

## **Seres disfuncionales**

**La representación de lo marginal en la trilogía de Raúl Perrone:  
*Labios de churrasco* (1994), *Graciadio'* (1997) y *5 pal' peso* (1998).**

***Victoria Lencina***  
**Universidad de Buenos Aires**  
**Argentina**

El lema “con la democracia se come, se educa y se cura” pronunciado por Raúl Alfonsín en 1983 al asumir la presidencia de la Nación, fue reemplazado en 1989 por la propuesta gubernamental “revolución productiva y salarizado” (Rofman, Romero 1997: 266) de Carlos Saúl Menem. Este plan político pretendía regresar a la Argentina hacia el modelo de industrialización por sustitución de importaciones (predominante en el período 1930-1952), mediante un aumento de la mano de obra y distribución equitativa de la riqueza. Según los historiadores argentinos Alejandro Boris Rofman y Luis Alberto Romero (1997), el objetivo primario del poder político era el de sanear la crisis hiperinflacionaria dejada por el alfonsinismo (fuertemente comprometida por la elevada deuda pública), a través de la activación de una economía consecuente que implementara las recomendaciones del Fondo Monetario Internacional (FMI) siguiendo vínculos externos y privatizaciones. En este sentido, la sustitución de importaciones, la revolución productiva y el salarizado sólo se convirtieron en meras promesas sin cumplir. Teniendo en cuenta estas premisas, el neoliberalismo menemista de la década del ‘90 y su posterior crisis en el 2001<sup>1</sup> dotaron de un nuevo tipo de visibilidad a los márgenes sociales dentro del campo cinematográfico. La ciudad de Buenos Aires y sus zonas subalternas no sólo estaban siendo el objeto de los medios masivos de comunicación que tendían a estigmatizarlas o transformarlas en un índice demográfico por parte de las Ciencias Sociales, sino también se constituyeron en un tema que interesaba a los realizadores del Nuevo Cine Argentino que buscaron maneras de registrar los hechos a través del documental o por medio de propuestas de ficción. Lo señalado puede verificarse a partir de las diversas representaciones que los jóvenes cineastas del Nuevo Cine han producido sobre la marginalidad social. Estas reelaboraciones están

fuertemente atravesadas por la visión de mundo de cada director, así como por la manera de aprehender y concebir el presente social de la Nación que les toca vivir. En este artículo proponemos, en primera instancia, realizar una distinción de las películas argentinas producidas en la primera década del siglo XXI considerando las distintas alternativas que el Nuevo Cine Argentino procuró de la categoría de lo “marginal” y planteando una división taxonómica en tres grandes grupos. En segunda instancia, de forma más extensa, nos centraremos en la trilogía de Raúl Perrone, compuesta por los films *Labios de churrasco* (1994), *Graciadio'* (1997) y *5 pal peso* (1998) con el objetivo de explicar las novedades y particularidades de este director en la representación de lo marginal, reconociendo en sus propuestas un antecedente a las características compositivas y de realización del Nuevo Cine Argentino.

### **1. Una cuestión de marginalidad: el cine argentino de ficción de la primera década del siglo XXI.<sup>2</sup>**

La fragmentación política, social, económica y cultural que provocó el desarrollo del neoliberalismo a comienzos de la década del noventa, en la sociedad argentina, trajo aparejada una serie de representaciones cinematográficas vinculadas a los residuos y desechos del capitalismo<sup>3</sup>. Al revisar el cine argentino de ficción de la primera década del siglo XXI, sobre todo las producciones relativas al Nuevo Cine Argentino, se percibe un interés por las zonas relegadas y los personajes en situación de exclusión. El entorno en el que se desenvuelven estos relatos abarcan espacios precarios, villas miseria, construcciones abandonadas, edificios sin terminar y la calle. Estas cartografías imaginarias se configuran a partir de un sistema binario clave: nosotros y ellos. Los límites que trazan la frontera de ésta distinción no sólo son geográficos, sino también clasistas, generacionales, genéricos y culturales. La incipiente inseguridad motivada por el Otro, de diferente procedencia, con ideales, gustos y valores culturales distintos a los privilegiados por el sistema dominante, instauró una descripción ilimitada sobre las minorías en el campo cinematográfico.

Es necesario precisar, en primera instancia, los conceptos de representación y marginalidad que, de aquí en más, emplearemos con el objetivo de distinguir las

distintas líneas de representación que los cineastas esbozaron sobre los sectores subalternos. En principio, nos limitaremos a lo esencial: la palabra “representación” que vehiculiza este trabajo. Puesto que, según su etimología, es el equivalente a “hacer presente” o “ausentar”, la comprenderemos como la paradoja de una presencia ausente. Mejor dicho, lo que Jacques Aumont denomina “una presencia realizada gracias a una ausencia -la del objeto representado- y a costa de la institución de un sustituto” (1997: 114). Se trata de un sustituto que siempre está construido y está delimitado por la técnica y por la ideología. Pensar la representación en términos de la copia de un objeto tal cual es, carece de sentido en tiempos donde lo simbólico se moldea siguiendo una idea y convicción dominantes. Ahora bien, en este punto, se debe señalar una salvedad en lo tocante a lo ideológico. Sin ingenuidad y con certeza Roland Barthes (2003) definió la ideología como perteneciente a la clase dominante siendo, por tanto, inconsecuente hablar de “ideología dominante” debido a que del lado de los dominados no existe una “ideología dominada”, no hay ningún tipo de ideología salvo la que están obligados a seguir (para subsistir) de la clase que los domina (46). En este sentido, representación e ideología son conceptos inseparables, no pueden pensarse de manera aislada. Precisamente, las representaciones que los cineastas ofrezcan sobre las zonas excluidas estarán atravesadas por la clase social a la que pertenezcan. Los personajes que invaden la pantalla grande, durante los noventa, provienen de lugares relegados y, en su gran mayoría, se los suele contaminar con aspectos que pueden resultarles ajenos a quienes verdaderamente habitan allí, como es el caso de la droga. Este último factor dependiendo de la manera en que sea empleado cinematográficamente posibilita la construcción de un estigma o ideal respecto de la marginalidad, ya que puede entenderse a los jóvenes de la “villa miseria” como héroes que resisten dentro de ese microcosmos o como villanos de los que hay que mantenerse alejados por la creciente desconfianza que transmiten sus acciones. A modo de síntesis, Adrián Caetano declaraba sobre la marginalidad en el cine argentino:

acá, cuando hay que mostrar personajes marginales, siempre se los saca de cómo hablan ellos realmente, les imponen líneas de diálogo que no son creíbles. Me parece que la credibilidad pasa por una lógica interna: la película tiene que ser homogénea. [...]

Así como hay gente de clase media que hace películas sobre la clase media sin molestarse en indicarlo, me parece que en el cine la clase baja tiene los mismos derechos. Lo que pasa es que este tipo de personajes no son protagonistas de la mayoría de las películas, parece que están sólo para hacer de extras o para presentar dramas sobre la miseria de la marginalidad (en Peña 2003: 66-67).

Respecto del concepto de marginalidad, seguiremos la perspectiva propuesta por Zygmunt Bauman (1999) quien utiliza esta expresión para describir “una sociedad que ha dejado de ser integral, que renunció a incluir a todos sus integrantes y que ahora es más pequeña que la suma de las partes” (Bauman 1999 103). La categoría de lo marginal no sólo involucra a aquellas personas que se encuentran en un estrato inferior de las clases, que permanecen exteriores a toda jerarquía y que carecen de oportunidades de ser readmitidas en la sociedad, sino que a su vez define a la gente que ya no realiza más contribuciones útiles al sistema. Si bien la definición del sociólogo toma en consideración algunos casos europeos y norteamericanos con el propósito de examinar el desarrollo de la mutación de una sociedad de productores (mediados del siglo XIX) hacia otra de consumidores (finales del siglo XX), nos posibilita reflexionar sobre el carácter flexible que adquiere la ética del trabajo en Argentina con el auge del neoliberalismo, en los '90, ya que ningún empleo o profesión se sostenía a largo plazo. En 1994, con la reelección presidencial de Carlos Saúl Menem, las importaciones crecieron espectacularmente respecto de las exportaciones provocando un fenómeno de competencia devastadora para los productores medianos y pequeños que, en su gran mayoría, debieron cesar sus actividades al no contar con la protección del Estado. Las consecuencias de este sistema provocaron transformaciones en el mundo del trabajo y en la forma de organización de la producción, aumentando los índices de desempleo y subempleo, a la vez que se debilitaron los principales ámbitos de construcción colectiva, tales como la fábrica y el sindicato (Maneiro 2007). Siguiendo a Maristella Svampa (2005), el Plan de Convertibilidad<sup>4</sup> implementado en 1991 se convirtió en el principal modelo de exclusión que inducía a la fragmentación de las clases medias, a la heterogeneidad ocupacional, al auge de la educación privada y a la creación de nuevos espacios de sociabilidad (*countries* y estilos de verde campestres) que funcionaron como

símbolos de distinción de clase. En este sentido, el rasgo que asume lo marginal en Argentina en el período tratado ya no se atañe solamente a la condena de vivir en la miseria y ser víctima de la ignorancia<sup>5</sup>; en los '90 la marginalidad está pautada por la capacidad de consumo, los límites de inserción en el mercado laboral y la estigmatización de la juventud (Svampa 2005). Así, las películas ambientadas en espacios marginales en la última década del siglo XX y principios del siglo XXI muestran un movimiento de interiorización hacia lo profundo de lugares poco visibles.

