

Santiago Bonacci
Universidad Nacional de Córdoba
Cristobal Pécora
Universidad Nacional de Córdoba
Juan Ronco Rampulla
Universidad Nacional de Córdoba

Pablo Trapero: la calle en el cine

Pablo Trapero: street life in film

Resumen

El cine es un sistema de representaciones que generan sentido; en el caso del cine narrativo, a partir de historias. Quienes las construyen, toman elementos de la realidad para crear personajes, escenografías y conflictos. El nuevo cine argentino es una corriente que ha afirmado una identidad y posee particularidades propias en relación con esta tarea.

El objetivo del presente trabajo es reconocer cómo caracteriza el director Pablo Trapero a los sectores sociales en sus últimas tres producciones y de qué manera plantea la distribución de capitales a través de las luchas simbólicas dentro de éstas. Para ello, se despliega un sistema de categorías elaborado a partir de los conceptos de la teoría sociológica de Bourdieu acerca del espacio social, campos, habitus y los distintos capitales que ponen en juego los agentes en la búsqueda de concretar sus intereses y la obtención de beneficios. A través de tales categorías, se observarán las producciones y se analizarán las composiciones del entramado social presentado en las distintas películas.

Abstract

Cinema is a representation system that generates sense through stories. People who create those stories take elements from the reality around them to create the characters, sceneries and conflicts that are perceived by the public. The New Argentine Cine is an incipient trend with its own identity and particularities.

This investigation is aimed to recognize how Pablo Trapero characterizes the social sectors and the way he shows the capitals distribution through the symbolic fights in his last three films. For this purpose, a categories system was elaborated using Bourdieu's sociological theory concepts about the social space, field, habitus and the different capitals that are played and disputed between the agents to obtain benefits. Those categories are necessary to observe the films and analyze the social structure shown in each movie.

Palabras clave

Nuevo Cine
Argentino

Pablo Trapero

Representaciones
sociales

Clases sociales

Key words

New argentine
cinema

Pablo Trapero

Social represen-
tations

Social clases

Resulta un arcaísmo pensar el cine como “espejo de la realidad”, cuando es el cine el que está produciéndola. Los espectadores fueron, van e irán al cine para construir ellos en ese “espejo” su propia imagen. Buscan en las imágenes las referencias a una historia conocida y compartida. [...] El cine actuó siempre como “agente” ideológico del presente.

(España y Manetti, 1999: 271)

La idea expresada por Claudio España y Ricardo Manetti permite acercarse, a través del presente trabajo, al mundo cinematográfico, un mundo que evoca una realidad construida a partir de otras realidades que llevan a crear nuevas imágenes, sentidos, códigos y valores. Se trata de un producto cultural generador de significados: cada relato, cada historia, cada trama, está compuesta por una visión de mundo que supone un conjunto de representaciones sociales. Precisamente son éstas las que, dentro de una sociedad, cumplen la función de hacer inteligible la realidad y la vida cotidiana.

El cine contribuye a la elaboración de conocimientos representacionales específicos (Moscovici, 1963) que son constituidos, significados y resignificados continuamente por los diversos agentes, contextos e intereses. Nunca son neutros. Por lo tanto, el análisis de tales elementos se vuelve trascendente cuando se pretende observar y analizar cómo es la composición social transmitida a través de una película.

El cine es visto como industria, arte y comunicación. El sistema comunicativo posibilita inferir en el cine el aparato ideológico donde la Argentina puede pensarse a sí misma dentro de un sistema simbólico que da cuenta de su cultura e identidad. (España y Manetti, 1999: 274)

Este concepto resulta indispensable para el presente análisis porque se procura indagar la realidad en sí misma dentro del mundo ficcional propuesto por una película determinada. En este caso, se analizarán las últimas producciones cinematográficas de Pablo Trapero, uno de los más importantes directores de la corriente denominada “Nuevo Cine Argentino”. Este movimiento, nacido a mediados de la década de los noventa, se caracteriza por tomar tópicos de la realidad que no encontraban espacio en la tradicional producción cinematográfica nacional. En este sentido, se destaca particularmente el modo en que desarrolla toda una serie de prácticas narrativas y técnicas, producto de virtudes creativas y escasez de recursos técnicos y económicos, que fueron innovadoras para el cine argentino.

Pablo Trapero, uno de sus máximos exponentes, se destaca por filmar historias que muestran situaciones conflictivas en las que se entrecruzan agentes sociales con características completamente diferentes. En algunos de sus últimos largometrajes, como *Leonera* (Trapero, 2008), *Carancho* (Trapero, 2010) y *Elefante Blanco* (Trapero, 2012), el reconocido director construye universos en donde los diferentes sectores sociales y las capas urbanas son representados a través de vestimentas, actitudes, relaciones, gustos, preocupaciones e intereses. Así, Trapero crea, a partir de diversas características, a desocupados, médicos, sacerdotes, jueces, presos, abogados y policías, quienes confluyen en una narración que siempre tiene lugar en escenarios reales del Gran Buenos Aires y la Capital Federal.

