



Realismo y representación de los sectores populares en el cine de la "generación del 60". El caso de *Los Inundados*

Eduardo A. Cartoccio

Investigador CONICET

Universidad de Buenos Aires

E-mail: educartoccio@yahoo.com.ar

Papeles del CEIC
 ISSN: 1695-6494



Volumen 2007/2
 papel # 31
 septiembre 2007

Resumen

Realismo y representación de los sectores populares en el cine de la "generación del 60". El caso de *Los Inundados*

El artículo constituye una indagación acerca de los modos de representación de los sectores populares, lumpenes y marginales en el film argentino *Los inundados* de Fernando Birri, una de las obras más significativas dentro de la denominada *Generación del 60* en la crítica y la historiografía del cine argentino. Parte de la hipótesis de que en el tipo de tratamiento formal y enunciativo que articula el film se construye una representación más fluida y móvil de los sectores populares y marginales que las obtenidas hasta entonces por el cine argentino contemporáneo. Paralelamente establece una comparación entre las representaciones cinematográficas de la marginalidad y las representaciones provenientes de las investigaciones y teorizaciones sociológicas de la época sobre este tema. La zona de confluencia entre las representaciones de la marginalidad provenientes de estos dos ámbitos brinda un marco de apoyo para comprender la relativa novedad del enfoque sobre esta temática que se configura en *Los inundados*.

Abstract

Realism and representation of popular classes in the cinema of the "60s' generation". The case of *Los Inundados*

This article is an inquiry on the representation of popular, lumpen and marginal sectors in the Argentinian film *Los inundados* of Fernando Birri, one of the most significant works of what Argentinian film criticism and history has labeled the "sixties generation". The hypothesis that serves as a starting point is that the type of formal and expository treatment articulated by the film constructs a more fluid and mobile representation of the popular and marginal sectors than the ones attained until then by contemporary Argentinian cinema. Furthermore, film representation of marginality is compared with the representations derived from the sociological research and theory of that period of time. The confluence of the representation of marginality of both fields provides a framework to understand the relative innovation of the approach on the subject configured in *Los inundados*.

Palabras clave

Cine, sectores populares, marginalidad, sociología

Key words

Cinema, popular classes, marginality, sociology

Índice

1) Introducción.....	2
2) La representación realista y los sectores populares. Hipótesis acerca de <i>Los Inundados</i>	6
3) La representación sociológica y la representación cinematográfica.....	9
4) Sociología y cine a propósito de la marginalidad.....	11
5) Argumento de <i>Los Inundados</i>	16
6) Masas, pícaros y lumpenes.....	17
7) De <i>Tire Dié</i> a <i>Los Inundados</i> . La perspectiva enunciativa.....	24

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



8) La toma de conciencia.....	27
9) De lo líquido a lo sólido. Figuración de la identidad.....	30
10) Conclusión.....	33
11) Bibliografía.....	34
12) Filmografía.....	35

1) INTRODUCCIÓN.

El film *Los inundados* de Fernando Birri constituye una experiencia interesante para considerar los problemas de representación del realismo cinematográfico argentino. Por “problemas de representación” del realismo entendemos la puesta en discusión de la relación entre los medios simbólicos de la expresión artística cinematográfica y el objeto de referencia de esos medios, entendido como “temáticas” tratadas por las distintas obras. En el caso de las tradiciones del cine realista argentino que nos interesa, esas temáticas se refirieron en gran medida a los sectores populares de la sociedad: obreros, desocupados, jóvenes marginales, etc.

En relación con lo mencionado, el objetivo en este trabajo es plantear cómo, en el marco de lo que se conoce como la Generación del 60 dentro de la historia del cine argentino, Birri con *Los inundados* logra un acercamiento mayor y relativamente novedoso a la temática de los sectores populares y marginales de la sociedad, superando en cierta medida los fuertes prejuicios de la época con respecto a la representación de lo popular. Al mismo tiempo nos propondremos comparar esta representación cinematográfica con algunas de las concepciones sociológicas de la marginalidad en los años cincuenta y sesenta.

El contexto político y cultural inmediato de la Generación del 60 está marcado por el clima de reacción contra el régimen peronista derrocado en 1955. Sumariamente puede caracterizarse a éste como un característico —y paradigmático— gobierno “populista” latinoamericano: con un amplio apoyo de las masas populares, realizó reformas sociales que mejoraron la condición de vida de

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



éstas, al tiempo que su política redistributiva generaba el enfrentamiento con la tradicional elite dirigente oligárquica-terrateniente, qué finalmente lo derrocaría a través de un golpe de Estado militar. Así como la política social le valió un amplio apoyo de las masas populares, la política cultural y educativa generó un profundo rechazo en amplios sectores de la intelectualidad argentina, incluyendo a las generaciones más jóvenes, que habrían de ser los nuevos intelectuales y artistas de los años sesenta. Lo significativo de este rechazo, para comprender el lugar del film *Los inundados* en este contexto, es que provino no sólo de la intelectualidad liberal, conservadora o reaccionaria tradicional, sino de toda una generación de jóvenes progresistas y/o izquierdistas cuyos intereses no estaban enfrentados estructuralmente a los de las masas populares. Es decir, la política cultural del peronismo condujo a un antipopulismo con un amplio consenso en el campo cultural, que se va a manifestar también en la producción cinematográfica de la Generación del 60.

Específicamente en el ámbito cinematográfico, la política del gobierno peronista se caracterizó por dos aspectos esenciales: proteccionismo económico de la industria cinematográfica nacional y control de contenidos y censura en las obras fílmicas. La política proteccionista favoreció la especulación y el oportunismo de los empresarios privados, y no así el desarrollo sostenido de la industria¹. Esto condujo a que ni bien se retiraran las medidas proteccionistas tras el golpe del '55, la mayoría de los estudios cinematográficos cerrarán y el sistema de producción del denominado cine clásico argentino terminará de desintegrarse. Por su parte, la política de censura y el control de contenidos influyó directamente en la configuración de un cine de entretenimiento ligero basado en los géneros populares, con bajas pretensiones estéticas y un elevado conformismo político, desalentando

¹ Con respecto a los resultados del proteccionismo dice Kriger "no se fortaleció la industria (...) los empresarios aprovecharon para filmar con un riesgo económico menor y no para diseñar una política empresarial sólida y coherente". Kriger, Clara: "El cine del peronismo, una reevaluación", en *Archivos de la filmoteca*, N° 31, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.



de esta manera toda posibilidad de renovación sería de las convenciones para representar a las mismas masas populares en las que el gobierno peronista se apoyaba.

Surge el nuevo cine argentino de los años sesenta, la Generación del 60, alentada por la caída del peronismo, por las experiencias de los nuevos cines en distintos países a partir de la posguerra y por las nuevas posibilidades de producción y de circulación de films con intenciones más autorales y expresivas. Tempranamente, la crítica y algunos de los mismos realizadores han diferenciado dos corrientes dentro de esta generación: una “existencialista” y “subjetiva” de inspiración más cercana a autores como Antonioni, Bergman o incluso la *Nouvelle Vague*, representada por directores como Leopoldo Torre Nilsson, Manuel Antín o Rodolfo Kuhn, entre otros; y otra “realista” más inspirada en el neorrealismo italiano y en corrientes documentalistas, representada por Fernando Birri, José Martínez Suárez, Lautaro Murúa.

Birri llega a equiparar en términos de “irrealismos” tanto a los “films taquilleros” de la industria tradicional como a los “films intelectuales” de colegas de su generación como Torre Nilsson o Antín. Así, el mismo Birri afirma: “Cine popular y cine culto eran falsamente presentados así por esta industria como términos irreconciliables de un problema, cuando lo que se quería decir, en verdad, cuando se decía cine “popular”, era cine “comercial”, y cuando se decía cine “culto”, era cine de “elites”².” (Birri, 1964: 9).

Esta alternativa falsa que plantea Birri permite calibrar su acercamiento a lo popular a través del realismo. Más allá del elitismo del cine de autor y el populismo del cine comercial, lo que Birri menciona como “realismo crítico” es más bien un intento de llegar a la representación de lo popular donde el sujeto popular se reconociera en la pantalla de una manera distinta —no alienada— a la del cine

² Entre comillas en el original.



comercial, y de esa forma tomara conciencia de su situación real y de las posibilidades de cambio de la misma.

Despejada la "alternativa falsa" podemos desdoblar los términos de las auténticas oposiciones que aparecen en el planteamiento de Birri. Por una parte, la oposición al irrealismo del cine de la industria tradicional, se inscribe claramente en el gesto conciente del neorrealismo italiano al oponerse al cine nacionalista y populista de la época de Mussolini. En esta línea, al *irrealismo* y el *populismo* del cine comercial, se le opone un realismo y un acercamiento a lo popular diferente. Por otra parte, al "formalismo" o "esteticismo" del cine culto o intelectual (el *cine de autor*), se le opone el realismo con contenido social y con una interpelación política intencional. "Un arte culto y popular a la vez" sería el objetivo que marcaría la superación dialéctica del estado del cine encontrado en ese momento.

