro de ese recorte.

<sup>28</sup> Una secuencia es una unidad de planos relacionados por una unidad narrativa.

unidades de análisis ya que es posible segmentar un film en distintos fragmentos, según el eje escogido (Gardies, 2014). A estos fragmentos, se les puede interrogar sobre el conjunto de elecciones que hacen a la materialidad final de la imagen, en lo referente al encuadre y puesta en escena; y ello en sintonía al sonido del fragmento.

El diálogo y movimiento entre las partes será el análisis sobre el montaje, que también es productivo (Aumont et. al., 2008). Éste opera tanto sobre los elementos visuales como sonoros, con la finalidad de generar una unidad perceptiva a los/as espectadores/as. "El montaje es esa herramienta que permite crear la estructura ligando los planos unos a otros linealmente, y que en ocasiones permite jugar rupturas en el interior mismo del sistema" (Gardies, 2014, 61).

En lo que atañe al sonido audiovisual, se compone generalmente de diálogos, músicas y ruidos. Actualmente, el sonido no es el pariente pobre de la imagen, como se creía (Gardies, 2014). Los sonidos también contribuyen a la creación del sentido de una escena y hacen a una parte muy importante del film. También para el sonido se requieren decisiones técnicas, un equipo dedicado y una parte grande del rodaje y de la postproducción. Sin embargo, por las preguntas que plantea nuestra investigación no nos adentraremos en análisis específicos del sonido pero lo tendremos en cuenta, considerándolo como ligado a la imagen y como parte de un sentido intencionado (Aumont y Marie, 1990). El sonido estará intrínsecamente vinculado a la imagen en lo que refiere a esta investigación, como los dos componentes del lenguaje audiovisual, todo lo que nos aporte para interpretar un estado de ánimo, personalidad o estado mental de un personaje, época, lugar, fluidez en las palabras, tonos<sup>29</sup>.

El lenguaje audiovisual es lo que da especificidad propia al cine, lo que lo define como un arte y como un medio de expresión. Su característica eminentemente visual lo torna casi universal. Sin embargo, tal como precisa Aumont (et. al., 2008), es un deslizamiento de sentido y un reduccionismo incongruente utilizar la palabra lenguaje para hablar de cine, ya que éste se compone principalmente de imágenes. Este autor propone la ampliación del concepto de lenguaje, incorporando a él la forma estética

---

<sup>29</sup> Nos referiremos al sonido principalmente como voz o sonido en *off* (fuera de campo), *over* (fuera de la diégesis), sonido ambiente, música de pantalla y música de foso (cuando su fuente no aparece en pantalla).

del cine que utiliza la imagen como medio de expresión heterogéneo, compuesto por imágenes y sonido.

No obstante, Aumont (et. al., 2008) no descarta el término lenguaje porque argumenta que los códigos de la lengua cinematográfica -aunque sean muy distintos a los códigos literarios y verbales- permiten a los/as espectadores/as *leer* de algún modo lo que sucede ante sus ojos. Así, concluye en la propuesta de realizar análisis de films como *análisis textuales de films*, propuesta que no dialoga en sintonía con el marco teórico propuesto para esta investigación. Desde nuestra perspectiva, retomar la categoría de texto fílmico haría volver un paso atrás el andamiaje teórico sobre la teoría de la imagen y se enmarcaría en una lectura semiológica, de la que decidimos distanciarnos.

Una gran parte de los estudios sobre cine se han centrado en la semiótica como método de análisis. Sin embargo, es necesario lograr la coherencia del diseño metodológico y la noción del lenguaje audiovisual como un lenguaje textual rompe con ella. A diferencia de estos autores, la perspectiva que nos interesa es la de trabajar al cine como un lenguaje, pero audiovisual, cuya potencia reside en lo *imaginal* (Dipaola, 2017a). Tal como explica Michel Marie (en Gardies, 2014) "se pasó del período llamado 'semio-lingüístico' al de la 'figura' y lo 'figural', de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo" (16).

De esta manera, no se trata de fijarnos en los códigos significantes de una película; se trata de la producción imaginal de las mismas. Esto no implica únicamente interrogar las imágenes, sino adentrarse en las tramas y retazos de socialidad que residen en ellas (Dipaola, 2017a). El ejercicio de análisis supone segmentar, fragmentar, dividir, para buscar los secretos del sentido y luego reponer el todo, con una comprensión más completa (Gardies, 2014). Todo el esquema metodológico, así planteado, nos sirve para comprender cómo narra el cine, de qué manera construye sus imágenes y, así, qué discursos produce y transmite. O mejor: su producción imaginal de lo social.

El complemento entre las ciencias sociales y la teoría del cine nos permitirá orientar la investigación en torno al eje propuesto y funcionando de manera conjunta las herramientas de ambas corrientes. Como sostiene Dipaola (2017a): "la dirección de la metodología propuesta no puede determinarse hacia un lado u otro, no tiene

opción de un único sentido, sino que promueve la heterogeneidad y el devenir del objeto y de la mirada sobre ese objeto” (260). Haremos el ejercicio de sostener una metodología pluralista que permita abordar al objeto desde diferentes frentes, para encontrar diversos puntos a analizar y enriquecer la mirada.

Partimos de la idea de Vasilachis de Gialdino (1992) de que la práctica de investigación sociológica cuenta con la posibilidad de métodos plurales para conocer un mismo objeto o fenómeno social. La investigación cualitativa no debe centrarse en la posibilidad de ser aplicable a una mayor cantidad de estudios sino que debe priorizar el adentrarse más profundamente en las complejidades del fenómeno social abordado desde su singularidad (Mendizábal, 2006). Para ello adoptamos el principio de convergencia metodológica que se define por “la pluralidad de métodos utilizados a fin de obtener distintos puntos de vista sobre el objeto o fenómeno bajo estudio y a partir de diversas fuentes de conocimiento” (Vasilachis de Gialdino, 1992: 15).

Con todo esto no buscamos producir herramientas de análisis que sirvan a futuros estudios como receta universal, pero sí establecer algunas líneas de análisis que, con las adaptaciones requeridas para cada investigación, puedan ser útiles para cualquier estudio sobre cine argentino contemporáneo. Especialmente si está centrado en las nociones sobre la marginalidad urbana. Los films elegidos serán el punto de partida para un análisis sobre las imágenes de la marginalidad producidas en el cine local y también el punto de llegada, pensando la investigación de modo circular.

Como advierten Aumont y Marie (1990), no hay un final de la interpretación ni llega a agotarse jamás el sentido sino que en cada revisita de un film, es factible de nuevas comprensiones. Aun así, los autores sostienen que hay algunas líneas generales sobre el análisis de films a las que recurren la mayoría de los estudios y que, si bien no son las únicas, sirven a modo de guía y orientación (Aumont y Marie, 1990). Por ende, cada investigación debe ser guiada por sus interrogantes y utilizar sus propias herramientas singulares, como sostienen Vasilachis de Gialdino (1992) y Mendizábal (2006) sobre toda investigación cualitativa.

Para estructurar el diseño metodológico que fuimos presentando, recurriremos a la triangulación teórica<sup>30</sup>, combinando diferentes metodologías para encarar el mismo

---

<sup>30</sup> Vasilachis de Gialdino (1992) propone cuatro grandes tipos generales de triangulaciones metodológicas: la triangulación de datos, que involucra subtipos de tiempo, espacio o personas; la

fenómeno. La posibilidad de combinar métodos, sirve para no anclarse en los límites de una determinada teoría y poder sumar y complementar distintas perspectivas. Para que la triangulación funcione adecuadamente, debe primar la integración de los ángulos sobre la segmentación de los lados (Vasilachis Di Giladino, 1992).

La triangulación metodológica es sinónimo de convergencia metodológica o método múltiple, que en muchos casos se utilizan para investigaciones que utilizan métodos combinados cuantitativos y cualitativos. En todos los casos, lo importante del diseño metodológico pluralista tiene como premisa que las debilidades o limitaciones de cada método individual serán compensados por esta combinación (Vasilachis di Giladino, 1992). En nuestro caso, la ventaja será atravesar los mismos films desde tres perspectivas teóricas diferentes pero complementarias, buscando nuevas relaciones cada vez.

La triangulación teórica "implica el uso de múltiples perspectivas teóricas en relación con la misma situación o el mismo conjunto de objetos" (Vasilachis de Gialdino, 1992: 67). Se realizarán tres apartados de análisis, enmarcados en tres propuestas teóricas sobre el concepto de marginalidad, cuyo eje de articulación sobre el corpus de películas seleccionado será el lenguaje audiovisual o teoría del cine.

Primero encararemos el corpus de trabajo desde la óptica foucaultiana de la anormalidad y el castigo, como relectura crítica sobre las construcciones positivistas en torno al determinismo biológico y la peligrosidad de los sujetos (Foucault, 1983; 2009; 2010). En segundo lugar, nos centraremos en la propuesta crítica de Howard Becker (2009) de los/as *outsiders* o marginales, como subculturas que forman grupos sociales y culturales que son excluidos por otros grupos con quienes viven en conflicto. En este apartado también trabajaremos con las propuestas de Wacquant (2001; 2004) sobre la nueva pobreza urbana, para concentrar el eje de las subculturas en torno a la marginalidad urbana que atraviesa la propuesta de investigación. Por último, realizaremos un abordaje de los films con una mirada local sobre la pobreza y las marginalidades en el contexto en que estas películas tienen lugar (Kessler y Di Virgilio, 2008; Kessler, 2014; Gago, 2014). Por último, podremos realizar una lectura y análisis

---

triangulación de investigadores, cuando más de una persona estudia el mismo objeto, sea cual fuere; la triangulación teórica, que explicaremos a continuación en el texto; y, por último, la triangulación metodológica, que refiere a la combinación de diferentes tipos de metodologías, como en los métodos combinados.

general del corpus en contexto y con la multiplicidad de miradas desarrolladas, que permitirán -o no- la emergencia de distintas perspectivas dentro de los films.

El modo de trabajar con las películas será como conjunto, sin dividir las por criterio alguno. En cada apartado utilizaremos todas ellas a la vez para trabajarlas desde los tres vértices teóricos sobre marginalidad. Al establecer un diálogo permanente y dinámico entre los films, podremos centrarnos en distinguir qué emerge desde cada óptica y construcción teórica. Todas las piezas sobre la mesa, bajo diferentes lentes, permitirán un abordaje más complejo y, con ello, una mejor comprensión del tema.

## 2. Estética de la Marginalidad en el Cine Argentino Contemporáneo

### 2.1 Marginalidad y anomalía: los/as prohibidos/as e imposibles

Cada película nos permite transitar sensaciones, emociones, experiencias que se construyen mediante la mirada y el correr de las imágenes en movimiento. En cada inicio ya se perciben estilos y marcas de lo que vendrá luego, por el formato de video utilizado, por el sonido y mediante el tipo de plano empleado. La voz *over* femenina que canta *a capella* una canción de cuna sobre los créditos de apertura en *Dromómanos*, letras blancas sobre pantalla negra, sin animación ni efectos, como en casi todos los films del corpus; se contrapone rápidamente a la imagen que nos introduce: un plano contrapicado de una mujer que grita, de noche, en exteriores, con ruido ambiente y sin agregados de iluminación evidentes. La mujer está despeinada, sucia, le faltan dientes. La cámara en mano es inquieta, agitada, hiperquinética y la imagen tiene poca nitidez. El movimiento de cámara, los planos cortos con montaje rápido y la baja resolución sumados al grito frenético de la mujer, el sonido ambiente de sirenas, las corridas y peleas; nos invita a un mundo que no será fácil ni cómodo de transitar, que no es quieto ni estable.

Es el terreno de la marginalidad urbana, de lo precario, lo excluido, lo anormal. Como vimos, la noción de marginalidad tiene la potencia de ser múltiple y polisémica. En vez de definir una sola noción que encorsetara el trabajo, la propuesta de triangular teóricamente distintas caras a través del corpus de películas definido, será de gran productividad para las búsquedas de sentidos en las películas, que complejicen el análisis en vez de simplificarlo.

En este apartado nos enfocaremos en la construcción foucaultiana de la anormalidad, es decir, desde una postura que nos permite recorrer las perspectivas más positivistas y excluyentes con una mirada crítica de las mismas y el desentrañamiento de sus sentidos y asociaciones. Pensar la marginalidad como anormalidad y como delincuencia implica adoptar esos lentes para analizar el corpus y poner los films en diálogo desde esta visión.

Aquello que se considera anormal no se reduce a una imposición de la normalidad o lo normativo, existen asociaciones que construyeron históricamente la categoría de

las anomalías y que, lejos de ser ingenuas, son formas que se cristalizan y operan sobre los cuerpos y las vidas con efectos concretos (Foucault, 2010). Desde los personajes mismos de nuestros films podemos identificar la anomalía que señalan: los/as dromómanos/as que deambulan; quienes se encuentran en comisarías, prisiones, leoneras (o salen de ellas), extranjeros/as, habitantes de las villas y "pibes/as chorros/as".

La idea de lo anormal tiene un componente que se crea por una mirada biologicista sobre lo deforme como monstruoso, aberrante, patológico. Y de allí, la ligazón de una concepción positivista que logró unir una asociación de la maldad, inmoralidad, impulsividad y perversidad. En este cruce se acuña la *peligrosidad* (de los sujetos) como anudamiento y cristalización sobre todo aquello que se señale como anormal (Foucault, 2010). El cine está plagado de estas asociaciones y en nuestro corpus, la construcción de ciertos personajes está ligada a marcas o deformidades físicas. La renguera de Zapa (Jorge Román) en *El Bonaerense*, como insignia de su paso por una vida delictiva; los tatuajes y la cicatriz en la ceja del Oso (Julio Chávez), rastros del paso por la cárcel; la silla de ruedas de Ludmila (Ailín Salas) en *Lulu*, como elección de estar fuera del sistema de normas y expectativas sociales; las piernas desiguales de Nena (Carolina Fal) en *Monobloc*, como eco de la asimetría de su mundo subjetivo, irreal y endogámico; la locura, la deformidad física y el enanismo en *Dromómanos*, que forman parte de lo identificado como señalado y excluido.

En el prólogo de *Dromómanos*, Pedro (Brian Buley) se muestra violento, peleador, roba a personas indigentes y luego es acusado de infiel por su novia Camila (Camila Maidana). Encaja en la figura positivista del anormal como monstruo humano. En él, se violan las leyes de la naturaleza y también jurídicas, combinando lo que es naturalmente imposible con lo legalmente prohibido (Foucault, 2010). En la iglesia evangélica a la que asiste con Camila -que es jorobada-, gritan y lloran mientras el pastor predica que ella debe enderezarse y recibir el "estado natural". Queda claro: su deformidad es contranatural, está fuera de las leyes y debe ser rectificadas, igual que la conducta de Pedro.

Desde una visión policial, en *El Bonaerense*, se explicita en un diálogo que se puede "ser negro y elegir otro rumbo", como es el caso de Zapa, el protagonista. Su compañero en la policía, Cáneva (Aníbal Barengo), lo expone en términos evolutivos

mientras almuerzan, poniendo de ejemplo a otro agente: "Lanza nació morochito pero se metió en la Fuerza, progresó, estudió, puso fuerza de voluntad y acá lo tenemos, es un digno exponente del tipo que no quiere quedarse siendo un negrito de mierda". Luego prosigue diciendo que en la posibilidad de evolucionar se pueden superar los condicionamientos genéticos, es decir, refuerza la visión positivista sobre la anormalidad de que el cuerpo biológico afecta la perversidad, impulsividad o peligrosidad del sujeto.

En todo anormal hay un trasfondo monstruoso y, además, es susceptible de ser corregido. Enmarcado por las instituciones familiar, escolar, laboral, policial, religiosa; el individuo a corregir es más corriente y frecuente, es regular en su irregularidad. Existe un encadenamiento de instituciones que funcionan para corregir, una detrás de otra, a medida que la anterior falla. Ello deviene en un juego entre lo corregible e incorregible en que, se es incorregible a medida que no se corrige, pero más se interviene presumiendo su corregibilidad (Foucault, 2010). Es la marca constante de la disciplina, como el peso que lleva Zapa a lo largo de todo *El Bonaerense*, que desde el inicio le marcan que llega tarde, que debe corregir su trabajo mal hecho: una llave mal copiada, que no es igual que la otra y por ende no encaja y no funciona. Como él.

"- Diez años laburando acá y todavía no aprendiste a limpiar el banco" le marca su jefe El Polaco (Hugo Anganuzzi). No tolera el desorden, ni los errores y Zapa no es como su jefe espera que sea. Sin embargo, es la obediencia lo que lleva a Zapa a participar de la apertura de una caja fuerte que le encomendó El Polaco. Es la obediencia lo que caracteriza las acciones delictivas y corruptas durante todo el film. Obediencia como debida, ya no como un monstruo sino por una banalidad del mal que lo vuelve idóneo para formar parte de una fuerza de seguridad.<sup>31</sup>

Zapa entra en la Policía Bonaerense como alternativa de la cárcel, es su castigo y el modo de entrar en una institución que corregirá su conducta, pero en realidad allí comienza su carrera delictiva, amparado por una institución corrupta. Su nuevo jefe, Gallo (Darío Levy), también le marca el desorden y la necesidad de que esté todo

---

<sup>31</sup> El concepto de *banalidad del mal* se emplea en el sentido de los análisis que propone Hannah Arendt (2003) en el que se desliga la idea de la maldad como esencia para pensar la burocratización de los sistemas de poder político. Según esta idea, las acciones no se logran vincular a un carácter moral de lo que está bien o mal, sino que una persona puede cometer crímenes atroces bajo la orden de una línea de mando y esta humanización -antes que la demonización de la misma- es la que permite juzgarla penalmente.

limpio. Mientras le dan órdenes, lo retan y le dicen qué hacer, Zapa mira siempre al suelo, como un niño al que llaman la atención.

Su acción delictiva desata una cadena de favores que burlan la burocracia para darle a Zapa una alternativa: entrar a la Policía Bonaerense, dejando atrás su casa, su familia, su profesión, su edad, su apodo y gran parte de su identidad. Aunque luego es su capacidad como cerrajero lo que le abrirá camino en la policía, y dará inicio a la cadena de favores que le permitirá crecer en la estructura policial, con mayores responsabilidades y mayor implicancia en la corrupción cotidiana que es parte del funcionamiento de la Bonaerense.

“-¿Vos querés ser policía?, ¿sabés dónde te metés?” le preguntan al llegar. Pero allí no hay vocación ni oficio, apenas una única alternativa. Su ingreso al mundo policial ya anticipa los códigos propios que se manejan donde los favores y “arreglos” ponen en funcionamiento los engranajes, y las leyes y normas se saltan o adaptan según conveniencia. Paradójicamente, en la institución cuyo objetivo se orienta a perseguir el crimen, la estructura corrupta termina por formar, encubrir y fomentar el delito.

Cuando Zapa entra en el círculo de las cadenas de favores, gradualmente va formando parte del cuerpo policial. Consigue un arma, una novia, una casa. Pasa las fiestas en la comisaría, porque ya forma parte del grupo, es su nuevo lugar. No solo consiguió un trabajo como alternativa a la cárcel, es la pertenencia a la institución, a un respaldo y a un lugar dentro de las normas policiales, que no parecen tan alejadas de las de quienes persiguen.

Ese nuevo inicio implica un reeducarse para Zapa, de aprender los nuevos códigos, las leyes y jerarquías. Hacer el curso es formarse, como en una escuela que agrega entrenamiento militar. Allí, hay una infantilización de los ingresantes, que juegan en clase, se pelean y son reprendidos. Le imparten los saberes y disciplinan su cuerpo y su conducta, en un proceso que irá instituyendo en Zapa nuevas identificaciones, que le permitan formar parte del estilo corporativo de las fuerzas de seguridad.

En esa inclusión, la otredad y la anormalidad se sitúan afuera: en “los negros de mierda” a quienes combaten porque quieren matarlos, aquellos/as que no cumplen las leyes que les enseñaron en el curso, aquellos/as que apresan y persiguen, para lo que

se entrenan como para una guerra. En el bando de enfrente está todo aquel que rompa las normas pero no sea parte de su corporación, ni pueda pagar por su complicidad.

Los/as policías escuchan cumbia villera, igual que los/as pibes/as chorros/as, y – en el caso de Zapa o su novia- vienen de barrios humildes, pero logran insertarse en una institución que los/as ampara y los/as integra. Dentro de ella, se cubre con un velo la inmoralidad y todo acto delictivo. Esos/as otros/as que persiguen, que combaten, con los/as que se enfrentan, siguen las mismas normas de intercambio y de traiciones constantes como vemos en *Un Oso Rojo*, *Leonera*, o *Pizza, Birra, Faso*. Aunque también hay algunos momentos de solidaridad y compañerismo.

La policía se enfrenta a pibes como los de *Pizza, Birra, Faso*; a los que matan a quemarropa. Pero también a ladrones con más experiencia y códigos, como El Oso de *Un Oso Rojo*, que en una historia circular mata a un policía al inicio del film y luego vuelve a matar otro al final. Su paso por una cárcel de máxima seguridad no cumplió el efecto resocializador que supone la institución. Sin embargo, el fracaso de las técnicas correctivas de las prisiones, así como de su incidencia en el descenso de la criminalidad, son inherentes a la institución misma desde su origen (Foucault, 2009).

El Oso es la expresión de la incorregibilidad que rodea al individuo a corregir. A lo largo de la película se lo muestra como un tipo serio, duro, de justas palabras y acciones certeras. Una y otra vez el plano lo encuadra en las rejas de plazas, casas, remiserías, dejando ver que la cárcel no quedó atrás en su vida. Los planos americanos y su sentido de justicia, así como su puntería e ingenio para los asesinatos, le otorgan un tono de *western* y de película de acción. Al enmarcarse dentro de géneros cinematográficos, se torna sumamente ficcional este mundo marginal del conurbano bonaerense, de los bares de La Boca, la cárcel de Ezeiza y los colores tan naturales. Es decir, las imágenes se construyen mediante una clave estética que se continua con las de *Rapado*; *Pizza, Birra, Faso* o *El Bonaerense*; pero con otra narrativa, menos realista dentro de la diégesis<sup>32</sup>.

Aquí, la anormalidad traza un vínculo con la libertad. El Oso es libre de nuevo porque cumplió su condena, aunque la institución no pudo corregirlo, disciplinarlo, ni

---

<sup>32</sup> Realista, en este caso, se refiere a la realidad interna que construye cada film, en la que cada situación, acción o imagen pueden ser reales en la realidad que propone la película. En el caso de *Un Oso Rojo*, la impronta de un cine de acción retoma las exageraciones que el género mismo implica.

reencauzar su conducta. Aprendió los códigos de ese mundo, en donde desconfiar, matar y no quedarse quieto le salvan la vida más de una vez. El Oso, y solo él por su modo singular de resolver cada problema, logra descifrar el acertijo que le propuso su hija como un juego, pero también los problemas de dinero de la familia. Tiene la particularidad de ofrecer soluciones y resolver problemas sin importar los medios.

