

Transformaciones en las identidades de los sectores populares en el cine argentino de las décadas de 1930 y 1990.

Ayelen Castillo y Silvina Linzuain.

Cita:

Ayelen Castillo y Silvina Linzuain (2004). *Transformaciones en las identidades de los sectores populares en el cine argentino de las décadas de 1930 y 1990*. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/491>

Transformaciones en las identidades de los sectores populares en el cine argentino de las décadas de 1930 y 1990

Ayelen Castillo y Silvina Linzuain

Ciencias de la Comunicación (U.B.A.)

ayelen75@hotmail.com , linsilvi@hotmail.com

Preocupadas por la crisis en las que nos hallamos inmersas, hemos querido rastrear y develar algunos de imaginarios sociales que sobre la identidad de los sectores populares circularon en el cine de la última década.

Consideramos de vital importancia describir y analizar los imaginarios sociales sobre los que se construye la identidad de una sociedad ya que, a partir de la imagen que una sociedad tiene de sí misma, ésta actúa en consecuencia. Los imaginarios que construyen identidad distribuyen papeles y fijan roles para cada uno de los grupos que conforman una comunidad. La forma en que la sociedad contemporánea argentina piensa y ubica a sus sectores más vulnerables (cuyas filas se engrosan día a día) no sólo redundará en las situaciones y experiencias por las que, a corto y a largo plazo estos sectores transitarán, sino que también será instituyente de la realidad de la sociedad en su conjunto.

1. Introducción

La profundización del modelo neo-liberal a fines de los `90, trae consigo un momento de cambio. La crisis económica y la redistribución regresiva del ingreso, se suceden en forma paralela a la crisis cultural y al debilitamiento de

las instituciones, que históricamente tuvieron reconocimiento y fueron hacedoras de legitimidad. Algunos intelectuales postulan a lo económico como el origen de la crisis generalizada en la que se encuentra sumergido el país desde hace años; otros indican que se está produciendo un cambio cultural. Cualquiera sea el motivo, es indiscutible que ambos procesos se retroalimentan recíprocamente, y le dan a la crisis aristas nunca antes vistas. Una de estas aristas es la aparición de una **dinámica excluyente**, es decir, marginadora de gran parte de los integrantes de la sociedad respecto de su participación en el sistema económico, político y cultural. En estrecha vinculación con esta dinámica tiene lugar una **crisis de legitimidad de todo tipo de autoridad**, que va desde el sistema político hasta la familia, pasando por la escuela y los sindicatos, la cual incide en la trama del tejido social, debilitándolo.

En este marco, todas las voces que tradicionalmente eran autorizadas hoy se encuentran cuestionadas, y los **medios de comunicación** parecen ser prácticamente los únicos que se salvan de esta desconfianza generalizada. Pareciera que fueran los únicos que pueden ofertar sentidos, los cuales perderían credibilidad si proviniesen de otra fuente.

Por esta razón hemos tomado como fuente al **cine** para desarrollar el análisis que nos proponemos. Justamente porque el cine como medio de comunicación se erige en un lugar donde su voz es reconocida y legitimada; y porque consideramos, al igual que Marc Ferró, que el valor del cine ficcional reside en ofrecer una imagen de la realidad, con la posibilidad de ser ésta aún más veraz que la de un documento, ya que una película cuya acción es contemporánea a la de su rodaje, es un testimonio sobre el **imaginario** de la época en la que se ha realizado. Incluso, tal como lo afirma este autor “el cine [...] exhibe la otra

cara de una sociedad, sus lapsus. Ataca sus mismas estructuras” (Ferro, 1980: 26).

Por lo tanto, consideramos que el análisis del cine, en tanto reproductor y generador de “imágenes”, resulta vital en la época de crisis en la que vivimos, ya que en tiempos de cambio existe, por un lado, una **mayor competencia de imágenes**, de representaciones posibles de la sociedad; y por otro, una **necesidad de encontrar un imaginario legítimo**, que permita realizar una lectura capaz de ordenar la realidad.

Teniendo en cuenta estas consideraciones respecto al cine, observamos que el cine argentino ficcional de la década del '90 que se extiende hasta la actualidad¹, posee determinadas características, que de ninguna manera lo convierten en un corpus compacto y homogéneo. Sin embargo, una parte de sus producciones parecieran encontrar un interés particular en lo que respecta a la **representación de los sectores populares**. Sus protagonistas son principalmente jóvenes, y en menor medida adultos, exponentes típicos de este sector. Sus historias son mínimas, no tienen la pretensión de tratar temas de “alto contenido humano”, ni de pontificar desde un pedestal. Si lo quisiéramos definir en dos palabras, sería un cine “*no pretencioso*”.

