

Espacio(s) en films documentales argentinos

*Javier Campo*¹

Resumen

En el espacio social las relaciones de fuerza activan relaciones de poder que se hacen palpables en los sistemas de representación. En esa articulación política el poder no es el único realizador, el único que “pone en escena”, sino que también se hace presente “todo lo que actúa y combate socialmente lo que pasa por las representaciones” (Comolli, 2008: 222). En el cine argentino hubo films documentales que develaron en la representación la relación determinante entre el lugar ocupado en el espacio físico y la ubicación en el espacio social. El objetivo de este trabajo es analizar aquellos films pensando en la reconstrucción de sus modelos de representación en conflicto².

Palabras clave: Espacio social – Representación – Cine documental argentino – Poder - Política

¹ Doctorando en la Facultad de Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA). Investigador de proyectos FONCyT y UBACyT. Director de la revista *Cine Documental* (www.revista.cinedocumental.com.ar). Compilador y coautor del libro *Cine documental, memoria y derechos humanos* (2007) y coautor de *Una historia del cine político y social en la Argentina* (2009 y 2011). Miembro de la comisión de publicaciones de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Miembro del Comité Editorial de la revista *Imagofagia*. Council Member de la Film Section en la Latin American Studies Association (LASA). Pasaje Rojas 1057 (Tandil) javier.campo@conicet.gov.ar

² Los films son: *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962), *Los Totos* (Marcelo Céspedes, 1982), *Por una tierra nuestra* (M. Céspedes, 1984) y *Buenos Aires, crónicas villeras* (M. Céspedes y Carmen Guarini, 1988).

Abstract

In the social space the strength relations activate power relations that are evident in the representation systems. In that political joint power is not the only producer, the only "staged", but also is present "all what works and fights socially what passes for representations" (Comolli, 2008: 222). In the Argentine documentary cinema was films that unveiled in representing the determining relationship between the place occupied in the physical space and location in the social space. The aim of this paper is to analyze those films considering rebuilding their conflicting representational models.

Keywords: Social Space – Representation – Argentine Documentary Cinema – Power - Politics

Las fuerzas del mercado empujan a salir del sistema de representación en pos de una aceleración del consumo que no se detenga en disputas entre modelos de representación, sino que alimente sin pausa al horno de este tren llamado sociedad (adossada antes a "capitalista"). Jean-Louis Comolli (2008) destaca que en estos tiempos "la cultura publicitaria de la velocidad" exige un consumo apresurado, a diferencia del que proponían las disputas entre sistemas de representación antagónicos que "apilaban" representaciones haciendo lenta y pesada su digestión.

El cine sigue teniendo una ventaja por sobre los medios electrónicos: mientras para el consumo mediático todos los sujetos dan lo mismo, siendo puntos de una estructura inhumana, en una sala de cine "un hombre vale lo que otro, pero cada ser es singular". Los espectadores se encuentran en una misma sala circunstancialmente, ya que son únicos, "el cine es uno por uno" (Comolli, 2008: 227). Esa es la cuestión, mientras la dictadura mercantil mediatizada considera al "público" como una masa amorfa y moldeable, el cine posibilita la

reflexión y no, simplemente, el consumo. O sea que el cine permite quedarse en las representaciones, no expulsa de ellas. Esa permanencia no puede sino asumir la forma de las luchas sociales y políticas en el sistema de representación.

Una de las esferas en conflicto en esa permanencia persistente es el espacio social, esfera dilecta en la cual las relaciones de fuerza activan relaciones de poder que se hacen palpables en los sistemas de representación. En esa articulación política el poder no es el único realizador, el único que “pone en escena”, sino que también se hace presente “todo lo que actúa y combate socialmente lo que pasa por las representaciones” (Comolli, 2008: 222). Lo contrahegemónico tiene en el cine un medio de expresión que pone en escena sus actos y discursos, esa politicidad del texto filmico no puede sino hacerse presente por el peso de las representaciones que pueden detenerse, neutralizando momentáneamente todo aquello que alimenta a la máquina ciega del progreso. Aquí la dictadura mercantil no tiene a un aliado sino a un enemigo potencial.