Esa libertad de acción es lo que le implica al Oso su permanente estado de tensión y persecución. En la secuencia del robo final, se desenvuelve mediante un montaje paralelo -pero asincrónico- entre los preparativos y desarrollo del robo a una fábrica o galpón, y planos del acto escolar del 25 de mayo en que su hija es abanderada. La música de foso y luego el himno nacional, como música de pantalla que surge del acto escolar, generan el *raccord* entre ambas narraciones en que el paralelismo sobrepasa la situación personal del Oso, que se va del acto escolar y no cumple sus promesas como padre por ir a robar. Se produce una analogía mediante este paralelismo entre la escuela, como lugar educativo, el robo violento y el himno nacional como enlace sonoro.

La escuela es la institución en que Alicia (Agostina Lage) repite de grado porque no aprendió a leer de corrido y no cumplió los estándares. En este acto en que ella será abanderada, espera la presencia de su padre, que cuando finalmente logra reingresar en su vida se marcha porque quiere solucionar los problemas de dinero de la familia con un gran robo, que se presenta como buena oportunidad. El Oso es el encargado de manejar el auto en que irán a robar y cuando ve por el espejo retrovisor a un policía que se acerca sigilosamente, le dispara a matar.

Aun con el himno sonando, es constante la contraposición entre los símbolos y palabras patrióticos con las acciones de la escena. Mientras los/as niños/as, quietos/as y formados/as cantan el himno, los ladrones corren, disparan, gritan y saltan. La libertad, la igualdad y la salud que entonan en el himno, se suprimen en el escenario de un robo que es rápido y violento. El orden, la disciplina y la vida en la institución escolar; el desorden, la muerte, la ruptura de leyes y normas, del otro lado. El Oso rompe su promesa y vuelve a matar a un policía que, a pesar de no haber logrado intervenir, queda en cuadro tras un *travelling* en retroceso del plano que, con gran profundidad, deja ver el auto de los ladrones alejándose mientras suena el final del himno "oh juremos con gloria morir". El policía tirado en el suelo, muerto, con el himno

nacional de fondo, en la misma parte final que canta Zapa en su graduación del curso de policía. Una promesa de gloria y servicio que es vacua, ya que nunca alcanzan gloria alguna. La muerte, como destino de policías y ladrones en este continuo enfrentamiento se presenta como una constante de la vida sin reglas que eligen.

La tercera cara de la anormalidad es la de los/as desviados/as sexuales, que corresponde al campo de lo privado, lo familiar y al cuerpo. El origen patológico común a las desviaciones sexuales es la del/a niño/a masturbador/a, castigado/a como pecador/a, inmoral e imprudente. La operación que subyace es la de juzgar y patologizar una práctica universal compartida, al concebirla como el origen de todo mal posible y asociarla con padecimientos, enfermedades y conductas indeseables. Es decir, una vez que la mirada juzgadora se posa sobre una persona, se recurre a la masturbación como explicación singular de la anomalía (Foucault, 2010).

A partir del siglo XIX, el concepto de anormalidad se compone de estas tres figuras: el monstruo, el incorregible y el masturbador. Todo individuo anormal será marcado simultáneamente por la idea de monstruosidad y de incorregibilidad rectificable que, a su vez, esconde el secreto universal de la perversidad que reside en la desviación sexual (Foucault, 2010). Desde la postura positivista, la anormalidad se ve atravesada por la sexualidad ya que la desviación sexual también podría producir deformaciones corporales o desviaciones del comportamiento.

Estas figuras se superponen y retroalimentan, dando intervención a las instituciones que ponen a funcionar las tecnologías de normalización. Son también las que marcan los límites de lo natural, de lo judicial y de lo sexual normado. Todo lo que se ubique en este límite está por fuera de lo aceptado porque trastoca, trastorna, desordena, inquieta (Foucault, 2010). El despliegue de personajes de *Dromómanos* construye una visión de estas figuras, con un psiquiatra que se droga y se masturba con su paciente, con un pastor evangelista que interviene en la sexualidad de Pedro preguntándole e incitándolo a cuidarse, con un romance entre locos, otro entre deformes y vidas desviadas, en una sinrazón de sus acciones exacerbada.

La monstruosidad es criminal en sí misma y luego muta en la naturaleza monstruosa de la criminalidad. Bajo este paraguas, la conducta monstruosa es causa de la criminalidad y en todo acto criminal reside un dejo de monstruosidad. Con el siglo XX la idea que prima es la del monstruo moral. La anormalidad es sinónimo de

amoralidad y el dispositivo de la organización disciplinaria despliega el arte de gobernar sobre los/as niños/as, sobre los/as locos/as, los/as pobres y, luego, de los/as obreros/as. La finalidad última es la normalización, que siempre pretende calificar y corregir (Foucault, 2010).

El sistema disciplinar que se despliega no solo reprime, también produce subjetividades. En éste se distingue lo normal de lo patológico y se pone el foco en la conducta de los sujetos, ligando lo anormal con lo ilegal. De esta manera, se refuerza la idea de que el/la criminal tiene un historial que es delictivo o que lleva al delito y es inmoral, porque antepone su interés personal por sobre el resto de la sociedad (Foucault, 2010). Es decir, el deseo del sujeto es malo. Se parte de una falla del individuo, una falta, pobreza, inferioridad, deformación o inestabilidad. Pero al haber una falla, el sujeto no podría ser enteramente responsable de sus acciones.

La importancia de las pericias psiquiátricas, en su origen, fue la de discernir si el sujeto era jurídicamente punible ya que no hay crimen ni delito si el individuo se encuentra en estado de demencia al momento de su acto. Es el dominio de la anomalía mental o locura. Con la pericia contemporánea se sustituyó la división entre locura y crimen y en vez de excluirse mutuamente por el principio de inimputabilidad, comenzó a formarse un anudamiento entre ambos. A partir de allí la clasificación se volvió a la vez médica y judicial (Foucault, 2010).

Todo crimen implica algo de locura y la locura se percibe como peligrosa. La idea del monstruo moral involucra la perversidad. Lucas (Nahuel Pérez Biscayart) es un personaje sumamente perverso. Lucas y Ludmila, Lu-Lu, son blancos, prolijos, se visten bien. No son pibes chorros, no viven en una villa ni rodeados de un entorno marginal. Se aíslan, viven al día y tienen amigos linyeras, pobres, transgénero; pero es un mundo del que pueden entrar y salir por momentos. Lucas roba, pero por diversión y estímulo. Tiene un arma que usa mayormente de modo lúdico. Se droga para exaltar las experiencias y disfruta de pequeñas crueldades. Es inmoral e impredecible.

Lucas disfruta de las pequeñas transgresiones sin sentido, como dispararle a una escultura, cruzar mal la calle, dormir en el subte o colgarse de los caños superiores. No conocemos su pasado ni su historia, no hay justificaciones a su modo de ser. Inventa nombres y anécdotas y comparte su estilo de vida con Ludmila. Ella usa una

silla de ruedas por costumbre y tiene dentro una bala que no se podrá sacar jamás y es una marca de la vida que lleva con Lucas, la cual disfruta y la lastima a la vez.

El médico le da indicaciones a Ludmila –que no corra, no baile, no haga movimientos bruscos, que se despida de la silla de ruedas- y ella asiente, pero más tarde las romperá una a una. Luego se burla del médico cuando le cuenta a Lucas que le recomendó cuidarse y cambiar de vida. El disciplinamiento no surte su efecto y Ludmila, aun en la silla de ruedas, desciende por la rampa hacia el banco en que está acostado Lucas esperándola. El plano general muestra la línea diagonal de la rampa en descenso y, al final de la rampa, el encuentro de Lucas.

La relación entre Lucas y Ludmila es una imagen sobre el amor y sobre la juventud. La presunción de inmortalidad y de rebeldía que les acompaña no tiene un trasfondo revolucionario, está vinculado al aburrimiento, a la necesidad de invención permanente y a la libertad, como consecuencia de estar fuera del sistema y no regirse por normas morales. La violencia de Lucas no es un medio o una resultante de violencias anteriores, es una expresión pura de la violencia porque sí, porque el mundo es estructuralmente violento y no quiere ser indiferente a eso.

Cuando van a buscar los remedios recetados para Ludmila, Lucas decide robar la farmacia y lejos de ser un robo rápido y turbulento como los de *Pizza, Birra, Faso* o *Un Oso Rojo*, es tranquilo y calmo. La música de fondo de la farmacia, un piano de jazz, acrecienta la tensión en la situación que es sumamente violenta y la pasividad de la música resalta la actitud perversa de Lucas.

Él rompe una bolsa de guantes, se pone uno, se pinta los labios en la parte de maquillajes y luego se mete en el depósito para empleados/as donde encuentra a una farmacéutica y comienza una charla a punta de pistola. Con los labios pintados la mira fijo e intenta darle un beso, al que ella se niega y él pregunta si tiene mal aliento, pretendiendo no identificar la agresión que está ejerciendo sobre ella. Sin rasgos de nervios, continua la charla y le hace preguntas sobre su trabajo disfrutando el sufrimiento ajeno. Es cruel y apático. “Oime, ahora vas a la caja, agarrás toda la guita que hay y te la guardás para vos. Nadie dice nada” le dice a la farmacéutica dejando en claro que su interés no es la plata sino el acto transgresor. Luego apunta a Ludmila en la cabeza tomándola como falsa rehén, mientras en primer plano ella llora y sufre la situación que inventó Lucas para entretenerse.

La noción de perversidad, según expone la teoría, se organiza mediante elementos biográficos que explican el accionar de los/as anormales. Introducir la perversidad permite coser las categorías jurídicas sobre las patologías médicas. Por eso se responde con los dos polos: una pena que sea a la vez terapéutica. Todo este engranaje reacciona a la noción de peligrosidad de los sujetos. Ni la enfermedad ni la criminalidad, lo que se trata es la peligrosidad del individuo. Es esta idea la que justifica la existencia de una cadena ininterrumpida de instituciones médico-judiciales. El sujeto perverso y peligroso, que debe ser curado o readaptado a través del castigo y sus técnicas de normalización (Foucault, 1983).

En *Leonera*, la historia de Julia (Martina Gusmán) es la de una mujer que es capturada por el sistema penal y debe cumplir su condena, debe ser curada a través del castigo. Así, la reeducación de Julia comienza por la disciplina: levantarse temprano, obedecer las reglas de la cárcel –desvestite, agachate, hacé una flexión- y conseguir lo necesario para sobrevivir.

El personaje de Julia se delinea desde un inicio: usa mucho maquillaje, muchas pulseras, se viste con colores estridentes, su pelo decolorado se encuentra algo desalineado. Habla poco y con desgano y no es hasta que entra a prisión que se deja ver su embarazo. Es seria, monosilábica, de mirada perdida. Todas estas características producen una ambigüedad con respecto al personaje, una lejanía que no permite empatizar fácilmente y que solo hacia el final de la historia los/as espectadores/as cuentan con los elementos necesarios para poder juzgarla.

Al inicio de la película ella está en *shock* cuando encuentra el cadáver de Nahuel en su departamento, quien después sabremos que era su novio. La iluminación del plano secuencia que introduce esta situación, distingue un sector de luz blanca-azul fría donde se encuentran los cuerpos y Julia al teléfono, con luz cálida, vestida de oscuro y con la mitad de la cara en sombra. Ella no responde y la luz nos indica un misterio oculto, una falta de claridad que se expresa constantemente alrededor de ella a medida que el film avanza.

Durante el proceso de detención de Julia se da a conocer su nombre y su situación: está imputada por un homicidio y hay otro imputado más. Ella no habla, son las voces institucionales de los policías, el abogado defensor y las agentes penitenciarias quienes brindan información. Luego un psiquiatra le hace una pericia y

algunas preguntas que ella apenas responde con la cabeza. El juez le informa que quedará en prisión preventiva por el delito que se le imputa y todo esto sucede a modo protocolar, como los pasos necesarios por la muerte de Nahuel. En el proceso, Julia parece no entender del todo, no estar allí presente prestando atención, porque sigue emocionalmente *shockeada* pero nadie se detiene a explicarle demasiado.

Mediante la pericia psiquiátrica se permite trasladar la aplicación del castigo al terreno de lo moral. Su papel es el de legitimar, a través del discurso científico, la extensión del poder de castigar a algo más que la infracción, que apunta a la transformación de las conductas individuales. La pericia se compone de una serie de elementos que funcionan en ese discurso como la causa, origen y motivación del crimen. Duplica las categorías que utiliza, una y otra vez: inmadurez psicológica, personalidad desestructurada, mala apreciación de la realidad, desequilibrio afectivo, perturbaciones emocionales, perversión, etc. Estas clasificaciones tienen la función de describir tautológicamente al sujeto como criminal. Es decir, se repite el crimen como rasgo de la personalidad (Foucault, 2010). Se pasa del delito a una forma de ser. Las reglas que se rompen son en realidad éticas y morales.

Julia no está loca. Sin embargo, un sistema judicial patriarcal se suma a una mirada penal acusadora sobre ella. Cualquier exabrupto emocional, llanto, grito o desesperación, se interpretan como crisis de nervios y son reprimidos o usados en su contra. El abogado privado que le envía su madre le escribe qué debe declarar y le indica: "no te salgas del libreto y tratá de no dar lástima. Tenés que ser fuerte. No vayas a llorar ¿entendés? Es muy importante que no llores".

Años más tarde Julia cambia de defensa y contrata una abogada que le recomienda su compañera en prisión, su pareja. La abogada es una mujer grande, que usa muletas para caminar; y esta deficiencia física remarca su carácter diferente a los abogados anteriores: es mujer y discapacitada. La "desviación sexual" y las marcas físicas de anormalidad también son parte del mundo de *Leonera*, así como los vínculos por intercambio de favores –con sus compañeras de pabellón y su madre- y las traiciones o engaños –de su madre y de Ramiro (Rodrigo Santoro), el otro imputado en la causa-.

Cuando tiene un careo para comparar sus declaraciones con las de Ramiro, ella finalmente llora y no puede contenerse a desmentirlo, más allá de las advertencias que recibe. En el juicio final la abogada expone su versión:

- De chica, una madre la abandona y la deja al cuidado de su padre enfermo. De grande, dos hombres la someten a toda clase de humillaciones. Los abusos que sufrió Julia no son delitos, pero sirvieron para desestabilizarla, denigrarla y humillarla hasta los límites de lo tolerable.

La declaración es re-victimizante y se vincula al funcionamiento de la pericia psiquiátrica: se muestra cómo la acusada ya se parecía a su crimen aun antes de cometerlo, por sus defectos y patologías morales. En el caso de Julia, una historia humillante y las caracterizaciones patológicas, que lejos de salvarla terminan por condenarla a diez años de prisión efectiva. No hay pruebas contra ella, no se logra esclarecer la escena del crimen, pero el delito no puede quedar sin castigo y la pericia psiquiátrica y la victimización que establece una motivación para el asesinato, la dejan mejor posicionada para ser declarada culpable.

La prisión es la pena por excelencia en una sociedad en que la libertad es un bien preciado y equiparable para todos/as de igual modo; y permite observar permanentemente la conducta, aquella que se apunta a disciplinar y modificar (Foucault, 2009). Dentro de los muros, residen todas las caras de lo anormal: los/as monstruos, los/as incorregibles, los/as inmorales, perversos/as, locos/as, desviados/as sexuales, impulsivos/as, delincuentes.

Los discursos sobre la anormalidad están íntegramente atravesados por la institucionalidad y hay un vínculo casi ineludible entre los/as "anormales" y las instituciones (Foucault, 1983). El hospital de salud mental y la iglesia evangelista en *Dromómanos*; la escuela en *Un Oso Rojo* y también la cárcel y la policía. La cárcel y la justicia en *Leonera*; el Estado y la Iglesia en *Elefante Blanco*, la policía en *El Bonaerense* y en las persecuciones constantes a los personajes marginales de *Pizza Birra*, *Faso* y *Bolivia*. Aun en el mundo poético en que tiene lugar *Monobloc*, que no es otro mundo sino una expresión subjetiva del mismo, la familia y el hospital contienen a las protagonistas.

En el prólogo de *Monobloc* el cielo sumamente naranja sobre un parque de diversiones vacío que se introduce mediante movimientos de grúa que avanzan inclinando el plano hacia un lado y hacia el otro. Es un estado onírico, un sitio apartado

donde rigen las emociones y los estados anímicos en la conformación de los ambientes. Las líneas diagonales descendentes y el vaivén de los movimientos de cámara evocan un clima melancólico y triste. Un parque de diversiones donde ya no queda diversión. Las puestas en escena son teatrales, con pocos objetos dispuestos estratégicamente y de usos diversos.

En *Monobloc* la constante es la falta o ausencia, de otras personas, de otros ruidos, de más objetos. El edificio enorme, la estructura de los monoblocs se muestra vacía, deshabitada. Esta carencia refuerza el clima limitante, de inestabilidad y desesperanza que forman parte del universo de Nena y Perla (Graciela Borges), que está enferma y desempleada. La ausencia de vestuarios y de gesticulación envuelven a Nena que solo deja ver de forma evidente la asimetría de sus piernas y la falta de entusiasmo por hablar y por salir de su casa. Nena vive ensimismada, con la mirada perdida y su desinterés por el exterior se refleja en las ausencias evidentes, como si el mundo cotidiano estuviera fuera de campo, silenciado momentáneamente.

La pobreza de Nena y su trabajo como prostituta no se muestran como marcas fuertes de su identidad, no radica allí el reflejo de su asimetría física, sino en su disfunción emocional. Duerme en la cama con su madre, en la misma cama que trabaja, no le interesa hablar ni vincularse con otras personas, solo con su madre y Madrina (Rita Cortese): "Madrina y Perla son el mundo para mí", dice. Ese mundo sofocante de paredes oscuras, luz tenue y cielos naranjas está teñido de una pesadumbre de la que los únicos planes son irse lejos, como Madrina, o morir, como Perla.

Nena forma parte de los/as excluidos/as, que no son capaces de asimilar el mundo en que viven y son envueltos/as con un halo de paradoja y desorden (Foucault, 2010). Desórdenes afectivos, económicos, de conducta. "A mí no me gusta la violencia, me gusta el alboroto, el bochinche. Como si miraras por un microscopio y vieras todos los átomos excitados por la vida, sin explicación" dice Lucas, que quiere experimentar el límite constante, los bordes de todo lo establecido. Pero Lucas y Nena no son perseguidos por delincuentes. Aunque Lucas robe en ocasiones y cometa ciertas ilegalidades, pertenecen al ámbito de lo tolerable.

Son los/as perseguidos/as por la ley quienes se tildan como delincuentes. El clasismo inherente a la justicia, tiene por efecto la persecución de ciertos delitos

concentrados en los sectores populares de la ciudadanía. De este modo, lo que se persigue es catalogado como delincuencia mientras que lo tolerado se considera ilegalismo y favorece principalmente a quienes hacen las leyes (Foucault, 2009). Esto no quiere decir que personajes como Nena, Lucas, o el jefe de Fredy en *Bolivia* que tiene empleados informales, sean privilegiados/as o formen parte de los sectores dominantes. En *Bolivia* se empieza estableciendo normas: horarios, paga, cómo se realiza el trabajo. La secuencia introductoria muestra planos fijos y picados del bar vacío en blanco y negro, nos presenta dónde va a transcurrir la historia. Hay planos detalle de los permisos y habilitaciones del bar, pero Fredy aún no tiene sus permisos, lo cual no es un impedimento para acceder al empleo. “¿Tenés los papeles?, –Los estoy tramitando señor”, se escucha en *off* la conversación.

En la administración y organización de las ilegalidades, se conforman etiquetas que contribuyen a estigmatizar y perseguir algunas personas por sobre otras, y no todas las formas de anormalidad quedan subsumidas bajo la construcción de delincuencia. La delincuencia es aquella perseguida por la policía, aquella que no incide sobre las grandes economías y persigue sujetos que deben ser disciplinados, castigados (Foucault, 2009). La entrada al mundo marginal y delincuencial de *Pizza, Birra, Faso* también es por voces institucionales, por medio de imágenes de un operativo policial. En el prólogo, las imágenes oscuras de patrulleros y policías hablando por radio con tecnicismos sobre sujetos de actitud sospechosa mediante paneos cortos de cámara en mano, no permiten identificar ningún personaje en particular ni se detienen sobre nadie. Porque allí no está el foco de relevancia, pero su inicio ya establece el vínculo permanente de policías y delincuentes que atraviesa la película de principio a fin.

Luego de los títulos, de nuevo letras blancas sobre fondo negro, sencillas y sin animaciones o efectos, la introducción pasa con una cumbia de fondo y un montaje de planos cortos de día, con cámara en mano, de la Ciudad de Buenos Aires. Se ve Plaza Miserere en el Barrio de Once, trabajadores/as que toman colectivos o deambulan, ferias ambulantes, policías, se mechan los nombres de los títulos y las voces policiales que se comunican por *handy*, un hombre que predica en medio de la plaza, una mujer que carga bolsos y bolsas varias, alguien en silla de ruedas que mendiga en la bajada del subte. Camiones de basura, motos, villas, el Obelisco, taxis, trapitos y limpiavidrios.

Más policías. Son las personas que habitan la ciudad, que están en el centro y deambulan. Son los/as pobres con trabajos informales, los/as mendigos/as y la gente en situación de calle, quienes viven en contacto estrecho con la policía.

A lo largo del film, el grupo de amigos pobres que se dedica a robar para vivir, para comer, para fumar y tomar cerveza, están constantemente perseguidos por la policía, aunque casi nunca dan con ellos ni llegan a atraparlos. La anormalidad de este grupo no pasa por características monstruosas, ni perversas. Son jóvenes, son pobres y roban, son el estereotipo de delincuente perseguido en nombre de la inseguridad. No tienen códigos, a diferencia de El Oso que es un ladrón con mayor experiencia, ellos le roban a un mendigo discapacitado, a personas desempleadas y cometen errores porque son inexpertos e impulsivos. Son inmorales. Incluso Sandra (Pamela Jordán), que es la única mujer del grupo y quiere una vida distinta, está embarazada y fuma, lo que es una irresponsabilidad y un descuido.

Entre ellos el pedido es constante: de puchos, de plata, de favores y la mayoría de las veces es seguido por una negativa "no tengo", "no hay más", "no alcanza". En este contexto de carencia y falta de oportunidades, la idea de un gran robo es el único plan a futuro. Pero es una idea mediada por la televisión, idealizada, cinematográfica, aunque en el final de la película que miran por TV "los matan a todos menos al cana viejo", dice Megabom (Alejandro Pous).

Su plan del gran robo termina por ser un fracaso. Con una mala preparación, un auto que funciona mal, armas defectuosas y un blanco inadecuado; el engaño final por parte de quien iba a ser el contacto indicado para ayudarlos es casi inexorable en el mundo marginal donde la lógica de supervivencia y riesgo constantes forman parte del modo vincular en que la desconfianza, los favores y los engaños son moneda corriente. De hecho, esto los lleva a comprender que solo siendo ellos quienes engañen al tachero para robarle el auto y el arma, dejarán de depender de los acuerdos fraudulentos.