Como ya dijimos, el cine como medio de comunicación funciona dentro de la sociedad como una de las pocas voces autorizadas que gozan de legitimidad. Además, en tanto discurso, circulan en él representaciones e imaginarios sociales. Así, el discurso ficcional cinematográfico permite comprender e interpretar la realidad, ya que “[...] todo imaginario [...] *media* la lectura de la realidad” (Martini, Halpern, 1998: 91, la bastardilla es nuestra). Es por estos motivos que pensamos que en un contexto de crisis generalizada como en el

que nos encontramos inmersos, donde **el principal actor damnificado son los sectores populares**, la representación que elige hacer el cine de los '90 de los sectores populares no es aleatoria, aunque tampoco presenta intenciones políticas. **El cine estaría operando como catalizador de sentido**, que permite interpretar o simplemente mostrar a aquello que cambió en estos últimos años, específicamente las consecuencias de la crisis estructural.

Partiendo desde este lugar, hemos **analizado la forma en que el cine de los '90 identificó a los sectores populares, qué imaginarios en él surgían o circulaban respecto a este actor social**.

Consideramos pertinente un análisis **comparativo**, es decir, investigamos si el cine argentino había operado de la misma manera en otro momento de la historia de nuestro país, donde también se produjo una crisis a nivel estructural y cultural. Nos estamos refiriendo a la década de 1930, período donde se produce el quiebre del Estado liberal, del modelo económico y cultural ligado a dicho estado, momento en que se pone fin al modelo agro-exportador y a la democracia liberal burguesa, en el que se hace presente también una crisis de legitimidad y en el cual los principales damnificados también fueron los **sectores populares** de la época.

Como ya dijimos, en los momentos de crisis, se exageran las representaciones de la sociedad, por la simple necesidad de encontrar un imaginario legítimo que defina el nuevo estado de las cosas. Es lo que ocurre en la década del '30 como en la del '90, períodos en los que los individuos se hallan ávidos de encontrar un sentido para la cambiante realidad que transitan. Por otra parte, ya hemos mencionado también que el cine es un polo importante en la generación de imágenes de la sociedad, y en la década del '30

ocurre con más fuerza, ya que coincide con lo que se denominó “la época del cine de oro argentino”. El cine por primera y única vez se proyectó como industria, superándose año a año en la cantidad de películas producidas. Una de las características propias del cine de esta época fue su corte popular y el hecho de que varios de sus films tuvieran como protagonistas a representantes de los sectores populares.

En conclusión, el presente trabajo **analiza producciones cinematográficas en contextos de crisis y de transformaciones de los lazos sociales, que conllevan a la implantación de nuevas formas de reconocimiento y de definiciones identitarias de los actores sociales.** En este sentido, hemos tenido en cuenta al **cine** como **uno de los lugares donde se elaboran y circulan parte de los procesos simbólicos que en momentos de crisis redefinen los consensos y alianzas que pugnan en la constitución de nuevos imaginarios sobre la identidad de los sectores populares propios de cada una de las épocas.**

2. Los films del '30 y del '90

Los corpus seleccionados sobre los que hemos realizado el análisis comparativo estaban compuestos por tres películas para cada período. Para el que abarcaba la década del '30, elegimos *Barrio gris* (Mario Soffici, 1955)², *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938), y *Puente Alsina* (José Ferreyra, 1934). Mientras que el grupo de películas de la década del noventa se componía por *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), y *Peluca y Marisita* (Raúl Perrone, 2001).

El análisis que se llevó a cabo rastreó y definió a los imaginarios que sobre los sectores populares circularon en los corpus nombrados a partir de su relación con otros grupos sociales, sus espacios, el trabajo, las instituciones y el Estado. También se analizaron los vínculos que se establecían entre los imaginarios fílmicos y los extra-cinematográficos pertenecientes al contexto histórico en que cada film era producido, para llegar a concluir cómo se construía la identidad de los sectores populares en los films de cada una de las décadas.

3. Transformaciones de las identidades de los sectores populares en las representaciones fílmicas

En ambos corpus, la presencia de los sectores populares se define por una serie recurrente de “informantes” (Casetti, 1991). La recurrencia de estos informantes da cuenta, para los dos grupos de films, que los protagonistas pertenecen a los sectores populares ya que integran un universo de carencias y pobreza. Sin embargo, **existen grandes diferencias respecto a la definición de “pobreza” que circula en las representaciones propias de cada momento histórico.** Si observamos un corpus en comparación con el otro, hay un evidente deterioro en la representación que se hace de las bases materiales de los sectores populares en los films del '90 con respecto a los del '30. **La representación del universo de carencias para cada una de las épocas se ha transformado ya que la pobreza en los films de los '90 se la expone de forma más aguda que en la década del '30:** los sectores populares se han pauperizado, están excluidos del sistema productivo, no

poseen trabajo ni expectativas de tenerlo, no poseen vivienda propia y deben vender sus bienes para sobrevivir.

La representación de la identidad de los sectores populares presenta continuidad de un corpus de películas a otro ya que en ambos los personajes se aúnan a partir de experimentar la misma marginalidad. La vivencia de una misma situación de pobreza y carencias implica una misma experiencia de hambre, falta de posibilidades de educación, precariedad en las viviendas y en el acceso a bienes y servicios básicos.