Sin embargo, hay una oposición política en la sociedad argentina que atraviesa todo el campo intelectual e interviene en las representaciones cinematográficas referidas a los sectores populares: se trata de la oposición entre peronismo y antiperonismo, que en las realizaciones de la Generación del 60 (en las dos tendencias) se traducirá en un decidido tratamiento antipopulista de las temáticas populares y de los sujetos populares mismos. El problema de este posicionamiento, es que en el afán de distanciarse del populismo no midió la distancia que lo separaba de lo popular mismo cuando lo estaba representando. Así, en la Generación del 60 prevaleció una mirada que revalidaba muchos de los estereotipos conservadores acerca de las clases populares como sectores con "falta de cultura" o de "conciencia" para integrarse en la sociedad moderna o para cambiar la sociedad establecida.

Precisamente, lo que queremos señalar en este trabajo es un grado de desvío de *Los inundados* respecto de esta perspectiva prevaleciente, aun manteniéndose activamente dentro del consenso antipopulista de la época y afirmando la crítica antipopulista.

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



2) LA REPRESENTACIÓN REALISTA Y LOS SECTORES POPULARES. HIPÓTESIS ACERCA DE *LOS INUNDADOS*

Las formas de representación realista en cine, y sobre todo aquellas animadas por la intención de crítica o denuncia social, tienen en los sectores populares, pobres y marginales, un objeto privilegiado de referencia. El caso del neorrealismo italiano es paradigmático. Con films como *Ladrón de bicicletas* (De Sica, 1946) o *La tierra tiembla* (Visconti, 1948), constituye una referencia central a la hora de analizar la obra de Birri, quien, por otra parte, se formó como director de cine en el *Centro Sperimentale di Roma* en los años cincuenta, un centro de investigación y enseñanza de orientación neorrealista.

Ahora bien, en función de poder delinear nuestra hipótesis acerca de la forma en que aparecen representados los sectores populares en *Los inundados*, resulta pertinente señalar de qué manera las formas de representación realista se dirigían a los sectores populares en la época contemporánea e inmediatamente anterior a nuestro film de referencia. En este sentido, podemos decir que las películas de tono realista de la época inmediatamente anterior a *Los inundados* están inscriptas en el clima intelectual de "ajuste de cuentas" con todos los símbolos del régimen peronista derrocado por el golpe militar de 1955. Bajo la constatación de que los sectores populares conformaron las masas que apoyaron al líder "autoritario-populista", algunas de películas de este periodo van a desplegar una visión de marcado tono moralista, ilustrado y verticalista sobre los sectores populares.

Desde una perspectiva liberal-conservadora, el film *Detrás de un largo muro* (Lucas Demare, 1958), tratará el tema de las villas miserias como una lacra social heredada del régimen derrocado. Sin embargo, tratándose de esta temática, como señala Pablo Piedras: "es llamativo el "olvido" de las masas peronistas (...)" (Piedras, 2005: 95), es decir, se omite cualquier tipo de mostración de sujetos populares peronistas. En una perspectiva más de "izquierda" o quizá mejor, liberal-progresista,

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



la película *El jefe* (Fernando Ayala, 1961), con guión de David Viñas, muestra una representación indirecta de las masas peronistas y la relación con su líder. Dentro de una banda de estafadores, son los dos personajes que representan una subjetividad “popular” (de condición económica más baja y con gustos típicamente masificados), los que siguen hasta el fin al jefe de la banda sin rebelarse nunca, mientras que los personajes de clase alta y clase media, son los que finalmente tienen capacidad de reacción. En definitiva, la alegoría “progresista” se apoya también en una matriz de pensamiento liberal-iluminista: las masas apoyaron a Perón por su carencia de formación cultural, educativa, moral, es decir, por condiciones negativas. Los sectores populares son el polo negativo de la ilustración, opacos, resistentes, tienden a permanecer en la barbarie o a caer en nuevas formas de ella.

Podemos decir que la denominada “generación del 60” continuó en líneas generales esta visión liberal-iluminista de los sectores populares, en la misma perspectiva crítica hacia el apoyo de los sectores populares al peronismo. Sin embargo, es importante señalar ciertos desarrollos de la Escuela Documental de Santa Fe (enmarcada dentro de la misma “generación”), dirigida por Fernando Birri, que se plasman sobre todo en la película *Tire dié* (Birri, 1960). Allí, ya no aparece la desconfianza hacia los sectores marginales y populares como el reverso peligroso de la ilustración, sino que predomina cierta mirada compasiva y sentimentalizada hacia los pobres, como sectores postergados que deberían ser escuchados y comprendidos por las clases medias y los gobernantes. Se pasa entonces de la *desconfianza* a la *empatía sentimentalizada* hacia los pobres. El cambio de perspectiva, no obstante, deja incólume una mirada “desde arriba” hacia los sectores populares, es decir, una mirada situada desde la perspectiva de las clases medias ilustradas. En el primer caso (la mirada desconfiada), se puede observar la presencia de un moralismo culpabilizador hacia los sectores populares; en el segundo, de una sentimentalización e idealización de los pobres, como seres inocentes y puros, víctimas del egoísmo social, la injusticia, etc. Se trata del objeto

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



de la crítica de Luís Buñuel al neorrealismo italiano, al cual criticaba por presentar a los pobres de una manera tan beatífica y sentimentalizada que daba pena sacarlos de su situación.³ O en el plano de las representaciones del sujeto de la pobreza que atraviesan la teoría social, de aquello que menciona Horacio González como las representaciones del “pobre angelical”, el “pobre sometido”, el “pobre considerado una víctima estructural o un paria de las variables económicas en mutación y contracción” (1993: 293). En contraposición a ello —y con un movimiento que a nosotros nos resulta de particular importancia retomar—, “la picaresca ve la pobreza como un lugar pletórico de herramientas educativas, el verdadero lugar fundante de la sociabilidad” (González, *ídem*).

En este contexto que acabamos de delinear, podemos situar nuestra hipótesis acerca de la segunda película de Birri, *Los inundados*:

Los procedimientos formales y enunciativos de este film, permiten eludir (aunque sea parcialmente), tanto la mirada desconfiada, como la mirada empática y sentimentalizada de los sectores populares. Esto tendría como efecto el esbozo de una concepción de identidad popular más móvil y fluida, donde el pobre no es ni un potencial culpable-peligroso, ni una víctima pura e idealizada.

Eso más “móvil y fluido”, ni estigmatizado ni idealizado que mencionamos en la hipótesis es lo que deseamos indagar en este trabajo.⁴

³ Citado por Schwarzböck, Silvia y Salas, Eduardo; “El verano de nuestro descontento”, en *El Amante*, Nº 105, marzo de 2001.

⁴ “Muy lejos del pobre angelical, del pobre sometido, del pobre considerado una víctima estructural o un paria de las variables económicas en mutación y contracción, la picaresca ve la pobreza como un lugar pletórico de herramientas educativas, el verdadero lugar fundante de la sociabilidad”, dice Horacio González en un artículo que indaga las representaciones del sujeto de la pobreza que atraviesan la teoría social.



3) LA REPRESENTACIÓN SOCIOLOGICA Y LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA

El concepto de *modalidad débil de la identidad*, con su fuerte impronta epistemológica, nos puede ayudar a relacionar los problemas de la representación sociológica con los propios y específicos de la representación cinematográfica. Esta puesta en relación constituiría una herramienta de exploración de dos campos paralelos y simultáneos, mutuamente afines y extraños al mismo tiempo. Afines en cuanto a que ambos constituyen formas de representación, y pueden tener objetos, o más bien, temáticas comunes (por ejemplo: la marginalidad, las culturas juveniles, los obreros, las mujeres, etc.); extraños en cuanto a la especificidad del discurso y las prácticas de cada campo. Pero precisamente, porque son diferenciados logran tornar valiosa la comparación y el cruce de ambas miradas sobre un mismo objeto, informándonos acerca de los mecanismos de construcción de ese objeto, como objeto de una representación.

“La idea de “identidad”, encarnada por el Estado-nación —en lo colectivo— y por el individuo-ciudadano —en lo personal— da forma al imaginario con el que las ciencias sociales piensan su objeto mismo”, dice Gatti (2003: 90), refiriéndose a lo que denomina *modalidades fuertes de la identidad*, a las cuales se hayan ancladas desde sus orígenes las formas de representación de la sociología. El Estado-nación, entonces, sería la metáfora o el modelo simbólico con el cual la sociología piensa la cuestión de la identidad. Pero esta forma de representación (y de construcción) de la identidad es al mismo tiempo generación de otras formas de identidades que se establecen en los márgenes de esta representación: se trata de las *modalidades débiles de la identidad*, “que son tales y tienen identidad precisamente *por estar fuera de la representación*, por estar en sus vertederos” (Gatti, 2003: 102).