Los sujetos sociales adquieren su constancia, sensibilidad y potencialidad, entre otros atributos, por la posición que ocupan en el espacio social. Y el espacio físico funciona como una simbolización que remite al espacio social. No se trata de un determinismo lineal, pero el espacio físico habitado por un “agente social”, para usar la terminología de Pierre Bourdieu, da cuenta en gran medida de la posición que ocupa en el espacio social. Esto significa que, en un extremo, “aquel a quién se caracteriza como ‘sin casa ni hogar’ o ‘sin domicilio fijo’ no tiene -prácticamente- existencia social” (Bourdieu, 2007: 120). Por lo tanto, cualquier representación que contradiga esta correlación entre el espacio físico y el espacio social, que reflexione en lugar de acelerar la salida del espacio representado y que inserte el conflicto político en la configuración del sistema de representación, estará posicionándose críticamente contra el poder.

El espacio físico, como esfera condicionante del espacio social, “es uno de los lugares donde se afirma y ejerce el poder, y sin duda en la forma más sutil, la de la violencia simbólica como violencia inadvertida” (Bourdieu, 2007:

122). Esa violencia simbólica se reafirma en los sistemas de representación en los que las disputas del poder se ponen en escena. Por las representaciones pasa ese combate por determinar el espacio social mediante el espacio físico en las que la violencia simbólica despliega sus mecanismos. Pero también, ya que seguimos hablando de cine, esas representaciones reciben sus buenas estocadas. “Las representaciones desde siempre están en lucha las unas con las otras” (Comolli, 2008: 222). La máquina del poder-representación no tiene armonía: sufre explosiones flamígeras que amenazan con producirle serias lesiones al sistema entero. Por ello la dictadura mercantil acelera el curso de las imágenes para salir de la representación sin escalas, su permanencia supone su inestabilidad.

En el cine argentino hubo films que develaron en la representación la relación determinante entre el lugar ocupado en el espacio físico y la ubicación en el espacio social. Films que construyeron sus modelos de representación en oposición al poder fijando el conflicto político en los mismos. Superponiendo representaciones, como diría Comolli, haciéndolas pesadas e indigeribles para la dictadura mercantil de las imágenes. Este vomitivo fue propiciado por perfectos extranjeros al cine industrial que advirtieron en el problema de la vivienda argentino un modo de exclusión y determinación mediante el espacio físico del ordenamiento del espacio social. *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962), *Los Totos* (Marcelo Céspedes, 1982), *Por una tierra nuestra* (M. Céspedes, 1984) y *Buenos Aires, crónicas villeras* (M. Céspedes y Carmen Guarini, 1988) representaron lo oculto, lo irrepresentable para el orden político. Las luchas políticas por un espacio físico no velaron los conflictos por el espacio social, y sus representaciones combatieron, en el tiempo propio del cine y no de las imágenes mediatizadas, las puestas en escena del poder. En síntesis, estos films argentinos hicieron notar que las “luchas en el sistema de representación son la *forma misma* de las luchas sociales y políticas” (Comolli, 2008: 222).

El espacio físico, el espacio social y sus representaciones

Encuadres cerrados. Sentimiento de ahogo. Realidad asfixiante. Hábitat inhumano. Esta condensación se desprende de la primera secuencia de uno de los primeros films de la Escuela Documental de Santa Fe. Una muestra cabal de cómo se puede describir una realidad interior sin decir una sola palabra, trabajando el lenguaje formal del film. A los diez minutos de comenzada la película vemos una panorámica del conventillo junto al título de la “Segunda encuesta social filmada”³: *Los 40 cuartos* de Juan Oliva (1962).

Con un destacado uso de la luz y las sombras en habitaciones cerradas, comienza el film entrevistando a los inquilinos del conventillo más grande de la ciudad de Santa Fe. *Los 40 cuartos* fue realizada en 1962 y documenta las miserables condiciones de vida en las que se encuentran los habitantes del conventillo y la búsqueda paralela de una pareja de recién casados en pos de encontrar una vivienda al alcance de sus posibilidades. El fracaso de su peregrinación resulta estrepitoso y deben ir al conventillo derruido que el film ha documentado a lo largo de los veinticinco minutos previos. Y ya no podrán salir, como dice el viejo: “Muriéndose es la única manera de salir”.