Al referirnos a la “identidad” necesariamente se alude a un “otro” y aquí encontramos una gran transformación en la representación fílmica de la identidad de los sectores populares en el cine argentino de las épocas que analizamos. Si en el `30 se exponen en la pantalla a otros sectores sociales con los cuales los sectores populares se relacionan, en los `90 no existe tal representación. Estas formas de representación se relacionan íntimamente con los contextos de cada una de la épocas, ya que en los '30 existía un proyecto político y económico **inclusor** de los sectores populares, mientras que en los '90 el modelo neoliberal de **exclusión** no genera un lugar para ellos.

Si en los relatos fílmicos del '30 aparecen los sectores de la oligarquía terrateniente, la burguesía industrial, los representantes del capital extranjero y la finanza internacional con quienes los sectores populares pueden formar alianzas o estar en abierta confrontación, es porque en definitiva se expone en la pantalla los lazos sociales que unían a los distintos sectores sociales. De esta manera, incluidos en la dinámica social general, los sectores populares presentan en el corpus del '30 distintas identidades según con qué sector social se relacionan: por ejemplo, si lo hacen con la burguesía industrial, se

alían a ella en contra del sindicalismo y de la finanza internacional, y el colectivo que los aúna se vincula a un “nosotros los obreros argentinos honestos no conflictivos”.

La transformación que hallamos en el imaginario sobre la relación de los sectores populares con respecto a otros sectores sociales en el cine del ´90 se basa en que, en esta década, los “otros” no están representados. Esto es un indicio de la dinámica de exclusión en la que se hallan inmersos los sectores populares: los lazos sociales que aparecían en el corpus anterior y que por alianza o conflicto los relacionaban con los otros sectores sociales, en la década del ´90 no se representan. Se expone en la pantalla a los sectores populares en sí mismos y su identidad, al no surgir de una confrontación con otro sector social que se oponga de una manera clara, va fragmentándose y surgen colectivos micro que definen a los sujetos. Así vemos emerger al “nosotros los jóvenes / amigos”, es decir, los personajes, víctimas de la exclusión social, se identifican con los sujetos que pertenecen a su entorno más cercano. Se los representa atomizados y por fuera de la dinámica social. Por otra parte, en tanto no se liga a las carencias económicas de los sectores populares con el bienestar de otros sectores sociales, las causas de la exclusión social parecen ser inconscientes en los personajes y éstas tampoco se hacen visibles en el desarrollo de las narraciones.

3.1. Trabajo

Históricamente el trabajo ha sido uno de los pilares en que se sustentó la identidad de los sectores populares. Los **films de la década del '30** así lo

representan siendo el trabajo una de las identidades más fuertes para estos sectores, e incluso se erige con un valor positivo, como una vara que mide la honestidad o la deshonestidad de los sujetos. Es así que en la representación que se hace del mismo, opera como una de las fuerzas que permiten la existencia de las capas que se dan hacia el interior de los sectores populares.

El trabajo actúa como una fuerza fragmentadora e integradora a la vez, ya que integra a través de una gran experiencia unificadora a quienes a diario realizan su labor y exaltan a esta actividad como valor. Mientras que tiende a fragmentar en otras capas a aquellos que no eligen el camino del trabajo como forma de subsistencia y buscan ascender socioeconómicamente a través de caminos alternativos que no impliquen sacrificio.

El rol que asumía el trabajo como una fuerza integradora y fragmentadora por capas **en los '30, desaparece en los '90** porque **los personajes están mayormente desocupados o describen trayectorias laborales inestables.**

La falta de empleo no logra conformar un colectivo que aúne a quienes se hallan desocupados, es decir, pueden percibir en forma subjetiva su precariedad laboral, pero dicha experiencia individual no logra traducirse en una colectiva, no existe un “nosotros” que englobe a los sujetos bajo esta categoría.

Si en los años '30 el empleo servía como parámetro para juzgar la moral de los sujetos, en el segundo corpus de películas este imaginario desaparece a pesar de que cometen actividades delictivas para sobrevivir ante la situación de desempleo.

Podemos encontrar una explicación para la transformación de este imaginario si recalamos en los contextos. En la **década del '30** nos encontramos ante una

crisis del modelo agro-exportador, y la imposibilidad de importar hace que el **Estado comience a intervenir poco a poco en la economía** y a propiciar un **proceso de industrialización** en el país, con la consiguiente **absorción de mano de obra**. Por el contrario, en la **década del '90**, ante la crisis del Estado benefactor se impone la entrada del país en el capitalismo mundial a través de un modelo de importaciones sin regulación alguna. Así, la industria nacional cae y se da el proceso inverso que observamos en el '30, es decir, a fin de siglo XX nos encontramos con un **proceso de desindustrialización** y de **achicamiento del Estado**, de los puestos laborales que éste ofrecía a la población, y por ende, de **grandes masas de desocupados**.