Incluso en la secuencia de huida del asalto al restaurante, el auto tiene una falla y se frena. Quien los ayuda a repararlo es un policía, que sin saber que son perseguidos y acaban de robar, los asiste para luego pedirles dinero a cambio. Como los compañeros de Zapa que piden sobornos e incluso él mismo cuando asciende, la inoperancia y corrupción de la policía es una constante en los films del corpus.

En *Bolivia*, tras su primer día de trabajo, Fredy camina por la noche porteña. No tiene dónde dormir ni dinero para pagar un alojamiento. En planos fijos vemos las calles vacías en plena noche y las calles empedradas y casas antiguas, características del sur de la ciudad. Fredy camina solo, con sus únicas pertenencias en un bolso pequeño cuando se acerca un auto y bajan dos policías de civiles que lo increpan: "Buenas noches, policía, contra la pared, dejá el bolso en el suelo" le ordena uno con tranquilidad. Desde el interior del auto se escucha el radio comunicador y en un plano fijo general y lateral vemos la incomodidad de Fredy, pegado a la pared y obedeciendo las indicaciones. Le preguntan de dónde viene y él miente diciendo que viene de cerca, que está de paso. No puede admitir su trabajo informal. Fredy está de espaldas, contra la pared y los policías lo palpan y le revisan el bolso. Le piden la documentación y le advierten que no puede trabajar siendo inmigrante ilegal. "Si te vuelvo a ver por acá te llevo preso" le dice antes de irse, y Fredy queda en la esquina inferior derecha de la pantalla, agachado, humillado, volviendo a guardar sus pertenencias en el bolso.

También persiguen al Oso, fuera de situaciones delictivas, cuando lleva a su hija a la calesita. En un día soleado en la plaza, el Oso lleva a Alicia a los juegos mientras él toma una lata de cerveza. Las madres de otras niñas lo miran y advierten a los policías que, si bien la niña está con su padre, él salió de la cárcel hace poco. En un plano pecho del Oso apoyado sobre el alambrado que divide el espacio de la calesita, la profundidad de campo permite que se vean los policías acercándose a él. Luego, los planos subjetivos de Alicia desde arriba de la calesita, dejan ver cómo lo cachean y le piden los documentos mientras él se apoya en el alambrado. Cuando ella baja para ir a ver qué sucede, ve desde el otro lado cómo requisan a su padre, quedando la pantalla dividida y dejando al Oso siendo revisado en el primer tercio y a Alicia, del otro lado del alambrado, al interior del espacio de juegos, mirando. Le advierten igual que a Fredy: "No te quiero ver más por acá, ¿me escuchaste?". En ambos casos, la policía detiene y registra a personas que no se encontraban cometiendo ninguna infracción en ese momento. La persecución y vigilancia policiales son permanentes y direccionadas, se enfocan en los delincuentes, en los desviados, en los extranjeros. En todo aquel que caiga bajo el estigma de la ociosidad y deba ser rectificado.

En sus extremos más violentos, de enfrentamientos y represiones, la fuerza policial es utilizada para reducir, encarcelar o matar. En *Pizza, Birra, Faso* cuando la

policía logra dar con ellos es porque encuentra el taxi robado anteriormente y no por el robo que está sucediendo a pocos metros. En planos muy cortos y un montaje rápido que muestra el interior de la boletería del boliche que está siendo robada y el exterior, donde Mebabom está intentando llamar la atención del policía para cubrir a sus amigos, lo reducen pegándole patadas y palazos mientras el resto escapa del boliche. "¡Quedate quieto!" le grita el policía a Frula (Walter Díaz) que levanta el arma, recibe un balazo y cae al piso muerto.

En *El Bonaerense*, también hay detenciones en la vía pública, tiroteos a modo de enfrentamiento y la más violenta de las situaciones sucede cuando, luego de los festejos de Navidad en la comisaría vuelven borrachos a la garita donde hacen guardia y duermen. En una imagen subjetiva desde el interior, en que Zapa mira a través de las rendijas de la cortina, ve a tres chicos borrachos en una moto que discuten con el policía, también borracho. La moto arranca, se van y el policía queda en cuadro, levanta el arma y les dispara a quemarropa, hacia el fuera de campo donde salieron.

En *Elefante Blanco*, la intervención policial se da cuando el resto de las instituciones fallan. Luciana (Martina Gusmán) es trabajadora social y trabaja en conjunto con los curas villeros. Aquí la imagen es nítida, digital, de alta definición. El trabajo sobre el color es elaborado y es una película con mayor financiamiento que las anteriores, lo que se percibe rápidamente desde las imágenes del inicio. *Elefante Blanco* nos ubica en un contexto específico, en Ciudad Oculta, Villa 15. Pero no es donde viven los/as personajes principales (aunque a veces se quedan) sino su lugar de trabajo y militancia. Al interior de este film, la mirada sobre la marginalidad está mediada, ya no solo por la cámara y las elecciones de dirección, sino que el margen y la otredad es un contexto sobre el que quiere trabajarse, mejorarse, incidir. Es solo cuando falla el Estado que promueve políticas públicas y la iglesia en el territorio, que interviene la policía como fuerza represora. A medida que las instituciones fallan en sus técnicas de normalización, aquellas que se destinan a curar, socorrer, aliviar; se incrementa el tipo de sanción hasta llegar al castigo que supone la prisión, o la muerte (Foucault, 2009).

En el círculo de charla que hacen en la capilla con gente de la villa, se presenta Monito, un chico joven, flaco, morocho, con pelo cortito y chomba de Boca. Los movimientos de cámara circulares envuelven la ronda y dejan ver a los/as distintos/as

participantes, que hablan sobre sus problemas con las drogas, el vivir en la villa y el padre Lisandro (Walter Jakob) junto a Luciana les hablan de la posibilidad de ir a una granja de internación para alejarse de su contexto y recuperarse. También les hablan de la importancia de tener a Dios cerca, que no está para castigarlos sino como apoyo. En el grupo se divierten y trabajan sobre la reconducción de estas personas que son jóvenes, pobres y tiene problemas con las drogas. A lo largo de la película la historia de Monito será secundaria, pero su problema con las drogas, con otras bandas y su padre que trabaja todo el día, lo llevarán a estar cada vez peor y que la intervención y contención de Julián (Ricardo Darín), Luciana y Nicolás (Jéréemie Renier) sobre su caso sea muy avocada.

En el barrio hubo varios operativos policiales y tanto Julián como Luciana intervienen, intentan frenar, acompañan y ayudan a quienes quedaron lastimados/as. Un problema con la construcción de viviendas y un reclamo de los/as vecinos/as desata una feroz represión policial en la que muchas personas heridas terminan siendo asistidas en la parroquia. Allí llega Monito muy malherido llorando de dolor, diciendo que lo van a matar. Confiesa que él mató a un policía infiltrado y asegura que lo van a buscar para matarlo. Julián y Nicolás intentan llevarlo al hospital y quieren esconderlo en el auto, mientras la policía lo busca. La villa es un sector en guerra.

El intento por sacar a Monito escondido transcurre en un plano secuencia que inicia con un cuadro frontal de un grupo de policías que al verlos les indica que sigan. El auto entra en cuadro y el plano sigue en un *travelling* lateral de la parte delantera del auto. Monito grita de dolor en el asiento trasero, fuera de campo, y pide ayuda mientras los dos curas le insisten con que se esconda y se calle. Monito grita y saca un arma, porque dice que esos policías son quienes quieren matarlo. Nicolás le saca el arma y la deja en el suelo del auto y sigue callándolo e intentando esconderlo. No hay música, lo que intensifica la tensión de la situación y no se logra ver el exterior del auto, solo las caras de Nicolás y Julián que están nerviosos y preocupados, tratando de lidiar con la situación. Se escucha una sirena en *off* y Nicolás empieza a preguntar desesperado qué van a hacer. Monito grita que tiene miedo y sigue pidiendo ayuda. El patrullero que les bloquea el paso se ve cuando Julián baja del auto para hablar con el policía y la cámara lo sigue. El oficial le dice que es un operativo policial, que está buscando a un pibe, Julián se hace el desentendido pero el policía sigue haciendo

preguntas y le ordena a Nicolás bajar del coche. Cuando les dice que va a revisar el auto Monito abre la puerta trasera y baja intentando correr, con la pierna lastimada. Nicolás intenta cubrirlo y recibe un disparo, cayendo al piso junto con Monito sobre unas bolsas de basura. El policía los sigue amenazando y gritándoles que se levanten, le grita a Nicolás que se corra o también lo va a matar como a Monito. En la desesperación de Julián, que quedó atrás y no sabe qué hacer, agarra el arma que había quedado en el piso del auto amenazando al policía, lo que le cuesta la vida Julián que recibe varios disparos en el pecho y cae muerto al suelo. Monito, en el extremo inferior derecho del plano se levanta y sale corriendo. El policía también cae al suelo, por los disparos que dio Julián al recibir los balazos. Nicolás queda herido y se levanta con dificultad, gritando el nombre de Julián, que ya no responde.

La impunidad policial extrema en una situación como la que presenta *Elefante Blanco* no está dirigida a los curas villeros, sino a los pibes como Monito, a quienes se dedican a perseguir. Es solo por la intervención desmedida de estos personajes glorificados que se desvían las balas y logran salvar una vida, a través de un sacrificio. En este sentido, los discursos en torno a la anormalidad y a la delincuencia, que tienden a clasificar y distinguir a las personas en nombre de la moral dominante, son discursos que producen verdad, que someten a base del control y la vigilancia y que, en última instancia, producen muertes (Foucault, 1983).

## 2.2 Desviados/as en los márgenes: miradas sobre las subculturas de la miseria

Desde otra rama de la crítica al positivismo criminológico, la teoría de la desviación o del etiquetamiento de Howard Becker (2009) aporta nuevas consideraciones para comprender las marginalidades, ya no como una desviación de la norma común hegemónica y uniforme, sino como subgrupos culturales que conforman subculturas con reglas y leyes propias. Bajo esta lectura, todo individuo pertenece a diferentes subculturas a lo largo de su vida, e incluso de forma simultánea. Nos concentraremos en la noción de *outsiders* como marginales para el tema de esta tesis y en combinación con el desarrollo de Loïc Wacquant (2001) sobre los/as parias urbanos y nuevos pobres.

En este apartado, pondremos en diálogo esta visión con el corpus de películas, sin seleccionar una parte diferente del corpus sino tomando diferentes sentidos del mismo. Es decir, la elección de no dividir las películas para los distintos segmentos del análisis nos permite indagar en las diversas expresiones que aparecen en los films en simultáneo, a la vez que conviven y permean el sentido común a lo largo de los años. Una vez más, el grupo de personajes de las obras audiovisuales que trabajamos son parte de las subculturas que integran la marginalidad urbana: delincuentes, pobres, locos/as, extranjeros/as, villeros/as. Bajo este paraguas no se distinguen como monstruosos, anormales, incorregibles; son *outsiders*, parias urbanos, desviados/as.

El blanco y negro del fílmico de 16mm de *Bolivia* es un formato perfecto para remarcar las distinciones tajantes que operan en la construcción del mundo como un esquema de otredades que se diferencian pero conviven e interactúan, con contrastes marcados pero poco nítidos. *Bolivia*, con el título de un país fuera de campo, no refiere a una persona en particular sino a un lugar al que no tenemos acceso y, por lo tanto, se convierte en un espacio simbólico, de ideas y prejuicios que separan lo "nuestro" de lo "ajeno", lo "propio" de lo "extranjero". *Bolivia* nos invita a un bar, una parrilla en una esquina porteña, donde circulan los prejuicios y etiquetas de una manera compleja y entrecruzada, que –como veremos- no es fiel al propio estereotipo.

El bar, que suele ser un espacio de tránsito, de duración de una escena en las películas, es el lugar central en que se queda la cámara y los personajes la mayoría del tiempo, donde transcurre gran parte de su vida. El bar, que se propone como lugar de encuentro, de conversación, de intercambio, es en este film un escenario de lo local. Con banderines en las paredes, sifones de soda, cuadros de Gardel, de Maradona y el café y el choripán como sus principales productos. El bar está cargado de símbolos de argentinidad.

La incorporación de Fredy como parrillero es urgente, porque habrá una pelea en la televisión que reunirá mucha gente en el bar y que advierte de la zona de conflicto en que ingresa. El partido de fútbol que inicia los títulos de presentación también enfoca la rivalidad entre las selecciones de los dos países. Es un enfrentamiento identitario entre ambas nacionalidades. "- Decime una cosa, ¿hace mucho estás acá? – Una semana - ¿Y aprendiste a hacer asado allá en Perú? – No, yo no soy peruano, soy boliviano" responde en *off* Fredy a su nuevo jefe. Argentina mete un gol a Bolivia.

Las categorías son modos de comprender el mundo y de actuar en él. Las etiquetas sirven como una forma de ordenar las características de un grupo particular ya que los distintos grupos sociales establecen sus reglas y normas de comportamiento. De ese modo, se distingue entre aquello que es esperable y lo que, por el contrario, se prohíbe. Quienes no acatan las reglas de ese grupo, forman parte del margen, del afuera (Becker, 2009).

Estas reglas pueden variar entre leyes formales, religiosas, morales y no todas son universales ni son sancionables. Los/as *outsiders* son quienes se desvían de un grupo de reglas y se agrupan en una subcultura, pero no toda desviación comprende un delito o se organiza en torno a una acción prohibida por la ley (Becker, 2009). Desde esta propuesta, las ciencias sociales deben correrse de la pregunta por las motivaciones de una infracción, lo que supone asumir que las transgresiones no responden a características de las personas ya que no toda acción se percibe como transgresora o desviada para distintos grupos:

la desviación *no es* una cualidad del acto que la persona comete, sino una consecuencia de la aplicación de reglas y sanciones sobre el "infractor" a manos de terceros. Es desviado quien ha sido exitosamente etiquetado como tal, y el comportamiento desviado es el comportamiento que la gente etiqueta como tal (Becker, 2009: 28).

En *Bolivia*, esta lógica del etiquetamiento y las exclusiones mutuas circula permanentemente. Se habla de "los putos estos" en referencia a las travestis que trabajan en San Telmo, "ahí donde están todos los países centroamericanos, Perú, todos esos" sigue diciendo la voz en *off* que intercala indicaciones a Fredy acerca del trabajo. Pero las calles de la zona no son fieles a este agrupamiento, luego de Venezuela y México se encuentran Chile y Estados Unidos. En el bar las personas que van asiduamente y son amigos del dueño son borrachos, violentos, mujeriegos, deudores, consumen drogas, son irrespetuosos e irresponsables. Se van advirtiendo esas características a lo largo de las escenas mientras todo el afuera es despreciado: "los uruguayos son unos hijos de puta" que "se vienen a matar el hambre", los gitanos "tránfugas", El Turco un oportunista que hace plata. En oposición, los argentinos se perciben a sí mismos como trabajadores de gran esfuerzo, divertidos, abiertos, responsables.

Rosa (Rosa Sánchez), la compañera de trabajo de Fredy, es paraguaya. Le dicen negra, despectivamente, aunque ni siquiera se corresponda con sus características

físicas. "Tené cuidado que esta mina es muy turra" le dice el jefe, aunque es la única que lo trata bien. Un cliente que durmió en el bar le grita: "negro, forro, ¿qué me tocás?, negro muerto de hambre, inegro de mierda, cagón!". Fredy no responde, solo cumple su trabajo, es educado, responsable, obediente. Su alrededor es hostil y le remarcan permanentemente su condición de extranjero, surcan una diferencia y con ello la distancia. Rosa es la única solidaria con Fredy, dividen la propina, almuerzan juntos, lo lleva a la pensión donde ella duerme. Ambos pertenecen al mismo subgrupo cultural, comparten la etiqueta de extranjeros.

La rivalidad entre argentinos y extranjeros agudiza el conflicto económico de los personajes, que no tienen dinero y no consiguen, porque "la cosa está difícil" repiten una y otra vez, porque los extranjeros vienen y les sacan el trabajo, o se llenan de plata, o los estafan. Héctor (Héctor Anglada), el cordobés, le recrimina al jefe no haberlo contratado a él, antes de contratar a alguien de otro país. Mientras hablan en *off* dos clientes asiduos del bar, miran la televisión cuya pantalla ocupa todo el plano:

"- Ahora, estos *yankees* también son unos hijos de puta, viste que los malos siempre son latinos, latinoamericanos, negros, haitianos, cualquiera hermano, son de terror.

- Pero tienen razón boludo, si los tipos que van para allá no tienen un sope, se van cagados de hambre, ¿entendés? No es como acá que viene cualquier poligrillo y en un día se llena de plata, y a mí no me pasa...".

La idea de que más allá del esfuerzo y el trabajo duro no se consigue una remuneración acorde mientras los/as extranjeros/as se llenan de plata en un día, estalla por los aires en el film, donde Rosa y Fredy trabajan todo el día mientras los tacheros se pasan largas horas en el bar y en ningún momento los vemos trabajar, donde su sueldo diario apenas alcanza para pagar una pieza en una pensión y la primera noche de Fredy ni siquiera encuentra dónde dormir y copia a quienes vio pasar la noche durmiendo en bares. "Estos tipos se hacen los boludos para pasarla bien, y después, cuando te querés acordar, son tus patrones" dice el jefe refiriéndose a sus empleados extranjeros.

Entre las diferentes subculturas hay reacciones, que no dependen de características inherentes a las personas, como lo entendía el positivismo, sino de maneras de ver y comprender el orden del mundo y cómo debería ser, según el grupo de pertenencia. Por supuesto que hay diferencias de escala y de poder entre los grupos y hay algunos con mayor solidez, como los Estados, que cuentan con su

conjunto de leyes y con la policía para hacerlas cumplir (Becker, 2009). Es importante resaltar que todo grupo, por pequeño que sea, crea reglas y códigos propios que implican un proceso de construcción identitaria, tanto para quienes ingresan en un subgrupo y tienen que aprender sus normas, como para quienes nacieron en él y siempre fueron parte.

A su vez, quedar bajo una etiqueta habilita que se desaten reacciones por parte del resto de la sociedad que se vinculan a la construcción simbólica de acciones que involucran esa etiqueta. Por ejemplo, un ladrón de carteras es etiquetado como delincuente por cometer una acción desviada y luego queda asociado a la delincuencia y se espera que sea capaz de robar un banco o de robar una casa porque demostró ser un ladrón. Bajo esa lógica opera la policía en la persecución de pobres, jóvenes y extranjeros/as. Al asociar a alguien con un acto desviado, se lo distingue como diferente, como capaz de algo transgresor y, por lo tanto, como alguien inmoral (Becker, 2009).

En *El Bonaerense*, es la traición por parte de su jefe "El Polaco", lo que lo lleva a ingresar a un nuevo grupo. Los apodosos de extranjeros aparecen como algo recurrente entre las películas. Es su nexo familiar con un miembro de la policía lo que le permite el ingreso al nuevo grupo, del que tendrá que aprender todos los códigos. Este ingreso supone empezar desde abajo, realizando las tareas de "iniciación": cambiar la rueda de un auto, trapear el piso, rellenar formularios, tareas que irán cambiando a medida que gane la confianza de su jefe.

En *Pizza, Birra, Faso* el subgrupo funciona como alianza para sobrevivir. El grupo de amigos roba en conjunto o por separado y a veces suman a alguien más a cambio de algo, ya sea el lugar para robar y la víctima en el caso del tachero; el auto y las armas en el caso de Rubén (Adrián Yospe). No hay una cuestión de clase o dedicación que una a todos, el grupo es cerrado y hace alianzas transitorias que siempre terminan en traiciones. Les roban a otros pobres, son traicionados y traicionan a otros ladrones, los códigos y fidelidades solo se dan al interior del grupo, como si las traiciones fueran parte de la norma en la subcultura marginal. Es decir, no hay una rivalidad de clase que aglutine un grupo grande y homogéneo, hay subgrupos de pertenencia que dependen, además de ciertas características comunes, de la aceptación. Los

personajes pertenecen a diferentes subgrupos o etiquetas, que se asocian o enfrentan dependiendo de las circunstancias.

Son jóvenes, pobres y ladrones, tienen la etiqueta de “pibes chorros” tan difundida desde la década de los noventa. Desde el sentido común de la época se asocia el consumo de drogas, la violencia, la falta de códigos, el uso de armas. Sin dudas estos personajes se dedican a robar, usan la violencia como medio y las armas como amenaza. Aun así, la cercanía de la cámara en mano y los primeros planos acerca a quienes miran a estas vidas, donde quedan expuestos los que menos tienen, son más visibles, mientras el tachero -que tenía un arreglo con ellos para el robo- pasa desapercibido. Tienen su jerga, propia de la calle, sus códigos de vestimenta y de evasión de la policía. El grupo se contiene, se enseña y se cuida mutuamente.

En el film se ve cómo seguir las reglas del grupo implica, en varias ocasiones, romper con las normas de la sociedad, como cuando entran al Obelisco saltando la reja o comen las porciones de pizza de otra persona en el mostrador de la pizzería Ugis. Toda subcultura comparte nociones sobre el mundo y de cómo lidiar con él, comparten jergas, rutinas y obstáculos comunes (Becker, 2009). Además, dentro de los grupos siempre hay quienes tienen más experiencia en evitar las consecuencias de la desviación y le enseñan a los/as recién ingresados/as, como es el caso de Pablo (Jorge Sesán) con el Cordobés (Héctor Anglada) en *Pizza, Birra, Faso*; de Marta (Laura García) con Julia en *Leonera*, del jefe que apadrina a Zapa en *El Bonaerense* y del padre Julián con el padre Nicolás en *Elefante Blanco*.

Los lugares que transita el grupo de amigos de *Pizza, Birra, Faso* suelen estar en la calle: el centro de la Ciudad de Buenos Aires, la pizzería, el Obelisco, el puerto, la casa en que viven, la plaza, la fila de desocupados. Incluso cuando van al boliche se quedan en la calle. Hay ciertos lugares a los que no tienen acceso, porque se los advierte como “chorros”. No entran en el boliche, no entran en los restaurantes caros, y solo pueden entrar a estos lugares en la medida en que van a robar. La cámara tampoco ingresa, y el/la espectador/a también queda vedado/a. Esto sucede para los diferentes grupos ya que al asociar a alguien con un tipo de desviación específica se restringe su acceso a ciertos lugares, consumos, instituciones y se condena a la persona a reforzar su carrera desviada (Becker, 2009).

