

## Crimen, sexualidad y conurbano en José Celestino Campusano

Crime, sexuality and conurbano in José Celestino Campusano's

**Lucas Sebastián Martinelli**

<https://orcid.org/0000-0003-0933-9580>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad de Buenos Aires

lucasmartinelli87@gmail.com

Fecha de envío: 13 de enero de 2020. Fecha de dictamen: 20 de agosto de 2020. Fecha de aceptación: 12 de noviembre de 2020.

### Resumen

Este artículo examina las figuras del crimen y la sexualidad dentro del cine argentino con el interés de reflexionar sobre el modo en que se construyen imágenes sobre determinados cuerpos en procesos narrativos que exponen a los sujetos representados en contigüidad con ideas del orden cultural. Se trata de procedimientos simbólicos que, al enlazar por medio del registro audiovisual, cuerpos concretos con prácticas y conductas establecen parámetros de reproducción social. La toma de posición de la cámara no repone la pregunta de la pertinencia de adoptar la perspectiva de la víctima o el victimario, sino que implica reflexionar sobre la manera en que la aparición de un rostro y un cuerpo precisos, en multiplicación y contigüidad (con aspectos que conectan imaginariamente la clase, la etnicidad y el género), quedan ligados con una referencialidad que repite o invierte un proceso de afirmación social. Con una metodología que retoma las prácticas del análisis cinematográfico, las herramientas de la historiografía del arte y los planteos de la filosofía política como trasfondo de ciertas preocupaciones teóricas, se desarrollan estas problemáticas desde un recorrido por las nociones sobre el cine de género, algunos filmes contemporáneos que retratan el conurbano y particularmente el cine de José Celestino Campusano.

## Abstract

This article examines the figures of crime and sexuality within Argentine cinema with the interest of reflecting on the way they construct images on certain bodies in narrative processes that expose the subjects represented in contiguity with ideas of the cultural order. These are symbolic procedures that, by linking concrete bodies with practices and behaviors through the audiovisual register, establish social reproduction parameters. The position of the camera does not answer the question of the relevance of adopting the perspective of the victim or the perpetrator, but involves reflecting on the way in which appearance of a precise face and body in multiplication and contiguity (with aspects that imaginatively connect class, ethnicity, and gender) is linked to a referentiality that repeats or reverse a process of social affirmation. With a methodology that takes up the practices of cinematographic analysis, the tools of art historiography, and the proposals of political philosophy as a background for certain theoretical concerns, these problems are developed from a journey through the notions about genre cinema, some contemporary films that portray the *conurbano*, and particularly the cinema of José Celestino Campusano.

**Palabras clave:** Cine argentino; Crimen; Sexualidad; Conurbano; José Celestino Campusano.

**Keywords:** Argentine cinema; Crime; Sexuality; Conurbano; José Celestino Campusano.

## Introducción

Las figuras del crimen y la sexualidad que este artículo se propone enlazar construyen dinámicas imaginarias sobre el conurbano que fueron abordadas por el cine argentino reciente. En un interés por reflexionar sobre los modos en los que el cine puede producir experiencias emancipatorias y de acuerdo con una “política de las imágenes” (Rancière, 2013), es posible pensar un recorrido por el dispositivo cinematográfico como industria y discurso social que alcance un reconocimiento sensible sobre la otredad.