La lectura de la declaración de los derechos del niño, la reflexión de los habitantes que dicen “las ganancias se las lleva el diablo”, “si trabajamos, ¿Por qué debemos vivir aquí?” y “eso es meterse con la propiedad privada”, junto a las imágenes de la miseria del conventillo van delineando una representación ausente hasta entonces en el cine argentino. El espacio físico se corresponde con el espacio social ocupado por los habitantes del conventillo, pero (uno de los primeros “peros” en el cine argentino) no debería ser así. Este film quebró las apacibles representaciones de los “pobres pero felices”.

“La sociedad me obliga a vivir así”, testimonio que bien podría

³ La primera había sido *Tire dié* (Fernando Birri, 1958).

fundamentar cualquier teorización estructuralista proviene de la boca de una de las mujeres que habitan el conventillo. En esa expresión conviven el efecto y su elucidación, la pertenencia al espacio físico como expresión del espacio social. Pero, sin embargo, en la misma reflexión de ese sujeto social se encuentra la negación de esta correlación, o su superación. La puesta en acto forma parte de la representación que propone *Los 40 cuartos* de los conflictos sociales y políticos, conflictiva en sí misma. La belicosidad de la representación se traza como un ataque directo al poder establecido. Poder político, mercantil y audiovisual también. “Pero una no se pierde por sí misma, la mayor parte es por la miseria, después ya es tarde”. Plantar la cámara ante la realidad sin ambages, como clamaba Fernando Birri, significa superponer una representación urticante deteniendo la vertiente de imágenes del sistema de representación. Poner un palo –por más delgado que resulte- entre las ruedas del poder.

Mediante el decreto n° 791, de 1963, el Poder Ejecutivo ordenó la prohibición y el secuestro del film para reprimir “la difusión de actividades de propaganda comunista”. El film no se proponía propagandizar el comunismo, sino, y en este aspecto hacía una lectura anarco-comunista, criticar el uso/abuso de la propiedad privada proponiendo la “vivienda de utilidad pública”. Ante la pregunta “¿qué es la propiedad?”, Pierre Joseph Proudhon respondía “la propiedad es un robo” (2005) hacía más de un siglo⁴, y si bien *Los 40 cuartos* no lo grita a voz en cuello, al menos lo sugiere. Y esa sugerencia no podía sino ser censurada por los conservadores de un régimen basado en el Capital. Uno de los films más logrados de la Escuela Documental de Santa Fe resultó el más revulsivo por cuestiones que no tuvieron nada que ver con las casualidades.

La eterna premisa ética de la fidelidad para con el protagonista de un film documental está relacionada con el aspecto narrativo, en ese sentido los

⁴Claro que Proudhon no se refería únicamente a la vivienda sino a toda propiedad que por su posesión individual está en el génesis de las desigualdades sociales y, por ende, en la explotación del hombre por el hombre.

nuevos cineastas documentales de los 80' se unen en pos de un ideal: "que sean los protagonistas de los hechos quienes construyan el discurso de un filme" (Guarini, 1995: 43). Trabajar el discurso con los protagonistas de las historias representadas resulta una posibilidad encarada sólo por aquellos que están dispuestos a abrirse a los "otros". Esos que, justamente, están en condiciones de aportar las armas en las luchas de la representación, abrirse a los "otros" supone dejar de ser "nosotros": abandonar intelectualmente nuestro lugar en el espacio social para que el tempo mercantil no sea. Para que el poder encuentre algún escollo en su dominio del sistema de representación. Y que ese escollo le presente batalla. Batalla que da, por ejemplo, *Los Totos* de Marcelo Céspedes⁵.

En este film la villa no es el telón de fondo, sino el espacio físico donde se construye, dirime y dimensiona el espacio social villero. Los "otros" dan cuenta de las problemáticas propias, no logradas sino padecidas. La película no muestra simplemente la miseria, indaga en los motivos de la misma pero, atendiendo al principio ético ya mencionado, construye la representación dando preeminencia al discurso de los otros sin apelar al paternalismo. El cierre del Ingenio, la llegada a Buenos Aires, la crianza de diez hijos que comenzaron a llegar cuando tenían diecisiete años, la falta de agua potable, la luz "enganchada", entre otros sucesos y problemáticas expresadas por la pareja de villeros facilitan la construcción de un modelo de representación que abreva en la etnografía interceptando a la política.