El peligro que envuelve a los personajes de Raúl Perrone tanto como a los del Nuevo Cine Argentino en general es la posible disolución de los lazos comunitarios sea porque son inmigrantes ilegales, miembros de pandillas juveniles, madres solteras, adictos al alcohol y/o las drogas, ex-presidarios, desempleados, o jubilados. Se trata, entonces, de un grupo heterogéneo cuyo rasgo en común está pautado por llevar adelante un comportamiento social "inútil", es decir, ya no ofrecen nada novedoso ni colaboran voluntariamente para un determinado fin (Bauman: 104). Aún más, puesto que son disfuncionales al sistema, las percepciones imaginarias que se construyen sobre ellos acarrear los peligros que los caracterizan; sin olvidar que donde se sospecha una conducta anómala, aparece inmediatamente la inseguridad. En este sentido, la ruptura de los lazos comunitarios y la inutilidad, son dos factores complementarios que colaboran en la definición de la categoría de lo marginal.

La desintegración de la clase trabajadora, la falta de oportunidades, el desarrollo de una política económica privatizadora y la exploración de nuevos modos de producción cinematográficos fragmentarios e improvisados<sup>6</sup>, permitieron abordar la cuestión de la marginación a partir de diversas representaciones cinematográficas que podemos sintetizar en tres grupos bien diferenciados: a) juventud; b) género y etnia, y c) sujetos vinculados a una institución social.

Una primera línea de abordaje refiere a las películas que presentan la temática de la deriva juvenil de los sectores medios precarizados y la falta de expectativas que estos tienen respecto al futuro. Se trata de personajes que vagabundean por las calles buscando un sitio de anclaje que los defina o un grupo de pertenencia que los ampare. El recorrido trazado por estos jóvenes, que en su mayoría han abandonado la educación

media y que no están buscando un empleo activo, persigue la conquista de un sueño utópico: huir del lugar de nacimiento y/o de residencia hacia un sitio próspero. En un contexto donde escasea el empleo, en el que los padres son figuras ausentes que muy raramente se vuelven visibles, y donde el paisaje cotidiano está marcado por el tránsito y las construcciones edilicias abandonada; los jóvenes solo logran deambular para encontrar su propia identidad. El tiempo futuro se diluye delante de un presente continuo que sólo ofrece la transitoriedad de un bar, de una plaza, de un kiosco, de un colectivo o de un taxi. Jóvenes que caminan, de un lado a otro, acompañados por una botella de cerveza, un atado de cigarrillos o una porción de pizza. La inactividad o la improductividad manifestada por estos sujetos se convierten en la herramienta perfecta para instaurar la duda y la sospecha en los demás.

La película *Pizza, birra, faso* (1998) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro se estructura a modo de presentación de las exclusiones acaecidas en la cartografía porteña de los años noventa. La marginalidad aquí es una cuestión de clase social y de juventud. Sandra es una muchacha embarazada, golpeada por su padre, que sueña junto a Córdoba, su pareja, formar una familia en Uruguay. La paternidad del niño que espera es desconocida, así como el destino que encuentre en el país limítrofe. Eduardo Cartoccio (2016) ha señalado que el estado de ensoñación en *Pizza, birra, faso* supone concretar en el lugar soñado todo lo que no se logró conseguir en el ámbito de residencia, y sugiere: “En esta lógica de todo o nada, lo que elude la ensoñación es el planteo racional de las acciones concretas que podrían llevar a una vida mejor” (57). Si el estigma social que acarrea esta jovencita es el de convertirse en una futura madre soltera, sin estudios y con condiciones de vida precarias; el comienzo de una nueva vida en Montevideo, por tanto, se reduce sólo a una ilusión. Por otro lado, el grupo conformado por Córdoba y sus amigos merodean por la avenida 9 de Julio, el Obelisco, la calle Florida y el barrio de La Boca con el objetivo de vislumbrar la oportunidad de cometer un delito de menor grado y así pagar la pizza o el colectivo del día. Resulta, igual de interesante, la escena en la que los adolescentes aguardan en fila para pedir empleo. Ellos no se presentan allí con la finalidad de obtener un salario sino de aprovecharse del descuido de otros sujetos para conseguir dinero. Se trata de marginales que por condiciones de vida y de

subsistencia finalizan por enredarse en la inmoralidad del robo y del secuestro. En este aspecto, Malena Verardi (2009) sugiere: “Los jóvenes entienden las prácticas delictivas que realizan como inscriptas en un marco laboral, es decir, (...) como si ese *trabajo* fuera el único posible en una sociedad que no les ofrece otras opciones” (7). Además, serán las autoridades de la Policía Federal quienes se involucrarán en los asuntos delictivos, integrando a los jóvenes al sistema a la vez que los dejarán afuera cuando no puedan negociar con ellos. A propósito de este hecho, Beatriz Sarlo (2001) reflexionando sobre las mutaciones operadas en la sociedad argentina a partir de la implementación del modelo neoliberal, apuntaló que en los sectores más deteriorados de la ciudad y del Gran Buenos Aires la policía está vinculada en la delincuencia y la drogadicción, siendo sospechada de corrupción:

La circulación y venta clandestina de armamento, la debilidad o la corrupción de las fuerzas policiales, el desorden de la represión cuando actúa excediéndose, son factores del naufragio sufrido por una sociedad que llega a sentir que el Estado ya no la sostiene (Sarlo 54-56).

El vínculo entre la institución policial y los adolescentes en *Pizza, birra, faso* introduce una tensión que perpetúa el conflicto social de la marginación hasta terminar, incluso, en la muerte. De este modo, a las transformaciones en el espectro laboral se agregan las fisuras y conflictos de las instituciones sociales, incipientemente desestructuradas. El film de Caetano y Stagnaro tiene el mérito de ser una de las primeras películas en abordar los vínculos entre marginalidad, exclusión social y delito en el marco de la experiencia neoliberal de la Argentina. Sin embargo, siguiendo a Malena Verardi (2009) se puede discutir la estructura dicotómica (buenos-malos) que presenta la historia en su carácter de idealización de lo marginal debido a que el joven Córdoba arriesga su vida, de manera casi heroica, en *pos* de brindarle un futuro diferente a su mujer y a su hijo.

Una segunda línea integra las representaciones que tematizan y escenifican algunos de los fenómenos sociológicos más relevantes de las últimas décadas: la inmigración y la cuestión de género. En los dos casos, la disfuncionalidad será reglada por la discriminación impuesta por la sociedad. La lógica segregacionista articula los

relatos conduciendo a la eliminación de estos seres debido a su pertenencia racial, o de género. En este grupo, se encuentran algunos títulos emblemáticos de los cuales comentaremos tres de ellos para trazar las características de esta modalidad.

En *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano se pone en juego la visibilidad restringida de quien procede de una nacionalidad diferente, y la invisibilidad de un territorio que estará en un continuo fuera de campo y al que sólo se accede mediante el discurso verbal del protagonista. Freddy, en su llegada a la Argentina, consigue empleo en una parrilla donde será testigo de permanentes brotes xenófobos y malentendidos violentos en los que su figura quedará, irremediabilmente, involucrada. La ciudad restringe su paso no sólo mediante comentarios hostiles y reclamos de sus papeles al día, sino también desde el orden espacial. Tal como señala Jens Andermann (2010) “el migrante varado en un lugar que, en vez de un refugio seguro, resulta ser un lugar de zozobra socioeconómica, sufre una doble dislocación, desligado tanto del hogar que abandonó como del destino que, en algún momento, parecía albergar la promesa de un futuro mejor” (99). Los lugares donde Freddy podrá vivir y ser contratado como empleado son los que frecuentarán quienes pertenecen a su misma clase social, tales como los vendedores ambulantes y los taxistas. Sin embargo, a pesar de que circulen por la misma zona periférica, lo que activa la diferencia es el lugar de nacimiento y el poder jerárquico impuesto por el propietario del restaurant. La intolerancia y la explotación económica son naturalizadas hasta tal punto, que el único trabajo posible que pueda desempeñar Freddy será el de preparar choripanes, a un costado de la recepción, donde no será tan visible. Por último, el destino final de este sujeto burlará los límites del “adentro” y del “afuera” al caer su cuerpo (luego de ser ejecutado) en la puerta de entrada de la parrilla. La intolerancia demarcará la disfuncionalidad del extranjero, aniquilando sus males sociales y condenándolo a la muerte.