Como mencionábamos en el apartado “Los sectores populares y otros sectores sociales”, en los films del '30 existía la representación de otros sectores sociales. Ahora bien, **la presencia de esos “otros”, la posibilidad de instaurar lazos sociales y el encuentro entre ambos sectores sociales estaba dado, en las películas, en los ámbitos laborales que compartían.**

De esta manera, vemos a los sectores populares aliarse a sus patronos (como en *Puente Alsina*, film en el que el imaginario nacionalista sustenta la alianza entre un obrero y un industrial en contra de los intereses foráneos y sindicales corruptos) o entrar en conflicto con ellos ante la explotación que sufren (como en *Kilómetro 111*, película en la que el imaginario nacionalista populista enmarca la victoria de los campesinos que se rebelan contra la oligarquía terrateniente). **La transformación** de este tipo de representación fílmica **para la década del '90** consiste en que, en el nuevo cine argentino de fines de siglo XX, **la representación del ámbito laboral es nula o escasa y en que, en el caso de estar expuesto, éste no permite el encuentro con los otros**

sectores sociales. En los '90, en tanto los sectores populares están desocupados, y en el caso de tener trabajo se encuentran desligados de la patronal y des-sindicalizados, **la categoría de “explotación” se hace aplicable** en este corpus sólo entre las capas de los sectores populares, la sufren aquellos que tienen menos poder y que se hallan bajo la explotación de los que tienen más poder.

Otra de las transformaciones que encontramos de un corpus a otro con respecto a la categoría del trabajo refiere a las **actividades delictivas que por oposición a las laborales** los sectores populares pueden llegar a desarrollar.

En el **corpus del '30** los personajes que delinquen lo hacen porque tienen como objetivo el **ascenso social sin esfuerzo**, es decir, intentan vivir de manera ociosa, sin trabajar, y de forma opulenta como los sectores más acomodados. Por el contrario, en el grupo de **films de los '90** los personajes pertenecientes a los sectores populares **delinquen porque no tienen otra opción, ya que se encuentran sin trabajo**, y su fin no es ascender sino simplemente **sobrevivir** a partir de los robos que realizan.

Si bien en la filmografía del '30 la representación que se realiza sobre la idea de ascenso social tiene una valoración negativa ya que la misma se vincula con la mirada nacionalista, podemos rescatar que la idea de progreso era un horizonte posible. Eran las condiciones propias del contexto las que permitían una proyección hacia un futuro mejor para los sectores populares. En los '90 estas posibilidades desaparecen y por lo tanto también desaparece la representación de la posibilidad de progreso para dichos sectores. **En definitiva, de un corpus a otro, lo pensable para los sectores populares**

deja de ser el progreso, y aparece, en su lugar, la lucha por la supervivencia.

También existe una profunda diferencia en cuanto a la **estructura narrativa y enunciativa** por medio de las cuales se expone este conflicto. En el caso de las películas del '30, las narraciones se encargan de castigar a quienes describen conductas delictivas y de ensalzar a quienes trabajan. A los primeros los inscriben en el eje del Mal, y luego, los hacen sufrir procesos de empeoramiento (con los personajes trabajadores ocurre a la inversa, es decir, si trabajan son "honestos", se inscriben en el eje del Bien y experimentan procesos de mejoramiento). Ideológicamente este castigo a quienes delinquen e intentan ascender socialmente, vincula a los discursos filmicos con el imaginario nacionalista restaurador, cuyo ideal postulaba a una sociedad inmóvil y jerárquica, donde sólo era válido el "buen trabajador" sin más aspiraciones que el vivir siempre de la misma manera. Por lo tanto, enunciativamente encontramos dentro de este corpus un **enunciador que enjuicia** a partir del imaginario descrito y advierte a su enunciatario sobre las consecuencias para quienes se desvían del camino del Bien, en cierto sentido sería un enunciador **pedagógico**, que enseña qué es el Bien, qué es el Mal, y que juzga a partir de estos tópicos.

Distanciándose de cualquier denostación moral o postura ideológica acerca de los personajes que delinquen, **las narraciones de los '90 no los aprueban ni los castigan**; parecen querer entenderlos, mostrarlos en su humanidad, sujetos a los condicionamientos estructurales y coyunturales poco favorables. Los mismos personajes parecen perder la noción de "lo moral", es decir, sus actos no están teñidos de culpa, sino que el robar para ellos significa lo mismo

que trabajar, ya que lo que guía sus actos es **la lógica de la provisión**. Esta lógica es la que impregna de legalidad a los actos ilegales, ya que éstos se vuelven legítimos si sirven para proveer a quienes los cometen (desocupados y excluidos) de los recursos necesarios para la subsistencia. Entonces, como ya dijimos, las narraciones de los '90 no enjuician a los personajes que delinquen; en general la postura que asumen es el apartarse de cualquier versión ideológica de aquello que muestran. El enunciador, a diferencia del de los '30 que impartía un saber, parece igualarse a su enunciatario en cuanto al conocimiento sobre aquello que expone en la pantalla, y **la enunciación pasa por compartir e intentar comprender de manera conjunta** esa compleja realidad.