Justamente, en esta misma relación de cercanía se puede realizar el análisis propuesto. Si bien los mundos trabajados y creados por Trapero son ficcionales, la presencia de una referencia espacio-temporal directa con la Argentina contemporánea permite inferir una serie de aspectos que habilitan un análisis sociológico. La cercanía con el contexto necesariamente evoca imágenes de la cotidianeidad; al ser analizadas, éstas ayudan a reflexionar y repensar cómo se construye parte de la identidad nacional. Por todo esto, se puede afirmar que el cine argentino, por lo menos a partir de estas propuestas fílmicas, vehiculiza un sinfín de universos de sentidos, algunos de los cuales se pretende analizar en este artículo.

De clases sociales a espacio social

Uno de los modelos básicos que las Ciencias Sociales han utilizado para analizar las estructuras sociales es el de división en clases, entendidas como grupos de individuos que comparten determinadas características distintivas y se vinculan principalmente atendiendo a aspectos socioeconómicos. Una de las teorías de clases más influyentes en el campo académico proviene del materialismo histórico de Karl Marx; este autor delimita el concepto de clases como grupos de individuos que se definen por las formas de relacionarse con los medios materiales de producción y la propiedad (Abatedaga y Merlo en von Sprecher, 2005).

El análisis material resulta de gran valor para la comprensión de los mecanismos que operan en la organización social. Sin embargo, estos elementos no permiten observar de forma completa la complejidad de las relaciones sociales y las diversas características existentes en el seno de una clase económica en particular. Por lo tanto, en el afán de considerar aspectos simbólicos en su construcción, se torna necesario incorporar propuestas teóricas que avancen y complejicen la relación entre los agentes dentro de una misma sociedad. En este sentido, Bourdieu define a las clases sociales de la siguiente manera:

Conjuntos de agentes que ocupan posiciones semejantes y que, situados en condiciones semejantes y sometidos a condicionamientos semejantes, tienen todas las probabilidades de tener disposiciones e intereses semejantes y de producir, por lo tanto, prácticas y tomas de posición semejantes. (Bourdieu, 1990: 207)

Según esta propuesta, las clases sociales se configuran en torno a similitudes y distinciones entre los agentes; por lo tanto, entran en juego otros capitales además del económico, como el social, el cultural y el simbólico. Asimismo, el autor adopta una posición crítica respecto al concepto argumentando que sólo existe en el papel y como creación del investigador (Bourdieu, 1990).

Para el presente trabajo, se prefiere hablar de sectores sociales, ya que esta noción hace referencia a una posición similar dentro del espacio, como reflejo del cúmulo total de capitales adquiridos. De esta forma, la noción propuesta se distancia de la idea totalizadora incluida en el concepto de clase, lo cual es particularmente pertinente considerando que las películas a analizar no muestran todo el abanico de clases sociales existentes, ni buena parte de ellas.

Este artículo, entonces, desarrolla la composición de los espacios sociales construidos en las películas de Pablo Trapero. Los sectores sociales que se conforman están integrados por las similitudes entre las posiciones que ocupan los agentes y las distinciones que diferencian a un grupo de otro. Es así como se puede observar que, en todas las películas analizadas, se presenta un espacio social compuesto por tres sectores: uno popular, otro intermedio y un sector de posición jerárquica superior. Por otra parte, si bien las categorías utilizadas nominan factores comunes, no se puede decir que sean asimilables entre una película y otra; su comparación se funda en la relación que vincula a una clase frente a otra dentro de la misma narración. Es decir, no se puede afirmar, observando el espacio social ampliado de las tres películas, que los agentes pertenecientes a la clase popular en *Carancho* ocupen el mismo lugar que la clase popular en *Elefante Blanco* (que se encuentra en condiciones de vulnerabilidad mucho mayor); sin embargo, sí tienen en común que ambos sectores se encuentran en una posición relativamente inferior en el espacio social frente a los demás sectores con los que interactúan en sus respectivas historias.

Además de las similitudes, en el presente análisis se adopta un segundo criterio para conformar los sectores sociales: la identificación de agentes protagonistas de las películas que se destacan en cada uno de los grupos. Sobre éstos, Trapero sintetiza las características de su clase; este criterio se aplica principalmente a los grupos que ocupan el lugar inferior del espacio social, ya que se componen por un número indeterminado de personas. La ubicación de los agentes en el espacio social está dada por los capitales que poseen y cómo los ponen en juego en cada campo. En este sentido, se hará uso del concepto de agencia, ya que permite pensar a los sujetos

como “objetivamente caracterizados por dos tipos diferentes de propiedades: por una parte, propiedades materiales (...) y por otra parte propiedades simbólicas” (Bourdieu, 2011: 199). Asimismo, se desplaza la tensión individuo/sociedad, lo cual otorga al sujeto un rol activo en la construcción de la sociedad, ya que la influye y es influido por ella.