Por su parte, el film *El cielito* (2004) de María Victoria Menis se organiza mediante una estructura binaria (campo-ciudad), tomando como eje de referencia el proceso de marginalización que realiza Félix. El campo se presenta como el sitio de la violencia doméstica, del arraigo, de la naturaleza y de las costumbres; en contrapartida, en la ciudad predomina lo efímero, lo instantáneo, la miseria y la corrupción de valores.



Sin ir más lejos, “en la tradición cultural argentina, los lugares rurales y naturales no solo señalan una oposición a la ciudad (...) sino que también (...) prometen una visión más auténtica y sustancial de la realidad y de los males de la nación” (Andermann 2010: 114). A esto debemos sumarle el impacto social que tuvo el “ajuste estructural” neoliberal en el interior, lo cual añade un sentido de urgencia por mostrar imágenes auténticas y reales de esas zonas relegadas. De hecho, el camino que emprende el protagonista es el de huir de su hogar para alcanzar “el cielito” y comenzar una nueva etapa en la ciudad porteña, buscando ofrecerle mejores condiciones de vida a Chango, el bebé de un año y medio que secuestra de su pueblo natal. La llegada a destino sólo lo sorprende con infortunios, la precarización de la villa miseria y un robo final que desemboca en su propia muerte. La disfuncionalidad aquí es por partida doble: por un lado, el protagonista se siente ajeno en sus propias raíces y; por otro lado, es un migrante del interior bonaerense que desconoce los códigos que se manejan en el seno de la urbe porteña.

En la película *MIA* (2011) de Javier Van de Couter se aborda el camino de Ale, una chica trans, que vive en el asentamiento “Aldea Rosa”, creado y habitado únicamente por travestis y homosexuales. La marginalidad en este caso, entonces, es una cuestión de clase y de género. La protagonista realiza un pasaje de habitar en una villa de emergencia a ser una empleada doméstica en un hogar de clase media. Nuevamente, la necesidad de salir del sitio de hostilidad la motiva a soñar con llevar otro estilo y modos de vida. La empatía que establecerá con Manuel, un hombre recientemente viudo, y su hija, Julia, serán los pilares para que Ale se sienta parte integral de una familia. El rol de Mía, la madre ausente, constituye un anhelo casi inalcanzable por ser fantasioso, es el sitio que Ale buscará reemplazar mediante su figura, pero sin buenos resultados. La constante alternancia de roles y la ilusión de ser otro son elementos que predestinan el final trágico de la protagonista. Al no encontrar la felicidad deseada en la residencia burguesas sólo le quedará retornar a su lugar de origen, volver con los suyos. No obstante, la devastación y el desalojo de la Aldea Rosa la llevarán, nuevamente, a emprender el camino errante de quienes buscan un sitio de encaje dentro de los límites de una Nación.

Una tercera y última línea de representación de la marginalidad, incorpora la problemática de sujetos relativos a la institución policial. Las películas presentan un relato construido alrededor de personajes que conforman la columna vertebral de esta institución social, ya sea en su carácter de comisario o sea en su rol presidiario. La paradoja estimulada por estos films reside en la situación ambivalente por la que circulan los sujetos siendo exteriores a las instituciones sociales a la vez que son un brote de su interioridad. En otras palabras, el funcionamiento de la burocracia policíaca se organiza teniendo seres marginales que cometen actos delictivos o crímenes inmorales y, sobre todo, teniendo jefes de seguridad que imponen el orden mediante medidas coercitivas. No obstante, la corrupción reinante dentro de esta institución conlleva a la incorporación del delincuente como cómplice del oficial para obtener un rédito económico. De esta manera, ambos sectores sociales se verán beneficiados económicamente y lo que se pondrá en juego es la condición de libertad del presidiario. El estatuto impuesto por el policía es el que determinará, finalmente, la funcionalidad del infractor siendo que éste colabore o no con la causa corruptiva. Esta modalidad es propia de esta época del cine argentino, debido a que a finales de la década del '90 la policía: “no sólo fue incapaz de cumplir sus funciones sino que estuvo vinculada a asesinatos y, de sus filas, salieron cómplices de los atentados a los edificios de la comunidad judía y del asesinato de un periodista<sup>7</sup>” (Sarlo 54-55).

El film *Un oso rojo* (Adrián Caetano, 2002) se centra en la historia de “El Oso”, un presidiario que al salir de la cárcel busca reintegrarse en la sociedad. El protagonista, teniendo como motivación principal a su hija, Alicia, conseguirá empleo como remisero, alquilará un cuarto en una pensión y esquivará los incentivos de la pandilla del pueblo para cometer distintas clases de robos. A pesar de ello, el personaje interpretado por Julio Chávez deberá hacer frente a la constante sospecha que genera su pasado delictivo en algunos miembros de la comunidad, de allí que la policía prosiga a detenerlo, interrogarlo y chequearlo corroborando que no presenta anomalías. El pasado es presentado aquí como el equivalente de una condena social instantánea. Mientras el protagonista intenta ser readmitido entre los suyos al conseguir un trabajo estable, el actual marido de su ex-mujer está desempleado y desperdicia las mañanas bebiendo

alcohol y apostando grandes sumas de dinero a los caballos. Finalmente, será el marginal “Oso” quien en un intento de salvar la estabilidad familiar de su hija asistirá en ayudar económicamente y se involucrará en un nuevo robo que lo arrastrará hacia las afueras del pueblo, convirtiéndolo en un prófugo de la ley. En este caso, la marginalidad está determinada por la mirada condenatoria de la sociedad respecto del pasado traumático del protagonista. Precisamente, son esos seres los que incluyen o excluyen considerando el vínculo que se tuvo con la institución policial.

A diferencia del film de Adrián Caetano, la película *El bonaerense* (2002) de Pablo Trapero “mantiene a sus personajes en un límite social que los de Caetano ya han atravesado” (Bernini 2003: 102). El peculiar caso de Eduardo “Zapa” Mendoza nos permite reflexionar sobre el carácter ambiguo de la condición marginal dado que, luego de que el muchacho ingenuamente sea cómplice de un delito, deba partir de su pueblo para alistarse en la Policía Bonaerense de Mataderos. El protagonista, de este modo, deja de ser un simple y humilde cerrajero pueblerino para verse implicado en un robo y, finalmente, convertirse en una autoridad policial. Sin embargo, para obtener ese título de poder deberá negociar con su tío, un antiguo comisario ya retirado de sus funciones, con el fin de evitar la cárcel e ingresar en la academia de policía y aprender los modos de funcionamiento de esta institución. Lo interesante de esta propuesta cinematográfica es que la ingenuidad del migrante del interior se fusiona con el engaño cometido por el pícaro ciudadano bonaerense. Zapa, una vez diplomado bajo el título de “cabo”, se encontrará con el viejo amigo que le había tendido la trampa y decidirá traicionarlo. Por supuesto, no advertirá la traición de su superior, el comisario Gallo, al herirlo en una pierna, simulando un enfrentamiento armado, y quedándose con el dinero. De este modo, el marginal pareciera estar legitimado o, en su defecto, institucionalizado por la misma Policía Federal en el momento en que Zapa silencia lo sucedido en el callejón y no se rebela contra la figura de autoridad. La inocencia, que en primera instancia lo embistió en un delito inadvertido, y la pasividad, son las características fundamentales para la posterior naturalización de la condición marginal. De hecho, “a lo largo de todo el film, los que están afuera del mundo policial son mostrados como cuerpos sin contornos, sin nombres, que representan una amenaza o una molestia y cuya mayor

interacción con los policías pasa por el enfrentamiento violento o por la queja recriminatoria” (Aguilar 2006: 125). El protagonista siempre estará burlando los bordes de la inclusión y la exclusión, siendo sometido a las constantes regulaciones y mensurabilidades de la institución social quien lo vigila y castiga sino responde adecuadamente a los servicios corruptivos. “aquí no importa tanto el medio: el pueblo o la ciudad son indiferentes a esos personajes que están siempre situados en un borde social inestable” (Bernini 103).