El Cordobés va a ser padre y siente la presión de Sandra que lo incita a dejar el camino del delito "Si querés que vuelva, buscate un laburo como la gente", le grita yéndose en colectivo. Por el otro lado, el tachero que es su jefe al inicio del film le pega patadas tras terminar el robo por ser impulsivo: "mejor que lo eduques" le dice a Pablo. "Vas a tener un hijo vos, loco" le dice éste tras marcarle que "no se pone las pilas". Pero su idea es que trabajen mejor, sin jefe y por más dinero en un robo más grande. La posibilidad de encontrar empleo y dejar de robar solo la ve posible en otro país, lejos de su grupo y su vida diaria. Es tras un robo pequeño, con demasiados riesgos y poco beneficio, que el Cordobés ve una embarazada en el hospital y decide sumarse a la idea del robo grande. "Conseguí trabajo" le miente a Sandra, y le promete que no va a robar más, aunque su plan para salir de esa vida implique seguir robando porque no encuentra otra alternativa.

No es el caso del Oso, de *Un Oso Rojo*, que tras salir de la cárcel consigue rápidamente un trabajo, dónde vivir, un auto y nuevas alianzas para volver a robar. El robo, una vez más, se presenta como la oportunidad para saldar las deudas y cubrir las necesidades que los empleos informales como el de Natalia (Soledad Villamil), que es empleada doméstica, y el de remisero que consigue Rubén, el Oso, no son capaces de satisfacer. En su caso la carrera de desviación es completa, roba, amenaza, usa armas y mata a mansalva. Es su manera de defenderse frente a un mundo hostil que quiere estafarlo, encerrarlo y matarlo. No es ningún villano, pero tampoco un héroe.

La vida que lleva el Oso lo hace exitoso para sobrevivir como criminal en el mundo del delito y las bandas, pero le dificulta la pertenencia a su familia. Ese es el terreno vedado para él, en que poco a poco se va abriendo camino, pero no termina de pertenecer plenamente. El *flashback* que nos muestra su estadía en prisión, deja en claro que la ruptura con su familia fue a causa de la detención. Rubén se va luego del cumpleaños de un año de su hija a participar de un robo, aunque su esposa le pide preocupada que se quede. En un montaje que confronta su entrada a la cárcel y su salida, se refleja el paso de los años. Escoltado por agentes llega al box de visitas donde Natalia lo fue a ver, él pone la mano sobre el vidrio y ella no responde a este pedido de contacto mediado por el vidrio. Él le pregunta por qué no llevó a la hija y ella le da una foto familiar para que guarde. La mano de él sobre el vidrio, con la alianza de casamiento puesta, queda superpuesta sobre el rostro de ella desenfocado,

distante y lejano. Cuando advierte que ella no lleva puesta la alianza enfurece, llora, golpea el vidrio y la maltrata. La familia a la que creía pertenecer ya no lo acepta como parte. El oso rojo que le da título a la película es el regalo que le hace a su hija cuando sale de la cárcel, su intento de regresar al círculo familiar.

Wacquant (2001) diferencia el desarrollo del término histórico de marginalidad con el surgimiento desde la década de 1990 de un nuevo tipo que amalgama la pobreza urbana, los parias, la desigualdad social, la precarización laboral y la estigmatización de minorías. Este proceso se da en las ciudades globales de todo el mundo y también en Latinoamérica y Buenos Aires, donde la desigualdad social tiene una brecha cada vez más amplia y, por lo tanto, también crece la marginación (Auyero en Wacquant, 2001). Si bien su análisis está específicamente enfocado en EE.UU. y las ciudades europeas, su propuesta es la de una sociología comparativa que puede extenderse a distintas sociedades globales con sus particularidades.

El nuevo régimen de marginalidad urbana presenta una transformación de raíz en la composición de la pobreza. Ya no es cíclica o residual, ni geográficamente difusa; se ha vuelto permanente y se aísla en sectores que profundizan cada vez más su distancia del resto de la sociedad. La nueva marginalidad se divisa por doquier: familias sin hogar, mendigos que deambulan, comedores para los/as desamparados/as, desocupados/as, subocupados/as, linyeras, olas de delito, la extensión del comercio de la droga, la imposibilidad para los/as jóvenes de conseguir empleos rentables, migraciones y con ello violencia, xenofobia y racismo (Wacquant, 2001).

Con la segmentación de los nuevos pobres, surgió un imaginario de una "infraclase" desviada culturalmente y con problemas de conducta. La guerra contra la pobreza de otrora se sustituyó por una guerra contra la inseguridad que refuerza la criminalización de la pobreza mediante un discurso racializante que alimenta la opresión y la marginación (Wacquant, 2004). En *El Bonaerense* esto aparece mediante la guerra que se libra contra los delincuentes o criminales a quienes se persigue, aunque Zapa haya entrado por haber cometido un delito, en su caso, la opción de pertenecer a otro grupo le permite librarse de la etiqueta de ladrón. Mientras come con sus compañeros en la garita de policía, le explican: "lo peor que te puede pasar es hacer héroe a un negro de mierda, te boletean por cualquier cosa... hacen carrera" le dicen reforzando la idea de una guerra, un enfrentamiento de partes o bandos.

Al igual que el contraste que sucede en *Bolivia* con los/as extranjeros/as, quienes refuerzan los estereotipos sobre el otro grupo, en este caso "los chorros", son quienes se muestran en la película como irresponsables que manejan borrachos, corruptos que piden coimas, violentos que resuelven los conflictos a los tiros y golpes, ineficientes. La distancia entre lo que se dice y las acciones que se ven en pantalla quedan resaltadas en el discurso de Gallo que asciende en su jerarquía y dice a quienes trabajan en esa comisaría: "Los problemas no se deben resolver, señores, ni con debilidad ni con gatillo fácil".

Cuando Zapa es enteramente parte del grupo, es él quien empieza a corregir actitudes de otros/as, quien enseña y disciplina. Estando de guardia y patrullando les avisan a él y a su compañero de una situación que deben ir a intervenir: una pelea entre varios hombres que están riñendo en un callejón a las piñas y patadas. Llega el patrullero con la sirena encendida y, para dispersarlos, el compañero de Zapa tira un tiro al aire. Les grita que se tiren al piso, pero no son suficientes para contenerlos y Zapa no se siente lo suficientemente seguro para proceder, apunta con la pistola a dos hombres que lo insultan y quieren golpearlo. Zapa no es capaz de mantener firme el arma y los hombres escapan. Después de que se fueran, dispara al cielo, copiando a su compañero, y se suma a golpear a quienes los otros dos policías ya habían reducido en el piso. "Si se mueven los quemo" amenaza uno de los policías que les sigue apuntando con el arma en vez de esposarlos. Zapa respira agitado.

El siguiente operativo nocturno es más grande y conflictivo. Lo dirige Gallo y Zapa está igual de nervioso que en el anterior. Tarda en sacar el arma y dispara hacia la oscuridad donde nada puede ver. Ya mataron a algunos de los del bando contrario. Zapa se tira al piso, se cubre, y trata de no morir en esa guerra. En la escena siguiente toma un café con el jefe y Zapa, muy nervioso, le pregunta si los querían matar. "Nadie te va a matar, ¿estos negros de mierda te van a matar?" le responde Gallo, como si realmente fueran parte de una guerra.

Como sostiene Becker (2009) al ingresar al nuevo grupo, el/la desviado/a prosigue en la carrera de la desviación porque ha encontrado un grupo de pertenencia que le enseñará a sortear los obstáculos y que no lo/la rechazan. Es decir, hay una construcción de identidad que opera en torno al grupo. En *El Bonaerense*, ser parte de la policía aparece como un grupo de pertenencia cuya desviación reside en el

accionar corrupto y las cadenas de favores que llevan a generar normas propias dentro del mismo. Que la policía funcione como el brazo armado del Estado y tenga la función de hacer cumplir sus leyes no significa que no pueda conformarse una subcultura a su interior, pero sí que cuenta con la situación asimétrica de formar parte del Estado, de utilizar armas legalmente, de tener la violencia como herramienta legitimada. Lo que es incluso peor.

En *Monobloc* se hace visible la lógica extrema de la subcultura. En este caso una familia, de tres participantes, que son las únicas visibles de todo el monobloc en el que viven. Si bien aparecen algunos personajes aledaños, como la jefa de Perla o la enfermera, que es la misma actriz que Nena, porque su rostro y su diferencia no parecen relevantes, como si solo fuera otra persona más, que no es ellas ni es parte del grupo. Apenas hay sonidos externos y objetos que aluden a esos/as otros/as que no aparecen.

En la primera escena que vemos la casa de Nena y Perla, ellas están de frente, mirando hacia afuera por la ventana, una ventana rectangular sin marco ni vidrios, solo un rectángulo hacia el exterior. Suena el timbre y Nena se aleja, cruza la habitación del departamento rengueando, con un paneo lateral que la sigue, y abre la puerta. Ella mira a quien está del otro lado sin hablarle y entra dejando la puerta abierta, dándole paso a alguien que ingresa pero no llegamos a ver porque el paneo retrocede, dejando en cuadro la mitad de la cama -donde Nena se acuesta boca arriba- y la ventana, donde Perla sigue parada mirando hacia afuera. Luego, un plano pecho cenital de Nena sobre la cama, sobre el cobertor rojo con roturas, la cara seria y algo afligida, se mueve hacia arriba y abajo. Si bien podría parecer un plano subjetivo no lo es, porque el plano cenital queda fijo, montado en paralelo con planos laterales de Perla mirando a la ventana, suprimiendo para ambas la presencia de ese otro, y también para quien mira. Cuando el movimiento de Nena cesa, caen dos monedas arrojadas por el aire sobre ella. Queda allí, tendida y cuando en el cuadro se vuelve a mostrar el departamento en un plano general lateral, la puerta se cierra, sin ver ni siquiera una silueta o parte de quien se ha ido. No se ve, no se hace presente, porque todo lo ajeno a la familia de las tres mujeres principales es externo, es *outsider*.

El plano general del monobloc enorme y vacío es desolador, disloca la asociación del hacinamiento y tumulto que yace sobre ese tipo de viviendas. El cielo naranja

saturado de fondo, recuerda al espectador/a que se encuentra frente a un mundo de expresión subjetiva, ficticio, desviado. En éste, el dinero es de chocolate, los hospitales son habitaciones blancas con muebles blancos y camas blancas vacías, los objetos no respetan su finalidad o uso corriente. Se disloca el sentido asociado a las cosas, se construye un escenario donde sucede este micromundo, este foco familiar que tiene códigos propios y todo lo que no se muestra es completado con la mirada nuestra.

Perla fue excluida del parque, el personaje de *Minnie Mouse* que interpretaba fue suprimido y cuando quiere volver le niegan la entrada. Lo único que le queda es su familia, aunque les oculta la situación del despido y sigue estudiando, aunque sepa que le queda poco tiempo de vida. “¿Viene gente al parque?” le pregunta a su ex jefa, “pasa, pero no juega” le responde. El parque está en decadencia, ya no hay diversión, el poni murió, los juegos andan mal, reducen el personal. La vida de Perla se apaga igual que el parque, igual que ese mundo vacío que refleja lo derruido y la agonía de los lugares olvidados, que quedan al final del resto como aislados, desgastados y desgarrados.

*Elefante Blanco* muestra otra cara de las villas, como lugares de intervención y trabajo, donde llegan los curas tercermundistas y el estado de las políticas sociales. Las villas, que surgieron en los cincuenta como parte de un proyecto de urbanización en desarrollo, hoy forman parte permanente de las ciudades latinoamericanas, como márgenes de las ciudades globales (Auyero en Wacquant, 2001). Crece allí el estigma territorial de habitar un “vaciadero” para pobres, que no solo implica la desposesión de ciertos recursos materiales, sino la carencia simbólica de ser capaces de lograr una identidad colectiva que no esté asociada a esa mancha (Wacquant, 2001). Como si una marca o huella permanente e invisible de la villa se quedara para siempre con quienes viven allí, sin reparación posible.

“Si te vas de la villa, igual la villa te va a ir a buscar a vos” le dice otro pibe de la villa a Monito en el círculo de charla de la iglesia, dejando en claro la identidad construida en torno al ser villeros. “La villa no tiene la culpa, sabés que en la escuela las chetitas de barrio me dicen ‘¿cómo hacés para vivir en la villa?’ y yo les digo que estoy bien acá, me siento bien”, dice una chica del grupo. El padre Lisandro, quien dirige la reunión, les responde que la villa es su lugar, su hogar, pero que es bueno poder salir y alejarse para reconocer las cosas que les hacen mal. El primer chico que

había hablado responde que ellos no tienen nada, que los padres los abandonaron a casi todos ellos y no tienen una familia, y que los amigos no siempre los llevan por el buen lugar, agrega la chica. Luciana, que participa de la reunión, les dice que salir de la villa depende de cada uno de ellos, de un trabajo diario de esfuerzo y de apoyo en el grupo, "no hay otra". Aunque ella es trabajadora social y va a la villa como parte de las políticas sociales de un Estado que participa de la vida allí, de manera escasa e interrumpida. Por eso "no hay otra" y las decisiones dependen de aquellos/as a quienes les tocó nacer allí.

El padre Julián y Luciana supervisan un proyecto de construcción de viviendas en el barrio. Preguntan cuánto falta para concluir y alientan a los niños a llevar a sus amigos/as a ayudar con la obra, "no quieren venir, usted sabe cómo es", responden. En un plano general que muestra el edificio enorme y deteriorado del Elefante Blanco, se ve adelante la obra que están construyendo. Grúas, camiones, albañiles. Luego el plano acompaña a Julián y Nicolás que caminan por el barrio y Julián le va enseñando a Nicolás sobre el proyecto. Tras ellos, el encuadre permite ver a los vecinos y vecinas que viven allí tomando mate, carretas de madera, paredes sin revoque, un kiosco que es una ventana en la pared y se identifica por el cartel de arriba, autos abandonados, grafitis, grupos de niños, perros sueltos.

- Todo esto se tira abajo, acá es donde se va a construir el área de viviendas. La gente que vive ahora son los que primero van a ocupar los departamentos (...) y la gente está contenta porque mejoran las condiciones pero se quedan en el barrio, están con su gente, su familia, sus amigos".

El plano es largo, la cámara los sigue hasta el interior de la construcción donde se advierte que Luciana está discutiendo con las personas que trabajan allí por problemas con los salarios. Se advierte la antesala de lo que va a venir: otro proyecto abandonado por la mitad y todas las ilusiones y el trabajo invertido quedarán como más edificios inconclusos.

Es el fracaso que también acompaña la historia de los/as protagonistas: Julián agotado por una vida de altruismo sin ver mejoras, termina muriendo por salvar a Monito, Nicolás en crisis con su fe y los proyectos inconclusos no puede sostener su compromiso y rompe el celibato, Luciana se pelea a los golpes de puño con un trabajador de las viviendas, sus proyectos fracasan, sus luchas los/as desgastan y agotan, sus intentos de intervención y cambio no pueden salvar la villa, ni cambiarla.

La lluvia en *Elefante Blanco* sirve como clima, no solo meteorológico. El diluvio constante, las inundaciones, el trabajo que implica sacar el agua, salvar los muebles, secar los pisos, muestra un lugar que se hunde metafóricamente, al que hay que sacarle agua permanentemente para que no colapse. La lluvia es la desilusión constante sobre los fracasos y promesas rotas de las políticas de mejorías e inversiones. "Las cosas que no se tocan", cortina musical que presenta el título de la película, podría usarse de manera análoga para nombrar el estado de olvido y dejadez de las villas.

Vivir en un barrio marginal involucra una exposición constante al estrés y la violencia, las dificultades de acceder a instituciones que no llegan o a las que no se logra ir. En muchos casos la distinción entre sectores dentro del barrio, que desde afuera se ve de forma homogénea, fricciona como una *comunidad imposible*, perpetuamente dividida, de la que se deriva que la única oportunidad de una vida mejor reside en mudarse de allí (Wacquant, 2001). La violencia de los/as jóvenes se presenta en estos sectores como una consecuencia de toda la violencia económica y el bloqueo de oportunidades que se ejerce permanentemente sobre ellos/as.

Las villas son parte del problema habitacional en esta porción del mundo, en ellas se concentran los nuevos pobres: villeros/as, extranjeros/as y migrantes, parias de lo urbano, pibes/as chorros/as, desposeídos/as, desempleados/as, precarizados/as. Pero la pobreza y la marginalidad no se limitan a la marginación geográfica. Hay muchos barrios y zonas pobres que no son villas, muchas casas venidas a menos o terrenos tomados, personas durmiendo en la calle. La pobreza y la marginalidad no se contienen en un espacio, son parte de las ciudades globales y habitan en ellas.

Por eso el deambular es parte de las imágenes sobre la marginalidad de las películas argentinas contemporáneas. En *Lulu* el recorrer las calles, los bares, el subte es parte de la vida de Lucas y Ludmila, que no tienen dónde ir ni qué hacer o todo aquello que tienen que hacer lo van incorporando a su rutina del deambular. Caminan, recorren, viajan, bailan y no tienen un lugar fijo donde volver, ni objetivos o planes. Duermen en una casita minúscula, que parece un puesto de guardia o galpón al lado de la autopista, donde apenas tienen un colchón sin sábanas y una televisión pequeña. Ella quiere ser madre y vivir en un mejor lugar. A diferencia de Lucas, vemos a su

familia, el monobloc donde creció en Lugano y no disfruta de las situaciones de violencia a las que él la expone. Ludmila no tolera lidiar con la enfermedad de su padre, escapa del dolor y del sufrimiento eligiendo una vida sin responsabilidades ni disciplinas.

Lucas trabaja recogiendo los desechos de las carnicerías. No hay regularidad en el horario o días para su asistencia, parece algo alternado o por jornada. La primera vez que lo vemos ir a trabajar, está con Ludmila en un puente sobre la autopista mientras mira para abajo y esperan que llegue el camión a recogerlo. "¿Vos pensás que toda esta gente tiene algo que hacer?" pregunta Ludmila mirando los autos que pasan. Es una pregunta retórica que deja en claro el sinsentido que una vida de trabajo y rutina tienen para ella. Mientras se escucha "Salgan al sol" de Billy Bond, el montaje revela el trabajo de Lucas: cargar cajones con desechos, huesos y cráneos de animales que las carnicerías descartan e ir sumando todos esos restos en el acoplado. Los planos detalle de la montaña de huesos que Lucas va pateando y acomodando con una pala resultan asquerosos. Pero él los manipula, los arroja y hasta juega con un cráneo en una parodia hamletiana, dejando abierta la reflexión acerca del sentido de todo, con la música de fondo que incita a despertar a quienes pasan la vida dormidos/as o de forma automatizada.

Pero al final, tanto Lucas como Ludmila serán parte de la montaña de huesos, de descartes y desechos. Cuando en la secuencia final Lucas ve a Ludmila subir al acoplado del camión donde él trabaja. En un primer plano de Ludmila la vemos llorando y el *zoom out* deja ver los restos de huesos en el piso. Cuando Lucas sube ella le dispara con el arma con la que él suele jugar y divertirse, se apunta a la cabeza y corta el plano, por un detalle de huesos cayendo y la valija de ella sobre todos los desechos. Su vida, que se ostentaba como divertida, termina por representar una tragedia.

En *Dromómanos* este deambular y vagar es lo que hace al film y a su título. En este recorrido se conocen los espacios que habitan y transitan estos personajes marginales, ya no con una negativa y exclusión de ciertos lugares sino directamente como mundos separados. Los personajes de *Dromómanos* merodean en busca de situaciones pasajeras: una comida, drogas, una misa. Es el extremo de esta "comunidad imposible" en un entorno de vínculos débiles y motivaciones fugaces. No

hay sitios dónde ir, ni tampoco donde volver. Pedro duerme en la calle, al día siguiente visita a su novia Camila, después asiste a la misa evangélica y otro día duerme con sus amigos en un colchón en el piso. Es un tránsito constante de situaciones fragmentadas, sin un hilo conductor, sin una progresión de su historia. "Si usted no me da una frazada voy a tener que sacar mi 9mm" le dice divirtiéndose a una señora que vive en la calle y a la que intentan sacarle sus bolsas con ropa y pertenencias. Están en el medio del centro porteño y duermen sobre la repisa de una boletería, sobre un cartón.

En el caso del personaje que interpreta Ailín Salas (no conocemos su nombre), se lleva una bolsa llena de restos de basura hasta su hogar, lejos del centro porteño, en una zona muy humilde y abierta, con campo y ranchos con techo de chapa. Ella está sucia y despeinada, dentro del rancho tiene animales: gallinas, gatos, teros y un chancho. El fuera de foco y los planos cerrados no permiten ver bien el lugar, pero la precariedad es absoluta. Usa unas maderas que ata con hilos para abrir y cerrar, tiene artefactos recogidos de distintos lugares, muchos de ellos rotos y desarmados. Las paredes son de chapa y ladrillo expuesto. En su caso tampoco hay una narración ni historia, es un retrato de una vida. Se trata de mostrar a estos personajes, sus vidas cotidianas, su existencia.

Cuando Pedro visita a Camila aplaude para llamarla y salen los hermanitos de ella, cubiertos de barro tirándole piedras a Pedro, gritándole, insultándolo, hasta que Camila sale ordenándoles que se metan dentro de la casa. En una expresión sobre la libertad y la naturaleza humana, la crueldad se vuelve recurrente, como también sucede en el final. La chica brasilera que interpreta Ailín Salas pierde su cerdo, al que ella quiere y cuida como mascota. Cuando lo encuentra, un hombre lo tiene atado y le pega con un martillo para matarlo mientras ella mira y llora. El *relentí* de la escena refuerza la crudeza de la situación, sin música de fondo y primeros planos de su llanto desconsolado.

En la secuencia final, los hermanos de Camila, cubiertos de barro, juegan y se divierten tirándose lodo, peleando entre ellos. Pedro y Camila visitan un cementerio donde leen una placa que vemos en primer plano y dice "Ya no hay orden divino ni quien pueda conducirnos. Vagamos en una nada infinita y nos sopla el roce del vacío. Ahora la noche es más noche y más profunda". Y en el último plano, el psiquiatra

transpirado, mirando a cámara se lamenta: “la vida es una colimba, ya se acabó, la primavera no existe, el invierno tampoco...” dejando clara la desesperanza y devastación que rodea la marginalidad.

Con tintes poéticos y metafóricos, *Dromómanos* ilumina la crudeza de las vidas marginales en su aislamiento extremo. Son los casos más segregados y desprotegidos donde ya no hay instituciones que alcancen estas vidas, apenas la religión les ayuda a encontrar una motivación. Estos personajes presentan las imágenes de las consecuencias de la desigualdad social y la segregación de grupos enteros de personas que se usa como forma de gestión y control de las poblaciones, a las que se margina y restringe de la economía formal, lo que acrecienta cada vez más su exclusión (Wacquant, 2004).

La doctrina de la “tolerancia cero” que llegó a nuestro país a fines de los noventa, es extremadamente discriminatoria y focalizada sobre ciertos sectores. Implica más bien una intolerancia selectiva que profundiza la miseria, la desocupación y la discriminación sobre los sectores más empobrecidos de las sociedades. Frente a la creciente exclusión y desigualdad económica y social, los Estados reaccionan en dos sentidos paralelos para gestionar la miseria: por un lado, el incentivo de planes sociales que fomenten la integración mediante políticas sociales y, por el otro, la contención punitiva de los pobres, aislándolos cada vez más en sus barrios y en las cárceles. El problema mayor de esta situación, es que deja intactas las causas de raíz que profundizan la pobreza (Wacquant, 2004).