En su abordaje analítico, Bourdieu descompone el mundo social en campos, definidos como sistemas estructurados de posiciones sociales, es decir, como un “sistema estructurado de sistemas de fuerza entre estas posiciones” (Bourdieu, 1988: 199). Este concepto le ayuda a superar la dicotomía planteada por la teoría marxista entre estructura y superestructura, así como la antinomia entre lo social y lo individual. Cada campo se define en relación de lo que, y *por* lo que, está en juego dentro de él, a partir de sus intereses, objetos y desafíos específicos. Se habla, entonces, de un capital común existente (el cual se pone en juego) y propio de cada campo, pero también de una lucha por su apropiación entre quienes detentan este capital y quienes aspiran a poseerlo; éstos son los dos elementos constitutivos de un campo para el sociólogo francés. No son estructuras fijas; en consecuencia, se deduce que su funcionamiento depende de la existencia de algo en juego y de gente dispuesta a jugar a partir de leyes propias que cada uno de estos posee y que cada agente reconoce (García Canclini en Bourdieu, 1990: 13).

Para comprender la conformación de lo social, entonces, es necesario observar y categorizar aquello que se pone en juego en el interior de los campos, a través del cual los agentes se movilizan y fundan relaciones sociales. En este punto, adquiere relevancia la noción de capital. Frente a la visión economicista (proveniente del marxismo), Bourdieu sugiere observar otras formas de capital que se ponen en juego en la dinámica de los campos; las especies de capital son “poderes que definen las probabilidades de obtener un beneficio en un campo determinado” (Bourdieu, 1990: 206). Este capital puede existir tanto en estado objetivado (propiedades materiales) como incorporado; asimismo, representa poderes que pueden manifestarse como capital social, simbólico, económico o cultural.

El capital cultural está relacionado con la educación, ya que “es un tener devenido en ser” (Bourdieu, 2011: 215). Por lo tanto, se va incorporando lentamente en períodos extensos de vida del agente. No se hereda ni se transmite instantáneamente, sino que se incorpora en procesos extensos a lo largo de una trayectoria de vida y muere con su portador. Por su parte, el capital cultural puede existir en estado objetivado, en la forma de bienes materiales cuyas propiedades se definen en relación con el capital cultural incorporado. Por último, el capital cultural se presenta como estado institucionalizado. Aquí, aparece bajo formas de títulos, como acta de competencia cultural otorgada al portador.

Según la propuesta de este autor, el capital social es: “el conjunto de recursos actuales o potenciales ligados a la posesión de una red durable de relaciones más o menos institucionalizadas de interconocimiento y de interreconocimiento; o, en otros términos, a la pertenencia a un grupo” (Bourdieu, 2011: 221). En este caso, no solamente se ponen en juego propiedades comunes, sino también vínculos. Finalmente, Bourdieu define al capital simbólico de la siguiente manera:

El **capital simbólico** [...] no es sino el capital, de cualquier especie, cuando es percibido por un agente dotado de categorías de percepción que provienen de la incorporación de la estructura de su distribución, es decir, cuando es conocido y reconocido como natural. (Bourdieu, 1990: 214)

Esta última categoría designa, por lo tanto, el efecto de violencia inmaterial de los otros tipos de capital sobre las conciencias; es una suerte de significación perlocutoria de los otros tipos de capitalización. Las otras formas del capital (económico, social, cultural) tienden a funcionar como capital simbólico cuando se obtiene un reconocimiento explícito o práctico de su posesión. De acuerdo a la distribución de estos capitales en los distintos agentes que aparecen en las tres películas analizadas, quedan claramente marcados tres sectores que ocupan diferentes posiciones en el espacio social.

Sectores populares

Situado quizás en la parte más baja del espacio social, el sector popular se caracteriza por tener un nivel de ingreso económico bajo o muy bajo determinado, principalmente, por la ocupación (o desocupación, en algunos casos) laboral. Si bien no siempre se explicita, es posible inferir esta caracterización en ejemplos particulares, como los albañiles que construyen las viviendas agrupados en una cooperativa de trabajo en *Elefante Blanco* o las empleadas del servicio doméstico en *Leonera*. Una situación particular es la de los vendedores de droga de la villa, ya que, si bien residen en este barrio humilde, se estima que sus ingresos no son tan bajos (por su actividad comercial ilegal); sin embargo, los jóvenes empleados para la seguridad o la repartición de la mercadería sí poseen bajos ingresos.

Los integrantes de los sectores populares son mostrados en las películas como carentes de estudios terciarios; algunos, incluso, no han siquiera terminado la secundaria. Un ejemplo de este último caso es el personaje llamado “Monito”, que abandonó el nivel medio de escolaridad. En consonancia, sus empleos tampoco requieren un título profesional habilitante: en *Leonera*, Marta recibe clases de Julia; en *Carancho*, las familias de las víctimas de las tragedias de tránsito son asistidas por Sosa; en *Elefante Blanco*, los curas dictan cursos de albañilería y se nombran voluntarios para dar apoyos escolares a los chicos de la villa. Hay una relación con tendencia a cierto verticalismo entre los distintos sectores en cuanto al capital cultural formalmente adquirido. Sin embargo, vale mencionar algunas excepciones: en ciertos espacios, los sectores populares invierten la relación para ubicarse por encima de las clases medias y altas. Así, Marta conoce más los códigos de la cárcel y “Monito” conoce mejor los códigos del barrio.