En suma, estas distintas representaciones que el Nuevo Cine Argentino procuró de la condición marginal arrastran a los sujetos a dos clases de finales posibles: la tragedia de un futuro inevitable concretado en la muerte, o la perpetua exclusión que conlleva a un destino errante por encontrar un sitio de pertenencia. Estas narraciones están planteadas siguiendo la lógica de los estereotipos, es decir, las “representaciones cristalizadas (y) esquemas culturalmente preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno” (Amossy y Herschberg 2001: 31). De este modo, las películas desarrolladas presentan cinco estereotipos: el “pibe chorro”, la transexual, el inmigrante ilegal, el provinciano ingenuo y el ex-carcelario. Ahora bien, con Raúl Perrone se abre espacio a otros interrogantes: ¿a qué formaciones ideológicas responden los protagonistas de sus narraciones?, ¿se forjan otro tipo de estereotipos o bien se conciben personajes de mayor densidad dramática y más complejidad?, ¿cómo se edifica la representación de lo marginal a partir de los elementos de la puesta en escena y el tratamiento espacial?, ¿qué función cumple la música en la construcción de los sujetos dramáticos?, ¿cómo se estructura la relación entre los jóvenes y las figuras de autoridad?

## **2. Una retrospectiva perroneana**

A la edad de dieciocho años, Raúl Perrone tuvo su primera incursión en el cine al filmar cortometrajes en súper 8 y concursar en UNCIPAR<sup>8</sup> (Unión de Cineastas de Paso Reducido), una organización fundada con el objetivo de promover un circuito de exhibición independiente. En la década del '80, se dedicó a su vocación principal, la historieta, ilustrando caricaturas para el diario Tiempo Argentino. En 1988 regresa a la

experimentación cinematográfica con la producción de una serie de cortos, aprovechando la accesibilidad de los equipos de video. En estas realizaciones se percibe una influencia del dibujo pautada por la importancia del encuadre, una imagen fija, en el que la mano del dibujante diseñaba la puesta en escena permitiendo el ingreso de los actores como si se tratase de una pintura en movimiento. A principios de 1990, se aleja del video experimental con el propósito de ofrecer historias auténticas, con voz propia. De este período se destacan los medimetrajes *Ángeles* (1992), *Jimidin* (1995) y *La película del taller* (1998), un proyecto colectivo dirigido, interpretado y editado por los integrantes del taller de cine que Perrone continúa encabezando en Ituzaingó. Precisamente, es este cronotopo particular el que mejor define a toda la obra del cineasta, sus historias se cristalizan en ese desabrido suburbio, de calles cuarteadas, de paredes resquebrajadas, de casas a medio terminar, de sectores medios precarizados, pero sin establecer un discurso directo a la vehemencia o al estigma, sino mostrando a los sectores marginales tales como son desde su propia marginalidad.

La trilogía de Ituzaingó, denominada así por la continuidad en términos de espacio-tiempo y elenco, incluye los films *Labios de churrasco* (1994), *Graciadió* (1997), *5 pal' peso* (1998). Esta trilogía posibilitó que la obra de Perrone ganase reconocimiento y una gran notoriedad. La idea original del proyecto incluye dos referencias culturales importantes: por un lado, una literaria que abarca un cuento de Raymond Carver y la poesía “Barrioleto, labios de churrasco”, perteneciente a un joven anónimo del conurbano; por otro lado, una televisiva vinculada a las series *Beverly Hills 90210* y *El fugitivo*. Si bien la trasposición literaria de Carver no se llevó a cabo porque primó la necesidad de hacer una película sobre jóvenes que viven en un barrio y a los que les van pasando cosas, sí puede percibirse una clara influencia del realismo sucio norteamericano a partir de la descripción visual o verbal de los aspectos humanos más sórdidos. A la vez, las expresiones poéticas que Fabián Vena, Gustavo Prone y Campi recitan en el tríptico dan cuenta de este aspecto naturalista, así como están atravesadas por el dialecto callejero juvenil de la década del '90 a partir de ciertos conceptos que nos detendremos a analizar más adelante. Respecto del visionado de series estadounidenses funcionaron a modo de herramientas disparadoras de marcas autorales para el director.

*El fugitivo*, protagonizada por David Janssen durante la década del '60, no sólo es la producción televisiva favorita del cineasta, sino que a partir de su visionado también aprendió a conocer y re-conocer los pueblos de los Estados Unidos. En palabras de Perrone podemos sintetizar: “En la Argentina, cuando se habla de barrio se habla de San Telmo o Recoleta, o cuando te quieren mostrar la ciudad caen inexorablemente en el Obelisco. Pero hay toda una ciudad, todo un barrio, de casas bajas, de calles, que no se mostraban en el cine argentino” (en Minghetti 1998: 5). Esta será la razón por la que sus largometrajes inicien con el rótulo narrativo: “Ituzaingó, Buenos Aires”. El ímpetu por mostrar el paisaje y gente conocidos lo lleva a demarcar una geografía especial pero no inventada por él, sino que los personajes y las historias pre-existían con anterioridad en esa locación y anhelaban ser retratados. De hecho, luego de reaccionar negativamente a la propuesta adolescente *Beverly Hills 90210*, de un fuerte espíritu *naïve*, Perrone buscará autodefinirse al ofrecer otra manera de hacer y ver cine.

En 1998, año en que se estrena la última producción de la trilogía, también se da a conocer una lista de diez puntos que el director considera a la hora de filmar; estamos haciendo referencia al llamado “Decálogo”<sup>9</sup>, una irónica versión argentina del “Manifiesto del Dogma 95” y “Voto de Castidad”<sup>10</sup> daneses, donde se invita a presenciar una ética autónoma en la que todos podemos hacer cine. Los aspectos relevantes de este enunciado se reducen a la utilización de sonido directo y desprolijidad, la realización de un rodaje rápido e improvisado, la predominancia de exteriores, y la participación de actores profesionales o no-profesionales que incluya a músicos y vecinos del lugar. Uno de los principios estéticos que lo define es, justamente, la desprolijidad consciente. El director no contaba con un ingreso monetario eficiente para llevar adelante una superproducción así como tampoco descendía de las casas de enseñanza del oficio cinematográfico<sup>11</sup> que otorgaban una retribución económica a sus egresados, por medio de una serie de concursos, para una posterior filmación. En esta ubicación marginal de producción, por fuera de la formación institucional de los cineastas del Nuevo Cine Argentino, sin vínculo económico con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), sin amoldarse al modelo de los festivales internacionales, y con una recepción crítica heterogénea, el cine de Raúl Perrone

propone autoabastecerse a sí mismo. Así, el director decía: “si lo que tenés para decir no se sostiene en VHS, tampoco se va a sostener en Beta, en Súper 8, en 16, ni en 35 mm” (en Bermúdez 2009). El cineasta elige, por tanto, ponerse en esa caracterización de *outsider* sea porque no contaba con el dinero suficiente o sea por espíritu propio. No es casual tampoco que haya seleccionado como nombre de su productora independiente el título “Las Ganas que te Deseo”, una mixtura del lenguaje convencional barrial, una clara referencia al realismo sucio evocado con anterioridad, y casi una ironía respecto de las condiciones desde las cuales y cómo se filma.

### 3. Ángeles caídos: jóvenes disfuncionales al sistema.

El Nuevo Cine Argentino pensado por Jens Andermann (2015) como una consecuencia de los profundos cambios en la circulación y el consumo, producto de la aparición de un público diversificado<sup>12</sup>, se manifestó como un cine preocupado por su propio presente, interesado en su época<sup>13</sup>. En cierta medida, como lo considera esta línea de pensamiento, el cine de Perrone puede ser englobado dentro de la categoría “Nuevo Cine Argentino” si consideramos la fuerte carga política que *Labios de churrasco* contiene por estrenarse en 1994, año de la reelección presidencial de Carlos Menem, si tenemos en cuenta las nuevas rutinas de rodaje y edición que suponían una ruptura a las formas fílmicas precedentes, y si añadimos el hecho de que, en ese mismo año, se sanciona la Ley 24.337 que le otorga la autarquía al INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales)<sup>14</sup> y cuya principal novedad consistía en el reconocimiento de distintos modos de circulación del material cinematográfico. No obstante, como señalamos en el párrafo anterior, el cine de Raúl Perrone se define como una alternativa independiente que está más cercana al lenguaje cinematográfico de José Celestino Campusano<sup>15</sup> por inscribir las historias en el mundo mismo desde el cual han surgido. Los motoqueros o *dealers* de la localidad de Quilmes que muestra Campusano en *Vikingo* (2009), *Fango* (2012) o *Fantasmas de la Ruta* (2013) pertenecen a la misma zona social que los pibes de barrio que se exhiben en la obra conjunta de Perrone. La singularidad de estos cineastas radica en que la representación que hacen de los sectores subalternos escapa a todo tipo de estigmatización o idealización que pueda hacerse de

ellos. Aquí lo que prima es la locación escogida desde la cual se está narrando, ya que tanto directores como técnicos y (no) actores pertenecen a allí, son oriundos al lugar; en tanto no se intenta embellecer la comunidad marginal a partir del artificio o exhibir las destrezas cinematográficas de los autores sino mostrar al barrio tal cual es, desde su interior, en su propia austeridad.