Los discursos que promueven la cárcel como solución y justicia, demandan un Estado penal, represor, que castigue en vez de solucionar los problemas estructurales de desigualdad que empujan a una gran parte de la sociedad a una vida de carencias. De alguna manera, *Leonera* se corre del lugar común de explicar la delincuencia como consecuencia de una vida de privaciones, como si éste fuera el único destino de los/as pobres. Aun así, Julia es claramente externa y ajena a la vida presidiaria y todo el tiempo le remarcan que tiene plata y le piden que compre cosas. Poco a poco, va aprendiendo los códigos de la vida carcelaria que son visibles desde el inicio con el contraste entre Julia y las otras presas. Su ropa, sus rasgos, su actitud corporal retraída, su celda vacía sin objetos ni fotos decorando las paredes. “Vos no sos de acá, ¿por qué estás acá?” le pregunta Marta, y cuando Julia le pregunta por qué está ella

responde "por pobre, por pelotuda, por eso", dejando claro que quienes pertenecen ahí son los pobres.

En su primer día se baña medio vestida y otra mujer del pabellón la manosea mientras ella le grita que la deje, resistiéndose tímidamente. Marta, que ya cuenta con la experiencia para manejar las situaciones, saca a la acosadora y todo termina en una pelea en el piso agarrándose de los pelos de dos presas, mientras Marta saca a Julia de la ducha conduciéndola fuera de ese lugar. Julia queda en el lateral extremo del plano general: mojada, semidesnuda, cubriéndose con la toalla y asustada. Dos penitenciarias separan la pelea mientras las involucradas siguen lanzándose insultos y patadas.

Tras este conflicto queda trazado el lugar que tendrá Julia en la cárcel de allí en adelante. Marta será su mentora, quién le enseñe los códigos intracarcelarios y le abra un espacio entre las presas, siempre y cuando Julia le pague con favores como lavarle la ropa, tarjetas de teléfono y todo lo que le vayan pidiendo. Frente a la hostilidad y violencia que atraviesan los espacios relegados y aislados de los/as marginales, como las villas, la calle y la cárcel, se forman lazos de ayuda mutua que, en los films, se presentan bajo una lógica de intercambio que muchas veces se rompe por engaños y traiciones. Pero el punto fuerte que se destaca es que, a pesar de la represión y persecución estatal, de la ausencia o presencia muy débil de un estado social de intervención y los bloqueos en el acceso a derechos e instituciones por parte del resto de la sociedad, la ayuda mutua y la solidaridad aparecen como la única forma de subsistencia y mejora al interior de las subculturas marginadas.

### 2.3 Precariedad, pobreza y nuevas marginalidades urbanas en Argentina y su expresión en el cine

La tercera arista que cierra el análisis de las películas del corpus se conforma de una visión local sobre la marginalidad. Casi como angulaciones de planos diferentes, las tres partes de la triangulación analítica no se superan o contraponen sino que se espejan, dialogan, complementan y conforman partes de una misma escena. En este sentido, abordar una mirada de producción local en torno a la marginalidad nos permitirá acercarnos con menor distancia y conceptualizaciones más atinadas a las

películas escogidas. Ese movimiento de la mirada terminará de hilar los sentidos encontrados en torno a las imágenes de la marginalidad en nuestro cine, para luego arrojar unas primeras conclusiones.

En Argentina, la noción de “nueva pobreza” se aplicó a las profundizaciones de la desigualdad que ocurrieron luego de la dictadura cívico-militar de 1976 y hasta la crisis de 2001, cuando a la pobreza estructural que venía de larga data se le sumó la decadencia de la clase media urbana empobrecida<sup>33</sup>. Fue un largo período en el cual los/as trabajadores/as perdieron muy marcadamente el valor de sus ingresos y tuvieron que adoptar estrategias adaptativas para no caer en la miseria (Kessler y Di Virgilio, 2008).

En el caso de las películas que abordamos en esta tesis, el eje principal sobre el que se centra la marginalidad –bajo esta nueva lectura- se concentra principalmente en la pobreza estructural. Pero no podemos dejar de lado que la decadencia de la clase media fue una cuestión nodal para el NCA de los noventa, con películas como *Rapado* o *La Ciénaga*, solo por mencionar algunas que ya vimos más arriba. En nuestro corpus, sin embargo, el contexto que acecha a los/as personajes de las películas y tanto la ciudad porteña como el conurbano bonaerense, es el de este empobrecimiento general y el desempleo y los trabajos informales son moneda corriente en el mismo.

En el bar que encierra la historia de *Bolivia* se advierte la situación del afuera. Hay personas que duermen allí como alternativa de la calle, el reloj no funciona bien, el parrillero y la camarera están contratados/as informalmente y son migrantes ilegales, lo que le ahorra los aportes y seguros sociales al dueño del bar. Cuando Rosa llega tarde, Don Enrique (Enroque Liporace) la reta:

-El horario aquí es a las ocho, no cuando a vos se te canta. Cuando yo tengo que pagar el alquiler, a mí nadie me perdona nada, y vos tu platita diaria la cobras, se trabaje o no se trabaje.

La responsabiliza como si el salario no fuera su derecho. “Yo no tengo problema en quedarme los sábados hasta tarde y no le pido horas extra” replica ella cabizbaja,

---

<sup>33</sup> En la década de los '80 se produjo una depreciación del salario y en 1989, con la hiperinflación, se aceleró el empobrecimiento y el desempleo. En 1991 se aprobó la Ley de Convertibilidad que permitió experimentar una estabilidad temporal, pero hacia la mitad de la década comenzó a acentuarse la desigualdad de ingresos para los/as trabajadores/as menos calificados/as. A fines de 2001 la desocupación era elevada y el crecimiento de la informalidad laboral fue notorio. A partir de 2002 comenzó a elevarse la tasa de empleo, mientras los salarios se recuperaron con lentitud (Kessler y Di Virgilio, 2008).

consciente de la asimetría de la situación. Los clientes que van son vendedores ambulantes y tacheros, algunos no tienen dinero suficiente para pagar lo que consumen y están endeudados. En el caso del Oso (Oscar Bertea), el más visible, recurre a estrategias para sostener su posición como querer desaparecer su auto para cobrar el seguro. Dentro del bar, se evidencia que la situación de empobrecimiento es generalizada y se extiende a la clase media y a los países limítrofes.

Algo característico de la nueva pobreza es que "provocó una fuerte preocupación de las clases medias por su propia suerte: la miseria ya no era de los otros" (Kessler y Di Virgilio, 2008: 33). De algún modo, esta afirmación que no está inicialmente pensada para el cine o el campo de la cultura, nos da la pauta de una mirada tras de cámara, la de los cineastas, que supieron expresar un imaginario común que atravesaba a los sectores medios de la urbe argentina. Con la emergencia del NCA y estas películas, empapadas de la coyuntura de crisis económica, política y social, la mirada cinematográfica enfocada en la pobreza estructural puede pensarse, por un lado, como un acercamiento de esta clase media a aquello que no son, para reafirmarse en la negativa de no pertenecer allí; pero también como un adentramiento del futuro o destino que se quiere evitar a toda costa. Esto no forma parte únicamente de una visión de los directores, sino de una trama cultural que permea su expresión artística y su obra y, sobre todo, que circula y se difunde en el consumo y en la mirada sobre estas imágenes.

Este cine de los márgenes se aventuró en las vidas en medio de la pobreza estructural, reafirmando también quiénes sufrieron más del empobrecimiento. No por una romantización ni una glorificación de la pobreza sino más bien como una manera de dislocar el sentido común y mostrar algunas formas de existencia en espacios muchísimo más decaídos y gastados que los de esta "nueva pobreza". Lugares donde la pobreza ya es una vieja y conocida forma de vivir, que no puede tolerar ninguna nueva recaída, porque ya no hay espacio donde caer.

En este punto se torna relevante la distinción entre aquellas películas del corpus que forman parte cronológicamente del NCA y las que son parte del proceso posterior. Aun así, estas etapas que son delimitadas temporalmente, forman estéticas que persisten en los años posteriores, sobre todo para el caso de este nuevo cine que dejó una marca irreversible en el modo de hacer cine nacional. Por ello, películas de plena

etapa del NCA como *Un Oso Rojo*, o en sus finales, como *Leonera*, ya advertían un cambio de rumbo en el cine nacional y la culminación de una etapa. En cambio, películas como *Dromómanos* que es de las más actuales del corpus, podría incorporarse cómodamente dentro de la estética del NCA.

*Pizza, Birra, Faso* fue una de las películas inaugurales del movimiento, de las primeras en focalizar sobre las historias marginales y en el recorrido que muestra por una ciudad llena de trabajadores/as, de pobres, de personas que forman parte de la cotidianeidad y el movimiento de Buenos Aires, los/as presenta como una multitud, que no puede pensarse aislada o encerrada -únicamente-.

En esta ciudad repleta y abigarrada, la cámara se detiene en un robo dentro de un taxi en medio del centro porteño. Los planos muy cortos y cerrados no permiten ver por completo la situación, se transmite el nerviosismo del hecho violento. Entre insultos e indicaciones a los gritos, el plano lateral de un arma que apunta al pasajero del taxi. Insultos, armas y robos violentos son las primeras imágenes que nos presenta el cine argentino contemporáneo sobre la marginalidad. Pero, como advertimos, allí hay más de lo visible: el hombre que está siendo robado, se lamenta y suplica mientras miente acerca de no tener dinero; el tachero, que pide algo de clemencia, fue quien le tendió la trampa y el resto de autos alrededor, que tocan bocina y se pelean, no hacen nada, igual que los/as espectadores/as cuyo punto de visión es el interior del auto, están allí dentro y se vuelven cómplices. Es una ciudad de gente apurada, nerviosa, irritada, con poco margen para detenerse a mirar a los/as otros/as.

Aun tras el exitoso robo, el dinero "no alcanza" y van a buscar más plata. Terminan quitándole la recaudación al músico callejero sin piernas. Luego les roban a desempleados que hacen fila a la intemperie para buscar trabajo. Pero aún no alcanza: "tanto correr y nunca sacamos nada" dice Pablo internado en el hospital tras un ataque de asma. Este film inaugura una mirada sobre la marginalidad que distingue al NCA: sin odas al sufrimiento y la penuria de la pobreza, se inserta el lente de la cámara en medio de la crudeza de la miseria estructural. No hay una propuesta moral que justifique el robo por el hambre, ni por una historia triste, es el modo de vivir que aprendieron y que les funciona en medio de tanta precariedad.

Esta precariedad es notoria en la puesta en escena. La casa en la que viven está en un sector empobrecido, con la puerta rota, la pintura descascarada y autos

abandonados en la puerta. En el interior, las paredes están despintadas, con cemento a la vista y usan muebles y cajones para sentarse. Incluso el interior del Obelisco, el monumento del centro porteño, se muestra por dentro como un espacio despojado, vacío, con goteras, un catre y una escalera. Para moverse en su interior precisan de linternas que iluminan poco y suben casi en plena oscuridad. Por fuera, un plano en *tilt up* muestra el Obelisco pintado, rodeado de carteles luminosos con publicidad de grandes marcas, autos y los edificios de la ciudad. Es el exterior y la superficie de una gran urbe en plena globalización que oculta esos espacios derruidos que también se emplazan en las ciudades.

Cuando el Oso, en *Un Oso Rojo*, sale de la cárcel de Ezeiza, los planos generales muestran los lugares que transita en un colectivo viejo que va por calles de tierra al lado de las vías de un tren. Sin nada más que un bolso con sus únicas pertenencias, el Oso va en búsqueda del bar del "manco" y se encuentra una esquina abandonada, en venta, con paredes de ladrillos expuestos y una puerta y ventanas rotas. Cuando le informan que el bar se mudó a La Boca, el siguiente plano general dorsal muestra el nuevo bar allí. En La Boca las calles están asfaltadas pero el bar tiene una pintura exterior muy vieja y sucia, ventanas con persianas de chapa y las veredas muy rotas.

En San Justo, donde viven su hija y su ex esposa también hay calles de tierra, veredas con mucho pasto verde, sin asfaltar, casas bajas de ladrillo expuesto o cemento sin pintar y perros sueltos por el barrio. Es la casa de donde van a desalojarlas, por no poder pagar el alquiler. Tampoco tienen dinero para pagar el almacén y ya no les dan fianza. La casa donde trabaja Natalia como empleada doméstica, en cambio, es grande y con una fachada blanca bien pintada y cuidada, con pasto corto prolijo y calle de asfalto. Por dentro, la pintura y la decoración con cuadros y adornos, el orden, las líneas rectas y colores neutrales marcan la diferencia de los modos de vida de un sector y el otro, que se expresa desde la puesta en escena.

En *El Bonaerense* también se evidencia el entorno como precario y carente. Desde un inicio, en Suipacha que es la ciudad pequeña donde vive Zapa, el bar donde toma cerveza tiene las paredes sucias y despintadas. En la cerrajería del Polaco tiene una habitación pequeña, desordenada, repleta de objetos y ropa colgada, paredes descascaradas, muebles viejos y ropa de cama gastada. Los perros sueltos, las paredes con humedad y despintadas y el desorden, son una constante del modo de crear

espacios marginales. Cuando Zapa llega al Gran Buenos Aires, también va a San Justo, y la situación general no mejora. Llega a ese Buenos Aires convulsionado por las movilizaciones sociales y protestas que no parecen alcanzar a los personajes del cine.

La primera noche duerme en un bar y luego en el banco de una plaza. La comisaría en donde ingresa como ayudante también está venida a menos: la fachada es de cemento sin pintar, con vidrios opacados, banderas sucias y se inunda con las lluvias. La iniciación de Zapa parece reemplazar la falta de insumos: cambia gomas pinchadas, arregla una máquina de escribir, trapea el piso, empuja los patrulleros para que arranquen. Usan vasos de plástico, no tienen edulcorante "Cuando no es la unidad es la nafta, cuando no es la nafta... ya estoy podrido" dice el comisario a cargo, desganado. La segunda noche duerme en un patrullero y a partir de allí en una garita. El clima general es de decaimiento, dejadez, de carencias. Zapa pasa los primeros tres meses sin cobrar su sueldo y cuando logra alquilar un monoambiente vive sin muebles, con un colchón en el piso donde come y duerme.

Estas películas son las más cercanas temporalmente al estallido social del 2001 y productos culturales de la década neoliberal que llevó a la situación de crisis. A partir de 2003 comienza un proceso de crecimiento económico en el país, que se traduce en una mayor demanda laboral y en una reducción de las desigualdades al menos hasta 2008<sup>34</sup>. Luego del 2001, la desigualdad en sus distintas facetas se había convertido en un tema central de la época, tanto para los gobiernos como para la ciudadanía y lo fue durante los años siguientes (Kessler, 2014).

Diversas perspectivas sobre la desigualdad pueden implicar la exclusión económica, política, social, identitaria, de género, de acceso a derechos, al trabajo, a bienes y servicios o a más categorías, dependiendo del enfoque. Por ello, Kessler (2014) propone articular una mirada que sea multidimensional sobre la desigualdad, la pobreza, la exclusión y el bienestar de la vida, que sea capaz de dar cuenta de todas

---

<sup>34</sup> Kessler (2014) desarrolla un estudio exhaustivo acerca de la desigualdad en Argentina entre 2003 y 2013. Sostiene que en ese período hay avances respecto al decenio anterior y hay consenso respecto a las mejoras evidentes hasta 2008, cuando se diversifican las posiciones. En términos generales, hay una ampliación de derechos identitarios, migrantes y para las diversidades sexuales pero los avances económicos y laborales suceden principalmente hasta 2008, junto a la ampliación de acceso a la jubilación, los subsidios a los servicios esenciales y la creación de planes sociales. Luego del 2008, enmarcado en una crisis mundial del capitalismo, el salario real de los trabajadores empezó a caer por la suba inflacionaria, el impuesto a las ganancias y el cese de la demanda laboral. Sin embargo, la situación seguía siendo mejor comparada con la profunda crisis de 2001 y 2002.

las poblaciones vulnerables. En este sentido, la mirada sobre la desigualdad se complementa con la propuesta para trabajar la marginalidad de este estudio, combinando los distintos márgenes urbanos, con toda la diversidad que albergan.

Más allá de los amplios avances en materia de reducción de las desigualdades que implicó el período 2003-2013, los problemas del empleo informal, del acceso a viviendas y urbanización de los barrios pobres persistieron en las grandes ciudades. Es decir que, a pesar de los planes sociales y subsidios, hay un núcleo de pobreza estructural que se mantuvo, lo que involucra una gran cantidad de personas excluidas en el acceso a salud, educación, viviendas dignas y que sufren con mayor asiduidad de la violencia y los delitos (Kessler, 2014). No podemos pensar en una exclusión total de estos sectores, o de una generalización de estas exclusiones, pero sí de un círculo de carencias que fomenta, en mayor o menor medida, la falta de herramientas para el acceso a una mejor calidad de vida.

En cierto modo, estas temáticas son las que atraviesan al cine de la marginalidad en la región y también en Argentina. Ese cine temprano y novedoso del NCA que corrió el eje de las miradas, continuó para los directores de nuestro corpus con una ampliación de temas y de miradas, en un contexto de auge y crecimiento del cine argentino y también de una gran diversificación. Aun así, las historias de los márgenes siguieron haciendo mella y retornando a sus producciones, buscando nuevas derivas y aperturas desde el centro de un fenómeno que fue clave durante toda la época.

*Monobloc*, del 2005, continua –con su propuesta estética poética- en la línea de los films del NCA que vimos, remarcando el desempleo, las carencias y la precariedad de los ambientes. Todo aparece desgastado, raído, ajado y consumido; los espacios están desiertos, deshabitados, vacíos. Toda esta ausencia se traduce en un clima denso que tiñe toda la película y el ánimo de las tres mujeres, que son las únicas allí. Se las arreglan solas, se ayudan entre ellas. Pero todo escasea: los diálogos, las gesticulaciones, los objetos, la ropa. Perla no tiene salud, ni trabajo, Nena no tiene interés en el mundo exterior, ni todo el resto de la existencia que queda fuera de campo. Es como si solo quedara lo importante, lo que refleja los sentimientos de Nena, y lo demás fuera sustituible. “¿Vos no tenés manera de esquivar la profundidad?” le pregunta Madrina. No hay superficialidad, ni superficie. Aquí no hay estereotipos raciales, de consumos musicales, de vestimentas, ni de idiomas lunfardos. Apenas hay

tres mujeres que transitan las exclusiones y carencias que las acechan. En este panorama absorto y desesperanzador no hay integración ni reconciliación posible.

Todo eso que queda suprimido y no se ve, bajo la premisa de la desposesión y precariedad, es todo el pastiche que habita las villas. La mixtura de migrantes con sus festividades y comidas, con íconos religiosos de diferentes partes y costumbres que se aglomeran y conviven en una hibridación cultural que es propia del barroco latinoamericano (Gago, 2014). Estos ensamblajes se abren lugar en la urbe y empiezan a conformar un espacio cada vez más arraigado, que ya no es transitorio.

Para profundizar en el avance de la época, Gago (2014) nos ayuda a pensar las revueltas sociales del 2001 como un límite a la legitimidad de las políticas económicas del neoliberalismo que, sin embargo, no significan el fin del neoliberalismo de raíz. Si se entiende a éste desde una óptica foucaultiana como un conjunto de saberes y prácticas que despliegan una tecnología de poder que contribuye a la producción extensiva de subjetividades y racionalidades, se complejiza el asunto. El neoliberalismo, como un arte de gobernar las conductas y los deseos, se extiende más allá de las políticas de Estado y empieza a formar parte de una racionalidad que evoca la libertad y la autoempresarialidad como asuntos cotidianos de las vidas<sup>35</sup>.

El cálculo, la autogestión, la responsabilidad de sí, la obediencia y las libertades se tornan formas capilares de alimentar la racionalidad neoliberal que quedaron impregnadas en la sociedad y son más difíciles de revertir. Es decir que, a pesar del declive del gobierno de corte neoliberal, persistió a lo largo de la década siguiente un "neoliberalismo desde abajo"<sup>36</sup> más difícil de erradicar, ya que ha invadido las formas de habitar y también de resistir (Gago, 2014).

---

<sup>35</sup> Gago (2014) explica la intromisión del neoliberalismo en América Latina como parte de un conjunto de políticas que se impulsaron con las dictaduras militares de los '70 y prosiguieron en las décadas siguientes con las privatizaciones, crisis económicas, desempleo, desregulación financiera y reducción de protecciones sociales. Esto provocó grandes ajustes y cambios estructurales "desde arriba" que son los que, en Argentina, se lograron deslegitimar mediante la protesta social en 2001.

<sup>36</sup> "Por *neoliberalismo desde abajo* me refiero entonces a un conjunto de condiciones que se concretan más allá de la voluntad de un gobierno, de su legitimidad o no, pero que se convierten en condiciones sobre las que opera una red de prácticas y saberes que asume el cálculo como matriz subjetiva primordial y que funciona como motor de una poderosa economía popular que mixtura saberes comunitarios autogestivos e intimidad con el saber-hacer en la crisis como tecnología de una autoempresarialidad de masas." (Gago, 2014: 12)

Este desborde del esquema neoliberal precisa de definiciones que no recurran únicamente a las políticas estatales y al Estado como ilusión de solución total. La cooperación social también surge como una clave para reorganizar el horizonte del trabajo y la explotación para promover cierta integración. Es decir, que las formas comunitarias imprimen una lógica vitalista en el contexto posneoliberal (Gago, 2014). En este punto, podemos retomar el final del apartado anterior para extendernos un poco más sobre las solidaridades que emergen en medio de la hostilidad.

En *Leonera* la lógica del pedido y el intercambio es constante desde el inicio. Cuando Julia ingresa a prisión le piden cigarrillos a los gritos y ella, asustada, no responde. Muy de a poco, Julia empieza a conocer al resto de sus compañeras de pabellón a través de Marta que la protege. Incluso el embarazo parece ser un intercambio "agradecé que tenés la panza, este pabellón no es la cárcel" le dice Marta y agrega: "consequime tarjetas, Julia". Con el paso del tiempo, en espera del juicio, Julia entra cada vez más en confianza con las otras presas, se va soltando en diálogos y gesticulación y aprendiendo los códigos internos. Con la amistad y confianza surgen situaciones de cuidado conjunto de los niños y niñas que viven con ellas, ayudas mutuas, pedidos de Julia a su madre para que le lleve pañales y objetos de higiene no solamente para ella sino para todas las compañeras del pabellón y, en la instancia más extrema, luchas conjuntas.