Los sectores populares no tienen las mismas comodidades de tierra y vivienda que las posiciones superiores del espacio social. El barrio de *Elefante Blanco* se encuentra poco urbanizado, las viviendas son precarias, el mobiliario interno es limitado. En *Carancho*, el taller está desordenado, sucio, y es pequeño. Vega se fractura la pierna en un edificio abandonado, en callejones a oscuras y entre basura amontonada. El cumpleaños de la hija de la familia asesorada por Sosa, para cuya realización se puede suponer un esfuerzo económico de la familia, se lleva a cabo en un salón apenas decorado, con pocas comodidades y mala iluminación. En *Leonera*, la cárcel está poblada por una mayoría muy notoria de miembros de los sectores populares; incluso el hecho de estar ahí dentro significa, ya de por sí, el descenso en el espacio social. La estructura edilicia de la prisión refleja las pésimas condiciones de vida de las reas.

La vestimenta de las personas ubicadas en este sector social es sencilla y para nada ostentosa. Parece haber poca posibilidad de elección; la estética popular se caracteriza por elecciones funcionales y poco costosas, por lo que predomina la utilización de “lo necesario”. En este caso, la gente usa ropa estirada, desteñida o manchada. En la villa, se pueden encontrar algunas remeras con bandas o personajes de rock, lo que contrasta con sus gustos musicales y deja abierto el interrogante de si esas prendas han pertenecido anteriormente a otras personas. Los personajes que trabajan en la construcción aparecen vestidos con sus típicos uniformes de trabajo; estas prendas no se caracterizan por su distinción, sino más bien por la utilidad que brindan. De alguna forma, la carencia económica se refleja en la vestimenta y en sus condiciones habitacionales.

Respecto a los gustos culturales, se distingue la música, particularmente el ritmo de cumbia. Las preferencias musicales de los personajes en *Leonera* pueden escucharse durante la Navidad; en *Carancho*, durante el cumpleaños; en *Elefante Blanco*, suena la cumbia y aparecen los personajes bailando durante los festejos por la consagración de un nuevo cura. La cumbia está socialmente caracterizada con sectores de clase baja; es un ritmo que se toca con cierta facilidad, ya que no es tan elaborado y no se requieren profundos conocimientos musicales. La música es uno de los principales elementos culturales que tienen aparición en los sectores populares.

En el aspecto lingüístico, se produce una semejanza en el modo de utilizar el habla entre los distintos agentes. Ésta es siempre coloquial; sin embargo, pueden apreciarse sutiles diferencias. Entre los jóvenes de la villa, se escuchan expresiones del tipo “*Eh gato*” o “*Rescatate*”, que son propias de un sociolecto, pero principalmente de un cronolecto en particular; es decir que, si bien son expresiones habituales en un rango social, más aún lo son entre los jóvenes de dicho sector. Cuando se trata de adultos, el habla es siempre coloquial y, en algunas ocasiones, se acompaña con insultos. La expresión verbal de estos personajes intenta ser más formal cuando se dirigen a personas ubicadas en posiciones superiores del espacio social; sin embargo, este rasgo no es una constante, depende mucho del capital simbólico. Por ejemplo, la relación de los albañiles con Luciana (*Elefante Blanco*) es buena; se dirigen a ella respetuosamente hasta que las obras se estancan y comienzan los conflictos, momento en que los personajes modifican el modo de dirigirse a ella. Lo mismo sucede entre las presas y las guardiacárceles (*Leonera*) o entre algunas de las personas que Luján atiende en el hospital (*Carancho*).

Trapero muestra a los personajes de los sectores populares como sujetos con ánimo de progresar en muchas oportunidades y facetas. Por ejemplo, los albañiles de *Elefante Blanco*, organizados en una cooperativa, intentan construir sus viviendas. Incluso cuando las obras son suspendidas, la población del barrio decide hacer una toma de tierras en forma de protesta. Tras muchos problemas, “Monito” decide internarse en la granja de recuperación y su amiga también lo hace. En *Carancho*, parte de la familia de las víctimas del múltiple accidente se moviliza para que sus parientes no recurran a abogados caranchos. En *Leonera*, muchas presas intentan hacer un buen rol en prisión para poder salir de ese lugar de una vez. Incluso Marta, una vez fuera, trabaja y no delinque. En varios pasajes, se muestra una solidaridad bastante notoria; incluso se llega a armar un motín en conjunto. Sin embargo, el director también ofrece otra cara de la moneda sobre estos sectores: narcotraficantes que emplean a jóvenes que se asesinan entre ellos, personas llevadas a situaciones extremas como romperse una pierna para conseguir dinero, heridos que producen una riña en la sala de emergencia de un hospital, internas que se pelean entre sí.

Sectores intermedios

Otro sector destacable, como se mencionó con anterioridad, es el que se encuentra apenas por encima de aquellos sectores llamados “populares”. Este grupo de personas con similares propiedades se caracteriza por el empleo y sus condiciones de vida, el lenguaje y los niveles de estudio, entre otros rasgos. Dentro de las representaciones que Trapero despliega en su cine, se pueden identificar en este sector a Julia y su madre (*Leonera*), a Sosa y Luján (*Carancho*) —como representación de los abogados y médicos que aparecen en el film—, y a Luciana y los curas *villeros* (*Elefante Blanco*). Las características generales de estos personajes permiten pensar que, dentro del espacio social, Trapero los ubica en posiciones relativamente cercanas.