A partir de estas premisas, nos centraremos en dos recursos formales de las películas de Perrone debido a que exhiben la condición de lo marginal desde la perspectiva señalada. En primer lugar, analizaremos la caracterización de los personajes, concentrándonos en las acciones de los mismos, sus posturas, sus vestimentas y los escenarios en los que se desenvuelven. En segundo lugar, le dedicaremos un análisis particular al empleo de la banda sonora debido a que la música coopera en la construcción de los sujetos dramáticos, otorgándonos información sobre su pertenencia social y sus estados de ánimo, favoreciendo la sensorialidad (Chion 2008: 142) y contribuyendo también a dar protagonismo a ciertas acciones y actores.

### **3.1 Construcción de personajes**

Las películas presentan un sistema binario de personajes, que incluye las figuras de autoridad y los sujetos marginales. Esta organización es diferente a la dicotomía buenos-malos que contienen algunas historias de las tendencias desarrolladas en el punto anterior, y que permite una identificación eficaz con el espectador debido a que la propuesta de Raúl Perrone es un tanto más compleja por incluir caracterizaciones ambiguas: los personajes son culpables a la vez que son buenos o son malos al tiempo que son inocentes.

En *Labios de churrasco* los protagonistas están delineados con atuendos picarescos, casi caricaturescos, y en la mayor parte del tiempo están acompañados de un cigarrillo. Juan (Fabián Vena) lucirá un pantalón y una camisa grande de *jeans* y un gorro de lana, que lo aproxima a un pitufo. Gus (Gustavo Prone), a lo largo de la trilogía, repetirá el mismo vestuario compuesto por una camisa blanca, un saco cuadrillé rojo y negro, un pantalón chupín y un par de zapatillas *converse*. Por su parte, el Mendo (Mauro Altschuler) lleva puestos un buzo de colores llamativos, un *jean*, y un gorro con



visera que lo vincula, inmediatamente, con el pequeño Bart Simpson. En *5 pal' peso*, se incorpora la actuación de Martín Campilongo, cuyo personaje vestirá una remera blanca, un pantalón de *jeans* y un par de zapatillas. Lo interesante de estas breves descripciones es que la ropa que se utiliza denota la austeridad de los personajes y remarca el espíritu libertario, propio de la adolescencia. Asimismo, el gorro, el cigarrillo o el saco son elementos que posibilitan dar un toque de estilo auténtico a sus personalidades, acercándolos al mundo de la moda, mostrándolos hacia los demás en tanto sujetos con identidad propia.

Ahora bien, vuelve a hacerse presente una inquietud: ¿exhibe el vestuario la condición de marginalidad de estos jóvenes? ¿responden éstas caracterizaciones a un cierto estereotipo social? Precisamente, lo paradigmático del caso de Raúl Perrone es que se aleja de esos imaginarios cristalizados socialmente. Incluso, la figura de autoridad representada por El Cana (Carlos Briolotti<sup>16</sup>) no guarda similitudes con las construcciones simbólicas que llevan a cabo Adrián Caetano y Bruno Stagnaro en *Pizza, birra, faso* (1997) o Pablo Trapero en *El bonaerense* (2002). Si bien, es cierto, que los casos mencionados son posteriores a las realizaciones del cineasta de Ituzaingó no deja de ser factible el hecho de que decida salirse de las líneas estipuladas para proponer nuevas reglas en el juego cinematográfico: los policías ya no estarán vestidos con uniforme azul ultramarino, ni llevarán un sombrero con insignias, así como no contarán con armas de fuego ni cachiporras. En la trilogía, el jefe paraestatal lleva un atuendo cotidiano conformado por una remera blanca, una campera de cuero, un jean y zapatos. Este tipo de personificación responde a un patrón humano, el de los vecinos, como si cualquiera de ellos pudiese salir a la calle a perseguir a quienes parecieran amenazar su felicidad. El Cana, exhibiendo una brutalidad sobreactuada, es el epítome primordial de esa creencia. No en vano, en *Graciadio*, el director de una escuela estatal de educación superior recriminará a El Mendo: “¿A usted le parece que con esa pinta pueden venir a buscar trabajo de preceptor en un colegio como este?”, a lo que el joven responderá sin tapujos “es la moda, se usa así”.

El rótulo narrativo que inaugura cada una de las películas se corresponde con fechas y lugares fundamentales para comprender el auge privatizador del

Neoliberalismo económico. Los personajes que emanan de las narraciones están inmiscuidos en un micro-universo consumista donde es más importante, antes que conseguir una ocupación estable, comer chicles marca *bazooka*, utilizar palabras provenientes del inglés en el argot cotidiano, aprender y reproducir con exactitud diálogos de *Los Simpsons*, escuchar música mediante distintos dispositivos técnicos y pasar el tiempo jugando a los fichines. En su abordaje de la Trilogía, Luciano Redigonda (2006) identifica un espíritu lúdico en los numerosos hurtos perpetuados y en las escenas con los personajes jugando al *flipper*, reconociendo un gesto de ruptura con la vida cotidiana. Más que hablar de “descubrir a los amigos en sus momentos de ocio [pensando] los numerosos robos [como] otra forma de entretenimiento” (Redigonda 12), optamos por reflexionar sobre lo delictivo en términos de un acto inevitable y previsible que traza el paisaje descompuesto, luego del ajuste económico de 1991. En todos los casos de la trilogía, los que salen a delinquir no son pobres, sino aquellos que viven en una cultura desestabilizada por la desocupación y la desintegración familiar. Aún más, la decisión del director de mantener las situaciones criminales en un constante fuera de campo (en *Labios de churrasco* se ejecuta un asesinato y en *5 pal' peso* el protagonista regresa al barrio después de haber estado retenido en la cárcel) demuestra no un interés por fundar un juicio de valor hacia las condiciones de vida de “los jóvenes del neoliberalismo”, sino una provocación política por filmar una historia barrial de jóvenes que “sobreviven como pueden en una Argentina que no los ha previsto” (Peña 149).

Zygmunt Bauman (1999) señala una diferencia entre ser pobre en una comunidad de productores, que empuja a cada adulto hacia el empleo activo, que ser pobre en una sociedad consumista, cuyos proyectos de vida se erigen sobre los principios de consumo y no sobre las capacidades profesionales (11). En cierto modo, si bien los protagonistas no están en un estrato de pobreza, pertenecen a ese microcosmos porque no tienen trabajo, abandonaron la educación secundaria y corren el riesgo de que sus lazos comunitarios se quiebren por mera expulsión del mercado, es decir, por no mantener las condiciones consumistas apropiadas. Son esas causas las que derivan en sus fechorías posteriores, tales como los saqueos de productos del almacén barrial, el robo de remeras en una tienda o la venta no autorizada de televisores hogareños. Estas

cualidades permiten calificar a los jóvenes con una mirada punible, convirtiéndolos en seres sospechosos y malos, sin embargo, bajo la superficie visual y en la experiencia cotidiana evidencian buenos valores para quienes pertenecen a su misma zona social y/o etaria. En *5 pal' peso*, la conversación entre El Mendo y Rosita (prostituta de la manzana) pone en escena estas cuestiones:

— ¿No me querés tocar la teta? Ésta — señala Rosita a una de ellas — porque ésta está hecha mierda. Lo que pasa es que Carlitos siempre me exprimió ésta, viste, chupaba de ésta siempre y me la dejó vacía.

— ¿Cuántos años tiene el nene? — pregunta El Mendo, posando una de sus manos sobre el seno de la mujer.

— Y... está grande, está por cumplir los cinco ya.

— ¡Cómo pasa el tiempo, che!