⁵ *Los Totos* fue una de las producciones que formó parte del grupo Cine Testimonio a principios de los 80' (junto a *Martín Choque, un telar en San Isidro* de Tristán Bauer y Silvia Chanvillard y *Causachum Cuzco* de Alberto Giudice, entre otras). Los Totos son los niños que abandonaron la escuela y son representados en el film por un grupo de amigos que no superan los diez años. Al respecto, véanse los artículos "De virtudes y miseria. El cine etnográfico de la década del ochenta" de Javier Campo y Carolina Miori, y "El medio hostil. Fundamentos y recorridos del cine etnográfico en la Argentina" de Javier Campo, ambos presentes en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (editores, 2011), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

La pertenencia a un espacio social marginal es reconocida por el hombre que comenta que su sueldo es bajísimo y por ello, como su esposa, debe apelar a otros oficios de extra tiempo. La mención del espacio físico se relaciona nuevamente al espacio social: “Nosotros no estamos acá porque nos gusta, ni porque uno quiere estar, sino que es por la situación que actualmente estamos viviendo”. Veinte años después de *Los 40 cuartos*. Otra mujer. La misma afirmación.

El contrapunto polémico que se produce en *Los Totos* entre el discurso de las asistentes sociales (quienes destacan que los problemas de los niños son efecto de “necesidades afectivas”) y los de los habitantes de la villa, insertan en la representación construida un conflicto extensible a las disputas de representaciones mismas entre la “cultura legítima” y la “cultura popular”. Esa distancia entre la incompreensión de los profesionales y el dolor de los villeros es puesta en escena por Céspedes. En la medida en que estas luchas dan cuenta de las distancias de poder en las representaciones, también hacen presente la fusión entre el espacio físico y el espacio social. Los Totos conocen todo esto, pero –afortunadamente- por el momento la vida es un juego de tiempo completo. Los más grandes sólo juegan, como se puede apreciar en las últimas secuencias de la película, en época de carnaval.

Dos años después Marcelo Céspedes estrenó *Por una tierra nuestra* (1984), film también enmarcado en Cine Testimonio. La época de convulsión política en la que se realizó (fin de la dictadura y comienzos del gobierno democrático) funcionó en el film como un catalizador que avivó la voluntad política del registro documental para disputar la legitimidad discursiva tanto en las representaciones como en la realidad coyuntural; siendo –para retomar a Comolli- la *forma misma* de las luchas sociales y políticas, la representación cinematográfica. En ese sentido *Por una tierra nuestra* retoma el relato donde fue dejado por *Los Totos*, como destaca Osvaldo Bayer: “Muestra la misma cara del mismo escenario, la rebeldía, el no resignar, el no aceptar las condiciones establecidas por la sociedad dominante: la ocupación de tierras para vivir con un

poco más de dignidad [...] No quieren más que eso, Tierra” (1996: 46). La representación se interna en la realidad política villera que se subleva luego de años de latencia. La lucha social por el espacio físico es, como para el conjunto de la sociedad, una lucha por la modificación de las relaciones de poder, por una reconfiguración del espacio social. El sistema de representación también siente ese cimbronazo luego de años de silencio o exilio. Se acaba una dictadura (al comando del Estado) y continúa otra (al comando del mercado), sin embargo hay quienes se obstinan en darle pelea en el campo de batalla de las representaciones.

Aquellos que casi no “poseen existencia social”, como deduce Bourdieu por carecer de vivienda, encuentran en la búsqueda constructiva de su espacio físico una forma de solidaridad y resistencia colectiva para transformar su espacio social en algo “más digno”, como se repite en el film. Los protagonistas, y sus representaciones, manifiestan ser concientes de la correlación entre los espacios (físico y social), y por ello desean modificar el primero para contribuir a la transformación del segundo.