Una de los principales indicadores que caracterizan al grupo tratado en esta sección es que su sostén económico proviene, principalmente, de salarios ganados por el desempeño de alguna profesión o labor. Con este criterio, se puede identificar a Julia, la protagonista de *Leonera*, quien antes de su ingreso al penal trabajaba en una biblioteca; en *Carancho*, médicos y abogados se involucran en una historia de estafas; finalmente, en *Elefante Blanco* son curas *villeros* los que realizan labores sociales en una villa de la Capital Federal junto con Luciana, una asistente social. Los protagonistas de estas películas pertenecen, de esta forma, a sectores económicamente activos y ocupados. Por otra parte, se puede destacar una característica sobresaliente en todos estos casos: ninguno se encuentra satisfecho con lo que posee y gana.

Los personajes de todas las películas habitan departamentos. Este no es un dato menor: aquí, Trapero está presentando personajes cuyo hogar son pequeños espacios dentro de grandes ciudades. Este es un claro indicio de la economía propia de los agentes, que no ostentan grandes lujos pero tienen lo necesario para vivir cómodos (incluso poseen bienes relacionados con momentos de ocio, como televisores o libros). Sin embargo, el director también refleja las condiciones de vida de estas “clases medias” profesionales (como coloquialmente se las conoce),

que no se ubican en una posición económica elevada. Dentro de los departamentos de los protagonistas, Trapero compone las escenas colocando bibliotecas o libros sobre diferentes modulares, lo cual funciona como indicador de determinados gustos culturales construidos sobre los personajes. Asimismo, en todos los casos se presenta alguna escena con televisores frente a los cuales los protagonistas realizan un acto. Esta mención puede parecer insignificante, pero Trapero decidió dedicar segundos de sus películas a escenas como estas por variados motivos.

Un rasgo distintivo que caracteriza a los agentes es la vestimenta con la que cubren sus cuerpos; este uso de la indumentaria funciona como signo que caracteriza los gustos y las lógicas de diferenciación dentro del espacio social y los campos particulares. En la gran mayoría de los casos, se observa a los personajes vistiendo ropa o uniformes de los trabajos particulares en que se desempeñan. Se muestra, entonces, a los curas villeros con los uniformes que los identifican como tal, y a los médicos con sus chaquetillas y delantales, así como con sus instrumentos de trabajo. Los abogados y jueces en *Leonera* o *Carancho*, por su parte, aparecen vestidos de traje. Ahora bien, los personajes que Trapero presenta no se encuentran constantemente trabajando; en sus momentos de inactividad laboral, sus ropas no parecen destacarse: no usan prendas costosas, pero éstas tampoco se encuentran en mal estado. Entre sus atuendos más usuales, se pueden mencionar pantalones vaqueros, camisas, remeras, ropa interior, camperas, carteras, etc.



IMAGEN:
Encuentro con
Pablo Trapero,
Director de
Cine Argentino.
Crédito: FIC Viña.
Bajo licencia CC.
<https://www.flickr.com/photos/44525471@N03/>

Otra de las propiedades que destaca a estos personajes gira en torno al capital cultural. Tomando un primer aspecto, se puede mencionar que todos ellos han transitado los estudios primarios y secundarios. Es decir que, en su forma institucionalizada, superan el límite de la escolaridad de nivel medio e, incluso, avanzan sobre niveles superiores. Julia (*Leonera*) es estudiante universitaria; los curas villeros (*Elefante Blanco*) poseen los estudios que la Iglesia Católica otorga para desempeñarse en ese rol. Luján (*Carancho*) y Luciana (*Elefante Blanco*) son agentes que desempeñan su profesión como resultado de su título habilitante. El caso de Sosa, en *Carancho*, es más complejo; este personaje posee los conocimientos que le ha dado su trayectoria en los estudios de derecho, pero su título le ha sido quitado. Sin embargo, al trabajar de manera ilegal, los sectores que acuden a la “fundación” lo reconocen simbólicamente como un agente que actúa en nombre de la ley.

En todos estos casos, se muestra a agentes que poseen una posición, con respecto a su capital cultural, de reconocido estatus. Con respecto a los demás personajes de las películas, los estudios que adquirieron los colocan, de forma simbólica, en el lugar de profesionales; por lo tanto, se sitúan como conocedores y agentes de autoridad dentro de sus áreas de desempeño. Sin embargo, estos personajes, a su vez, son subordinados de otras autoridades a las cuales responden: la cúpula de la Iglesia, los directores de hospitales y los jueces.

Con respecto al habla de los personajes, si bien se dificulta la identificación de marcas distintivas, se pueden diferenciar dos rasgos clave. En primer lugar, cada uno de los agentes utiliza las jergas características del marco laboral en el que se desenvuelve, ya sea el ámbito médico, el de los abogados o el de los curas. En el caso de quienes trabajan en la villa (*Elefante Blanco*), muchas veces adoptan formas similares de hablar cuando dialogan con los chicos del barrio. Como contraste, sus modos de hablar se tornan informales en los momentos en los que se encuentran en situaciones cotidianas.