— Ayer fui a verla a la vieja. — comenta Rosita— Está viejita ya, viste. Está enferma. Senil, dicen que está. Habla cada pavada. ¿Sabés que tuvieron que teparle todos los espejos porque decía que había una vieja que la estaba mirando? El otro día cuando fui estaba enculada.

El diálogo, conservando el aspecto sórdido del realismo sucio norteamericano, introduce la problemática vivenciada por quienes integran la masa de desocupados y subocupados: llevar adelante una familia. El rol ejercido por Mendo, en esta situación, es el de escuchar atentamente lo que la figura femenina va relatando. Incluso puede leerse el contacto físico a modo de contención, más próximo a una caricia que tiene el impulso de atenuar los conflictos que el de transmitir vulgaridad u obscenidad. Para los sectores populares, los espacios sociales se han fragmentado por ello la idea de que la sociedad es un espacio donde hombres y mujeres no están inevitablemente destinados a la frustración y al fracaso es débil y remota. Más bien, su experiencia señala lo contrario: que sólo excepcionalmente el fracaso puede evitarse. Sus lazos sociales son débiles y remotos. En sus barrios, la sociedad es el pequeño grupo de pertenencia, sea cual fuera su configuración: familias ampliadas, comunidad religiosa, grupo juvenil que ya no encuentra incentivos en la institución escolar o ha sido expulsada de ella. (Sarlo 59)

Lo que hace inocentes a los jóvenes de la trilogía es su soledad. La ausencia paterna deja al descubierto un rol vacío que será reemplazado por otras figuras de poder

que les impongan límites morales: los vecinos y la policía. En *Graciadio* será un cliente del videoclub quien reprenda a Gus por no utilizar preservativo durante sus relaciones sexuales. De manera similar, en *Labios de churrasco* el propietario de una tienda recriminará el grupo de amigos que mantiene Gus. En el conjunto del tríptico, El Cana advertirá a los protagonistas masculinos que no frecuenten las calles principales del barrio porque podrán terminar en la cárcel. En definitiva, lo inquietante de la trilogía se reduce en esa ingenuidad primaria de la paternidad ausente. Los jóvenes devienen en adultos sin haber completado el período adolescente y se hacen responsables de cuestiones que no eligieron, como son los embarazos no deseados. La condición marginal, entonces, puede encontrarse en el estigma juvenil de ser al mismo tiempo benévolo y perjudicial para la comunidad. Los jóvenes de los sectores populares, por una parte, aparecen como los destinatarios privilegiados de la influencia de los medios de comunicación y de los novedosos modelos de trabajo, más flexibles, que no requieren de un pasado de integración social y laboral (Svampa 181). El artefacto de la televisión, en todos los films, satura los espacios privados, siendo la mediación fundamental para que los amigos puedan iniciar un diálogo sobre fútbol, *Los Simpsons*, o películas de serie B. En *Graciadio*, El Mendo y Pao se acercarán a la oficina de una AFJP (Administradora de Fondos de Jubilaciones y Pensiones) con la esperanza de conseguirle un empleo a Gus. Por otra parte, en la medida en que la improductividad e inactividad juvenil encuentra su correlato con el universo del entretenimiento y con la política de la precariedad laboral, los jóvenes devienen en la clase peligrosa y en la “población sobrante” (Svampa 178). Entre esos dos extremos que definen tanto el límite de la inserción como el horizonte de la exclusión, se van configurando los nuevos marcos de referencia de las conductas juveniles, donde diferentes principios y valores, conviven desorganizadamente y en tensión.

En este sentido, los personajes de estas narraciones son marginales por ser sujetos disfuncionales al sistema. Aún más, son disfuncionales al igual que algunos de los elementos de la puesta en escena que decoran sus hogares llenos de humedad y paredes resquebrajadas. El grabador y el tocadiscos en *5 pal peso* no funcionan, son sólo artefactos superfluos que adornan una mesa ratona o un mueble del comedor. Estos

dispositivos circulaban, en su mayoría, en la década del ochenta, contando con una gran recepción masiva por parte del público. Pero los tiempos cambiaron al igual que la tecnología y por ello ya no responden a la orden de “encendido”, pertenecen a una época donde los modos de funcionamiento eran diferentes; ahora esos aparatos son residuales y albergan un pasado nostálgico irrecuperable hasta en su reproducción. Por otra parte, el encendedor en manos de Gus nunca anda y los trucos que intente realizar con él se verán fracasados, por tanto, para poder prender un cigarrillo deberá contar con la presencia de un par, en este caso, con la asistencia de Pao (Violeta Naón), su novia. Por último, los automóviles adquieren una importancia notable dado que algunas conversaciones tienen lugar en ellos o porque algún personaje se siente atraído por sacarle fotos a los mismos. Lo interesante de este gesto es que los vehículos que se visualizan están, en gran parte, pasados de moda salvo por el modelo que posee Rubén en *Labios de churrasco* que remarca su pertenencia a una clase social más alta que la del resto de los jóvenes del barrio.

Otro rasgo que nos permite reflexionar sobre la condición marginal de estos sujetos concierne a los espacios en los que se desenvuelven. Los jóvenes transitan por almacenes, videoclubs, bares descascarados, centros de jubilados y restos industriales abandonados. Nuevamente, la perspectiva sobre los residuos de la sociedad cobra presencia mediante un registro imperfecto y a través de la exhibición de una realidad sucia y callejera. Para comentar este aspecto, podemos señalar la escena de *Graciadio* en la que Gus y El Mendo, luego de haber robado unas remeras, huyen pasando por callejones con rejas oxidadas, vías de tren y fábricas desiertas. Los exteriores de esta secuencia están tomados por el director desde arriba de un vehículo por lo que el encuadre de la cámara sufre alteraciones, moviéndose de un lado a otro, subrayando un ritmo de apariencia casual y “descuidado” de la imagen, imitando, también, el estado de agitación suscitado por el acto de la huida. Esta escena, a su vez, nos da el puntapié inicial para desarrollar el último punto de análisis del corpus filmográfico elegido dado que la acción de la escapatoria posibilita el ingreso de la banda sonora.

### **3. 2 La cultura rock y su incidencia en el universo juvenil**

Jens Andermann (2014) señalaba que la historieta y las canciones de rock son los principios estructurantes de la composición de la trilogía de Ituzaingó (47). La influencia del cómic no sólo se percibe en referencias explícitas (imágenes de *Los Simpsons* o citas de la obra de Milo Manara), sino también en la organización del vínculo entre fondo y primer plano de los personajes. Los orígenes de Raúl Perrone como historietista también se advierten en los subtítulos superpuestos a las imágenes de *Graciadio*, que introducen los nombres de los protagonistas mediante flechas que los señalan: “Pao”, “Gus”, y “la chica de la pileta”.

La relación entre música e imagen contribuye a la creación del microcosmos barrial en el que se desenvolverán los personajes. El vínculo con el género musical *rock* aporta un dinamismo a la imagen y proporciona un modelo de montaje cinematográfico que se mantiene alejado de las reglas compositivas del videoclip, en el que la imagen deviene en un apéndice de la canción; en contrapartida, los ritmos y las melodías colaboran en acentuar e ilustrar imágenes determinadas. La plegaria de Juan a los santos locales que inaugura *Labios de churrasco*, no sólo funciona a modo de “estribillo visual” por ser un motivo narrativo que se repetirá a lo largo del film (salvo excepciones<sup>17</sup>), sino que la banda de sonido que se escucha colabora en expandir un espacio de creciente marginalidad. Mientras el protagonista reza: “Lo único que te pido, Diosito querido, Virgencita de Luján, San Cayetano, Ceferino Namuncurá, es que tenga un buen día. Gracias”; en la banda sonora se oyen acordes de *blues* y el tarareo de una voz quebrada que intensifican la soledad de la calle en la que está inscripto el personaje. Vestido semejante a un pitufo juvenil, pitando un par de veces un cigarrillo y mirando hacia el cielo desde una esquina cuyo punto de fuga está determinado por cables eléctricos y algunos automóviles, la melancolía y condición marginal de Juan se perciben desde este primer momento de la trilogía. Además, debemos añadir que la canción escuchada es el poema ‘Yes, yes’ de Charles Bukowski interpretado, en este caso, por la banda de *rock* Los Caballeros de la Quema. Esta melodía áspera volverá a reproducirse hacia el final de la película, en la secuencia en la que Gus sigue su camino siendo vigilado por El Cana, oyéndose por vez primera la letra completa de la canción: “Cuando Dios hizo al amor no ayudó demasiado. Cuando hizo a los perros, no ayudó a

los perros. Cuando parió a Adán, estuvo mediocre. Cuando fabricó el odio, sirvió bastante. Cuando Dios me hizo a mí, no se hizo cargo. Cuando inventó el trabajo, estaba borracho.”