Para finalizar con la temática del trabajo, debemos agregar que, **si en el '30 jóvenes y adultos se vinculan por igual respecto al trabajo**, en el **corpus del '90**, los personajes que se encuentran bajo la categoría de **“los jóvenes”** **asumen respecto al grupo de adultos, una relación distinta con el empleo**. Los jóvenes son los que más fácilmente se ajustan a la “lógica de la provisión” ya descrita, y son los que presentan menores posibilidades de conseguir empleo, ya que abandonan la escuela, no están calificados y por otra parte, no tienen experiencia laboral. Por lo tanto, **no sufren el desempleo** como sí ocurre con el grupo de adultos. Los integrantes de este último grupo han pasado por la escuela y poseen experiencia laboral, tienen un habitus forjado en el trabajo, por lo cual, la falta de empleo les genera angustia y depresión, y hacen lo posible por reinserirse laboralmente. En este sentido, los adultos se perciben más frecuentemente como **desocupados** en comparación con los

jóvenes, ya que éstos últimos se encuentran excluidos del sistema productivo y sin habitus generado por el empleo.

Por otra parte, en el cuerpo de películas del '90, la falta de inserción laboral de los jóvenes hace que la confrontación y el distanciamiento que sufren respecto del grupo de adultos sea mayor. Si **en el corpus del '30 los personajes de menor edad se vinculan con los de más edad en sus lugares de trabajo, en el corpus del '90 esto no ocurre**, ya que los jóvenes no pueden obtener empleo alguno. Es decir, **el desempleo profundiza las diferencias generacionales**, porque al no compartir el mismo ámbito de trabajo, los jóvenes y los adultos pierden este eje básico de religamiento generacional.

3.2. Estado e instituciones

Con respecto a los imaginarios que vinculan a los sectores populares con las instituciones, observamos que se ha producido una gran transformación de un corpus de películas a otro. Si en los **films del '30 los personajes** pertenecientes a los sectores populares **circulan por distintas instituciones**, por distintos "ámbitos" que les aportan pautas interpretativas de la realidad, y por ende también una **base para la generación de colectivos** de los cuales sentirse parte; por el contrario, **en el corpus de los '90 los protagonistas no hallan cabida en ninguna institución** que los aglutine y los contenga; incluso desertan de las instituciones tradicionales por descreer de ellas.

Algunas de las instituciones que se exponen en la pantalla del '30 son los clubes sociales (en el campo) **y los comités** (en los suburbios de la ciudad).

Ambas instituciones intervienen en los procesos de socialización de los personajes que por allí circulan. Estos ámbitos actúan como **fuerzas**

integradoras para los sectores populares. Sin embargo, si en los films el club social es ensalzado (ya que es sinónimo de familia y solidaridad) el comité es denostado por las narraciones, ya que implica, al igual que para el discurso nacionalista restaurador, vicio y corrupción política.

Ni el club social ni el comité aparecen en los films de los '90. Tampoco aparece en este corpus alguna institución que los reemplace. Un correlato que encontramos de un corpus a otro con respecto a las instituciones es el caso del **sindicato**. La manera de representar al sindicalismo en los '30 se plasma a través de una mirada ideológica y negativa sobre el mismo, presentando al sindicalista como un hombre deshonesto y anti-patriota. En los '90, la figura del sindicato es débil, aparece únicamente en un film y con capacidad de acción restringida: sólo actúa en el interior del país y sus posibilidades de lucha son nulas. Podemos concluir por lo tanto, que en ambos corpus la figura es débil y este hecho puede explicarse a partir de los contextos. Los años '30 se inician con una fuerte represión sobre el movimiento obrero y el país debe apostar a unir a los trabajadores con los industriales, y por su parte, en los '90 asistimos a la caída de los sindicatos como institución, ya que han perdido credibilidad dada la corrupción de sus cúpulas.

Otra institución que aparece de manera indirecta en los dos corpus es la **escuela**. En los **films del '30 existe como valor la educación** y en algunos casos, la escolarización le permite a los sectores populares conseguir mejores empleos, progresar. Por el contrario, sólo el grupo de los **adultos** es el que **mayor escolarización** tiene en el **corpus del '90** y el que más valoriza a la escuela como institución. **Los jóvenes la abandonan** (ya que la consideran obsoleta, la escuela para ellos no es un seguro de éxito) y no consiguen

empleo ante la desertión por lo que los vemos desarrollar mayormente actividades delictivas (como en *Pizza...* o en *Peluca...*).

Para concluir, diremos que la identificación que surge en los sectores populares a partir de su relación con las instituciones ha variado notablemente. Si en **el corpus del '30** estos sectores se identifican a partir de los **colectivos que les otorgan las instituciones** a las que pertenecen, **en los films del '90 esta posibilidad desaparece** y en su lugar observamos a los personajes aferrarse a su **capital social**, es decir, sólo están contenidos por el círculo de individuos más cercano a ellos.

La segunda cuestión que debemos tratar en este apartado es la relación que se instaura entre el Estado y los sectores populares, base fundamental de sus procesos identitarios. En nuestro **primer corpus** de películas se representa al **Estado** con algunas funciones intervencionistas e interpelando a los actores sociales a partir de igualarse a la figura de **la "Patria" o la "Nación Argentina"**. Esto le genera una fuerte adhesión, principalmente por parte de los sectores populares y a la burguesía industrial. En este sentido, **todos los sectores nombrados que adhieren al proyecto del Estado Argentino se identifican con él, se sienten ciudadanos** de dicho Estado y actúan en pro de su defensa.