Por una tierra nuestra introduce otro modelo de representación en la disputa política del campo audiovisual: el pueblo ya no es trabajador y sumiso, sino trabajador y rebelde. Dos secuencias otorgan asidero a esta afirmación. En primer lugar, las tácticas populares son representadas en su burla de la autoridad. El cerco establecido por la policía de la dictadura -que coherente ideológicamente hostigaba evitando que saliera o entrara nadie para desgastar a los que tomaron las tierras- es quebrado para construir las primeras viviendas en los terrenos fiscales por las noches. La representación de un pueblo no predecible. En segundo lugar, los habitantes del nuevo barrio se exculpan por sus errores ortográficos (respondiendo a lo que les espetaban los funcionarios administrativos), fundamentando que “los distintos gobiernos de nuestro país no nos han dado la educación necesaria”. Para finalizar provocativamente la intervención dejando en claro: “lucharemos por una tierra nuestra”. Ya no se

trata de un pueblo “bueno” ni pasivo. Cuando no hay casa la vuelta del trabajo no tiene destino⁶. Hay que dárselo. La paciencia se acabó. Éste pueblo confronta y no espera a nadie. La representación peronista clásica del pueblo es, al menos, puesta en entredicho en una nueva época.

“Ellos no han erradicado la villa, ellos han tirado a la gente de la villa” dice una villera que reflexiona sobre el plan de erradicación de villas de la dictadura⁷. Ese suceso del pasado reciente es traído a la representación como una necesidad para una memoria amplia de las atrocidades de la dictadura: esa también fue una violación de los derechos humanos. En una época en la que primó la representación de un poder dictatorial asesino y “desaparecedor”, *Buenos Aires, crónicas villeras* (M. Céspedes y C. Guarini, 1988) introduce una representación política conflictiva sobre otras secuelas que dejó la dictadura, las cuales también calaron profundamente en la sociedad. Una vez más, como en los anteriores films, los testimoniantes dejan en claro que el espacio físico habitado no es el que pudieron elegir sino el que les tocó en suerte. La tercera película del grupo Cine Ojo (conformado por Céspedes y Guarini en 1985⁸) no participa del coro de estigmatizaciones sobre los villeros, sino que pretende insertarse en su vida, casi en su misma lógica.

La “liberación de las fuerzas productivas” proclamada por Martínez de Hoz en el célebre (y ya gastado) registro televisivo, reproducido en el film,

⁶Y, cuando ni trabajo hay, la configuración del espacio social se vuelve aún más problemática. Más adelante otros modelos de representación introducirán este conflicto en el cine, como el film de ficción *Después de la tormenta* (T. Bauer, 1992) en el cual se introducen ambas problemáticas: la falta de vivienda y de trabajo.

⁷ Se trata de parte de la respuesta ante la consulta del grupo realizador por la utilidad del film para los protagonistas. Así como aparece en *Ceramiqueros de Traslasierra* (R. Gleyzer, 1965), pocas veces en el cine argentino se consultó sobre la utilidad del mismo film a los sujetos de la documentación. Desde ya, este recurso introduce modificaciones en la representación que disparan a los mismos cimientos de los documentales institucionales omniscientes. Las luchas sociales se plasman, una vez más, en luchas por la representación.

⁸Las dos primeras películas fueron *Hospital Borda, un llamado a la razón* (1986) y *A los compañeros la libertad* (1987) dirigidas por ambos.

significó para los habitantes de las villas de Buenos Aires la liberación de los espectros que se abalanzaron sobre sus viviendas de chapa, madera, cartón y unos pocos ladrillos. La dictadura mercantil se fortaleció con esa “liberación” para allanar el camino al dominio de un sistema que es representado metafóricamente en la película mediante la imagen de un cartel inmobiliario montada en paralelo al testimonio de los villeros. El mercado triunfó sólo en algunos aspectos; los sujetos populares y sus representaciones resistieron.

El padre Carlos Mugica es el personaje recordado en los testimonios, fue él quién organizó el movimiento villero. Pero su muerte no significó la disolución de la organización. La ausencia del líder no dio por tierra con la resistencia, sino que ésta se sostuvo aún en circunstancias más difíciles durante la dictadura. Por ello la lucha por el espacio físico se asocia en la representación a la resistencia contra la pauperización del espacio social, la disputa política se da en la representación así como en la realidad. Las armas del poder están asociadas a la “liberación de las fuerzas productivas” y tienen su representación: “Vos ves los containers esos y ahí vivía un montón de gente –dice uno de los protagonistas-, para lo único que sirvió (ese terreno) es para hacer playas para las multinacionales”. Dictadura militar, dictadura mercantil, un deslizamiento natural.