En el ejemplo demostrado se produce lo que Ana Amado (1992) ha definido: “una música destinada a hacerse ver mientras se escucha, imágenes que deben leerse casi como una partitura, tal grado de acoplamiento [entre] la capacidad de las imágenes y de la música [organiza] a dúo un espacio y [se] encadenan juntas en un despliegue en el tiempo” (40). De esta manera, los elementos del blues se fusionan con la imagen en un todo único respetando las reglas del montaje cinematográfico.

Por otro lado, en la trilogía la banda sonora contribuye en anticipar el destino de los personajes y en expresar sus interioridades. En *Graciadio* la pelea entre Pao y Gus desencadenada por el engaño masculino está representada en un *travelling* que los sigue en su caminata por la calle, a su vez, en la banda sonora se escuchará la canción “5 pal’ peso” (escrita e interpretada por Los Caballeros de la Quema) que no sólo prolonga la melancolía de la desilusión amorosa sino que también anticipa la historia romántica de *5 pal’ peso*, al anunciar: “La conoció pungueando un kiosco”. La dimensión extra-diegética del *rock* simboliza el destino de los personajes al tiempo que pone en evidencia la marginalidad del mundo en el que habitan: Rolo conoce a Sole robando en una tienda y la música permite subrayar este aspecto.

Finalmente, en *5 pal’ peso* el asesinato del Mendo está representado en un *travelling* que sale de la casa hacia la calle, mostrando un circuito de la vecindad de Ituzaingó, mientras que en la banda sonora se escucha una “melodía de cadencia monótona y pocos acordes, áspera y moribunda, [que] colabora a modular el espacio tosco y doliente que se muestra” (Bermúdez 2009). Si bien, en este caso, el flujo musical no se corresponde con el *rock*, su estructura compositiva prosigue en expresar acertadamente el espacio de la tragedia. La decisión cinematográfica de Perrone de alejar la cámara del lugar de la muerte hacia el exterior, puede leerse como un gesto por demostrar que la historia del Mendo es una entre las múltiples que se despliegan en la cartografía de Ituzaingó. Este grado de sofisticación encuentra su sintonía en el pasaje cromático que se sucede de una película a otra de la trilogía: *Labios de churrasco*, está

filmada en su totalidad en blanco y negro; en *Graciadio* predomina la gama del rojo y, finalmente, *5 pal' peso* es amarilla. Este pasaje es una expresión cinematográfica que contribuye a reflexionar sobre la situación que estaban experimentando los jóvenes en una época donde la mutación cultural y laboral estaba modificando los niveles de inserción social y los horizontes de exclusión. La marginalidad, amenazando con desestructurar los lazos comunitarios juveniles, obliga a los personajes a vagar por las calles con el objetivo de sobrevivir y encontrar un grupo de pertenencia. La condición marginal en tanto “zona gris de deambulantes” (Sarlo 114) en *Labios de churrasco* está representada en el más sórdido de los grises y en las reiteradas oraciones religiosas de salvación, en *Graciadio* el rojo sangriento y pasional se corresponde con el gesto final de elevar a los protagonistas hacia el cielo, salvándolos de ese paisaje desolador; finalmente, en *5 pal' peso* se produce el clímax trágico en el que El Mendo, intentando recuperar la pelota de fútbol que se le cayó en el patio del vecino, es asesinado de un disparo.

#### 4. Consideraciones finales

De acuerdo con lo analizado, Raúl Perrone realiza una representación de lo marginal a partir de la caracterización de adolescentes disfuncionales al sistema de la clase dominante, mostrándose como un precursor de las propuestas del Nuevo Cine Argentino. La problemática de jóvenes con padres ausentes que deben autoabastecerse, que no asisten al colegio y que no son admitidos dentro del mundo laboral conlleva a una constante vigilia por parte del universo adulto del barrio y al control de la policía, que amenazará con arrestarlos reiteradas veces. Los elementos de la puesta en escena, el tratamiento espacial y la utilización de la banda sonora posibilitan al cineasta crear una poética auténtica para que habiten sus personajes, fijando un cronotopo espacio-temporal clave: Ituzaingó, Buenos Aires, 1994. Este presente diegético es sugestivo por contextualizarse en el año de la reelección presidencial de Carlos Menem, momento en que los valores consumistas del Neoliberalismo aflorarían alcanzando su punto máximo. Tal como lo remarcó Oscar Cuervo (2015) lo que traza Perrone en sus películas es una poética, en el sentido clásico de la *poiesis* griega, es decir, “la





producción como un modo de abrir el mundo” (205). El director configura la representación de lo marginal mediante el contacto con el barrio natal, estableciendo vínculos con los jóvenes que se pasean por esas calles, observando cada una de sus actitudes y expresiones para, así, poder mostrar sus modos de vida de manera justa. Mejor dicho, hacemos referencia a que no se exhibe el estereotipo del “pibe chorro”, malherido, sufriente, peligroso y adicto a las drogas, sino un grupo de jóvenes marginales que no cuadran en ningún imaginario social pero que, al igual que “el chorro”, están excluidos del sistema que los engendró.

© **Victoria Lencina**

## Notas

1 A comienzos de diciembre de 2001, el Fondo Monetario Internacional (FMI) decidió interrumpir el flujo de capitales hacia la Argentina. Como consecuencia, Domingo Cavallo (Ministro de Economía, por esos tiempos) anunció la medida económica “Corralito” que impedía la extracción de dinero en efectivo y obligaba a la bancarización forzosa de la economía. A finales de este mes, el presidente Fernando de la Rúa anunciaba el estado de sitio a modo de respuesta a los saqueos de supermercados que se volvían moneda constante. La insurrección popular se produjo el 20 de diciembre de 2001, en el que una multitud de personas se reunían en las calles, esquinas y plazas y se movilizaban hacia Plaza de Mayo, el Obelisco, Callao y Corrientes (en el caso de Buenos Aires). Esta sublevación masiva es conocida también como “Argentinazo” o “Cacerolazo” debido a que los ciudadanos salían a las calles golpeando de manera rítmica sus cacerolas y sartenes, cantando: “Que se vayan todos” (Andermann 65 -66).

2 La temática de la marginalidad sigue una larga tradición de realismo social en el cine argentino, por lo que los sucesos acaecidos en el año 2001 motivaron la producción de films de emergencia y el registro documental de las nuevas situaciones. Así, las villas miseria fueron las protagonistas de un vasto número de películas que van desde documentales de investigación, como es el caso de *Cartoneros* (Ernesto Livon-Grosman, 2009) al videoactivismo militante de algunos grupos piqueteros: *El rostro de la dignidad. Memoria del MTD de Solano* (Grupo Alavío, 2001), *Piqueteros... Un fantasma recorre la Argentina* (Ojo Obrero, 2001), *Por un nuevo cine en un nuevo país* (ADOC-Myriam Angueira y Fernando Krichmar, 2002), entre otros; hasta el resurgimiento del cine militante que fuera dominante en los años sesenta con la trilogía de Fernando “Pino” Solanas: *Memoria del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005) y *Argentina latente* (2007).

3 Durante la década del '90, como consecuencia de las transformaciones en el mundo laboral y del desempleo progresivo, se expandieron en Argentina una multitud de nuevas tareas ocupacionales en el sector terciario y en el de servicios cuyo rasgo en común era no contar con un conocimiento o educación previas para ejercerlas. En el paisaje del trabajo se volvieron cotidianos los quehaceres de los paseadores de perros, los repartidores de volantes, los taxi-boys, los remiseros, los dueños de los maxikioscos, los músicos callejeros, entre otros, que constituyeron lo que Beatriz Sarlo (2001) ha designado bajo la calificación de “espacio de reciclaje de los desocupados recientes” (113). Los residuos del sistema neoliberal también incluyen a los jóvenes que no obtuvieron u obtendrán trabajo en las actividades en las que se han formado, así como a los jóvenes que carecen de cualquier destreza o del aprendizaje de un oficio en particular (Sarlo 114). Basta sólo con pensar en los cartoneros, quienes saben seleccionar y distinguir entre la basura los materiales que efectivamente sirven, pero cuya experiencia “cartonera” raramente podría tener validez en un currículum *vitae*.