En determinados momentos, el guión de cada película seleccionada brinda elementos para pensar acerca de la subjetividad de los protagonistas en cuestión. En varias situaciones se los muestra expresando cansancio, desgano o angustia por lo que están realizando, es decir, por su presente; este tipo de personajes se encuentra en una posición de incomodidad y disconformidad respecto del lugar que le toca ocupar. El caso más evidente, tal vez, lo brinda *Leonera*, cuando la joven detenida por un asesinato sufre, durante sus primeros momentos de reclusión, las consecuencias de la privación de la libertad y la hostilidad con la que tiene que convivir dentro de los pabellones. También puede observarse un ejemplo de lo indicado con Sosa y Luján (*Carancho*), quienes manifiestan constantemente que no desean hacer lo que hacen durante toda su vida, que aspiran a mejores condiciones laborales. En *Elefante Blanco*, Julián expresa, en un diálogo con Nicolás, que muchas veces pensó en abandonar su tarea en la “villa”. En la misma película, Luciana vive varios momentos de tensión (tanto en la villa como en su trato con el Estado) que la llevan a manifestar cansancio y nerviosismo en varias ocasiones. Se nota, entonces, a un sector social cuya posición no es la deseada. Sus expectativas chocan con la realidad que les toca vivir.

En el caso de *Carancho* y de *Leonera*, la discordancia de habitus con respecto al lugar del espacio social en que se ubican, en contraste con el espacio social que aspiran a ocupar, se torna altamente visible. Esta circunstancia es, incluso, lo que lleva al sacrificio de estos personajes que desean volver o llegar al lugar adonde sienten que pertenecen.

Sectores de jerarquía

Este sector se caracteriza por estar compuesto por personas que ocupan la posición de poder de los distintos campos presentados en las películas. En el análisis no ingresa sólo su capital económico, ya que poco se puede inferir acerca de las riquezas de estos agentes porque las películas no muestran demasiados detalles de sus ganancias; se considera también, por lo tanto, la combinación de distintos tipos de capitales que los llevan a ocupar el espacio de mayor jerarquía en el campo. El lugar que ocupan estos agentes sociales se vincula con la actividad laboral que desempeñan. Así, se puede reconocer al director de la cárcel en *Leonera*, al subcomisario Ibáñez y al director del hospital en *Carancho*, y al Obispo en *Elefante Blanco*. No se especifica su salario; sin embargo, estos personajes tampoco suelen ocupar cargos con un nivel de ingreso exageradamente alto. Por lo tanto, sus cualidades distintivas no pasarían exclusivamente por el capital económico.

En cuanto al nivel de educación alcanzado, que conforma en gran medida el capital cultural, poseen niveles de instrucción que superan la educación secundaria y universitaria. Sin embargo, este no es un elemento claramente distintivo de este sector respecto de las clases medias, en las que también se pueden encontrar estudiantes universitarios, abogados, médicos o curas. Aunque sí, probablemente, el elemento diferenciador se derive de la experiencia adquirida por el tiempo de desempeño del personaje, sumado a una trayectoria ascendente de los distintos escalones de la actividad laboral.

Dado que los agentes que conforman este sector se encuentran en una posición de jerarquía, es fundamental que adopten estrategias para mostrarse superiores frente al resto. Por eso, el capital simbólico que adquirieron estas personas debe favorecer su reputación, en este caso no como líderes carismáticos y bondadosos, sino como poderosos. Uno de los indicios para apreciar la forma en que construyen e intentan legitimar su imagen es el modo en que se presentan durante las conversaciones con sus agentes contrincantes; incluso en las situaciones de crisis, manejan un tono de serenidad que daría a entender que continúan manteniéndose en la cima de la estructura, desde donde pueden controlar cualquier episodio. Además, en muchas ocasiones utilizan el imperativo, a través del cual se demuestra la relación de verticalidad que mantienen con sus interlocutores.

La otra característica que genera una impronta de distinción frente a los demás agentes del espacio es su vestimenta. Estos personajes utilizan una indumentaria tradicional que caracteriza su puesto de jerarquía. El director del penal de *Leonera* es un agente de seguridad, pero en lugar del uniforme viste traje; el subcomisario Ibáñez, de *Carancho*, sí viste uniforme policial para utilizar el poder legitimador que le confiere el Estado frente a los civiles. El obispo (*Elefante Blanco*) y el director del hospital (*Carancho*) no se distinguen directamente a través de su vestimenta, sino mediante insignias. El primero viste un traje negro al igual que los curas villeros, pero lleva un crucifijo en el pecho (salvo por la escena en que comparten una misa en la villa; en este caso, sí se muestra con una vestimenta tradicional y distintiva respecto al resto de los curas). El segundo también utiliza el uniforme blanco, igual que los médicos, pero posee un distintivo con su nombre para indicar su cargo.