Tras varios años presa, Julia es separada de su hijo por decisión de su madre y su abogado, en esta instancia su angustia y reclamos son insistentes y violentos. En audiencia con ambos, rompe un banco, golpea a una penitenciaria y es llevada a los buzones como castigo, donde grita y golpea la puerta a modo de reclamo, frente a la falta de atención a sus pedidos. Cuando vuelve al pabellón, Julia está sola: Marta salió en libertad y Tomás está con su abuela, solo quedan sus dibujos y juguetes en la celda. Por desesperación, Julia empieza a golpear la reja del pabellón, haciendo ruido y pidiendo hablar con el director del penal. Frente a los gritos, las compañeras de pabellón empiezan a salir al patio para apoyar la demanda de Julia y, gritando entre pabellones, organizan un motín que consiste en bloquear las entradas, prender fuego colchones y golpear las rejas haciendo ruido. Solo el reclamo conjunto hace que escuchen la voz de Julia y le concedan una audiencia con el director de la unidad.

La organización y reclamo también aparecen en *Elefante Blanco*, donde la cuestión de la vivienda atraviesa todo el film y lleva a la emergencia de una protesta de los/as habitantes de la villa por la discontinuidad de los proyectos edilicios que se emprenden e inician en el barrio y siempre quedan inconclusos. El edificio mismo del Elefante Blanco alude a un pasado de abandono e incompletud, de aquel proyecto de hospital que fue interrumpido y olvidado en medio del territorio urbano<sup>37</sup>. Ambas manifestaciones colectivas, en reclamos a la falta de atención por parte del Estado y cumplimiento de los derechos, son reprimidas brutalmente por las fuerzas de seguridad, penitenciarias en un caso, policiales en el otro.

El crecimiento exponencial de las villas a lo largo de las últimas décadas, ha sentado las bases para dejar en claro que forman parte definitiva del entramado espacial urbano, que lo constituyen y lo remodelan<sup>38</sup>. No es un afuera radical, es una parte misma y esencial de las ciudades globales latinoamericanas que provee de fuerza de trabajo a la ciudad. Por un lado, se expande y difunde hacia afuera por los/as vendedores/as ambulantes, las empleadas domésticas, la mano de obra para la construcción y todas las redes de trabajo informales que salen cotidianamente y son parte del ritmo y funcionamiento de la ciudad. Por el otro, hay una economía interna que circula hacia adentro y hace crecer la villa como un espacio de empleos, vínculos, ferias, talleres y lugares de encuentro y cooperación (Gago, 2014).

En el comienzo de *Elefante Blanco*, tras el título, el gran plano general de la ciudad muestra los altos edificios amontonados que, separados por una breve distancia comparten el territorio con la villa, donde hay más árboles, construcciones de ladrillo, algunas sin terminar, techos de chapa que se amontonan y superponen de forma anárquica en torno a una gran cancha de fútbol. Es la Ciudad Oculta, en Villa Lugano, plena Ciudad de Buenos Aires. Las construcciones de ladrillo se constituyen como parte de las nuevas villas, lugares de asentamiento de migrantes paraguayos y bolivianos, principal mano de obra para la construcción que impulsaron la transformación de los

---

<sup>37</sup> El edificio estaba destinado a ser un hospital con especialidad en el tratamiento de tuberculosis y con el golpe de Estado de 1955 el proyecto se interrumpió. En 2018 el edificio fue demolido y se construyó en el predio el Ministerio de Desarrollo Humano y Hábitat del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

<sup>38</sup> Gago (2014) sostiene que las villas no crecen cuando el país está en recesión económica sino que crecen junto al país. En 2010 las villas tenían una población 52% mayor respecto a 2001. Entonces, su erradicación no depende del aumento de demanda laboral.

materiales con los que se edifica y permitió el crecimiento en vertical de las villas (Gago, 2014).

El padre Julián y los curas villeros están instalados en un piso dentro del Elefante Blanco, donde hay cortes de luz y abundan las goteras. Las primeras impresiones de la villa son el abigarramiento, el tumulto y los cuerpos mestizos que conviven allí y se juntan, juegan, trabajan. Los planos picados muestran la villa y sus habitantes desde arriba, es una mirada ajena que busca retratar y dejar postales. "Esto ni figura en el mapa" le informa el Padre Julián a Nicolás mientras lo va introduciendo en el lugar en un plano secuencia que va desde la ventana por la que miran las casas hasta la capilla, transitando el Elefante Blanco y las calles embarradas de la villa. Vemos esas paredes crudas, grafiteadas, la ropa colgada de quienes están instalados/as allí, camisetas de fútbol, vecinos y vecinas que acuden a los curas por sus problemas, baldosas rotas, tachos, escombros, carretas, rejas, chapas y maderas, perros, caballos, charcos, barro, agua de lluvia haciendo todo un poco peor. El plano secuencia refuerza la continuidad, la presencia en el espacio y permite ver sin cortes ni elipsis el trayecto entero, transitando la villa.

Las drogas, la muerte, los tiroteos son parte de este barrio que se recorre una y otra vez con planos largos, secuencias e imágenes aéreas que pretenden mostrar lo mayor posible. Hay violencia y riesgo por las faltas que son evidentes, esas faltas de insumos y presupuestos que no se ejecutan y llegan a medias. Pero las villas, al contrario de como se las piensa, no están aisladas y encerradas sino que en su interior conviven culturas y costumbres que se conectan y trazan redes regionales y transnacionales. A la vez, se conecta con la calle, con la cárcel, con el trabajo. Se conectan formando un flujo permanente de migraciones, encierros, empleos precarizados y lenguajes, que se conjugan y complejizan en nuevas formas y dialectos (Gago, 2014).

En las villas se mezcla el calendario local con el de los migrantes y nacen tradiciones mixtas que combinan íconos religiosos de distintas partes. Se forma un sincretismo que conjuga religiones con creencias populares y las procesiones se vuelven fiestas, abriendo paisajes dentro de otros paisajes (Gago, 2014). En *Elefante Blanco* un funeral se vuelve marcha y procesión, con banderas de fútbol, símbolos católicos, ofrendas de alcohol y disparos al cielo. Un funeral villero con sus propias

costumbres y ensamblajes. Luego, cuando hay una procesión en nombre del padre Mujica, termina en una fiesta con cumbia villera, banderas de países latinoamericanos, política, baile, parrilla y la conmemoración de un cura villero, esos curas que son parte misma de la institución católica pero la componen desde el margen. Se cruzan los caminos, entre naciones, religiones, lugares de rezo y festejo. Las costumbres se amalgaman y se vuelve una mixtura que aglutina nuevas costumbres y formas identitarias.

Con *Dromómanos* vemos una vuelta a esa imagen sucia, de baja nitidez, de cámaras en mano y poca iluminación artificial. Estrenada en el mismo año que *Elefante Blanco*, son dos exponentes bien distintos sobre las imágenes de los márgenes. Una independiente, de bajo presupuesto, ensayística y que permanece en las estéticas más ligadas a los inicios del NCA y ese diálogo visual con las vanguardias pasadas. La otra, una superproducción de un director ya reconocido, con grandes actores y actrices del sistema local y en coproducción con Francia. En esta última se perciben los detalles de las pieles en primerísimos primeros planos, por la alta definición y el trabajo en la postproducción, el cuidado de todos los planos que son mayormente largos y, por ende, planificados y sincronizados milimétricamente y una gran puesta tecnológica que permitió los planos aéreos de la villa y las filmaciones del Amazonas.

*Dromómanos*, en cambio, persiste como una continuidad estética con *Caja Negra* y las películas pioneras del nuevo cine, con la decisión de seguir a los/as personajes en su pulular por las calles, por el barrio, la iglesia, los hospitales. La secuencia del plano dorsal con *steadycam* muestra este seguimiento intencional, cercano, guiado por los/as mismos/as personajes y su movimiento. En esa secuencia Fermín (Alejandro Tobares) se levanta de su cama en el Hospital Rivadavia, atraviesa las habitaciones y pasillos del hospital, sale al jardín y trepa el muro hacia afuera. La cámara va con él, vibra y se mueve a su paso y ritmo.

Fermín no tiene dónde ir en la ciudad y recorre las calles. Luego visita a su psiquiatra que, si bien vive en un departamento en un edificio que está en mejor estado que las viviendas del barrio de Pedro y Camila, está totalmente desordenado y caótico. Está sucio, duermen en el suelo y tiran vino en el piso del baño despreocupadamente. Luego acumulan las botellas vacías en la ducha, dentro de un balde, los restos de comida, botellas y partes de libros están esparcidos por el departamento y el

psiquiatra, a quien no dejan ver a su hija, se droga, toma alcohol y llora desconsolado en medio del desastre.

En *Dromómanos* se combinan las exclusiones y las marginalidades, encimando la pobreza y la deformidad, la locura y la desposesión extrema. En estas vidas el Estado se desdibuja en su capacidad de contener y solo la iglesia evangelista y las drogas se tornan espacios de apoyo y vías de escape. También son lugares donde se aglutinan y juntan las personas marginadas, en comunión y formando pequeños espacios de socialización. Allí también se perciben los sincretismos que atraviesan los barrios pobres, con pintadas del Gauchito Gil y la presencia de la iglesia evangélica y sus rituales de limpieza de demonios, invocación de milagros, cantos e invocaciones a un Dios que parece no escuchar las plegarias.

En estas exclusiones distintas lo que atraviesa los espacios marginados es la falta de acceso a derechos, servicios, a viviendas y ciudadanía. Es una exclusión que es producida y, en tanto tal, se erige como oposición de la política misma que la produce (Gago, 2014). Es decir que la parte excluida, al hacerse visible, reclama una voz, una parte del reparto de lo sensible, se constituye como opuesta a todo aquello que la excluye. Hay entonces un acto instituyente en el mostrar y enfocar los resultados de la desigualdad social, de las políticas económicas neoliberales y de los nuevos pobres. En este sentido, todo ese neoliberalismo "desde abajo" que trabaja Gago (2014) desde los sectores populares, que replican y reproducen las racionalidades neoliberales que los formaron como excluidos; se extiende también a toda la clase media que integró la nueva pobreza urbana argentina que describen Kessler y Di Virgilio (2008).

Como sucede en *Lulu*, que Lucas y Ludmila viven donde pueden, deambulan, recorren, van usando la ciudad como hogar que los/as aloja donde puede, les provee actividades al azar, les permite desanclarse de un lugar donde quedarse reclusos. La caseta que ocupan en Recoleta, al lado de la autopista, les sirve como pequeño espacio donde dormir, al que van a veces pero no siempre. Donde dejan sus pocas pertenencias y ven la televisión. Esta película es cercana a *Dromómanos*, y del mismo director, pero sus propuestas y estéticas son completamente distintas. En *Lulu* la imagen es en alta definición, con encuadres cuidados y movimientos de cámara estabilizados. Más allá de que *Dromómanos* tenga también un lenguaje

cinematográfico trabajado, produce la sensación de inestabilidad, documentación y espontaneidad mediante el formato y los movimientos de cámara. Son dos posiciones distintas, de un sector de mayor exclusión que otro, ya que en *Lulu* no se focaliza una pobreza estructural de los/as protagonistas, aunque no tengan dinero y estén solos/as.

En el análisis de Kessler y Di Virgilio (2008) sostienen que tras décadas de pauperización de la clase media se terminó de desanclar la idea de que la pobreza se reduce únicamente a las villas. De hecho, como vimos con Gago (2014) las villas se volvieron lugares complejos que crean climas, culturas y economías internas que ya no se pueden pensar únicamente como espacios faltos de intervención estatal o inclusión. En este punto, podemos ligar estos análisis sociales con las expresiones que surgieron en el cine argentino a lo largo de estos años, para comprender que la idea misma de marginalidad fue cambiando en todo el entorno social y cultural urbano, reduciendo la distancia entre los sectores populares y la clase media.

A lo largo de las últimas décadas, más allá de que hubo momentos de recuperación económica y reducción de las desigualdades sociales, las clases medias fueron perdiendo progresivamente el poder adquisitivo de su salario. Estos sectores donde no llegan los planes sociales y no renuncian a ciertos consumos como las vacaciones, o en ocasiones la escuela privada, ya no se encuentran ligados a un momento específico de crisis económica. No hay recuperación posible porque el crecimiento económico respecto a generaciones anteriores se ha roto (Kessler y Di Virgilio, 2008).

Los directores que analizamos en esta tesis han mutado desde sus inicios pasando por diversas temáticas y explorando distintas estéticas a lo largo de su carrera como cineastas. Las derivas posteriores de sus cinematografías es algo que abordaremos brevemente en el próximo apartado, pero el hecho de que *Lulu* sea el último film del corpus, el más reciente y que ponga un cierre a este ciclo, deja entrever que la marginalidad se fue ampliando en los espacios urbanos y grupos sociales, que hay más cercanía hacia el final del período entre los/as excluidos y la juventud de clase media, que no perciben un futuro posible y no encuentran cómo realizarlo, aunque estén llenos de gracia y creatividad. En este contexto, la única vía factible para liberar las frustraciones la impone Ludmila bajo dos disparos fatalistas. Ya no son en broma, ni se escaparon. Son tiros intencionales que terminan con la vida de ambos, que son

arrojados como desechos junto al resto de los huesos. Una experiencia final extrema para ese amor que nunca va a lograr cumplir los deseos de un hogar y una familia que tiene ella. Un final derrotista para la juventud rebelde antisistema, para la vida alternativa a la convención establecida y esperada socialmente, para la planificación que supone una esperanza de futuros mejores.

#### 2.4 Imágenes de los márgenes: estéticas contemporáneas locales y globales

El recorrido anterior nos condujo por senderos que no son contrarios ni se alejan, sino que dialogan, discuten y se complementan. Las capas de nociones teóricas que fueron tiñendo el análisis de las imágenes, proveyéndoles ciertas miradas y cargándolas de sentidos específicos, sirvieron como esquema de trabajo para desentrañar ideas, asociaciones, encontrar repeticiones y cruces recurrentes que se componen mutuamente, se retroalimentan y quedan ligados. Se yuxtaponen los afectos, las identidades, se superponen los deseos, los cuerpos, las capas.

Esa mirada a partir de la multiplicidad nos permite abordar las distintas caras del triángulo teórico que propone este texto y evaluar como un acierto el carácter polisémico del término marginalidad, que estructuró el análisis por completo. Así, saltando de una asociación a otra, fue abriendo e iluminando distintos ángulos de visión. Las diversas dimensiones que atraviesan la marginalidad dejan expuesto que ésta es siempre -de algún u otro modo- interseccional y se compone de distintas categorías<sup>39</sup>. Ser mujer cis o trans y ser pobre, loca, presa o prostituta. Para los varones el ser menor de edad, pobre, loco, migrante o padecer malformaciones físicas. Ser linyera, mendigo/a, borracho/a, drogadicto/a. Son todas dimensiones que se entrecruzan, se complementan y combinan de manera diferente en los cuerpos que son excluidos.

---

<sup>39</sup> La categoría de interseccionalidad es un término utilizado por Kimberlé Crinshaw (1991) para estudiar la superposición de sistemas opresivos para el caso de mujeres negras. La autora propone que la interseccionalidad supone una combinación que conforma experiencias complejas que no se pueden comprender del todo si se analizan el género o la raza por separado. En esta oportunidad nos referimos al término de manera general para las marginalidades, entendiendo que el caso de las mujeres siempre se encuentra en un grado de mayor vulnerabilidad, por las históricas opresiones y desigualdades por las que se ven atravesadas.

Los cuerpos marginales en las pantallas se vuelven una dimensión jerárquica de las imágenes. Cuerpos deformados, vulnerables, frágiles pero endurecidos. Cuerpos reprimidos que sufren y escapan, que en muchas ocasiones están mal alimentados, atrofiados por las drogas, enfermos y marcados por el trabajo. Son cuerpos que conviven con la violencia, con el riesgo permanente, que sudan, que corren, que desean, que resisten. Cuerpos expuestos, que reproducen otros cuerpos que serán marginados, excepto que se logre atravesar la frontera y “salir”, como sucede en el final de *Leonera* o de *Pizza, Birra, Faso*. Sin embargo, cuando se hacen visibles las imágenes del desgarró, no hay soluciones ni finales alentadores (Taccetta, 2017).

Los finales nos dejan un sabor amargo en cuanto al destino que se construye para los/as personajes. La muerte, la cárcel y la huida son las tres alternativas, que también se complementan. En *Pizza, Birra, Faso* Sandra, embarazada y con la marca de un golpe en la boca, logra irse en barco a Uruguay con el botín del robo. Pero tras esta victoria se acumulan las muertes de Frula y el Cordobés y una fuerte golpiza a Megabom por parte de la policía. No es del todo explícita la suerte de Pablo, que tras dejar al Cordobés agarra un arma para defenderse de la policía, pero no se escuchan disparos por lo que puede haber escapado o haber quedado detenido. Tras la persecución, el gran plano general en *zoom out* del puerto permite ver el barco que sale de cuadro casi por completo, los policías junto al cuerpo inerte del Cordobés y la voz en *off* del *handy* policial confirmando el deceso, mientras el plano se aleja cada vez más.

En *Bolivia* Fredy muere en una pelea con el Oso, que está borracho y resentido, y tras desobedecer la orden de su jefe que le grita que vaya adentro. La situación tensa en el bar va en aumento y, frente a la intervención de Fredy para ayudar a sacar al Oso de allí, toda la rabia e ira contenidos son descargados sobre él. Mientras lo insulta, el Oso le pega una piña y el plano picado deja ver cómo Fredy cae al suelo y se golpea la cabeza. El Oso lo sigue insultando y lo acusa de ir a sacarle el trabajo a los argentinos, mientras el resto intenta contenerlo. También insulta a Don Enrique y le grita por contratar empleados informalmente, que le salen más baratos. Toda la frustración y violencia acumulada a lo largo del film se desatan en este tramo final en que el Oso, sin resignarse, le dispara a Fredy desde el taxi. Como si todos los males y

problemas estuvieran radicados en ese cuerpo y ese acto significara una redención o solución a la crisis de un país entero.

Esta muerte se da entre un afuera y un adentro del bar, en el espacio límite y frontera que marca la vida de Fredy, restringido al espacio físico de un bar, restringido también en sus derechos, su economía, y su situación social, afectiva y legal (Veliz, 2011). El sonido se detiene y la desesperación de la situación se expresa con mayor intensidad. Tras ello, el plano final de Don Enrique pegando nuevamente el cartel de "Se necesita cocinero/parrillero" vuelve a abrir el ciclo a una nueva historia, aunque nada anticipa un mejor desenlace.

En *Elefante Blanco* la muerte envuelve el comienzo y el final de la historia, trazando una circularidad fatalista. Se tiende un puente entre una marginalidad lejana, selvática, en vínculo estrecho con la naturaleza y una marginalidad urbana, que está en el medio de la ciudad y es parte de ella, aunque aislada tras los muros que pretenden esconder la villa. En el prólogo, Nicolás está en la selva amazónica, convive allí con familias locales a las que ve morir a manos de militares sin poder intervenir. Es un terreno alejado, que queda por fuera de los marcos legales. Los ranchos sobre la ladera del río, sostenidos por columnas de palos y vigas para no inundarse, con techos de paja y de chapa, son más pequeños que la iglesia alta y visible del lugar, aunque venida a menos. El acceso es difícil, largo y solo factible por vía marítima y, luego, atravesando la selva a machetazos. Allí, en un pueblo en medio del Amazonas, donde masacran gente, llueve; y en plena Ciudad de Buenos Aires, también. En la villa, entre los truenos nocturnos, se escuchan tiros.

La presencia de armas como parte del universo de los/as marginales también es constante en casi todas las películas del corpus. Si bien las armas son un objeto recurrente para el cine, no son de alta circulación en la población civil de Argentina como lo pueden ser en otros países. Aun así, la concentración de armas ilegales en las villas, en la calle y en los sectores marginales, se muestra con insistencia, dejando ver la alta exposición a la violencia en que viven. Sin embargo, estas armas por momentos son usadas como amenaza, violencia y gatillo fácil en manos de la policía y, en otros casos, son elementos de juego, tiros de festejo, o forman parte de ceremonias. Lucas y Ludmila usan el arma como entretenimiento, para practicar puntería, amenazar en un robo, disparar al aire mientras bailan; hasta el final, cuando es lo que termina la

vida de ambos. A su vez, un policía le saca el cargador a su arma reglamentaria y se la da a un bebé (el bebé que había robado Ludmila) como juguete. En *El Bonaerense* y en *Elefante Blanco* también aparecen de manera ambigua, por momentos como amenaza y con fines violentos y homicidas; por otros, de práctica y de festejos: en la fiesta de Navidad que Zapa pasa en la comisaría -que tiran tiros al aire como si fueran fuegos artificiales- y, en la otra película, como ritual en la procesión de entierro de un niño asesinado en la villa.

En el estudio de Gago (2014) sobre las villas, ella establece que las fiestas, así como la política barrial, no se pueden desligar de los cuerpos, que son cuerpos marginados, marcados, que trabajan, sobreviven y resisten en ambientes -muchas veces- contaminados y precarios. Las fiestas son formas de comunidad y conformación de lazos que permiten el encuentro de estos cuerpos y el afianzamiento de los grupos, como resistencias frente al afuera hostil, o el contexto desgarrador. En palabras de Taccetta (2017) sobre otros cines marginales pero que también se ajustan: "los márgenes se asumen desde una posición política que aún sobrevivientes de un sistema económico caracterizado por la desmembración" (14).

En este sentido, pensar que en Argentina existe un cine de los márgenes es crucial para comprender que esto significa una ampliación de voces y miradas, de la puesta en cuadro de sujetos excluidos. Hay una ampliación en el espacio de lo monstruoso y lo diverso, que nos permite figurar estas problemáticas, ponerlas en imagen. Todo aquello que en la televisión y los noticieros se alerta y anuncia como amenaza, aparece en el cine, en primer plano, como protagonistas de las historias (Veliz, 2011). Además, en algunos de los/as personajes de nuestro corpus, aparecen desligados del componente racial, como es el caso de Pablo que es rubio de ojos claros, de Nena y su familia que son mujeres blancas y de "buenos modales", de Natalia en *Un Oso Rojo*. Estos cuerpos rompen con los estereotipos tan amalgamados respecto a la raza, las vestimentas, los modismos y lenguajes. Se muestra, de este modo, cómo los estereotipos funcionan desligados de la materialidad de los cuerpos y que el estigma común de las marginalidades se encuentra atravesado, en primera instancia, por la condición de pobreza.

Esta pobreza no es algo inédito para el cine nacional. La falta de viviendas, el desempleo y la exclusión de algunos sectores fue algo presente en el cine argentino a

lo largo de las décadas, con distinta intensidad. Desde los años '50 con algunas películas precursoras de Lucas Damare y León Klimovsky, en los '60 con el primer NCA que mencionamos anteriormente y luego en los '80 con algunas continuidades de Marcelo Céspedes y Ana Poliak, principalmente<sup>40</sup>. Si bien la tesis no se centró en una comparación ni análisis genealógico, es importante resaltarlo para trazar un lazo de continuidad de la cinematografía local.