Hay dos especificaciones sobre este tratamiento del conocimiento de las identidades que nos interesa señalar para nuestro trabajo. Primero, desde el dispositivo (saberes, prácticas, métodos) sociológico tradicional es imposible captar

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



a las identidades débiles como tales, ya que estas son y se definen como lo que escapa a la representación sociológica, por eso Gatti considera que estas modalidades débiles requieren el abordaje desde las *modalidades débiles del conocimiento sociológico*. Y segundo, la relación entre una y otra de las modalidades de la identidad es dinámica, no solo la existencia y despliegue de las identidades débiles requieren de la existencia previa de una identidad fuerte, sino que también se da un tránsito en el que las identidades débiles se pueden transformar en fuertes. Determinados procesos históricos, que se refieren sobre todo a una dinámica de reconocimiento e institucionalización en el que participan las formas de representación sociológica, de una, hasta entonces, identidad débil, hacen que ésta deba ser considerada como una nueva identidad fuerte.

Teniendo en cuenta las consideraciones precedentes, el punto que nos interesa en este trabajo, es que, retrospectivamente, a la distancia temporal, se podría verificar a través de los documentos de una época, el momento en que un determinado grupo social es percibido como "anómalo" desde el punto de vista de las representaciones "fuertes de la identidad" que circulan en ese momento. O quizá, una mera representación discursiva sobre un grupo social puede resultar disonante, incómoda, fuera de lugar desde el punto de vista de las representaciones sociológicas, políticas, etc., de la identidad. Creemos que la representación del *lumpen* o del marginal en *Los inundados*, implica algo de este malestar, de esta fricción en torno a representaciones de la identidad. El concepto de modalidades débiles de la identidad es tardío y anacrónico con respecto a la época del film, sin embargo, su perfil epistemológico nos ayuda a concentrarnos en los procesos de construcción de los mapas y los territorios de las identidades en un momento determinado. La interpretación de Gino Germani del peronismo, los estudios sobre marginalidad del mismo Germani y de otros autores argentinos y latinoamericanos en los 50 y 60, más algunas indicaciones marxistas sobre el lumpen-proletariado, son los referentes de la representación sociológica que tomamos para relacionarlas

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



con la temática de la película. El cuadro de estas representaciones no pretende en absoluto ser exhaustivo, solo queremos configurar un esquema con el cual confrontar las representaciones del film sobre las mismas temáticas.

4) SOCIOLOGÍA Y CINE A PROPÓSITO DE LA MARGINALIDAD

En la película ya mencionada *Detrás de un largo muro* (vid supra), aparecen los temas centrales que preocupan a la naciente sociología moderna argentina: la migración interna, la marginalidad urbana encarnada en las villas de emergencia o villas miseria y, menos explícitamente, la lectura retrospectiva del régimen peronista.

La historia trata de una joven (Rosita) que llevaba una vida feliz junto a su padre en el campo. Allí se enamora de Andrés, un camionero cuyo recorrido entre el campo y la ciudad lo hace pasar por la casa de Rosita. Pero las malas condiciones económicas del campo hacen que Rosita y su padre decidan migrar a la ciudad. Allí se instalan en una vivienda en Villa Jardín, una de las primeras villas miseria de Buenos Aires. La joven consigue un trabajo honrado, pero en la villa pronto ella y su padre caen bajo la influencia y la coerción de un cabecilla de delincuentes. Éste involucra al padre de Rosita mediante el engaño en la venta de artículos robados, y se posesiona sexualmente de la joven. Cuando el padre intenta rebelarse contra el maleante, termina siendo asesinado. Entonces Rosita decide volver al campo en búsqueda de Andrés que vive en Pergamino.

A partir de esta historia, nos interesa señalar anticipadamente que si bien la película de Demare toma los temas centrales de la sociología, lo hace desde una perspectiva específicamente moral —o moralista—, y no sociológica. No está preocupado por el proceso de modernización de las sociedades industriales, ni por la participación política, sino por la moral. Por eso la villa es corrupción, cáncer, patología, maldad, sexo; mientras que el campo es integridad moral, salud, bondad, amor. ¿Qué queda en este terreno por decir de los marginales? El moralismo

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



“ecológico” habla aquí: los marginales son el producto de un medio ambiente contaminado. La fábula de la historia nos muestra que no se puede permanecer en la villa y pretender conservar la rectitud moral.

La sociología moderna, científica y empírica en Argentina nace con los mismos temas que trata el film de Demare, aunque con una óptica distinta. Le interesa esencialmente el pasaje de la sociedad tradicional a la sociedad moderna, y le preocupa todo aquello que signifique un obstáculo en el tránsito de lo tradicional a lo moderno. Para Germani⁵ el peronismo se distingue de los fascismos europeos en que se apoya en los sectores bajos de la sociedad, y no en capas medias temerosas de perder su *status*; pero también en que no es mero engaño de las masas, sino que otorga reivindicaciones y derechos valiosos para estos sectores, junto con un reconocimiento social legítimo. Pero, por otro lado, no realiza modificaciones económicas estructurales y opta por una conducción política paternalista y autoritaria. El tránsito a la sociedad moderna, la democracia y la ciudadanía queda entonces obstaculizado por el régimen peronista. Las masas de raigambre tradicional y rural no llegan a conformar clases sociales y una ciudadanía en el sentido moderno de estos términos. La migración del campo a la ciudad y el nuevo fenómeno del urbano de las villas de emergencia son los objetos de estudio privilegiados que despuntan en este tránsito problemático a la modernización.

La *marginalidad* es el concepto que se acuña a partir de los estudios sobre las problemáticas habitacionales y la situación de las villas en los años cincuenta, y que se desarrolla con gran ímpetu en los sesenta y setenta. Es interesante la lectura paralela y cruzada al mismo tiempo del peronismo y la marginalidad de Germani en los años cincuenta: esta trata de la “afinidad electiva” entre el paternalismo dictatorial

⁵ Seguimos el tratamiento de este tema en Germani, Gino; “La integración de las masas a la vida política y el totalitarismo”, en *Política y Sociedad en una época de transición*, Paidós, Bs. As., 1977. También es esclarecedor el planteo más general del mismo autor en “Las clases populares y las actitudes autoritarias”, en *Cuadernos de sociología*, nº 24, Fac. de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, 1960.



y unas masas compuestas en gran medida por los contingentes humanos que viven en condiciones de vida marginal. El problema es que, precisamente por falta de disposiciones culturales *modernas* y por exceso de disposiciones culturales *tradicionales*, estas masas marginales serían proclives al paternalismo y al caudillismo. Se trata de una lectura que estará presente y exacerbada en varios films de la generación del sesenta.

Pero ¿quién es el marginado en la sociología de los años sesenta? Repetimos la pregunta que se hace Guber, y exponemos su condensada respuesta:

“[Son marginados] grupos sociales que pueden identificarse con migrantes internos y de países limítrofes predominantemente de zonas rurales y semiurbanas. Este “marginado” no es el que aún vive en el campo sino el que, viniendo de allí, reside en la ciudad pero no logra integrarse plenamente a su medio de vida; esto se ve en varios aspectos: en el urbanístico, por sus asentamientos cuyas normas no se adecuan a las “pautas municipales de edificación”; en el económico, por su escasa o nula inserción ocupacional en el aparato productivo, en relaciones asalariadas y en el mercado formal de trabajo; en el político, por su preferencia por formas prescriptivas y autoritarias, adhesión caudillesca y falta de participación en organizaciones representativa.” (Guber, 1991: 52).

“Así definido, el marginado es un sujeto que sólo está en el lugar de la carencia y del despojo, en el “no lugar”” (*ídem*), dice la misma autora en referencia a las definiciones de Germani y de otros autores contemporáneos sobre la marginalidad. Sucede que la historia del concepto de marginalidad y de conceptos precedentes que se abocaban a fenómenos comparables, está marcada por el carácter negativo de su definición, por la relación de *falta* con respecto a *otra cosa*. Podemos señalar un eje de esa concepción negativa referido al orden de lo *ideal o mental*: falta de cultura o falta de conciencia, según las distintas perspectivas.

“La marginalidad apareció (...), ya sea con este nombre como en América Latina, o bajo otros términos durante las primeras fases de la revolución industrial”,

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



dice Germani. “Así [en las primeras fases de la revolución industrial] Ashton distingue entre un sector del trabajo que consigue participar de los beneficios del progreso económico y otra parte que “quedó excluida de tales beneficios”. En este sector excluido la marginalidad tendía a transformarse en una “forma de vida” que lo distingue del sector obrero establecido... (Germani, 1970: 57). Aparece en Germani a menudo la idea de la marginalidad como una forma de vida integral, lo que en sentido antropológico sería una cultura autónoma. Sin embargo, no deja de señalar que se trata de algo que se origina a partir de una exclusión de otro modo de vida (industrial, moderno, integrado), y, lo que es más importante para nuestra perspectiva, esta forma integral y autónoma en sí misma, se vuelve falta y carencia de condiciones psicosociales para integrarse a ese otro modo de vida que es el de la sociedad moderna.