Trapero no expone particularmente las aspiraciones de estos agentes; se podría pensar que se encuentran en la posición a la que aspiraron. Sus intereses, al ser ellos quienes encabezan los campos a los cuales pertenecen, coinciden con los intereses de estas estructuras. Al coincidir su actividad laboral con el cargo jerárquico del campo, se encuentran relacionados por el interés común de obtener capital económico, por lo menos el sueldo. En el caso particular del campo del servicio penitenciario, el director buscará ser visto como un líder legitimado con el objetivo del mantener el orden de su espacio. Por su parte, el interés del subcomisario Ibáñez por mantener el poder se encuentra exclusivamente ligado al beneficio lucrativo. En *Carancho*, no se termina explicitando si existe un vínculo entre las asociaciones ilegales y el director del hospital; por lo tanto, se puede aventurar una hipótesis interpretativa: este personaje espera brindar todos los servicios públicos de salud que le fueron encargados. Finalmente, el Obispo desearía que su Iglesia continúe penetrando los cimientos de la sociedad, en este caso, en los sectores marginados.

Consideraciones finales

El Nuevo Cine Argentino es una corriente cultural auténticamente nacional que propone una mirada alternativa a los discursos hegemónicos del cine nacional tradicional. En esta nueva filmografía, las representaciones se construyen como sistemas de valores y principios interpretativos, pero no por cualquier razón: resultan de situaciones conflictivas, cambiantes o novedosas a las cuales se debe hacer frente. Precisamente, en el momento histórico de los años noventa, en el marco del cual surge el Nuevo Cine Argentino, se producen fuertes cambios en el entramado social como producto de la imposición del paradigma económico-político del neoliberalismo. En este marco, se generan nuevos condicionamientos al reparto e intercambio de capitales que reconfigurarán el espacio social y redistribuirán las posiciones de los grupos, que adquieren nuevas características. Los jóvenes cineastas que fundaron esta corriente artística en aquella época visibilizan a aquellos sectores a través del cine.

En el marco de esta corriente, Pablo Trapero muestra problemáticas sociales pero no necesariamente realiza una denuncia a través de las películas. Este director construye personajes complejos que se desenvuelven dentro de la clandestinidad y marginalidad, pero en ningún momento realiza expresamente un juicio moral sobre ellos. No existen buenos ni malos, héroes ni villanos de manera manifiesta o estereotipada, simplemente se los muestra como pro-

ductos de una sociedad. El director no relata la historicidad de los agentes, sino que narra un fragmento de la vida de los actores en un lugar y tiempo determinados. Generalmente, no se hace alusión al pasado de tales personajes; si bien existen indicios para inferir por qué ocupan la posición en la que se encuentran dentro del espacio social, no se realiza una alusión directa.

Así como los personajes son productos de una sociedad, el director/guionista también lo es; como tal, se encuentra circunscripto a las condiciones socioeconómicas y representaciones sociales vigentes en un lugar y tiempo determinado. Sus obras están signadas por el contexto en que las realiza y por la historia que él mismo arrastra. Las características narrativas y cinematográficas de Trapero representan una nueva manera de mirar la sociedad. Asimismo, cuentan con un lenguaje propio que permite la creación de ambientes, atmósferas y situaciones; a través de éste, se hace referencia a una realidad y se problematizan estructuras de pensamiento que pueden generar cambios significativos frente a las representaciones sociales hegemónicas. De esta manera, el análisis de la composición del entramado social que Trapero construye cobra relevancia.

Tomando la teoría sociológica de Bourdieu, se hallaron constantes que manifiestan la presencia de clases y sectores sociales en las tres películas. De esta manera, se puede agrupar a los agentes que intervienen en las historias dentro del sector popular, el medio o el alto. Cada uno de ellos ocupa su lugar y recibe su nominación en relación con los otros dos sectores con los que interactúa.

La posición que ocupan los agentes del sector popular en el espacio social se debe a la combinación de los distintos capitales que poseen los personajes pertenecientes a esta clase; si bien no se plantea un determinismo económico, se puede apreciar la gran influencia ejercida por este factor para ubicar a los agentes en esta posición. Esta situación queda reforzada por una barrera que se presenta en el análisis del capital cultural: los agentes no poseen estudios terciarios ni superiores y, en una gran medida, ni siquiera han finalizado el nivel de educación media. En lo que respecta al capital social, sus redes de contactos se encuentran limitadas a otros agentes pertenecientes a la misma condición social. Por lo tanto, estas tres características no sólo colocan a los personajes en el sector bajo del espacio social, sino que disminuyen la posibilidad de transitar una trayectoria social ascendente.

En el caso de los sectores intermedios, la posición relativa en la que se encuentran estos personajes está sometida a las presiones de poder que la clase superior ejerce en ellos y a las influencias del numeroso sector popular. En este caso, el capital económico sigue cumpliendo una función distintiva; sin embargo, lo que los diferencia estructuralmente de la clase popular es el aumento de los demás capitales. En general, estos agentes poseen el nivel de educación media completo y se encuentran transitando, o han finalizado, los estudios superiores. Se trata de una "clase media" de profesionales. Pero, además, su posición intermedia en el espacio social les permite interrelacionarse con agentes de las otras clases, por lo que su capital social es variado. Si bien estos personajes son caracterizados como poseedores de un mayor cúmulo de capitales, a lo largo de las películas Trapero expone su desposesión; es decir, muestra cómo los agentes atraviesan una trayectoria descendente.