Por el contrario, **en el cuerpo de películas del '90 la figura del Estado desaparece**. El Estado no interpela a ningún actor social, tampoco se hace cargo de sus problemáticas, ni les aporta beneficios; por el contrario, los deja librados a su suerte, y a merced de las empresas privadas, del mercado, por lo que los problemas de pobreza y exclusión que sufren los sectores populares se vuelven aún más graves. Por esta razón, **los protagonistas de los films de la**

década del '90 no presentan ningún tipo de identificación con el Estado.

La desidentificación con la categoría macro de la Nación, **completamente contrario a las representaciones propias del '30**, se vincula con las **identidades micro** que presentan los personajes de los '90 y a las que ya hemos aludido con anterioridad. La falta de identidad por relación al Estado se suma a la falta de identificación por referencia a otros grupos sociales, trabajo, espacio o instituciones, lo cual hace que las micro-identidades sean las de mayor peso para los personajes de este corpus. Así, los círculos más íntimos son los que generan mayor identidad y los que constituyen el **capital social** de los sectores populares. Ante su exclusión social y su pauperización, recurren a este capital para hacer frente a sus problemas y poder sobrevivir.

La manera en que los films de ambos corpus abordan la relación de los sectores populares con el Estado se halla íntimamente vinculada a los contextos históricos en los que se produjeron las películas y a los imaginarios que en dichos contextos circularon. En el '30, la legitimación del nuevo modelo estatal viene de la mano del nacionalismo, ideología cuyas dos vertientes (la restauradora y la populista) dejan sus huellas en los films analizados en la manera en que éstos abordan la exposición en la pantalla de los sectores populares. En el '90, más allá de la intención de los directores de querer distanciarse del cine anterior que abrazó postulados ideológicos, la caída de los grandes relatos parece enmarcar este aparente vacío ideológico que es el leit motiv de la denominada "generación del noventa".

4. Conclusiones finales

Dos períodos de crisis en el país abrieron procesos simbólicos de resignificación en las identidades de los actores sociales. El cine, formando parte de estos procesos, fue el soporte por donde circularon sentidos acerca de dichos actores. En el presente trabajo nos hemos ocupado de comprender el significado de los imaginarios que, en los films, circularon sobre la identidad de uno de los actores sociales más golpeados por los momentos de crisis abordados: los sectores populares. Este mismo grupo social generó distintas representaciones fílmicas en cada una de las épocas a las que hemos aludido y confesó la parte más *visible* de los sectores populares, es decir, lo que la sociedad de cada momento consideraba *representable* de los mismos.

En los films en los que circularon representaciones de la identidad de los sectores populares de la década de 1930 encontramos que se los define desde colectivos macro. Son trabajadores y por ello honestos, en alianza o en clara confrontación con los sectores dominantes de la sociedad; son argentinos orgullosos de serlo, es decir, se encuentran fuertemente identificados con el Estado-Nación por oposición a los representantes de los intereses extranjeros que se guían por el lucro sin escrúpulos. Al estar englobados bajo estas identidades macro, los imaginarios fílmicos daban cuenta de que los sectores populares estaban siendo pensados como **incluidos** dentro de la dinámica social general.

Estos imaginarios se encontraban atravesados por la ideología nacionalista, y expusieron las mismas tensiones que entre las ideas restauradoras y las populistas se daban al interior de dicha ideología. De esta manera, y en directa relación con el contexto de incipiente industrialización que se estaba dando, las narraciones ensalzaban la moderna alianza entre un obrero anti-huelguista,

exponente del “buen trabajador argentino”, y la burguesía industrial. También premiaban a los colonos que, identificados con el Estado, combatían a la par a la oligarquía ociosa como al capital británico. Al mismo tiempo, condenaban las vías del ascenso social desvinculadas del trabajo, y con mirada nostálgica reivindicaban los valores del pasado, en el que reinaban el orden y las jerarquías sociales.

La estructura narrativa y enunciativa característica de este corpus daba cuenta de imaginarios fuertemente cruzados por la ideología descripta, ya que emergían de los relatos categóricos juicios de valor, encuadrando a los personajes en polaridades de Bien y Mal con sus respectivos premios y castigos en los cierres de las historias. El nivel retórico acompañaba y reforzaba, a partir del trabajo de cámara, luz, encuadre, y musicalización, el sentido de cada juicio.

Los imaginarios acerca de las identidades de los sectores populares rastreados en el primer corpus de películas, ligados a colectivos macro, se transforman completamente en los films de la década de 1990. Esas identidades homogéneas, ligadas al trabajo, a los espacios, al Estado, a las instituciones, dejan de definir a los personajes, quienes se aúnan bajo categorías micro, a partir de pequeños grupos de pertenencia como por ejemplo, los “amigos”.