Por su parte, Nun, Murmis y Marín, reseñan dos enfoques clásicos relacionables con el tema de la marginalidad y la integración laboral: la discusión sobre la pobreza en la Inglaterra de las primeras fases de la revolución industrial; y el planteamiento sobre las clases sociales y el lumpen-proletariado en Marx. En el primer caso, señalan la distinción entre *poors* y *paupers*, donde los segundos son la figura negativa por excelencia donde ya no existe la predisposición mínima indispensable (la voluntad, el deseo), para integrarse al trabajo y a la sociedad: “Las reformas de 1834 a la Ley de Pobres institucionaliza la distinción entre *poors* y *paupers* que domina la literatura sobre el tema durante el siglo pasado y las primeras décadas del actual. *Poor* es el trabajador independiente que vive en forma miserable debido a los bajos salarios que recibe; *pauper*, en cambio, es el desclasado, el apático, que raramente trabaja, y que ha perdido tanto la ambición como el propio respeto.” (Nun, Murmis y Marín, 1969: 46).

La división histórica que toma como eje de referencia la integración al trabajo tiene su correlato en la concepción marxiana de las clases sociales, con la distinción entre proletariado y lumpen-proletariado. El primero, integrado al sistema productivo

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



desde una posición específica que lo habilita como *clase en sí* y le abre la posibilidad de constituirse en *clase para sí*. El segundo, relegado del proceso de producción, no llega a constituir una *clase en sí*, y por lo tanto, no tiene la posibilidad de constituirse en una clase como *clase para sí*. Mientras que la noción de *clase en sí* se refiere específicamente a la posición de un grupo determinado en un sistema productivo concreto; la de *clase para sí*, hace referencia la toma de conciencia de los verdaderos intereses y antagonismos vinculados a la posición de clase. (*Ídem*, 1969: 52-53).

Se distingue al marginal del pobre y al *lumpen* del obrero. A los marginales les falta cultura, en términos de Germani, condiciones y predisposiciones psicosociales y culturales adecuadas para adaptarse al proceso de modernización. A los lúmpenes les falta conciencia, o más aún, les falta la posibilidad de tener esa falta de conciencia específica.

Ahora bien, las concepciones sociológicas de la marginalidad siempre se han construido en medio de imágenes, prejuicios y valoraciones morales pre-existentes de los fenómenos comprendidos bajo este concepto. En el mundo del sentido común —y en la sociología también—, la falta de cultura (predisposiciones psicosociales, etc.), o la falta de conciencia, es difícil separarla de la falta moral o de la falta de condición moral de los sujetos implicados. A lo cual, en nuestro caso, hay que sumarle el condicionamiento derivado de la situación histórica y política particular: los efectos culturales del derrocamiento del gobierno peronista. Esto añade una carga negativa más sobre la figura del lumpen/marginal: la culpabilidad política de haber constituido la masa de apoyo del "régimen dictatorial". Es por ello que tanto el cine liberal conservador de Demare, el liberal-progresista de Ayala y el pensamiento aún más crítico y progresista de algunos cineastas de la generación del sesenta, comparten una visión fuertemente estigmatizada y culpabilizadora de la marginalidad. En este sentido, como ya mencionáramos antes, es llamativo cómo en algunas películas de la Generación del 60, algunos de los símbolos centrales de la

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



cultura popular urbana de los años 40 y 50, como el tango (y la figura de Gardel)⁶ y el fútbol⁷ van a ser fuertemente cuestionados como prácticas y consumos culturales de carácter alienante y conformista. Vale decir, la crítica cultural está dirigida a determinados símbolos culturales de los sectores populares/marginales/lúmpenes que habían apoyado al peronismo.

Es en este contexto donde se puede comprender la relativa novedad del enfoque de *Los inundados* sobre los marginales o lúmpenes, ya que se trata de representar la condición de *lumpen* sin la carga de culpabilidad política y moral por ser eso o por hallarse en esa situación. En las siguientes secciones trataremos de elucidar algunos de los procedimientos a través de los cuales se construye este enfoque en el film.

5) ARGUMENTO DE *LOS INUNDADOS*

Dolores Gaitán y su familia (su esposa Óptima, su hija adolescente y sus hijos más pequeños), son habitantes del rancherío precario asentado en la orilla del río Salado, en las afueras de la ciudad de Santa Fe. Como esa zona se ha inundado, sus habitantes son trasladados a un predio del ferrocarril en la ciudad de Santa Fe. Allí va *Dolorcito* con su familia. En su refugio provisional los inundados reciben la ayuda condescendiente, interesada, oportunista de los distintos sectores sociales y políticos de la sociedad "decente" de la ciudad. En este contexto Dolores inmediatamente recurre a pequeñas tácticas y astucias cotidianas para aprovechar al máximo esta "solidaridad" repentina. Una de sus primeras astucias consiste en afirmar "somos inundados" a modo de presentación personal y colectiva, como una especie de identidad utilitaria y de pasaporte para obtener beneficios o dispensas de

⁶ Vid *Alias gardelito* (Lautaro Murúa, 1961).

⁷ Vid *El crack* (Martínez Suárez, 1960).



los demás. Pero la misma sociedad que se había apiadado de los inundados empieza a fastidiarse de su presencia habitual en la ciudad, y la fuerza pública termina desalojando a los refugiados. Dolores y su familia se encierran en el vagón de tren que habitaban para evitar el desalojo policial. Estando encerrados perciben un movimiento del vagón: este ha sido enganchado a la formación de un tren de carga, sin que notaran que había gente adentro. La familia Gaitán recorre la provincia de Santa Fe en su vagón hogar. En una de las estaciones plantean su problema ante un funcionario ferroviario que les dice que ellos técnicamente "no existen". Finalmente llegan a un pueblo donde son recibidos como héroes, ya que su caso ya se ha difundido en la prensa. Nuevamente son beneficiarios de la solidaridad de un pueblo. Esta vez su estándar de vida llega a mejorar considerablemente. Por primera vez en sus vidas gozan de tiempo libre sin preocuparse por la subsistencia. Una noche se sientan a cenar todos juntos, con modales de mesa y de forma organizada al modo de una familia burguesa. Pero esto se termina cuando llega la orden del ferrocarril de que deben ser devueltos a su punto de partida. De regreso en el tren la familia Gaitán está tan triste como si los hubieran expulsado del paraíso, y con ese ánimo, Dolores y Óptima reflexionan acerca de su destino. La película concluye con imágenes de los habitantes de la orilla del Salado reconstruyendo sus viviendas en el suelo desanegado. La voz en *off* de Dolores meditando, termina preguntándose si acaso habrá que esperar otra inundación para vivir mejor.

6) MASAS, PÍCAROS Y LÚMPENES

Ya en los créditos de la película aparece la precariedad de los objetos que flotan en las aguas de la inundación, de las letras derruidas de los títulos y de la situación de los que nos habla la voz en *off*. Pero tenemos también el tono violentamente alegre de la música de chamamé. Precariedad y tono alegre al mismo tiempo, elementos que van a estar presentes a lo largo del film, ya que no



casualmente el relato toca un tema social tan duro como el de la marginalidad, pero en el registro del costumbrismo y la picaresca, antes que en el de un realismo de tono más trágico.

¿Ahora bien por qué costumbrismo y picaresca, junto al realismo (o neorrealismo), es la base del estilo del film? En principio, creemos que el pícaro y la picaresca permiten una mirada no paternalista de los sujetos más débiles socialmente. Ya que el pícaro no es inocente, pero el conjunto de la sociedad en la que vive o en la que transcurren sus aventuras, tampoco lo es. De manera que de lo que se trata es de observar como en la película de Birri hay una combinación de realismo y picaresca que permite sustraer la representación realista de su tendencia a idealizar moralmente o compadecer sentimentalmente a los sectores populares.

El pícaro no es inocente, tampoco es ingenuo o tonto, sino que lo define más bien la astucia. Es cierto que desde la mirada ilustrada (sostenida en la actitud de desconfianza), los sectores populares siempre aparecieron también como ladinos, pilluelos, astutos, escurridizos. Sarmiento o Mansilla muchas veces tratan de ese modo a los indios, los gauchos, los criados o sirvientes. Los impulsos atávicos les hacen utilizar más prontamente su inteligencia para el mal que para el bien. Sin embargo, la picaresca no plantea la pillería de los marginales y los pobres como su centro de críticas⁸, sino la corrupción de toda la sociedad, empezando por los sectores más altos (clases altas, funcionarios, sacerdotes, etc.), y no por los más bajos. El pícaro es alguien que recurre a la astucia para sobrevivir, pero no para acumular riquezas, ni para dominar a otros.