Miserabilismo, populismo y naturalismo

Las representaciones que construyen estos films politizan la red de intercambios sociocomunicativos sin dejarse absorber por la fuerza centrífuga que motoriza la lógica mercantilista (aceleración del consumo, salida de la representación). Por el contrario, profundizan las disputas en la representación ubicándose como la contraparte de las representaciones configuradas por los

aparatos de difusión del poder hegemónico. Teniendo en cuenta que las polémicas a propósito de “lo popular” es una senda transitada frecuentemente por los intelectuales, y que esa apuesta se jugó fuerte en las representaciones que del pueblo se dieron a lo largo de los años comprendidos entre el primer y el último film de este corpus (1962-1988), es posible decir que ninguno de los cuatro films estudiados participó de forma consciente y directa en esa disputa intelectual debido a que los realizadores no hablaron “del”, ni “para” ni “por” el pueblo, sino “a través”. Desde Juan Oliva a Marcelo Céspedes y Carmen Guarini no existió una pretensión de objetividad (a contrapelo de las diversas corrientes cinematográfico políticas que se centraron en la mitad del período mencionado –primeros años de los setenta–), sino de testimoniar para reflexionar representando. Y para ello detuvieron el reloj mercantilista, afirmándose en la representación, combatiendo las construcciones hegemónicas del pueblo, otorgando visibilidad a las problemáticas de la vivienda ausentes en el cine y marchando a contramano del consumo de imágenes mediatizadas. Pero sin la pretensión de sostener una verdad absoluta, ni una metodología de investigación rigurosa. En definitiva, sin la pretensión de sentirse autorizados para hablar del pueblo de manera exclusiva sino con él, interpretándolo.

Una debilidad en la que suelen caer los investigadores o los artistas, con igual periodicidad, es el miserabilismo y su reverso, el populismo. El legitimismo cultural lleva al miserabilismo, para el cual “las prácticas y los rasgos culturales de las clases populares se encuentran privados del sentido que poseen por su referencia a un sistema social legítimo: infracción, error, torpeza, privación de códigos, distancia, conciencia culposa o desgraciada de esas distancias o de esas privaciones” (Grignon y Passeron, 1991: 31). El miserabilismo no encuentra “nada rescatable” en las prácticas culturales, políticas o económicas de las clases populares, subalternas o bajas. El miserabilista no puede ver todo sino a través del velo de su condición social legítima, todo se remite a su sistema de pertenencia/referencia.

Por otro lado, el relativismo cultural que desemboca en el populismo consiste en “afirmar la superioridad de las costumbres y competencias dominadas” (Grignon y Passeron, 1991: 50). De por sí todo lo que estudia, observa o representa el populista es correcto y expresión de una singularidad auténtica. Éste está imposibilitado para establecer relaciones entre las culturas y los espacios de poder, de manera que “olvida que las búsquedas cosméticas o estéticas (de las clases populares) son descalificadas en un juego donde los dominantes determinan a cada momento la regla del juego”. En definitiva, “tiene por efecto hacer desaparecer los efectos de la dominación” (Bourdieu, 1988: 155).

¿Encontramos miserabilismo o populismo en los modelos de representación de estos films? *Los 40 cuartos* no se queda en la belleza de la miseria, que también es posible, sino que plantea (junto a los interpretes) la superación de esa condición mediante la reflexión sobre la vivienda colectiva (que, por otra parte, de aplicarse mediante políticas públicas trastocaría los espacios de poder de los mismos realizadores); sin caer en el populismo que supone justificar las flaquezas de los pobres, la mezquindad también se hace presente en el conventillo. *Los Totos* no representa a los sujetos populares como miserables culpables de su condición sino que pone en escena las causas de la miseria a través del mismo testimonio de los habitantes de la villa, quienes sostienen un discurso conciente y que, a fin de cuentas, no están imposibilitados de por sí para cambiar su situación. Por otra parte, se deja expuesto el discurso de las asistentes sociales que miden con su vara legitimista los problemas de los Totos, sin caer por ello en un relativismo populista que supondría minimizar los problemas de convivencia social de esos habitantes marginales. Los problemas siguen siendo tales y se remiten a relaciones de poder. En cuanto a *Por una tierra nuestra* y *Buenos Aires, crónicas villeras* a simple vista queda clara la diferenciación de las visiones miserabilistas: en ambos films se representa la reacción organizada del pueblo por sus mismas iniciativas y en sus mismos términos, no se establece una degradación de su condición, sino que se

representan las actividades que atraviesan su espacio social (falsamente supuesto) estanco. Asimismo, el populismo está ausente debido a que se representan los engaños, venganzas y estafas entre los sujetos de la misma clase social, al mismo tiempo que la solidaridad entre pares.