Como habíamos desarrollado en el primer capítulo, estas expresiones y construcciones culturales a lo largo de las épocas fueron adquiriendo diferentes características y formas narrativas y estéticas. En el NCA de los noventa, la impronta estética es singular y, si bien traza una continuidad con movimientos de cine anteriores, tiene una propuesta novedosa y característica del momento de crisis que atraviesa. Aquello que Ana Amado (2009) definió como un clima de convulsión popular que tuvo una expresión simbólica en el lenguaje artístico del momento, incorporando el paisaje humano y social de crisis. Además, posan la mirada sobre la marginalidad sin envolverla en justificaciones compasivas ni glorificaciones de la delincuencia.

Entonces, estas ampliaciones de lo diverso y de la mirada, estas nuevas formas de mostrar la marginalidad por fuera de los estereotipos televisivos y mediáticos, dieron lugar a un proceso de apertura en la arena cultural, que sentó las bases para un proceso posterior de heterogeneidad en la producción cultural, tanto de temáticas como de realizadores/as. No pretendemos que se establezca como una monocausa, ni como el disparador principal, solo dejamos trazada una línea de continuidad entre esa mirada que puso el foco en los márgenes que pueblan las alteridades y un proceso de ampliación en el reparto de las sensibilidades, de las voces y miradas, que de algún modo se habilitó.

El contexto de crecimiento económico del país, la aplicación de la Ley de Cine de 1994 y la ampliación del Fondo de Fomento, el abaratamiento de costos de producción por la digitalización y la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009, dieron un ímpetu gigante a la cantidad de estrenos nacionales hasta 2015,

---

<sup>40</sup> Además de las películas que mencionamos en apartados anteriores, podemos nombrar *Suburbio* (León Klimovsky, 1951), *Detrás de un largo muro* (Lucas Demare, 1958), el cortometraje *Buenos Aires* (David José Kohon, 1958), *El secuestrador* (Leopoldo Torre Nilsson, 1958), y luego en la década de los '80: *Los totos* (Marcelo Céspedes, 1983 - mediometraje), *Por una tierra nuestra* (Marcelo Céspedes, 1985), *Buenos Aires, crónicas villeras* (Marcelo Céspedes, 1986) y luego *iQué vivan los crotos!* (Ana Poliak, 1995).

cuando comenzó una fase de restricción del cine (Kriger, 2019)<sup>41</sup>. Este proceso que comenzó durante los primeros quince años del siglo XXI -y luego continuó pero con un rol del Estado distinto-, Clara Kriger (2019) lo trabaja como Nuevo Audiovisual Argentino, con la intención de empezar a dar nombres y categorías a las transformaciones que fueron modificando todas las formas de realización, circulación y consumo del audiovisual contemporáneo.

En este panorama de crecimiento y transformación del audiovisual, surgieron películas de géneros cinematográficos como musicales, policiales, comedias, cine de terror, un cine federal de realización en las provincias, cine infantil, animado, grandes producciones y coproducciones, etc. A su vez, hubo una continuidad y crecimiento del cine documental, del cine militante y del cine migrante y de las diversidades sexuales -y de género-. Empezaron a visibilizarse directoras de cine mujeres, que a lo largo de la historia del cine nacional han sido pocas y excepcionales y aún se mantienen en relación minoritaria, aunque son cada vez más visibles<sup>42</sup>.

En el terreno de la marginalidad, después del NCA -a partir del 2008 en adelante-, podemos pensar que, como fuimos viendo a lo largo del trabajo, es un tema central en la cultura argentina que fue de marcada relevancia durante el principio del nuevo milenio. La estética del NCA, una vez más, no quedó restringida y encorsetada en un recorte temporal que la contiene, sino que surgió para marcar una diferencia cualitativa que ha dejado una huella importante en el modo de hacer cine y se extiende también durante los años posteriores, como vimos con los casos de *Dromómanos* y *Lulu*. Sin embargo, en las obras de Trapero esta estética fue mutando desde *Leonera* en

---

<sup>41</sup> En 2015 volvió a gobernar en Argentina un partido de corte neoliberal con el imperativo de achicar el Estado, reducir subsidios y presuntos gastos. Entre las primeras medidas que se tomaron, estuvo el cercenamiento de la Ley de Medios, a lo que le siguieron medidas en pos del deterioro de la realización audiovisual y de su exhibición, como la reducción de subsidios y apoyos económicos al sector cultural, el descabezamiento del INCAA y de la ENERC, la discontinuidad de proyectos como BACUA y el cambio de rumbo en Cine.ar, todo lo que influyó a un deterioro de la industria del cine nacional durante el período (Kriger, 2019).

<sup>42</sup> Esta información está trabajada en un informe del INCAA (2019) que utiliza datos estadísticos para aproximar una lectura sobre el lugar de las mujeres en el ámbito del cine y entre sus principales resultados se destaca que, si bien la mayoría de estudiantes de carreras de cine y artes audiovisuales son mujeres, su inserción laboral en la industria es menor en relación a los varones y de menor jerarquía. Para las mujeres que logran insertarse en el ambiente cinematográfico, los cargos técnicos en que se desenvuelven mayormente son la producción, maquillaje y peinado o arte y vestuario, roles históricamente feminizados. En el año 2018, de los estrenos de cine nacional, solo el 19% fueron dirigidos por mujeres y esa cifra incluso es elevada respecto de años anteriores.

adelante, al igual que sucede con Caetano en sus películas y series posteriores y, más adelante, también con Ortega.

Estos directores fueron creciendo a lo largo del período, junto al desarrollo del cine nacional, y han mutado en las formas de lenguaje audiovisual escogido para sus films. El hecho de que los tres fueran directores cuya carrera inicial -y media- estuviera atravesada por cuestiones de la marginalidad urbana, queda de algún modo cristalizado durante los años siguientes, cuando sus obras se entrelazaron con películas y series televisivas como son el caso de *El Clan* (Pablo Trapero, 2015) e *Historia de un Clan* (Luis Ortega, 2015), pero también después en las distintas temporadas de *El Marginal* (DD.VV., 2016; 2018; 2019)<sup>43</sup>, en este proceso de hibridación que empieza a darse entre el lenguaje del cine y la producción de series. Es decir que los tres han transitado diferentes temáticas y narrativas a lo largo de sus carreras, pero el éxito inicial de películas como *Pizza, Birra, Faso*, series como *Okupas*<sup>44</sup> y *Tumberos*, la experiencia ganada y la mirada entrenada para transitar los espacios comunes de la marginalidad, los han llevado a ser grandes exponentes del cine nacional -y también internacional- en el contexto actual, de un cine expandido (Machado, 2008).

De algún modo, podemos proponer que este movimiento de la marginalidad hacia el canon de la producción audiovisual, que fue creciendo a lo largo de los años y en cierta forma sigue presente, dejó también el espacio allanado para que un movimiento como es el del Cine Villero tomara el lugar de filmarse y narrarse a sí mismo. Casi como reacción a ese cine sobre los márgenes que apareció a fines de los noventa y fue creciendo cada vez más, la voz de esta parte antes en las sombras de un fuera de cuadro que los/as excluía, tomó el lugar de un cine independiente, político en su forma misma, como un cine *desde* los márgenes, y no *sobre* ellos (Pisciottano, 2020).

En este sentido, la noción de marginalidad -como desarrollamos en el apartado anterior- se fue expandiendo a lo largo de los años del cine argentino del siglo XXI, y ya desde finales de los noventa, para desanclarse de la villa como único espacio donde reside la pobreza, para alcanzar a una parte mayor de diversidades y desigualdades

---

<sup>43</sup> La serie *El Marginal* hasta el momento tiene tres temporadas emitidas que han tenido distintos directores a lo largo de los capítulos. Ellos son: Adrián Israel Caetano, Luis Ortega, Alejandro Ciancio, Mariano Ardanaz y Javier Pérez.

<sup>44</sup> La serie *Okupas* fue remasterizada y restrenada en la plataforma de Netflix en julio de 2021, con una nueva banda de sonido, por problemas de derechos de autor con gran parte de la música original.

excluidas e incorporar otras imágenes de lo distinto, lo anormal y lo otro. En esta instancia, podemos dar cuenta de que la triangulación que propusimos sirve como enclave para ensamblar distintas posturas, que no se excluyen sino que coexisten y se combinan en la construcción de sentidos de una época, aunque diferencialmente. Es decir, la noción de lo anormal y monstruoso que trabajamos en el primer apartado de este capítulo no se encuentra presente siempre de la misma manera en los films, pero en todas hay algún resto y sedimento de estas lógicas que calan profundo en el sentido común colectivo y luego pueden aparecer naturalizadas o bajo un manto de crítica intencionada.

El período temporal que abarcan las obras audiovisuales del corpus es casi de dos décadas, por lo que es notable la diferencia estética y narrativa entre las primeras de ellas, de fines de los noventa y principios de los 2000, de aquellas como *Elefante Blanco* o *Lulu* que, con propuestas diferentes entre sí, distan muchísimo de aquel cine analógico e independiente. A lo largo de esos 20 años se renovó el lenguaje cinematográfico, los modos de producción y exhibición se digitalizaron y el cine se fue simbiotizando progresivamente con lo digital (La Ferla, 2008). Estos cambios, influyeron también en las formas de ver el cine y las obras audiovisuales, produciendo experiencias distintas y nuevas subjetividades.

El cine digital trajo aparejadas múltiples transformaciones en el universo audiovisual que no son ajenas a las películas que trabajamos y que se comprenden plenamente al traer algunas de las obras audiovisuales posteriores de los tres directores, que mencionamos antes. La hibridación del lenguaje cinematográfico con el televisivo, la concentración de la circulación y exhibición del cine en grandes empresas privadas, la aparición de las plataformas digitales de contenido a demanda que profundizaron el consumo hogareño, todo esto contribuyó a reforzar el liderazgo del cine norteamericano en las pantallas latinoamericanas (Moguillansky, 2020).

En esta etapa, ya entrados/as de lleno en el siglo XXI, este cine expandido, Nuevo Audiovisual Argentino o cine-mundo global (Moguillansky, 2011) comienza una nueva faceta donde el lenguaje audiovisual se corresponde cada vez más con una estética digital global, con espectadores/as globales y sin marcas identitarias o locales profundas. Con el avance de la convergencia digital, se entra en una era postfotográfica, donde cualquier escenario e incluso personas pueden ser editados y

creados por completo de manera digital y la cultura del cine se ha transformando por completo (Hoberman, 2014).

En esta instancia, lo fragmentario y vertiginoso del capitalismo tardío se potencian en este entorno de incesante producción imaginal de lo social, donde la socialización se da mediante imágenes que son digitales y globales. Entonces, el cine contemporáneo es también un cine de la imagen-espacio, donde los desplazamientos, desvíos y trayectos fluyen en la urbanidad de las grandes ciudades globales (Dipaola, 2019). Esta espacialidad cuenta con mecanismos originales y dinámicos que se abordan como un mapa cognitivo, que comprende estas formas en una cartografía social globalizada (Jameson, 1995). Los/as pobres, marginados/as y excluidos/as en este sistema global se interconectan a la vez que se desterritorializan. Las villas, las cárceles, los barrios precarios que habitan los/as personajes de estas ficciones pasan a ser parte de una exclusión que ya no es solo local, y que sucede y existe a lo largo y ancho del globo en formas similares.

En el corpus de películas que tomamos, se llega a vislumbrar el inicio de estas transformaciones que ya se han asentado fuertemente en la actualidad. De hecho, muchas de las obras que aquí analizamos se encuentran -en 2021- disponibles en plataformas digitales internacionales como Netflix, Amazon Prime y también en plataformas como Flow, de Cablevisión y Cine.ar, impulsada por el Estado argentino<sup>45</sup>. Es decir que, en cierto modo, siguen contando con un interés para su circulación y exhibición dentro del país y, en algunos casos, también en el exterior. Se podría aventurar que en la serie *El Marginal*, que actualmente es producida por Netflix y fue comprada para realizar su reversión en EE.UU., se puede encontrar una expresión cristalizada de este proceso de extensión del cine en las series, con directores y cuerpo técnico cinematográfico en su realización, un universo de actores y actrices que dialogan con este cine de la marginalidad (Martina Gusmán, Brian Buley, Claudio Rissi,

---

<sup>45</sup> *Pizza, Birra, Faso* se encontraba hasta principio de año disponible en Netflix, restaurada a formato 4k, película que inicialmente había sido filmada en 16mm, convertida a 35mm y luego digitalizada. *Leonera, Elefante Blanco* y *Un Oso Rojo* están en la plataforma de Amazon Prime. Cine.ar contiene solamente *Elefante Blanco*, de las películas aquí analizadas. En Flow se pueden encontrar *Un Oso Rojo* y las tres de Pablo Trapero.

Abel Ayala, Lorenzo Ferro) y temporadas que implican precuelas, secuelas y una propuesta exterior transmedia de promoción de la serie<sup>46</sup>.

El análisis de esta serie no es parte de esta tesis pero dada su relevancia en el audiovisual nacional actual no podíamos quedarnos sin mencionarla, ya que dos de los directores que hemos analizado -Adrián Israel Caetano y Luis Ortega-, han participado activamente como directores allí y las herencias e influencias de todo este cine de la marginalidad que hemos trabajado no son para nada menores en la serie. Además, en el proceso de investigación y escritura de este trabajo fue creciendo y ampliándose la serie, tomando distintos caminos, lo que influyó de cierta manera en las lecturas sobre el pasado del cine nacional. Permitted identificar una distancia muy marcada entre aquello que se estaba estrenando en la televisión de la pantalla chica y las plataformas de video, con el NCA que dio lugar a la aparición de estos directores -y otros/as-.

Además, la ampliación en las voces y miradas de quienes comenzaron a hacer cine durante las primeras décadas del nuevo siglo, como venimos advirtiendo, posibilitó la emergencia de otras minorías, disidencias y luchas que cobraron fuerza y visibilidad. La marginalidad fue uno de los temas más relevantes que cruzaron todo el período, pero no el único y su importancia radica en que el contexto de crisis y profundización de desigualdades lo erigió como un tema relevante para la población, para los medios de comunicación y los gobiernos de turno. Con la ampliación de las expresiones, en todos los ámbitos -pero aquí nos interesa particularmente la cultura audiovisual-, se habilitó la creación de nuevas asociaciones de sentido, la disposición de nuevas sensibilidades, la dislocación de algunas miradas muy arraigadas y se abrió la arena para la emergencia de disensos y para la aparición de lo político en el arte, que es aquello que más nos interpela.

Así, más allá de las transformaciones y divergencias que coexisten en el cine contemporáneo de la marginalidad, la importancia de una persistencia en la disputa por una estética de la marginalidad local, radica en este potencial político. Tras el largo recorrido analítico que elaboramos, es preciso no arribar a conclusiones que obturen y pretendan homogeneizar estas expresiones, que no son iguales sino que se sostienen

---

<sup>46</sup> Con esto nos referimos a las instalaciones que se han creado en Tecnópolis del set de la serie, la visitas en el set de la Cárcel de caseros donde se filmó, la actividad en redes sociales con trivias, trailers y avances de la serie así como diálogo fluido con sus fans, entre otras prácticas de promoción y extensión de la misma como artistas invitados/as, etc.

en torno a la incorporación de la diferencia y de lo distinto. Por lo tanto, no son pasibles de ser englobados en una única categoría de "La estética de la marginalidad", sino que hay diversas estéticas que se combinan y coexisten, a veces en conflicto, en múltiples estéticas de las marginalidades que son plurales, dinámicas y diversas. Es decir, que la potencia polisémica que contiene el concepto de marginalidad, permite sostener la apertura a todo aquello que se considere marginal en distintos momentos. Marginal no como estigmatización para la exclusión de lo otro, sino para incorporarlo en su condición política de alteridad y divergencia.

De esta manera, los caminos que quedan trazados son propuestas para nuevos inicios de investigaciones que recorran la inquietud sobre las diversidades y otredades de un contexto específico, que no es siempre el mismo y que habilita la conformación de nuevos sujetos políticos, nuevas víctimas de la máquina de excluir cuerpos y nuevos espacios donde intervenir, que en algunas ocasiones siguen siendo los mismos.

Para retornar una última vez a los films del corpus, algo que es común a casi todos ellos es la presunción de una libertad en la impulsividad de los/as personajes marginales. La marginalidad, de alguna manera, se presenta como ajena al orden, a la norma y a las reglas establecidas; lo que imprime una cuota de libertad y autonomía que son anheladas, sobre todo cuando la alternativa a ello son la cárcel o la muerte. Hay una exaltación de la experiencia en los márgenes, pero ésta parece ser insostenible a largo plazo.

Estas libertades se ven en *Dromómanos* por los actos sinsentido e impulsivos de ponerle flotadores a un cerdo para enseñarle a nadar, jugar al golf en medio de un parque y bañarse en la fuente; en *Lulu* en diversos momentos, cuando cruzan las avenidas corriendo entremedio de los autos, cuando bailan en una esquina o se cuelgan de los caños del subte, en *Un Oso Rojo* en las resoluciones a los tiros del Oso, y otras escenas que fuimos trabajando, como entrar al Obelisco en *Pizza, Birra, Faso* o comer sentados sobre el mostrador, por enumerar algunas.

La libertad se presenta como una línea de fuga de la disciplina y orden asfixiante de la sociedad. Sin embargo, los personajes de estas películas no se construyen activamente como sujetos políticos que luchan contra esa opresión y control permanentes. Sobreviven en las condiciones de este sistema y padecen la exclusión que éste produce, disfrutando de la libertad como contracara de todas las carencias a

las que son sometidos/as a lo largo de sus vidas. Tal vez el desafío que persiste en el cine de los márgenes sea el de poder poner en imágenes esa resistencia necesaria, la oposición al sistema del que son excluidos/as, la creación de una diferencia que sea constitutiva y se pare desde el margen sin oposición a un centro, sino como centro mismo, al menos en lo que involucra al cine de los tres directores que trabajamos.

Esa chispa que apareció en las primeras películas de sus carreras, que revolucionó el campo del cine nacional, esa propuesta que fue política en su forma misma, se fue disipando poco a poco hasta quedar cada vez más desdibujada y rezagada a un cine de autores independientes jóvenes, de épocas pasadas. Con esto no intentamos sembrar un halo de nostalgia sobre un cine pasado, que haya sido mejor, sino abrir un interrogante sobre las nuevas derivas de esta chispa de provocación política, de producción de momentos de disensos y dislocación de mirada que, si persisten en nuevas formas de este audiovisual ampliado y extendido, es necesario explorarlas.

Tal vez *Elefante Blanco* sea el único de los films del corpus en que no se distingue la libertad como valor asociado a la transgresión, excepto por momentos muy específicos y puntuales como los encuentros sexuales entre Nicolás y Luciana, pero no por normas sociales o penales, sino por su propia elección de vida como cura. Esta película tiene la singularidad entre el resto del corpus de suceder en la villa pero no centrarse en personajes marginales, excepto que consideremos a los curas villeros como marginales dentro de la propia institución, que en todo caso no se corresponde con una marginalidad específicamente urbana. Si bien en *Leonera* se trataba de la típica historia de un personaje externo a la prisión que ingresa y debe aprender los códigos que le son ajenos, el halo de duda que se monta sobre el personaje de Julia y su progresiva transformación, la vuelven parte del entorno.

En cambio, en *Elefante Blanco* el protagonista es extranjero, de Europa y habla en francés, por lo que entiende el español con dificultad. Al comienzo se encuentra en el Amazonas y luego viaja a Buenos Aires. Esto es relevante porque, en sintonía con lo que trabajamos en este capítulo, esta es la película de nuestro corpus que más se vincula a un cine expandido, de estéticas globales-digitales y espacios transnacionales. La construcción híbrida que se edifica en las villas, emerge en este film como posibilidad de trazar lazos internacionales que vinculan Europa con el Amazonas y con

Ciudad Oculta. Es un tipo de cinematografía que desterritorializa a la vez que tiene la potencia de construir fusiones e intercambios culturales de cooperación. Es un cine que sostiene a su interior las tensiones que construye el proceso de globalización cultural, para el que debemos construir nuevos interrogantes que permitan señalar sus límites y potencialidades a la vez. Como anuncia García Canclini (2008) con algo de optimismo: "la época globalizada es esta en que, además de relacionarnos efectivamente con muchas sociedades, podemos situar nuestra fantasía en múltiples escenarios a la vez" (33).

## **Conclusiones**

A lo largo de la tesis nos preocupamos por enlazar una mirada desde las ciencias sociales que nos permitiera analizar el cine contemporáneo sobre la marginalidad urbana en Argentina. La intención principal proponía analizar las expresiones sobre la marginalidad en el cine de tres directores contemporáneos cuya carrera comenzó con la aparición del NCA de los noventa y continúa hasta la actualidad.

En esta instancia de cierre, tal vez, sea un buen lugar para asumir que las preguntas de esta investigación nacieron del campo de los estudios sociológicos sobre la criminología y el sistema penal. El encuentro entre la sociología que se pregunta por el delito, con un amplio campo de estudios sobre las representaciones culturales de la delincuencia, abrieron una posibilidad de interrogar estos cruces en el cine nacional. Como vimos, varios son los trabajos que abordaron el encuentro entre arte y delincuencia desde distintas perspectivas y momentos históricos, y varios también son los trabajos que analizan el modo de representación que el cine tiene sobre la delincuencia.

Este sesgo, que se hace evidente en los antecedentes de la tesis, se fue equilibrando a medida que las preguntas sobre las expresiones del cine nacional fueron demandando una ampliación de una noción tan determinante como la de delito, hacia un término más amplio como el de marginalidad. Este concepto nos permitió mantener una pluralidad en el sentido mismo de aquello que quisimos analizar de las imágenes del cine argentino contemporáneo.

Tras haber realizado una nueva puesta en diálogo de los textos sobre el cine nacional y sus principales discusiones, así como una reposición en torno a la marginalidad urbana como eje articulador, luego trazamos un vínculo con el contexto neoliberal que vio su emergencia y permeó las subjetividades de toda una población. Ninguno de los apartados de la tesis tiene la pretensión de ser exhaustivo, ya que los sentidos y posibilidades de análisis de cualquier producción cultural son infinitos. La propuesta fue la de retomar algunas preguntas, trabajarlas en torno a un corpus de películas específico y buscar algunas respuestas que son siempre parciales y sirven como impulso para abrir nuevos interrogantes.

Entonces, nos encontramos ante la necesidad de dar un cierre y final a esta investigación, pero como anticipamos desde un inicio, no pretende ser concluyente ni clausurar las inquietudes en torno a las expresiones de la marginalidad urbana que produce nuestra cultura en un momento determinado, sino todo lo contrario. Nos interesa que esta tesis sirva como punto de anclaje de nuevas preguntas y futuras investigaciones en la temática, que retomen o discutan algunas de las principales propuestas que fuimos esbozando, así como alguna de las tangentes que se abrieron durante el proceso y que no respondían estrictamente al planteo de este trabajo, por lo que se transitaron de manera superficial.