La implantación del modelo neo-liberal, caracterizado por la desindustrialización, la falta de empleo, la retracción del Estado respecto de sus obligaciones como garante de los derechos sociales básicos, conforma el contexto que enmarca las representaciones del segundo corpus. Comparados con los films del ‘30, rastreamos en las películas de los ‘90 una serie de “ausencias”: no hay trabajo, no hay instituciones ni Estado que contengan a los

personajes ni un espacio donde éstos se arraiguen. De esta manera, los imaginarios de las identidades del corpus del '90 describen a los sectores populares como **excluidos** de la dinámica social general. Los personajes, adultos y fundamentalmente jóvenes representantes de este sector, no adscriben al colectivo de la "Nación", ya que ésta no es garante de ningún derecho social. Se encuentran sin trabajo y sin posibilidades de tenerlo, por lo cual el empleo no opera como un generador identitario, al tiempo que tampoco lo hace el desempleo. La imposibilidad de acceder a un trabajo produce, entre otras causas, la ruptura de los lazos con otros grupos sociales (cuya falta de representación en los films es otra de las "ausencias" que se evidencian de un corpus a otro). A la deriva, los personajes intentan sobrevivir, echando mano a los pocos recursos de los que disponen, primordialmente su capital social, moviéndose a partir de una lógica de provisión, que legitima las actividades delictivas siempre que satisfagan las necesidades de subsistencia.

A nivel enunciativo, los films no están cruzados por una ideología tan fuerte como lo fue el nacionalismo en la década del '30. Por el contrario, parecen querer alejarse de cualquier visión que enjuicie las acciones de los protagonistas de los relatos. Este distanciamiento que propone el enunciador se construye tanto a nivel retórico, a través de un régimen de la representación que se acerca al ascetismo³, como a nivel narracional, a partir de personajes que no se relacionan con polaridades de Bien o Mal. Y este rasgo va más allá del objetivo de los directores de querer romper con el cine de "alto contenido humano" de excesiva discursividad de las décadas anteriores. La producción fílmica se enmarca en un contexto de descreimiento generalizado y de ideologías capaces de generar certidumbres.

En conclusión, encontramos una gran transformación en las representaciones sociales que circularon por los films de un corpus a otro, así como en la manera de exponerlas. Los imaginarios acerca de la identidad de los sectores populares han variado. De un cuerpo de películas a otro, encontramos que las identidades que hacían partícipes de la sociedad a los sectores populares ya no existen y en su lugar no se exponen otras que den cuenta de su inserción. Este progresivo proceso de empeoramiento para estos sectores se manifiesta también a nivel narracional: si en los films del '30 los sectores populares, atravesando las contingencias propias de la estructura narrativa, tenían la posibilidad de suplir la carencia inicial; en los '90, no sólo no logran revertir la situación de partida, sino que incluso pueden llegar a empeorarla, comprometiendo en ello a sus vidas.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, J. (1985), "Cine y narración" en *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Piadós.

AUYERO, J. (1995) "La cultura que vuelve. Una revisión de las perspectivas de análisis cultural en la sociología norteamericana", New School for Social Research, Department of Sociology, Mimeo.

BACZKO, B. (1991) "Imaginación social, imaginarios sociales" en *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

BOBILLO, G y ESEVERRI, M. *Movimiento falso*, en www.filmonline.com.ar

BOURDIEU, P. y WACQUANT, L. (1995), "La lógica de los campos" en *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.

BOURDIEU, P. (1990), "Algunas propiedades de los campos" en *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo.

BOURDIEU, P. (1991), *El sentido práctico*, Madrid, Taurus.

BOURDIEU, P. (1990), "La metamorfosis de los gustos" en *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo.

BUCHRUCKER, C. (1987), *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana.

CASETTI, F y DI CHIO, F. (1991), *Cómo analizar un film*, 1ª edic. Barcelona, Paidós, Buenos Aires.

CASETTI, F. (1994), *Teorías del cine: 1945-1990*, Cátedra, Madrid.

DI NÚBILA, D. (1998), *La época de oro: Historia del cine argentino*, 1ª edic. Madrid, Del Jilguero.

ESPAÑA. C. (comp.) (1999), *Cine argentino. Industria y Clasicismo, 1933-1956* (Vol. I y II), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

FEIJOO, M. del C. (2001), "La sociedad que se configura: ¿dualismo y exclusión?" en *Nuevo país, nueva pobreza*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

FERRO, M. (1980), *Cine e historia*, Barcelona, Gili.

GERMANI, G. (1980), *El concepto de marginalidad. Significado, raíces históricas y cuestiones teóricas, con particular referencia a la marginalidad urbana*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión S.A.I.C.

GARCIA CANCLINI, N. (1990), “Introducción : La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu” en *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo.

GETINO, O. (1998), *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus.

GIMENEZ, G. (1994), “La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos” en González, J y Galindo Cáceres, *.Metodología y Cultura* , México, Pensar la cultura.

GRAMSCI, A. (1961), “Observaciones sobre el folklore” en *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro, traducción de José Aricó y prólogo de Héctor Agosto.

GRIGNON, C y PASSERON, J-C. (1992), *Lo culto y lo popular*, Madrid, Ediciones de La Piqueta.