En tercer lugar, los sectores que presentan posiciones altas dentro de las jerarquías en cada campo se caracterizan por la ubicación de sus miembros en los lugares de poder correspondientes ya mencionados. En este sector, los agentes tienen bajo su potestad la administración de un capital económico mayor que les permite acceder a facilidades y mayores beneficios. En cuanto a los niveles de educación, no presentan grandes diferencias con la clase media; lo distintivo de esta clase es el capital social, que se caracteriza por componerse de una manera estratégica. Estos agentes mantienen contacto con personas que, a su vez, lideran otros campos. Asimismo, se vinculan con los sectores populares utilizando a los agentes de la clase media como intermediarios. De esta manera, reproducen simbólicamente su lugar de poder y marcan claramente su posición dominante frente al resto de los agentes. Trapero presenta a estos sujetos consolidados en su posición de jerarquía y con una nula trayectoria social descendente.

A partir de tal distribución de los capitales, se puede caracterizar el modo en que los agentes utilizan el capital simbólico para ejercer o disputar el poder según la posición que ocupan en el espacio. Las luchas simbólicas se originan a partir de los intereses que motivan a actuar a los distintos personajes. Por un lado, el sector medio aspira a ascender simbólicamente y socialmente, a diferencia de la clase baja, que prioriza un crecimiento económico: este sector ya presenta sus necesidades básicas satisfechas. En cambio, los agentes de la clase popular disputan principalmente bienes materiales, lo cual no niega que en estas luchas existan elementos de reivindicación simbólica. Trapero caracteriza a los agentes pertenecientes a la clase baja por su organización colectiva y por su hábito de actuar en grupos.

Por otro lado, no se puede inferir si aquellos que se encuentran jerárquicamente arriba de los demás desean continuar escalando en la estructura de poder, porque Trapero no muestra a los agentes que se encuentran por encima de ellos. Pero sí se puede confirmar que este sector ejerce su posición dominante para mantener el *statu quo* del campo que lideran. Estos agentes poseen la capacidad de negociar desde el cargo que ocupan utilizando el capital simbólico que se encuentra investido en su función. Además, tienden a actuar individualmente. Por su parte, la “clase media” disputa con la “clase baja” poniendo en juego los capitales que tiene por encima de ellos. El sector medio tiene mayores posibilidades de adquirir un compendio de capitales por tener mayor posesión de capitales previos; esta clase acerca promesas o beneficios concretos para satisfacer las necesidades materiales del sector bajo, por lo que éste se transforma en el capital social que los agentes profesionales utilizarán luego para disputar con los sectores de jerarquía.

En conclusión, el análisis de las películas de Trapero permite observar la composición de las clases y sectores sociales desde una mirada particular en el marco del Nuevo Cine Argentino. Un análisis sociológico de las producciones cinematográficas es relevante porque el cine, como representación social, se inscribe dentro de una lucha simbólica propia de toda sociedad. Por lo tanto, el producto cultural puede ser un reproductor de la cultura hegemónica o estar en discusión con ella. Para realizar tal análisis, fue necesaria la adaptación de una teoría sociológica a categorías que permitieron guiar adecuadamente las observaciones de las películas, así como organizar el análisis de las luchas simbólicas y clases sociales propuesto en el objetivo inicial. Dada dicha adecuación y por la utilidad del modelo construido, se considera que es propicio para análisis similares en otras producciones culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Editorial Taurus.
- _____ (1990). Espacio social y génesis de las clases. En *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo.
- _____ (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- ESPAÑA, C. y MANETTI, R. (1999). El Cine Argentino, una estética especular: del origen a los Esquemas. En Burucúa, J. E. (dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y Política* (Vol. 2). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- MOSCOVICI, S. (1963). “Attitudes and Opinions”. *Annual Review of Psychology*, Paris.
- VON SPRECHER, R. (coord.). (2005). *Teorías Sociológicas. Introducción a los clásicos*. Córdoba: Editorial Brujas.

FILMOGRAFÍA

Carancho (2010), Pablo Trapero.

Elefante Blanco (2012), Pablo Trapero.

Leonera (2008), Pablo Trapero.

Santiago Bonacci

Es Licenciado en Comunicación Social por la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Actualmente, cursa la Maestría en Antropología de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). Es Investigador colaborador en proyecto SECyT-UNC, IDACOR-FFyH-UNC. Se desempeña como adscripto a la cátedra Teorías Sociológicas II, perteneciente a la Licenciatura en Comunicación Social (ECI-FDyCS-UNC).

Contacto: santibonacci@gmail.com

Cristóbal Pécora

Es Licenciado en Comunicación Social por la Escuela de Ciencias de la Información (UNC). Actualmente, es adscripto de la cátedra Teorías Sociológicas II, perteneciente a la Licenciatura en Comunicación Social (ECI-FDyCS-UNC).

Contacto: cristobalpecora@gmail.com

Juan José Ronco Rampulla

Es Licenciado en Comunicación Social y estudiante de Abogacía en la Universidad Nacional de Córdoba. Es Becario del Programa Cuarto Centenario, a través del cual ha cursado materias de la carrera de Comunicación Pública en la Universidad de Guadalajara, México. Asimismo, es becario del Programa ESCALA, a través del cual estudió Periodismo en la Universidad de Santiago de Chile.

Contacto: juanjoronco@gmail.com