Para retomar la pregunta principal de la tesis acerca de la existencia de una estética de la marginalidad en el cine argentino contemporáneo, podemos concluir que los tres directores con los que trabajamos tienen construcciones propias -pero en diálogo fluido- en torno al lenguaje audiovisual que utilizan y, principalmente, por la puesta en escena mediante la que se expresa la marginalidad estructural de esta cinematografía. A su vez, la propuesta estética novedosa que emerge durante el NCA tiene una mayor homogeneidad que si pensamos en el cine del período posterior, ampliamente diverso y heterogéneo.

Si hubo una estética de la marginalidad en el NCA, en el período posterior la misma se disuelve y ramifica, produciendo agenciamientos más marcados en algunos films que en otros, pero sentando algunas bases irreversibles sobre la manera de *ver* y *mostrar* la marginalidad en la pantalla. En nuestro corpus, tanto las películas industriales y comerciales, como el cine independiente, retomaron las bases sobre las que se erigió el NCA, en algunos casos con la utilización de cámaras en mano,

imágenes sucias y poco nítidas, el fuera de foco, el lenguaje lunfardo; en otros, con planos secuencia e imágenes aéreas de la villa y de los sectores marginales que dejan en claro que es la mirada de la clase media sobre estos espacios y sectores.

Con la escritura y los análisis de películas por detrás, podríamos plantear algunas cuestiones como el que hubiera sido mejor centrarse únicamente en el NCA, para luego pensar el *pos-NCA* en otra investigación, o trabajar con el Cine Villero que se presenta como un movimiento *desde* el margen que es posterior a este cine marginal de principio de siglo. No obstante, empezar a plantear la complejidad cultural que compone el período posterior al NCA, e incluso sentar las bases en unas primeras líneas sobre la preponderancia de la cuestión de la marginalidad en el audiovisual contemporáneo, y sus narrativas desde un cine que en su mayoría ya no es *under* ni independiente, supuso un mayor desafío que valió la pena recorrer.

A su vez, la marginalidad siempre es un término en disputa y todas las épocas tienen de algún modo una estética mediante la que se expresa, por lo cual, también podría haber sido fructífero elaborar una cartografía sobre el cine de la marginalidad o una genealogía histórica del mismo, pero cualquiera de las dos hubiera implicado otro trabajo de tesis que significaba una investigación en sí misma y que hubiera respondido a otras preguntas de investigación. Pero, como mencionábamos, en esta instancia resulta adecuado pensar nuevas líneas de investigaciones que enriquezcan el planteo inicial de esta tesis, que por tratarse de un momento histórico determinado y trabajar con tres directores puntuales, solo es capaz de proponer una lectura dentro de muchas posibles.

En relación a la crítica del cine argentino contemporáneo con respecto a las expresiones de la marginalidad más punitivistas y conservadoras que fomentan los medios masivos de comunicación hegemónicos, sostenemos que esta es una relación compleja, ya que conviven distintas perspectivas al interior de los films, pero que en mayor medida responden a las posiciones críticas que rompen con ciertos estereotipos raciales, cuestionan el accionar policial y remarcan el disciplinamiento de las instituciones sobre los cuerpos marginados. Incluso las películas de nuestro corpus que primordialmente se centran en la pobreza como condición necesaria de la marginalidad, empiezan a ampliar la vista sobre la noción misma de margen al proponer algunos personajes que no necesariamente son pobres, que no provienen de

una pobreza más estructural e histórica sino que se rodean de esa margen que, luego de la crisis del 2001, se fue expandiendo cada vez más hacia diversos sectores, para empezar a incluir otras marginalidades, disidencias y víctimas de la desigualdad social, que son mucho más abarcativas de lo que el foco puesto sobre la pobreza hubiera imaginado.

Para concluir, es importante resaltar una vez más la idea de que el NCA que emergió en los noventa como renovador y que propuso nuevas estéticas y miradas para una cultura que estaba en crisis y venía de un cine que estaba desfasado respecto a su actualidad, fue un cine que aportó una mirada desde la juventud para pensar su propio presente. En ese corrimiento, se produjo una ampliación del reparto de lo sensible, un disenso que provocó una tensión capaz de discutir y oponerse a las lógicas avasallantes del neoliberalismo. Este movimiento, que se dio de una vez y para siempre ya que marcó al cine nacional de allí en adelante, dio lugar a la aparición de cines diversos sobre nuevos márgenes y otredades que alzaron sus voces para narrarse a sí mismos/as.

El concepto de marginalidad, en esta ampliación de terreno, se puede expandir a diversos frentes y, de algún modo, se vuelve insuficiente para nombrar a las mayorías excluidas. Lejos de considerar esto como una falencia del término, lo alentaremos aquí como una ampliación en el rango de las diversidades y otredades, que ya no son marginales sino que se pronuncian desde el centro y desde todas partes. Es decir que, a lo largo de los años que sucedieron al NCA, y al menos hasta 2015, se expandió la pluralidad que abarcaba el término de marginalidad, por la interseccionalidad misma que la atraviesa y por los procesos sociales, políticos y económicos que se dieron en el país y desarrollamos con mayor precisión en el análisis.

Habíamos partido de la idea de que el cine tiene la capacidad de ser producto de una época y producirla a su vez. Por eso, no queremos pensar las películas retomadas como una visión acertada o errada en torno a la marginalidad y los modos de construir una visión crítica sobre la misma que proponen las ciencias sociales, sino que los films fueron objetos de estudio culturales que sirvieron para desentrañar sentidos y significados que circulan y son parte de nuestra cultura y no solo la reproducen sino que también la producen. A su vez, el eje de la marginalidad urbana funcionó como categoría analítica para articular los diálogos y disputas entre las

imágenes, para sistematizar una mirada teórica que diera el armado conceptual de los lentes analíticos, pero estos films no se inscriben únicamente como películas sobre la marginalidad, no se reducen a ello. Están atravesadas por un sinfín de categorías y temáticas sobre las ciudades globales y los problemas que en ellas son cotidianos.

El cine contemporáneo, el de las *historias extraordinarias* que dejaron atrás las *historias mínimas*, es fragmentario, de gran velocidad, retoma melancólicamente los géneros cinematográficos, pero sin pensar en la historia, habla sobre una parte del mundo, pero sin binarismos. Tal vez el desafío principal que nos involucra en esta época es el de entender la complejidad que se ha extendido, los límites claros y definidos que se han borrado y han alborotado muchos de los procesos que vivimos y de los que participamos. Donde ya no se es una cosa o la otra, indefectiblemente, sino que se pueden combinar y yuxtaponer categorías. En el cine contemporáneo se experimenta entre la convergencia de tecnologías y diferentes dispositivos de consumo de las obras. Tiene herencias cercanas, lejanas, locales e internacionales. La novedad del cine de los últimos años se centra, pues, en su heterogeneidad, su amplitud y pluralismo. Es necesario seguir elaborando preguntas que contemplen nuevas miradas en el audiovisual actual y amplíen la categoría de lo marginal hacia nuevos rumbos, más abarcativos e integrales, para extender también la pregunta sobre lo ausente y lo que queda por fuera de las imágenes, o lo que constituye los nuevos márgenes.

## Bibliografía citada

- ADLER, T. (2008). *Hollywood y la mafia. Los más sangrientos gánsters de la historia y su influencia en el mundo del cine*. Barcelona, España: MaNonTroppo.
- AGUILAR, G. (2010). *Otros Mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.
- AMADO, A. (2002). Cine argentino, cuando todo es margen. *Pensamiento de los confines*, (nº 11), pp. 87-94.
- AMADO, A. (2009). *La imagen justa. Cine Argentino y Política (1980-2007)*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- AMATRIAIN, I. (2009). El Nuevo Cine Argentino y la Renovación Independiente, en una década de cambio social y cultural. En: I. AMATRIAIN (Comp.), *Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*, (pp. 15-69). Buenos Aires, Argentina: Ciccus.
- ANDERMANN, J. (2015). *Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- ANITUA, G. I. (2016). Criminología y Cine: una relación ineludible. *Revista de Derecho Penal y Criminología*, (nº 7), pp. 225-230.
- ANZIT GUERRERO, R. (2013). Estudio criminológico del Cine Policial. *TEMA'S Revista Digital, volumen 11*, pp. 6-25.
- APREA, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires, Argentina: UNGS y Biblioteca Nacional.
- ARENDT, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona, España: Lumen.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona, España: Paidós.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M. y VERNET, M. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- AUMONT, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- BECK, U. (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona, España: Paidós.
- BECK, U. (2015). *La sociedad del riesgo global*. Madrid, España: Siglo veintiuno.

- BECKER, H. (2009). *Outsiders, hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno.
- BERNINI, E. (2018). Revisar el "Cine de los Noventa". En: E. BERNINI (Comp.), *Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*, (pp. 9-21). Buenos Aires, Argentina: EUFyL.
- BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, España: Paidós.
- BOSCH, C. L. (2017). La discursividad del Cine Villero. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (nº 15).  
Recuperado de:  
<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1257>.
- CALZADO, M. (2015). *Inseguros. El rol de los medios y la respuesta política frente a la violencia, de Blumberg a hoy*. Buenos Aires, Argentina: Aguilar.
- CAMPERO, A. (2009). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires, Argentina: UNGS y Biblioteca Nacional.
- CONTRERAS ZANABRIA, M. F. (2013). *La ciudad desbordada: imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad en la ciudad de Lima a partir de su representación cinematográfica, 1978-1990*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CRENSHAW, K. W. (1991). Mapping the Margins: Interseccionalidad, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, volume 43, (nº 6), pp. 1241-1299.
- CUNEO NASH, S. (2019). *Cine y Derecho Penal*. Valencia, España: Tirant humanidades.
- DAICICH, O. M. (2015). *El nuevo cine argentino (1995-2010). Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Córdoba, Argentina: Eduvim.
- DALLORSO, N. (2014). ¿De qué se habla y se calla cuando se habla de inseguridad?. *Voces en el Fénix*, (nº 34). Recuperado de:  
[https://www.vocesenelfenix.com/sites/default/files/pdf/36\\_pdfsam\\_4fenix34%20baja.pdf](https://www.vocesenelfenix.com/sites/default/files/pdf/36_pdfsam_4fenix34%20baja.pdf)
- DE QUINCEY, T. (2006). *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Madrid, España: Alianza.

- DEBORD, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Rosario, Argentina: Último Recurso.
- DELEUZE, G. (2002). *Conversaciones*. Madrid, España: Editora Nacional.
- DELEUZE, G. (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- DELEUZE, G. (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. En A. JAAR (Comp.), *La Política de las Imágenes*, (pp. 39-67). Santiago, Chile: Metales Pesados.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2017). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- DIPAOLA, E. M. (2009). *La experiencia social en devenir. Expresiones comunitarias e identitarias en el Nuevo Cine Argentino* [Tesis de doctorado inédita]. Universidad de Buenos Aires.
- DIPAOLA, E. M. (2010a). Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino. *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. (nº 1). Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>
- DIPAOLA, E. M. (2010b). Las Formas Políticas del Cine Argentino: Montajes, Disrupciones y Estéticas de una Tradición. *Aisthesis*. (nº 48), pp. 128-140.
- DIPAOLA, E. M. (2013). Imágenes indiscernibles. Un abordaje de las relaciones entre la imagen y el espacio urbano en el cine argentino contemporáneo. *Bifurcaciones*. (nº 13). Recuperado de: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/07/imagenes-indiscernibles/>.
- DIPAOLA, E. M. (2016a). Poner en el ver: tramas de significados y lazo social en el Nuevo Cine Argentino. *Palimpsesto. Volumen 7* (nº 10), pp. 23-40.
- DIPAOLA, E. M. (2016b). Intersticios del pensamiento y de la estética: Expresión e inmanencia del cine en Gilles Deleuze. *El Banquete de los Dioses. volumen 4*, (nº 6), pp. 135–152.

- DIPAOLA, E. M. (2017a). Lazo Social y Globalización: las Sociedades Imaginales y un abordaje metodológico para su estudio. *Athenea Digital, volumen 17*, (nº 1), pp. 249-267. doi: <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1843>
- DIPAOLA, E. M. (2017b). Introducción: Las Producciones Imaginales y Cultura visual: formas de imaginalidad en la vida contemporánea. En E. M. DIPAOLA (Comp.), *Producciones imaginables. Cultura visual y socialidad contemporánea*. (pp. 7-31). Adrogué, Argentina: La Cebra.
- DIPAOLA, E. M. (2019). La ciudad y los sentidos: las sensaciones como imágenes del espacio y de las afecciones en el cine argentino contemporáneo. *Desde la academia*, (nº 31), pp. 14-23.
- EISNER, L. (2013). *La Pantalla Diabólica. Panorama del cine clásico alemán*. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.
- FERRI, E. (1949). *Los Delincuentes en el Arte*. Buenos Aires, Argentina: Schapire.
- FERNÁNDEZ REYES, A. (2005). Criminología del Cine. Las causas del crimen en el cine mexicano de la Época de Oro. *Estudios sobre Culturas Contemporáneas, volumen 11*, (nº 21), pp. 105-136.
- FOUCAULT, M. (1983). *La verdad y las formas jurídicas*. Ciudad de México, México: Gedisa.
- FOUCAULT, M. (1987). Los asesinatos que se cuentan. *Sociología. Revista de la Facultad de Sociología de la UNAULA*, (nº 10), pp. 20-25.
- FOUCAULT, M. (2009). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno.
- FOUCAULT, M. (2010). *Los anormales*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- GAGO, V. (2014). *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2008). *La Globalización Imaginada*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- GARDIES, R. (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- GETINO, O. (2016). *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Argentina: Ciccus.

- GORDON, R. (2017). *Narrativas de la suspensión. Una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires, Argentina: Librería.
- HARVEY, D. (1990). *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, N. (2016). Cine y Teorías Criminológicas. *CAP Jurídica, volumen 1, (nº 1)*. Recuperado de:  
<http://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/CAP/article/view/1928>.
- HOBERMAN, J. (2014). *El cine después del cine: o ¿qué fue del cine del siglo XXI?*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- INCAA, OAVA (Observatorio de la Industria Audiovisual de Argentina). (2019). *Informe Igualdad de Género en la Industria Audiovisual Argentina*. Recuperado de: [http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2019/12/incaa\\_oava\\_igualdad\\_de\\_genero\\_2019.pdf](http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2019/12/incaa_oava_igualdad_de_genero_2019.pdf).
- JAMESON, F. (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, España: Paidós.
- JAMESON, F. (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, España: Paidós.
- JAMESON, F. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el postmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- JAMESON, F. (2012). *El postmodernismo revisado*. Madrid, España: Abada.
- KESSLER, G. y DI VIRGILIO, M. M. (2008). La nueva pobreza urbana: dinámica global, regional y argentina en las últimas dos décadas. *Revista de la Cepal*, (nº 35), pp. 31-50.
- KESSLER, G. (2014). *Controversias sobre la desigualdad: Argentina, 2003 – 2013*. Buenos Aires, Argetina: Fondo de Cultura Económica.
- KESSLER, G. (2015). *El sentimiento de inseguridad. Sociología del temor al delito*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno.
- KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, España: Paidós.
- KRIGER, C. (2019). Introducción. En C. KRIGER (Comp.), *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*, (pp. 1-21). Nueva York, EEUU: Peter Lang.

- LA FERLA, J. (2008). El cine argentino: un estado de situación. En: E. A. RUSSO (Comp.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, (pp. 215-242). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- LAVALLÉN RENE, F. (2013a). El Cine Criminal: fluctuaciones ideológicas, géneros y tópicos. (nº 1), *Documentos de Trabajo del Instituto Nacional de Estudios Estratégicos de la Seguridad (INEES)*. Buenos Aires, Argentina.
- LAVALLÉN RENE, F. (2013b). El Cine y el Delito. Los Antecedentes: el expresionismo alemán. (nº 2), *Documentos de Trabajo del Instituto Nacional de Estudios Estratégicos de la Seguridad (INEES)*. Buenos Aires, Argentina.
- LEÓN, Ch. (2005). *El Cine de la Marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, España: Anagrama.
- LOSADA, M. (2019). *The Projected Nation: Argentine Cinema and the Social Margins*. Nueva York, Estados Unidos: State University of New York Press.
- LYOTARD, J. F. (1979). *Discurso, Figura*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- LYOTARD, J. F. (2000). *La condición postmoderna*. Madrid, España: Teorema.
- MACHADO, A. (2008). Convergencia y divergencia de los medios. En: J. LA FERLA (Comp.), *Artes y medios audiovisuales II, un estado de situación*. Buenos Aires, Aurelia Rivera Ed.
- MARINO, S. (2017). *Políticas de comunicación del sector audiovisual: modelos divergentes, resultados equivalentes*. Buenos Aires, Argentina: UNQui.
- MENDIZÁBAL, N. (2006). Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa. En: Vasilachis De Gialdino, I. (coord.), *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona, España: Gedisa, pp. 65-105.
- MESTMAN, M. (2013). Las *masas* en la era del *Testimonio*. En: M. MESTMAN y M. VARELA (Coords.), *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*, (pp. 179-215). Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- MITCHELL, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil.

- MOGUILLANSKY, M. (2011). Globalización, cultura y sociedad. Cambio cultural, géneros discursivos y estructuras del sentir. *Andamios: Revista de investigación social*, volumen 8, (nº 17), pp. 323-344.
- MOGUILLANSKY, M. (2020). La batalla de las pantallas. Desafíos para el cine de América Latina. *En la otra Isla*. (nº 2), pp. 34-49.
- NAKOUSI, M. y SOTO, D. (2012). *Cine y Criminalidad Organizada. Una mirada multidisciplinaria*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- OUBIÑA, D. (2004). La fascinación por el margen. *TodaVÍA, Pensamiento y cultura en América Latina*. (nº 8), pp. 50-54.
- OUBIÑA, D. (2008). Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina. En: E. A. RUSSO (Comp.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, (pp. 31-42). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- OUBIÑA, D. (2018). La Ficción, lo Teatral y lo Documental. De la generación del 60 al Nuevo Cine Argentino. En: E. BERNINI (Comp.), *Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*, (pp. 23-34). Buenos Aires, Argentina: EUFyL.
- PAGE, J. (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham, Inglaterra: Duke University Press.
- PIEDRAS, P. (2010). Nuevo Cine Argentino: encrucijadas socioculturales de una renovación. *Papeles de Trabajo, Revista electrónica del IDAES*, volumen 4, (nº 6). Recuperado de:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7457609>.
- PISCIOTTANO, L. (2020). Estéticas del hambre e imágenes de la marginalidad. Desde los nuevos cines latinoamericanos al cine argentino contemporáneo. *Entramados y perspectivas. Revista de la carrera de Sociología*, volumen 10, (nº 10), pp. 132-161.
- PRIVIDERA, N. (2016). *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*. Córdoba, Argentina: Los Ríos.
- RANCIÈRE, J. (2008). El teatro de imágenes. En A. JAAR (Comp.), *La Política de las Imágenes*, (pp. 69 - 89). Santiago, Chile: Metales Pesados.

- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y Poética*. Santiago, Chile: LOM.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- RANGUGNI, V. (2014). La redefinición de las relaciones de gobierno y el desbloqueo del problema de la (in)seguridad en la última década. *Voces en el Fénix*, (nº 34). Recuperado de: <https://www.vocesenelfenix.com/content/la-redefinici%C3%B3n-de-la-relaciones-de-gobierno-y-el-desbloqueo-del-problema-de-la-inseguridad->
- ROCHA, G. (2004). La estética del hambre. *Ramona, revista de artes visuales*, (nº 41). Recuperado de: [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41\\_14nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf).
- RODRÍGUEZ, G. y SEGHEZZO, G. (2010). La problematización de la (in)seguridad en los medios de comunicación: los imperativos del saber y del hacer. En: M. GALVANI, K. MOUZO, N. ORTIZ MALDONADO, V. RANGUGNI, C. RECEPTER, A. L. RÍOS, G. RODRÍGUEZ y G. SEGHEZZO, *A la inseguridad la hacemos entre todos. Prácticas académicas, mediáticas y policiales*. Buenos Aires, Argentina: Hekht Libros, pp.75-120.
- SCHWARZBÖCK, S. (2000). Último tren a Constitución. *El Amante*, (nº 104), pp. 50-51.
- SEGHEZZO, G. (2014). Verdugos colectivos: el miedo (in)securitario como operador político. *Voces en el Fénix*, (nº 34). Recuperado de: [https://www.vocesenelfenix.com/sites/default/files/pdf/62\\_pdfsam\\_7fenix34%20baja.pdf](https://www.vocesenelfenix.com/sites/default/files/pdf/62_pdfsam_7fenix34%20baja.pdf)
- SHIPLEY, W. y CAVENDER, G. (2001). Murder and Mayhem at the Movies. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, volume 9 (nº 1), pp. 1-14.
- SOLÁS, H. (2016). Manifiesto del Cine Pobre. *laJiribilla, Revista de Cultura Cubana*. volumen 12. Recuperado de: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/manifiesto-del-cine-pobre>.

- SUÁREZ, N. (2018). ¿La estética es el modo de producción? y El "Cine de los ochenta". En: E. BERNINI (Comp.), *Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*, (pp. 35-43 y 45-58). Buenos Aires, Argentina: EUFyL.
- TACCETTA, N. (2017). Archivo desgarrado. Para una crítica (de la imagen) de la violencia. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. (nº 15). Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1273>.
- VARGAS, J. C. (2017). Violencia y marginalidad urbana en la película mexicana *De la calle* (de Gerardo Tort). *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. (nº 15). Recuperado de: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1235/1073>
- VASILACHIS DE GIALDINO, I. (1992). *Métodos cualitativos I. Los problemas teórico-epistemológicos*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- VELIZ, M. (2011). Buenos Aires y el Nuevo Cine Argentino. *Actas del II Congreso Internacional AsAECA. Desafíos de los estudios audiovisuales en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: AsAECA. Recuperado de: [http://www.asaeca.org/aactas/veliz\\_mariano.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/veliz_mariano.pdf).
- VELIZ, M. (2014). Sujetos diaspóricos. Cuerpos, espacios y tiempos entre-medio en el cine latinoamericano contemporáneo. *laFuga*, (nº 16). Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/sujetos-diasporicos/680>.
- VELIZ, M. (2017). Figuraciones de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (nº 15). Recuperado de: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1291>.
- VERARDI, M. (2009). El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época. En: I. AMATRIAIN (Comp.), *Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*, (pp. 171-189). Buenos Aires, Argentina: Ciccus.
- WACQUANT, L. (2001) *Parias Urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- WACQUANT, L. (2004). *Las cárceles de la miseria*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

XAVIER, I. (2011). Glauber Rocha: crítico y cineasta. *laFuga*, (nº 12). Recuperado de: <http://lafuga.cl/glauber-rocha-critico-y-cineasta/457>.

YAR, M. (2010). Screening Crime: Cultural Criminology Goes to the Movies. En: K. J. HAYWARD & M. PRESDEE (eds.), *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*, (pp. 68-82). Londres, Inglaterra: Routledge.