Si a conceptos de las ciencias sociales podemos apelar, para sugerir cierta asimilación de procedimientos de los realizadores repasados, podríamos acudir a Raymond Williams que da una definición de naturalismo para el cine (distanciada de la primitiva noción “realista” acuñada por Emile Zola para la literatura, primero, y para el teatro, después). El naturalismo cinematográfico consiste en “mostrar que las personas son inseparables de su medio ambiente social y físico real”, en ese sentido “las acciones son siempre específicamente contextuales y materiales”, en contraposición con concepciones que consideran a “la naturaleza humana innata” o producto de condiciones “eternas e inmateriales” (Williams, 2002: 144). El naturalismo en estos films es aplicable – en principio, ya que no desarrollaremos esta idea– a la definición de los sujetos populares, quienes no son así ni viven allí porque sí (causas y efectos de pertenencia a un espacio social), ni tampoco son producto de condiciones “eternas e inmateriales” (ya que demuestran que esas condiciones pueden modificarlas en parte si se lo proponen). Es menester recalcar que el “naturalismo” en estos films no se aplica a la construcción de una representación con aspiraciones de “reflejo de la realidad”, como proponen algunos postulados de un pretendido “cine científico”. Las películas estudiadas trabajan, interpretan y moldean a la materia de lo real para representarla, lo cual “naturaliza” la realidad volviéndola representable⁹.

El espacio físico define a los protagonistas de los films estudiados, construyendo una representación que delinea el espacio social al cual

⁹Por “representable” refiero que es necesario iluminar las sombras, acercar el micrófono para captar sonidos tenues o mover objetos que obstaculizan el encuadre. Consideraciones, y limitaciones, que no tienen nuestros sentidos pero sí los implementos técnicos. Representable es aquello que guardará cierta coherencia cuando sea percibido. La realidad no es, de por sí, favorable a la representación, sino en muchos casos adversa.

pertenecen, o quieren dejar de pertenecer, para desarrollar un frente de batalla a las representaciones del pueblo que dejan de lado su capacidad de reflexión/organización. Las batallas en la representación contrarrestan las fuerzas centrífugas, engendradas por la dictadura mercantil, mediante fuerzas centrípetas que atraen hacia las representaciones todo aquello que las rodea. Acción que aletarga los procesos de consumo de imágenes. Acción que instala reflexiones sobre los procesos políticos. Acción que enfrenta a la máquina del poder-representación.

Bibliografía:

Bayer, Osvaldo (1996): “La realidad en su poesía y en su crueldad”, en *Film*, n° 10, Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre (1988): “Los usos del pueblo”, en *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.

Bourdieu, Pierre (2007): “Efectos de lugar”, en Pierre Bourdieu (Dir.), *La miseria del mundo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Comolli, Jean-Louis (2008): “Estudios en Toulouse: representación, puesta en escena, mediatización”, en *Ver y poder*, Buenos Aires, Aurelia Rivera / Nueva Librería.

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

Guarini, Carmen (1995): “Carmen Guarini: el descubrimiento de la imagen”, en AAVV, *Cine ojo, el documental como creación*, Valencia, Universidad del Cine, Filmoteca Española, Filmoteca Generalitat Valenciana.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Proudhon, Pierre Joseph (2005): *¿Que es la propiedad?*, Buenos Aires, Anarres.

Williams, Raymond (2002): “Cine y socialismo”, en *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial.

Filmografía:

Los 40 cuartos (Juan Oliva, 1962)

Los Totos (Marcelo Céspedes, 1982)

Por una tierra nuestra (M. Céspedes, 1984)

Buenos Aires, crónicas villeras (M. Céspedes y Carmen Guarini, 1988)