Pero así como la picaresca estaría en relación con la figura del protagonista y con otros personajes tomados individualmente, creemos que los rasgos

⁸ En esto se diferencia el cuento de Mateo Booz, en el que se basa la película, de la película misma; ya que en el cuento hay una representación moral puramente negativa de la familia Gaitán con respecto a los sectores "respetables" de la sociedad. Vid Booz, Mateo; "Los inundados", en *Santa fe, mi país y otros relatos*, Castellví, Santa Fe, 1953.



costumbristas del relato aparecen en relación con la representación de los inundados como colectivo social. Así, lo popular en *Los inundados* aparece con muchos elementos pertenecientes al estereotipo del costumbrismo populista: una visión de las clases populares como alegres, desordenadas, con hábito siempre gregarios, despreocupados, con modales torpes y groseros pero con gran simpatía. La primera parte del relato, la de los inundados evacuados en la ciudad de Santa Fe, constituye un gran despliegue de estos supuestos comportamientos típicos de los sectores populares-lumpen-marginales. En el contexto histórico en que se realiza y estrena la película, sabemos que estos son las mismísimas masas peronistas, con sus estilos y comportamientos tan duramente criticados por diversos sectores intelectuales, incluyendo a una parte importante de la producción de obras de la generación del 60. Pero aquí hay que hacer una salvedad: la película incluye en su concepto de populismo no sólo al movimiento populista por excelencia de la Argentina, el peronismo, sino al partido radical (disfrazado en el film con el nombre, precisamente, de *Acción Populista*)⁹.

Por otra parte, el film que en su figura costumbrista muestra los aspectos tipificados de las masas o sectores populares/populistas, sin embargo marca una distancia importante entre la representación y aquello representado. Hay una escena que puede verse como una réplica en miniatura de los hechos del 17 de octubre de 1945 y el famoso *aluvión zoológico*.¹⁰ Los grupos de inundados se están evacuando por distintos medios hacia la ciudad de Santa Fe. Pasa un camión repleto de

⁹ De esta manera creemos que también queda puntualmente remarcada la tematización del "populismo" que se hace en el film. En todo caso no es casual que en el film resuene una y otra vez el término "populista" en los altoparlantes de una campaña electoral.

¹⁰ En la jornada mencionada, masivos contingentes de trabajadores se reunieron en la Plaza de Mayo para pedir la libertad de su líder Juan Domingo Perón, entonces separado de su cargo de Vicepresidente de la Nación y detenido en la isla Martín García. "Aluvión zoológico" es una expresión despectiva con la que los sectores altos y medios tradicionales de la ciudad de Buenos Aires nombraron esa presencia hasta entonces inédita de las masas obreras y populares de reciente conformación en el corazón político de la ciudad.



hombres saltando y cantando. Dolores, que venía cargando lo que habían rescatado de la inundación, deja todo, abandonando con la tarea de transporte a Óptima y su familia, y va corriendo contento a unirse a los muchachos del camión. Prosigue la alegre marcha del camión por la ciudad de Santa Fe. En un momento deben cruzar por una calle peatonal, para llegar a su destino de emergencia. Allí se muestran los gestos de desagrado de algunos habitantes típicos de la ciudad hacia estos intrusos. Luego la cámara, que hasta ese momento venía tomando de cerca al camión, se aleja en un plano general picado. Es el preciso momento en que el camión se cruza con un coche de propaganda política que viene transmitiendo la marcha peronista (en realidad se canta "viva Colón, viva Colón, con la melodía de la marcha peronista, es decir, la identidad del partido peronista también está levemente disfrazada, así como la del radicalismo en otras partes del film), cántico que los del camión hacen suyo coreándolo a su vez. Luego hay un corte y un plano todavía más lejano (un gran plano general), también picado del camión llegando al amplio predio baldío donde habrán de asentarse provisoriamente los inundados.

El relato, entonces, nos muestra una escena costumbrista típica de "los muchachos del camión" con sus gestos y su tono jolgorioso atravesando la ciudad. Pero hay dos elementos, sin embargo, que marcan distancia con respecto a un costumbrismo más pintoresco y conformista: por una parte, se muestra en las actitudes el desagrado de ciertos habitantes "decentes" de la ciudad ante estos "intrusos", lo cual introduce una tensión que, aunque puede resultar módica o pequeña en la escena, luego se va a tornar importante en la película: el desagrado de los ciudadanos integrados de la ciudad, ante estos intrusos desarraigados. Esta actitud es significativa, además, porque al mismo tiempo reproduce precisamente las posiciones del encuentro histórico (y mítico) de las clases altas de la ciudad de Buenos Aires con el denominado (por ellas mismas) "aluvión zoológico", de las masas que apoyaron a Perón a partir del 17 de octubre de 1945. El segundo elemento llamativo en la escena, es la toma de distancia de la cámara justo cuando

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



los del camión se contagian del cántico populista, para terminar con la toma más distanciada aún del pequeño camión entrando en medio del gran espacio desolado.

Nos parece que el film no condena las actitudes típicas de las masas, ni siquiera condena el populismo de las masas, pero sí toma distancia de ellas. La descripción costumbrista que acompañaba el comportamiento del grupo de pronto se corta, y el brusco distanciamiento de la cámara se da justo en el momento en que el grupo se pliega cántico populista (“viva Colón”). Pero que el distanciamiento concreto se produzca aquí, no significa que no tenga efectos retrospectivos y prospectivos en el film. Sabemos desde ahora que no hay una identificación entre la instancia enunciativa del film y el comportamiento espontáneo de las masas o el pueblo. Y en vez de denunciar desde afuera las actitudes alienadas y vulgarizadas de los sectores populares (como era común en la Generación del 60), la enunciación del film decide acompañar a estos “desde adentro” (entonces aquí aparece el costumbrismo), pero al mismo tiempo se otorga a sí misma la posibilidad de distanciarse de estas actitudes.

Creemos que en *Los inundados* las masas no son culpables porque son como un líquido que va fluyendo y son *otros* —políticos, clases altas, medios de comunicación— los que orientan, aprovechan, utilizan, conducen este caudal. Las masas pueden ser inconscientes y desorganizadas, pero no culpables, la diferencia entre una y otra cosa parece ser muy débil desde una perspectiva externa, pero postular la inocencia con respecto al populismo constituía una opción muy arriesgada en ese momento. Al mismo tiempo de acuerdo a esta misma caracterización, tampoco hay una celebración populista del modo de ser “auténtico y espontáneo” de las masas. No hay una condena de las masas populistas, pero sí del populismo como manipulación de las masas. El film, entonces, efectúa dos movimientos que lo diferencian de otros de la Generación del 60: separa al populismo como forma política, de las masas populares—populistas, sin culpabilizar a estas últimas por ser populistas y señala a la vez, a las clases medias y altas, como

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



clases discriminadoras y egoístas, y no como clases ilustradas con posibilidades de reflexión crítica.

El lumpen en *Los inundados* y en concordancia con las más viejas caracterización de los marginados, es un indolente. Recordamos la vieja caracterización de los *paupers* citada por Nun, Murmis y Marín: "Los *paupers* no son necesariamente infelices. No sienten vergüenza; no están ansiosos por volverse independientes; no están amargados o descontentos. Han transpuesto la línea que separa a la *poverty* del *pauperism*."¹¹

Pareciera que al lumpen nada puede llegar a dolerle. Por ello, irónicamente, el protagonista de la historia se llama Dolores, nombre ambiguo, femenino y masculino, pero de uso mucho más habitual entre las mujeres, es decir, un nombre que en un hombre puede connotar feminidad, pasividad... Pero al mismo tiempo, el diminutivo *Dolorcito*, enfatiza aún más la ausencia de la posibilidad de un dolor importante. Indolencia, pasividad..., todo está muy lejos de lo trágico para este héroe. Cuando Óptima (otro nombre fuertemente connotado y contrastado) le llama desesperada por el agua que llega al rancho, para él es solo una inundación más, y antes que pensar en actuar, está confiado en la ayuda que el gobierno les tendrá que enviar.

Pero aquí el lumpen es también el pícaro, el que busca en alguna medida aprovecharse de los demás. ¿En qué medida se aprovecha Dolores Gaitán de los demás? En una medida muy módica. Su astucia radica principalmente en el cálculo de los tiempos y las actitudes justas para evitar esfuerzos inútiles y obtener ayuda de los demás en calidad de "inundado", es decir, de víctima necesitada. Lo que Dolores no advierte sino al final de la historia es que él no es beneficiario de favores, sino víctima de una injusticia más profunda, más permanente, una situación social que lo constituye como un marginado o lumpen, precisamente.

¹¹ Nun, J., Murmis, M., Marín, J. C.; "La marginalidad en América Latina. Informe preliminar", documento de trabajo (mimeo), p 46.



Mientras que las masas marginales son inocentes en tanto flujo líquido que no es responsable de su propio devenir, Dolorcito, como individuo de esa masa, tiene su momento de astucia, de cálculo, de picardía, no hay una representación inmediatamente inocente o angelical de él, tampoco hay una mirada condenatoria. Sin embargo, al igual que en el nivel colectivo de las masas, en lugar de haber una condena moral hacia él, el acento está puesto, como típico de la picaresca, en el egoísmo y la corrupción mayor de los otros sectores sociales y niveles de la sociedad que tienen más poder.