4 Plan que apuntó, básicamente, a restablecer la confianza de los centros financieros internacionales mediante el establecimiento legal de un tipo de cambio fijo

convirtiendo, así, a la moneda argentina en un apéndice del dólar y “renunciando a todo atisbo de política monetaria y cambiaria autónoma” (Rofman, Romero 1997).

5 La película *Los inundados* (1961) de Fernando Birri mostraba “actores marginales, como el filme, como todos nosotros, como esta fábula de humillados y ofendidos”. Se trataba de un film de tipo social que representaba personajes llenos de imperfecciones con el objetivo final de mostrar su condición humana. (Couselo, 1994).

6 La gran mayoría de los films del período fueron rodados con recursos económicos mínimos, contando con la colaboración de amigos y/o familiares, e inclusive algunos fueron realizados durante los fines de semana. Aquí podemos señalar el caso de Raúl Perrone quien, en reiteradas entrevistas, confesó trabajar sólo los días sábado (Peña, 2003). Además, las posibilidades que ofrecía la portabilidad de las nuevas tecnologías tales como el video digital y el *software* para la edición promovieron un cambio en la calidad de la imagen, en la que el registro imperfecto y la composición desprolija de los planos se convirtieron en las novedosas características estéticas que contrastaban con las que presentaba el cine argentino precedente (Andermann, 2010; Aguilar, 2006).

7 Beatriz Sarlo hace referencia a los casos que contribuyeron al desprestigio de la Policía Bonaerense al verse implicados algunos de sus miembros en el atentado contra la AMIA, la masacre de Wilde, los homicidios de Miguel Bru (estudiante de periodismo) y Andrés Núñez (albañil), la causa de narcopolicías en la localidad de Quilmes y el asesinato de José Luis Cabezas (fotógrafo).

8 La entidad se creó en 1972, teniendo como sede el Teatro Florencio Sánchez (Boedo). El 24 de junio de ese mismo año se realizó la función inaugural en el cine Nueva Chicago. A partir de esa fecha, se fomentó la proyección de películas, los días sábados, con asistencia de los directores para incentivar el intercambio verbal y debate con el público. La institución prosigue en actividad llevando adelante un festival internacional anual de cortometrajes en la ciudad de Villa Gesell. Para más información, véase la página oficial de la organización, disponible en: <http://uncipar.com.ar/>, fecha de consulta: octubre de 2016.

9 Decálogo de Raúl Perrone, 1998: 1) Filmar con una sola cámara. 2) Cagarse en el formato: si lo que tenés para decir no se sostiene en VHS, tampoco se va a sostener en Beta, en Super 8, en 16, ni en 35 mm. 3) Utilizar muchos exteriores para no discutir con el director de fotografía (y además para ahorrar luz). 4) Utilizar sonido directo. Si es muy bueno, ensuciarlo. 5) Tirar una sola toma, en caso extremo dos. 6) Trabajar con actores y actrices creíbles, con músicos de rock y siempre con cuatro o cinco vecinos. 7) El equipo técnico no debe superar las diez personas. 8) El rodaje durará como máximo, ocho días. 9) Grabar la música en un porta-estudio, si pasa algún carro o ladra un perro, mejor. 10) Pase lo que pase, terminar la película. Cf: <http://www.marienbad.com.ar/documento/decalogo-raul-perrone-1998-2012>

10 Véase el Manifiesto Dogma 95 y el Voto de Castidad, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n°5, Un estado del cine, 2004, pp.116-118. A propósito del Dogma 95, véase Jerónimo Ledesma, *Ironías del cine. Dogma 95 en la escena contemporánea*, en *ibid*, pp. 59-79.

11 La Fundación Universidad del Cine (FUC) cumplió un rol central en la promoción de nuevos talentos a través del concurso de cortometrajes *Historias Breves*, que muestra la obra de graduados de dicha institución y de otras como la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), dependiente del INCAA, y el Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVyC).

12 Tal como sostiene Gustavo Aprea (2008): “Nos hemos desplazado de un modelo de producción masiva de escala nacional a una fragmentación que puede conectar elementos de la producción local con determinadas clases de público en el plano internacional. A través de un trayecto de veinticinco años, se pasa de la posibilidad de imaginar un público masivo con intereses comunes [...] a la constatación de la existencia de una variedad de audiencias desconectadas y muchas veces contrapuestas entre sí. Quizás el elemento más fuerte de la crisis que vivió el cine argentino desde fines de los ochenta hasta mediados de los noventa fue el intento por seguir pensándose como un espectáculo de convocatoria universal en un momento en que el modo de ver y entender el cine estaba cambiando” (94).

13 Señala Andermann al respecto: “la crisis económica no se encuentra necesariamente al nivel del contenido de una película; más bien, cualquier contenido se vuelve activa y autorreflexivamente político por el modo en que está siendo llevado al proceso de producción y por la resolución formal que surge de ahí, en un tipo de cine que inscribe su contemporaneidad y afirma simultáneamente su autonomía” (41)

14 En 1994, se produjo una transformación en la legislación cinematográfica con la sanción de la Ley 24.337 mediante la cual el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) fue reemplazado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Como señala Gustavo Aprea (2008): “En realidad este nuevo marco legal genera algo más que un cambio de nombre. Implica el reconocimiento de que el cine se desarrolla en un ámbito más amplio que el de las salas cinematográficas convencionales y forma parte del espacio audiovisual del país. [...] A través de esta instancia, el INCAA pudo brindar préstamos y subvenciones para películas, establecer asociaciones financieras con productores y otorgar premios” (21).

15 Las estructuras narrativas de las películas de José Celestino Campusano resultan una reproducción del modelo genérico del cine clásico (particularmente, el melodrama, el policial y el *western*). Sin embargo, sus personajes son interpretados por (no) actores que evidencian, en la experiencia de sus cuerpos, los conflictos sociales relativos a las zonas relegadas e invisibilizadas. Las personas contratadas para desempeñar el rol actoral son, en su gran mayoría, muchachos de la localidad de Quilmes, de aquí la connotación histórica que adquieren sus corporeidades. En este sentido, la tarea de

Campusano es semejante a la de un etnógrafo porque conoce los territorios en los que posiciona su cámara y, además, sabe la manera en que debe retratarlos.

16 Es necesario señalar que el actor es responsable, también, de la fotografía de *Labios de churrasco* (1994).

17 Generalmente, se visualizará un plano general con Juan de espaldas alejándose lentamente y la imagen fundirá a negro mediante un cierre en iris. Esta marca narrativa se sostendrá salvo en la secuencia en la que el recitado de la plegaria se realiza en voz *off* y se añade una variación en el final: “que se duerma rápido la vieja”. Mientras se escucha la oración se visualiza, por cortes, imágenes del frente de la casa de Pao y un plano en picado de Juan aguardando a su novia.

## Bibliografía

Andermann, Jens. *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

Amado, Ana. “Música visible, música audible”. *Revista Lulú* N°4 (1992): 40-41.

Amossy, Ruth y Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

Apréa, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.

Aumont, Jacques. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1997.

Barthes, Roland. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003 [1978].

Bauman, Zygmunt. *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Bermúdez, Nicolás. “Raúl Perrone: una cámara de video pedorra”. *Revista La Fuga*. Buenos Aires (2009). Disponible en: <<http://2016.lafuga.cl/raul-perrone-una-camara-de-video-pedorra/270>>.

Bernini, Emilio. “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino”. *Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* N° 5 (2003): 41-57.

- Cartoccio, Eduardo. *Modos de salir del hogar paterno. Representaciones familiares y derivas juveniles en el Nuevo Cine Argentino (1996-2005)*. Buenos Aires: Libreria, 2016.
- Chion, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Cuervo, Oscar. “Filmar la gracia. El último Perrone”. *Revista Km 111. Ensayos sobre cine* N°13 (2015): 205-211.
- Maneiro, María. *De encuentros y desencuentros. Estado y movimientos de trabajadores desocupados del Gran Buenos Aires (1996-2005)*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Minghetti, Claudio. “Perrone está de preestreno”. *La nación*. Buenos Aires (5 de junio de 1998) 5.
- Peña, Fernando Martín. *60/90 generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: MALBA, 2003.
- Redigonda, Luciano. “Cine slacker argentino”. *Revista Imagofagia* N°13 (2016): 1-23.  
Disponible en:  
<<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1057/911>>
- Rofman, Alejandro y Luis Alberto Romero. *Sistema socio-económico y estructura regional argentina*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus, 2005.
- Verardi, Malena. “Pizza, birra, faso: la ciudad y el margen”. *Revista Bifurcaciones*, N°9 (2009): 1-7. Disponible en:  
<<http://www.bifurcaciones.cl/009/pizzabirrafaso.htm>>