HALL, S. (1994), “Estudios Culturales :dos paradigmas”, en Revista *Causas y Azares*, n.1, Primavera, Buenos Aires.

IMBERT, G.; SIMO, B. (Trad) (1990), “Los signos de la identidad”; “Los nuevos sujetos sociales (los mass-media y los imaginarios sociales)” en *Discursos del cambio: Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición: 1976-1982*, Madrid, Akal.

KUASÑOSKY, S. y SZULIK, D. (1996), “Desde los márgenes de la juventud” en Margulis, M. (edit.) *La juventud es más que una palabra*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

MALGESINI, G. y ÁLVAREZ, N. (2001), “ El Estado y la economía ´ 1930 – 1955 (I y II)”, documento de la cátedra Historia Argentina y Latinoamericana, Vazeilles, J. (tit.), Cs. de la Comunicación (U.B.A.), CECSO, Buenos Aires.

MALLIMACI, F. y MARRONE, I. (comps.) (1997), *Cine e imaginario social*, U.B.A, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Sociología, Oficina de Publicaciones del C.B.C.

MANCERO, M. (1999), “La sociedad argentina de los ´90: crisis de socialización” en Filmus, D. (comp.) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, Bs. As., Editorial EUDEBA, FLACSO.

MANGONE, C. (1994), “Estudios culturales: tradición y ruptura” en Revista *Causas y Azares*, n.1, Buenos Aires, Primavera.

MARGULIS, M. y URRESTI, M. (1996), “La juventud es más que una palabra” en Margulis, M. (edit.) *La juventud es más que una palabra*, Buenos Aires, Editorial Biblos,.

MARRONE, I. (2003), *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos / Archivo General de la Nación.

MARTINI, S. (colaboración: Halpern, G.) (1998), “Imaginario sociales”, en Ford, A. y Martini, S. (comps.), *Cuadernos de comunicación y cultura 51/ Elementos para el Análisis Comunicacional y Cultural*, Buenos Aires, CECOSO.

MAZZINI, M. “El secreto encanto de la violencia” en *Revista Veintitrés*, Comunicación Grupo Tres S.A., Buenos Aires, Año 5, Nro. 223, 17 de octubre de 2002.

MINUJIN, A. (1993), "Transformaciones en la estructura social argentina" y “La producción del Estado de Malestar. Ajuste y política social en América Latina” en *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efecto de la crisis en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Losada.

MURMIS, M. y FELDMAN, S. (2002), “Formas de sociabilidad y lazos sociales” en *Sociedad y sociabilidad en la Argentina de los ´90*, Buenos Aires, Editorial Biblos / Universidad Nacional de General Sarmiento.

NÚÑEZ FLORENCIO, R. (1999), “Sociedad y política en el siglo XX. Viejos y nuevos movimientos sociales”, en Apunte de Cátedra de Saborido,J., Historia social I, Carrera de Cs. de la Comunicación Social, U.B.A, CECESO.

PEÑA, F. (comp.) (2003), *60 generaciones/generaciones 90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba, Colección Constantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

ROCK, D. (1977), *El radicalismo argentino, 1890 – 1930*, Capítulos 1, 3, 5, 6 y 10, Buenos Aires, Editorial Amorrortu.

ROMERO, L. A. (1994), *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ROMERO, L. A. y GUTIERREZ, L. (1995), “Los sectores populares urbanos como sujetos históricos” en *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana.

SARLO, B. (2001), *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores argentinos S.A.

SEVERINI, S.; TEODORI, C.; SUAREZ, E.; GRUSCHETSKY, M. (2000), *Fragmentación social y desprotección de las personas en la Argentina de fines del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones del Signo.

SVAMPA, M. (edit.) (2000), *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Buenos Aires, Biblos / Universidad Nacional de General Sarmiento.

TOLEDO, T. (1999), *Miradas: el cine argentino de los noventa*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) / Dirección de Programas y Proyectos Audiovisuales, Casa de América / Ateneo Americano.

UNDIKS, A. (coord.) (1990), *Juventud urbana y exclusión social. Las organizaciones de la juventud poblacional*, Buenos Aires, Editorial Humanitas.

WILLIAMS, R. (1985), "Cultura", "La hegemonía" en *Marxismo y Literatura*, Madrid, Península.

WOLF, S. (comp.) (1994), *Cine argentino, la otra historia*, Buenos Aires, Buena Letra.

PAGINAS WEB CONSULTADAS

www.indec.gov.ar

www.filmonline.com.ar

¹ Nos estamos refiriendo al Nuevo Cine Argentino, independiente y de bajo presupuesto.

² A pesar de que por su fecha de producción y estreno *Barrio gris* no podría incluirse en el análisis, esta película es pertinente al corpus dado que los sectores populares en ella representados pertenecen a la década del '30. Se suma a esto, que su director, Mario Soffici, fue uno de los más destacados y de mayor producción de películas de esos años, lo cual lo convierte en un fiel exponente de la época.

³ Falta de primeros planos, utilización reiterada de angulaciones normales y planos secuencia.