Pero también la figura del pícaro se conecta con la del lumpen en otro aspecto importante. El lugar en el que viven hasta el momento de la inundación, el viaje en el bote de los bomberos, en camión, el refugio al lado del hotel moderno en un vagón de tren, el viaje en el tren, el asentamiento provisorio y la vuelta, son los principales medios de locomoción y "territorios" por los que circula la familia Gaitán. No tienen territorio fijo, ni territorio propio, y a veces se sienten mejor en el lugar que *les dan*. El film hace coincidir el testimonio social-documental acerca de los habitantes de la orilla del Salado con un carácter genérico señalado de la novela picaresca: la movilidad azarosa y permanente de los protagonistas picarescos; movilidad que les permite ver y mostrar muchos aspectos ocultos de los diferentes grupos y clases sociales¹². Como los protagonistas de la picaresca tradicional, Dolores y su familia recorren espacios geográficos o ecológicos (suburbio marginal, ciudad, campo); también transitan por espacios sociales o institucionales (otras clases sociales, partidos políticos, actos oficiales, periodismo). Pero todos esos

¹² Pero al mismo tiempo, el desplazamiento espacial que conecta la picaresca (género literario), con el *road movie* (género cinematográfico), permite quizá cuestionar otro módulo importante en la caracterización sociológica de la marginalidad en los años 60: la autonomía de la forma de vida marginal. Así como el marginal es definido por su estado de *falta* en relación con los sectores integrados de la sociedad y con la forma de vida moderna, por otra parte, se considera su situación existencial como un modo de vida integral y aislable del conjunto social. Creemos que el desplazamiento por espacios físicos y sociales en la película tiende a desvirtuar la idea de la marginalidad como un enclave antropológico autónomo respecto del conjunto social.



espacios al mismo tiempo reflejan voluntaria o involuntariamente el no-reconocimiento social de los marginales. Si una identidad colectiva supone para su misma existencia como tal un mínimo de reconocimiento por parte de otras identidades colectivas, entonces, la familia Gaitán, como parte del conjunto de habitantes marginales, está recorriendo en todo el film el espacio del no-reconocimiento social. ¿Cómo se señalan estas figuras del no-reconocimiento y la no-identidad? En la secuencia del tren (y no es casualidad que sea en la secuencia con más movimiento y desplazamiento en un film donde hay constantes desplazamientos) se suceden tres de estas figuras de no-reconocimiento/no-identidad: 1) ellos viajan en un vagón que tiene un cartel que dice "vagón para animales"; 2) descienden en una estación donde un funcionario ferroviario les dice que desde el punto de vista administrativo, para el ferrocarril ellos "no existen"; 3) en cada estación donde el tren para se los muestra con los rostros totalmente blanqueados por el polvo del viaje: llegan a cada pueblo convertidos en una grotesca familia de fantasmas. Animales, personas que no existen, fantasmas. También son intrusos indeseables en la ciudad, clientes no muy atendidos de los aparatos políticos, y además, la identidad más importante de todas en la película está marcada por su carácter circunstancial, aunque reiterado. Su identidad más estable deriva de su inestabilidad habitacional, de una contingencia climática, de desequilibrios hídricos: son *inundados*, el suelo o territorio, elemento central para la constitución de una "gramática de la identidades fuertes"¹³, se les hace agua...

7) DE *TIRE DIÉ* A *LOS INUNDADOS*. LA PERSPECTIVA ENUNCIATIVA

Tire dié finaliza con un primer plano frontal al rostro de un niño de condición social paupérrima. Es la imagen purificada del prójimo necesitado y carente que

¹³ Gatti, G.; Op. cit.; p 102, nota al pie.



interpela a un presumible espectador adulto de condición social superior. Este tipo de planos se hizo muy común con el transcurso del tiempo en los noticieros televisivos: primero se mostraron planos similares de niños desnutridos de África; luego también a individuos argentinos adultos o infantiles de las provincias más pobres o de las villas miseria. Este tipo de imagen también tiene su antecedente en la abundante utilización de niños en el neorrealismo italiano. Es la imagen pura y sin doblez, la imagen frontal de la carencia, la impotencia, que apela a la necesidad de ayuda por parte de otro, más habilitado socialmente para actuar frente a esos flagelos.

Las primeras tomas del personaje de Dolores Gaitán, son planos de conjunto que nos muestran a un hombre que se incorpora en su cama. Su esposa Óptima lo ha despertado, aterrorizada, con gritos acordes a la tragedia de la inundación que acaba de percibir. Pero en las tomas siguientes vemos que en el rostro de Dolorcito no hay dramatismo ni mucho menos, no hay preocupación, ni hay señales de aprestos para una acción inmediata. A este personaje, que tiene el ambiguo nombre de Dolores y el diminutivo de Dolorcito, parece que nada puede dolerle. En *Tire dié* veíamos la profundidad de unos ojos que atraen hacia sí la compasión del Otro. Aquí, en *Los inundados*, la superficie de un rostro indolente, que a través del contraste con el anuncio de una tragedia, obtura de entrada toda posible mirada compasiva.

El plano del niño pobre parece sustraerse a la posibilidad de mentira o falsedad. En cambio, la pose del rostro indolente no es nunca la de un rostro “verídico”, sino que es una superficie que como “por naturaleza” se abre a la ficcionalización. El pícaro indolente no parece mostrar un rostro, sino una máscara.

Mencionamos el trabajo sobre el aspecto enunciativo en el film, el cual ya está presente desde el comienzo en los créditos. Hay un dispositivo de enunciación bastante complejo que se basa en la relación que determinados personajes —como instancia enunciativa— entablan con el ojo de la cámara y el espectador —o más



apropiadamente con su figura textual el *enunciatario*—. En los créditos, era la voz del narrador (y no su imagen visual), Dolores Gaitán, la que se dirigía al espectador explícitamente, y lo mismo vuelve a suceder al final de la película. Pero durante el film, se tornan importantes, en este nivel enunciativo, las miradas a cámara de determinados personajes. Específicamente estos personajes que miran a cámara son dos: el periodista del diario *El Progreso* y el Procurador Canudas. Ambos miran a cámara para enfatizar lo que están diciendo, su posición, su verdad; sin embargo el contexto de la película pone el énfasis en lo contrario de lo que pretenden estos personajes: en su falsedad. Se utiliza una situación de enunciación "veritativa" (mirar a los ojos de la cámara, del espectador), para decir una mentira, que de este modo queda mucho más patente. Solamente están afirmando intereses mezquinos de pequeños arreglos político-partidarios que hacen pasar por intereses generales. Cada vez que miran a la cámara patentizan una actitud de manifiesta falsedad, enfatizan una mentira, un engaño, algo que se torna menos creíble precisamente por el hecho de que miran a cámara buscando un efecto enfático de autenticidad.

Tenemos entonces que los primeros planos de personajes que le hablan a la cámara, se utilizan para mostrar la falsedad de la actitud de esos personajes. Por otra parte, teníamos al protagonista (Dolores Gaitán), que como narrador se dirige explícitamente al espectador del film, pero solamente a través de su imagen auditiva (voz en off), y no su imagen visual. Este sí nos va a relatar su verdad. Finalmente tenemos primeros planos y planos cortos frontales con una función aparentemente descriptiva, de diversos individuos más o menos anónimos que formarían parte del grupo de los inundados. Estos planos aparecen en momentos en que determinados grupos de inundados están ante alguna figura de autoridad o figura representativa: en el acto oficial del "Día de los inundados", en el reportaje con el periodista de *El Progreso*, en los encuentros con Canudas y con el candidato Benítez. Mientras estas autoridades "les hablan" y dicen grandes discursos, van apareciendo planos de rostros de estas "gentes del pueblo". ¿Qué función más profunda tienen estos

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



planos? Generalmente estos rostros del pueblo no tienen una expresión particular, lo importante no es la expresión individual de cada rostro, sino, simplemente mostrar la presencia de los rostros de aquellos los que se les está mintiendo. En este caso son rostros inocentes y verdaderos (similares al rostro final de *Tire dié*), que concentran la inocencia, mientras que del otro lado está el engaño y la manipulación.

Dolorcito el pícaro, en cambio, no aparece nunca de frente a la cámara. Su rostro no puede ser objeto de la verdad o la falsedad en un sentido definitivo. En cambio, al final de la historia y debido al proceso de toma de conciencia, sí está capacitado para hablarle al *espectador*. La diferencia entre *historia* y *relato* es importante en este caso, ya que las palabras de Dolores Gaitán que se escuchan al principio del relato, corresponden al momento posterior al fin de la historia, es decir, el personaje nos dice que nos va a narrar una historia ya concluida. Por esto mismo, este narrador Dolores Gaitán, no es exactamente (desde el punto de vista de su estado de conciencia) el mismo Dolores Gaitán que vemos durante el transcurso de la historia. Dolores el pícaro nunca le habla ni mira de frente a la cámara, Dolores el narrador que habla después de su proceso de *toma de conciencia* (vid infra) sí puede hablarle al espectador.

Vemos que de entrada el film sacrifica toda ilusión de transparencia narrativa y, en cambio, los personajes aparecen ubicados como en relieve en posicionamientos enunciativos escalonados: quien utiliza la voz y la mirada a cámara para mentir, quienes son tomados por la cámara cuando les están mintiendo, quién no mira nunca a cámara, quien habla al espectador para contar su verdad pero sin aparecer en la imagen visual.

8) LA TOMA DE CONCIENCIA

Tanto en *Tire dié* como en *Los inundados* se tematiza la situación de los marginales antes que, por ejemplo, la de los proletarios industriales. Pero hay una

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



mirada distinta en cada caso. En el primer caso (*Tire dié*), lo marginal aparece como aquello que debe ser llevado a remolque por el progreso y la modernización. La marginalidad es el vagón rezagado del progreso y el cine es el toque de atención ante este rezago, y ante este olvido que la sociedad debe remediar, realizando las acciones necesarias para volver a enganchar el vagón. No hay una apelación a la movilización de los sujetos marginales, estos permanecen pasivos, y son las otras fuerzas de la sociedad moderna, las que deben actuar.

En la segunda película de Birri hay una imagen distinta de la temporalidad y del rol del marginado. Ésta se sumerge en algo del orden de la temporalidad vivida de los marginales: no un tiempo lineal de progreso, sino un tiempo hecho de ciclos y de repeticiones que no avanza hacia ningún lado. Un tiempo de persistencia del abandono y la desigualdad, un tiempo que se conjuga con la ironía, con el escepticismo, con el pesimismo, pero de ninguna manera, en principio, con el optimismo y la esperanza. La "esperanza lumpenproletaria"¹⁴, es el diferencial de toma de conciencia que extrae el relato, que hace que aparezca algo distinto, aunque sea en mínimo grado, a la repetición y al ciclo, que transforme en todo caso el llano anillo cíclico en un espiral dialéctico.

Para entender mejor esta figuración de la conciencia se puede comparar a *Los inundados* con el film *Mala época* (1998, Saad, De Rosa, Roselli, Moreno), que corresponde a la época del último Nuevo Cine Argentino. *Vida y obra*, una de las historias de esta película narra las desventuras de unos obreros paraguayos de un edificio en construcción en Buenos Aires. Uno de éstos, yendo a decirle un piropo a una mujer que pasa por la vereda, se encuentra con que esa mujer se le revela como la virgen de Caacupé, dirigiéndose directamente a su cerebro sin la mediación del habla. El obrero convoca a sus compañeros de trabajo y los hace partícipes de la

¹⁴ Expresión dada por Fernando Birri en sus escritos sobre *Los inundados* en Birri, F.; *La escuela documental de Santa Fe*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1964, p 138.



revelación. La interpretación de ésta los lleva en común a la idea de volver a un supuesto "origen", a la fuente de su identidad religiosa-nacional-cultural paraguaya. Dejan de trabajar, porque ahora necesitan "pensar", deben "pensar". Pero el contratista, la arquitecta y el sindicato, no están dispuestos a entender razones supramundanas. Precisamente, en una violenta refriega con matones del sindicato, Juan el obrero que tuvo la revelación original termina gravemente herido y queda discapacitado. La historia termina con los compañeros de Juan reintegrados al trabajo normalmente, y Juan, sin poder trabajar y sin poder hablar, haciéndoles compañía y dedicándose a "pensar", lo único que puede hacer en su actual condición. La fábula del relato nos muestra a unos trabajadores inmigrantes de Paraguay, en los años noventa, entrampados entre las condiciones de explotación y de extrañamiento, por una parte, y la búsqueda de un retorno a una identidad mítica imposible de restituir. El "pensar" queda suspendido en una introspección impotente, no es reflexión, ni aprestamiento para la acción, sino que es una especie de intuición aporética que se cierra sobre el misterio de su propia identidad.¹⁵ Lo que se llama "pensar" aquí, es el medio provisorio, el débil puente introspectivo a través del cual concretar de alguna manera el retorno al origen.

En *Los inundados* "pensar" es reflexionar, comparar, elaborar una experiencia en términos de un aprendizaje, luego de un cierto recorrido dialéctico en espiral. No es exactamente volver a lo mismo (y mucho menos volverse hacia un origen mítico), sino superar la conciencia anterior, o la falta de conciencia, luego de muchas vueltas cíclicas y repeticiones. En *Mala época* no hay progresión, no hay avance, sino que hay un retorno a lo mismo, precisamente porque se trata de una "mala época", la argentina menemista de los noventa, donde cualquier relato superador aparece

¹⁵ Aclaramos que la representación en una película sobre el pensamiento en una situación regresiva y aporética no prejuzga sobre el potencial de reflexión que pueda suscitar esta. Como se decía en determinados debates sobre el realismo: una representación de la decadencia no se torna necesariamente decadente ella misma.



como irrisorio. Con *Los inundados*, en cambio, en otro momento histórico, el realismo cinematográfico latinoamericano empezaba a incorporar de a poco el gran relato dialéctico del cambio social revolucionario.

9) DE LO LÍQUIDO A LO SÓLIDO. FIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD

García Selgas, en su esfuerzo por pensar una "ontología de la fluidez", retoma la idea (de la lectura que hace Marshall Berman sobre Marx), de una tensión interna de la sociedad capitalista entre lo fluido y lo sólido. El capitalismo avanza en un proceso constante de fluidificación de territorios, tradiciones y símbolos preexistentes, pero a la vez las sociedades hacen un esfuerzo constante por reconstituir territorios sólidos en los cuáles asentarse. La sociología misma "introduce solidez"¹⁶ dentro de esta tensión, y el propio relato marxista de la historia como punto de llegada al socialismo y al comunismo constituye una pretensión de resolidificación de lo social. En contraposición con esta tensión moderna entre lo fluido y lo sólido "la tesis de la ontología fluida (...) tiene la pretensión (...) de constituirse en manifestación teórica de la clausura de la tensa oscilación entre solidificación y disolución que ha alimentado la maquinaria moderna" (García Selgas, 2002: 5). Nuestra pregunta, en función de estas precisiones, sería la siguiente: ¿cómo se instala *Los inundados* respecto de esta tensión moderna entre lo fluido (o líquido) y lo sólido? A la vez esta pregunta introduce un supuesto que es lo que deseamos fundamentar: que la tensión interna del film se puede leer en los términos de la tensión de "la maquinaria moderna" y no en los términos de una época de clausura de esa tensión.

¹⁶ "Así, huyendo de la disolución o incluso desaparición de lo social, las teorías sociales modernas han optado básicamente entre dos compromisos ontológicos que les permitía introducir solidez en lo social...". García Selgas, Fernando; "Preámbulo para una ontología política de la fluidez social", *Athenea digital*, N° 1, primavera 2002, p 5.



Las aguas bajan turbias, de Hugo del Carril (1952) narra la historia de la transformación de un conjunto desclasado y explotado en condiciones precapitalistas de trabajadores de la yerba mate en un gremio sindical, es decir, en una clase obrera organizada. Empieza con la imagen un cadáver anónimo que trae el río Paraná de algún posible *mensú*¹⁷ que se quiso rebelar. Luego, toda la historia del film es la de una rebelión en una plantación o empresa de cosecha. Finalmente, se muestra a esta rebelión confluyendo con otras, de lo cual surge el reconocimiento oficial del sindicato y de los derechos de estos trabajadores. Podemos decir, entonces, que el relato va del cadáver NN flotando en un medio líquido, a la noticia final de que el sindicato ha quedado constituido. De la descomposición e innominación en un medio líquido, a la formación de una identidad institucionalizada, reconocida.

Diez años más tarde, en este otro film líquido, *Los inundados*, también se instala una tensión entre lo líquido y lo sólido pero el desarrollo de ésta y su resolución son distintos. Siguiendo la misma metáfora, podemos decir que lo líquido predomina mucho más en este film. Los análisis clásicos de André Bazin sobre la temporalidad en el neorrealismo y cine clásico de Hollywood pueden servirnos para la comparación entre estos dos films. Este autor señala que en el denominado cine clásico de los años 30 y 40, el tiempo está en función de la progresión dramática de la acción dentro del relato, en cambio, en el neorrealismo sucede que las acciones se liberan de su encadenamiento dramático necesario y aparece entonces la duración temporal como una presencia perceptible en la obra (Bazín, 1966). ¿Qué sucede en *Los inundados* con respecto a esto? Que el tiempo mismo se hace líquido, pesado, estancado o cíclico. Antes que el tiempo lineal y orientado de un río (el río Paraná de *Las aguas...*), es el tiempo del agua periódica de la inundación, de

¹⁷ Los *mensúes* eran los trabajadores de la yerba mate, a los que se los llamaba de este modo debido a su pago mensual.



su estancamiento, de su lento refluir, para luego volver otra vez. Todas las acciones del film transcurren dentro de este tiempo, o este tiempo se hace más patente a partir de las acciones erráticas, del desplazamiento espacial constante, de los planos secuencia y la duración de las tomas que sigue a los personajes en su deambular, sin objetivos seguros, sin proyectos, atravesados por la contingencia permanente¹⁸. Se trata del tiempo de los sectores sociales que no encarnan, no llevan incorporada las ideas de *progreso y modernización*.

Sabemos que en *Los inundados* a diferencia de *Las aguas bajan turbias*, no asistimos a la formación de una nueva identidad colectiva consolidada e institucionalizada. Sin embargo, y a pesar del predominio de lo líquido en casi todo el film, la tensión entre lo sólido y lo líquido está igualmente presente a través de la figura de la *toma de conciencia*. Efectivamente, de todos los azares que se suceden en la película hay uno que deja un efecto duradero en los Gaitán: haber vivido "bien", cómodos, con tiempo libre, casi como burgueses, por una vez en su vida. Esto sucede en el momento de la historia en el que ellos son alojados hospitalariamente en un pueblo de una de las estaciones ferroviarias, luego de que su caso saliera en la prensa. Allí conocen otra vida. A su regreso, por primera vez las reflexiones de Dolores y Óptima no se refieren a especulaciones o cálculos de lo que puedan llegar a obtener de otros, sino que se preguntan por las causas de su situación social. Aparece aquí el diferencial de la toma de conciencia, ya que por primera vez escapan (mentalmente, en su conciencia) al ciclo de repeticiones de su modo de vida. "Volvieron Dolorcito y Óptima más redivivos, más lúcidos y pelechados que

¹⁸ Estas características de *Los inundados* corresponderían a las que Deleuze, trabajando sobre el mismo corte histórico que había planteado Bazin, considera como específica del cine moderno de la imagen-tiempo. En cambio *Las aguas bajan turbias* se clasificarían dentro del cine clásico de la imagen-movimiento, que se basa centralmente en la categoría de imagen-acción. Pero hay que hacer una salvedad, que es de la trata justamente esta sección: para Deleuze el cine de la imagen-tiempo corresponde a la época de quiebre de los grandes relatos históricos, es una manifestación de ello, mientras que en *Los inundados*, como vemos tratamos de mostrar, es central el relato de un proceso dialéctico de toma de conciencia. Vid Deleuze, Gilles; Deleuze, Gilles; "La crisis de la imagen-acción", en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Buenos Aires, 1984.



antes, pero también más indestructibles", dice el guionista del film en un artículo (Ferrando, 1961: 6). Porque vivieron una vida mejor, al final del relato, los personajes pueden comparar formas de vida diferente. La toma de conciencia es ese diferencial que incorporan reflexivamente. La esperanza lumpenproletaria puede consistir entonces, en pensar que los lúmpenes "piensan", pueden reflexionar sobre sus condiciones de vida e imaginar una vida distinta.

El tiempo cíclico de la comunidad premoderna es sustituido por la espiral dialéctica moderna. Cuando vuelven a las orillas del Salado ya no son los mismos, aunque sigan viviendo en las mismas condiciones. Comprendemos entonces que el Dolores Gaitán que habla en los créditos, no es el mismo que vemos luego en imagen: este es el que puede hablar *después* de haberse interrogado acerca de sus condiciones de vida, después de la toma de conciencia; mientras que el que vemos en imagen (pícaro, oportunista, astuto, pero *engañado*) corresponde al momento previo a la toma de conciencia. No puede nombrar una nueva identidad colectiva, pero al menos ya puede contar su propia historia y la de sus vecinos. Todo el largo pasaje por las figuras de no-reconocimiento y no-identidad termina en esta posibilidad de comenzar a tener la palabra. La esperanza lumpenproletaria se filtra allí, en estos términos dialécticos, y a contrapelo de las versiones marxistas más ortodoxas acerca del lumpenproletariado. Y por ello mismo la tensión moderna no se anula: este suelo habrá de ser sólido algún día.

10) CONCLUSIÓN

Encontramos que frente al predominio de una representación demasiado seria, adusta y culpabilizadora de los sectores marginales y populares, la estética picaresca de *Los inundados* permitía construir este objeto de representación de otra manera, lo cual no implica desde nuestra perspectiva resolver o saldar los problemas de la representación realista, pero sí nos permite valorar esta

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



experiencia. Creemos, y tratamos de mostrar, que esta estética y las variables enunciativas que ella implica, da el tono diferencial de *Los inundados* con respecto a su época.

Por otra parte, la comparación entre la representación sociológica y la representación cinematográfica de la marginalidad para la misma época considerada (los años sesenta), nos ha permitido considerar una constante en la representación de la marginalidad que debíamos tomar en cuenta en el análisis de nuestro caso: la definición negativa de la marginalidad como una *falta* —falta de cultura, falta de conciencia—. Esto nos remitía a su vez al problema de la imposibilidad de representabilidad de la marginalidad en su positividad, y la perspectiva epistemológica en torno a las categorías de modalidades fuertes y modalidades débiles de la identidad nos enfrentaba al problema inmanente de la irrepresentabilidad de las modalidades débiles. El análisis de los procedimientos formales y enunciativos de la obra trata de observar como esta torna representables determinados aspectos que hasta ese momento eran imposibles de representar. En particular, quisimos mostrar como el film tiene elementos que escapan a dos polos comunes en el cine de tendencia realista de la época: una mirada autoritaria y culpabilizadora de los sectores populares; y una mirada idealizada y sentimentalizada de los mismos.

Finalmente, la fuerte metaforización de lo líquido en el film, nos llevó a la indagación de la relación entre esta metáfora y los procesos de formación de las identidades colectivas.

11) BIBLIOGRAFÍA

Bazín, A., 1966, *¿Qué es el cine?*, RIALP, Madrid.

Birri, F., 1964, *La escuela documental de Santa Fe*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



- Booz, M., 1953, "Los inundados", en M. Booz, *Santa Fe, mi país y otros relatos*, Castellví, Santa Fe.
- Deleuze, G., 1984, *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine I*, Paidós, Buenos Aires.
- Ferrando, J., 1961, "Éstos son Los Inundados", en *Tiempo de cine*, número 8, octubre-noviembre.
- Gatti, G., 2003, "Las modalidades débiles de la identidad. De la identidad en los territorios vacíos de sociedad y de sociología", en *Política y Sociedad*, vol. 40, número 1, pp. 87-109, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Germani, G., 1960, "Las clases populares y las actitudes autoritarias", en *Cuadernos de Sociología*, número 24, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Germani, G., 1970, *El concepto de marginalidad*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Germani, G., 1977, "La integración de las masas a la vida política y el totalitarismo", en *Política y Sociedad en una época de transición*, Paidós, Buenos Aires.
- González, H., 1993, "El sujeto de la pobreza: un problema de la teoría social", en A. Minujín (comp.), *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina*, UNICEF-Losada, Buenos Aires.
- Guber, R., 1991, "Villeros o cuando querer no es poder", en R. Guber y R. Gravano, *Barrio sí, villa también*, CEAL, Buenos Aires.
- Nun, J., Murmis, M. y Marín, J.C., "La marginalidad en América Latina. Informe preliminar", Documento de trabajo (mimeo).
- Piedras, P., 2005, "El cine antiperonista de Lucas Demare y Sixto Pondal Ríos; la reacción liberal", en A. Lusnich (ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Biblos, Buenos Aires.
- Schwarzböck, S. y Salas, E., 2001, "El verano de nuestro descontento", en *El amante*, número 105, marzo.
- Zamora Vicente, A., "Qué es la novela picaresca", en <http://www.cervantesvirtual.com>.

12) FILMOGRAFÍA

Alias gardelito (Lautaro Murúa, 1961 - Argentina)

Bolivia (Adrián Caetano, 2000- Argentina)

Detrás de un largo muro (Lucas Demare, 1958- Argentina)

^(c) Eduardo A. Cartoccio, 2007

^(c) CEIC, 2007, de esta edición



El crack (Martínez Suárez, 1960 -Argentina)

El jefe (Fernando Ayala, 1961- Argentina)

La tierra tiembla (Luchino Visconti, 1948- Italia)

Ladrón de bicicletas (Vittorio De Sica, 1946- Italia)

Los inundados (Fernando Birri, 1962- Argentina)

Mala época (Nicolás Saad, Mariano De Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno, 1998 -Argentina)

Mundo grúa (Pablo Trapero, 1998- Argentina)

Pizza, birra, faso (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997- Argentina)

Tire dié (Fernando Birri, 1960- Argentina)

Protocolo para citar este texto: Cartoccio, E., 2007, "Realismo y representación de los sectores populares en el cine de la "generación del 60". El caso de *Los inundados*" en *Papeles del CEIC*, vol. 2007/2, nº 31, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), Universidad del País Vasco, <http://www.ehu.es/CEIC/pdf/31.pdf>

Fecha de recepción del texto: octubre de 2006

Fecha de evaluación del texto: enero de 2007

Fecha de publicación del texto: septiembre de 2007