En concordancia con el sintagma “portación de rostro”, el vínculo entre la fijación a un preconceito cultural sobre cierta apariencia y la respectiva consideración sobre la posibilidad de inocencia o culpabilidad refleja el modo en que las imágenes cinematográficas pueden reproducir procesos del imaginario: el aparecer de los cuerpos puede reforzar los prejuicios sociales o, por el contrario, diluirlos desde su complejización, y brindar, de este modo, una perspectiva emancipatoria sobre los sujetos retratados. Los “retratos de grupos” son encuadres sobre comunidades en los que la figuración de problemáticas sociales permite pensar los sentidos amenazantes y complejizar la aparición de sujetos con dimensiones humanas. Georges Didi-Huberman (2014: 210) analizó el lirismo documental en las obras de Pier Paolo Pasolini como retratos de grupos que permiten hallar “observaciones etnográficas sobre el cuerpo de los pueblos”. En este sentido, una de las hipótesis que guía este trabajo es que dentro del cine que construye imaginarios que enlazan el crimen, la sexualidad y el conurbano, el cine de José Celestino Campusano permite una afirmación de este tipo. La observación etnográfica de algún modo vendría a proponer una complejidad mayor que el tipo de producciones que espectacularizan la pobreza y reproducen el orden dominante para dar lugar, entre otros aspectos, a un nuevo modo de pensar las relaciones de género, clase y etnicidad. Las reflexiones siguientes atañen a ciertas concepciones de género cinematográfico desde un lugar ligado a sus implicancias de horizonte espectral que, por lo tanto, ponen en juego ciertas gramáticas representacionales ligadas al deseo y las condiciones de género sexual.

## **Crimen**

El crimen es unos motivos centrales que ha sido representado por las *Majors* en el *Studio System* de Hollywood y desde la cual se produjeron distintos géneros cinematográficos. Las tramas de los crímenes fueron distinguidas por Steven Neale (2000). En primer lugar, se trata de relatos centrados en un agente de investigación del hecho; en segundo lugar, el foco narrativo está sobre los perpetradores de un crimen; y por último, puede presentarse una focalización sobre las víctimas y sus respuestas. Estas modalidades dan por resultado el encasillamiento en tres géneros respectivos: los filmes de detectives, los filmes de gánsteres y los *thrillers* de suspenso. Particularmente, en el segundo caso, el gánster es una figura que remite al criminal que forma parte de una banda organizada de delincuentes con una larga tradición representacional que se remonta a sus orígenes.

El género de gánsteres ha sido considerado un equivalente moderno de la tragedia porque el gánster representa los dilemas de una cultura y se destaca por el perfil de un protagonista, fuera de la ley, que se encamina a destacar su individualidad sobre la comunidad a partir de algún tipo de redención (Warshow, 1975). Este aspecto lo emparenta con el *western*, también comparado por André Bazin (1990) con la ética de la tragedia y la epopeya. El crítico ya había encontrado en la forma del *western* los signos que entranan la “realidad profunda” del mito: los planos de conjunto que recuerdan el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza, los *travellings* y panorámicas que niegan los límites de la pantalla y devuelven la plenitud del espacio, las jóvenes puras que afirman el orden familiar con sus coordenadas morales, o las jóvenes descarriadas que se sacrifican a favor del bien común, los duelos mortales y sus héroes, hombres blancos, que vienen a instaurar el orden en paisajes de “salvaje austeridad”.

El *western* y el cine de gánsteres fueron asociados entonces, desde la teoría fílmica, a los géneros que tienden a establecer los valores y modelos de conducta de la masculinidad (Cohan y Hark, 1993; Larke-Walsh, 2010). Este tipo de articulaciones se pueden observar en la serie de venganzas y asesinatos que involucra *The searchers* (John Ford, 1956) en la búsqueda de Ethan (John Wayne) por su sobrina, que ha sido secuestrada por los indios comanches. Sin embargo, existen casos que permitieron introducir transgresiones al género cinematográfico y sexual, como *Jonny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) que, entre otros desvíos, presenta un duelo entre dos mujeres: Vienna (Joan Crawford) y Emma Small (Mercedes McCambridge) en un enfrentamiento sobre la fundación del pueblo.

En todo caso, antes de considerar los géneros como categorías estancas, Robert Altman (2000: 281) propone reflexionar sobre ellos desde “una aproximación semántico-sintáctico-pragmática” que, basada en la teoría general de la significación, permite considerarlos en sus relaciones con el desarrollo de las condiciones de producción, los pactos con los usuarios, los efectos de lectura y los usos múltiples. En este sentido, los filmes de gánsteres y el *western* desarrollan mejor que otros géneros cinematográficos, desde la mirada y el accionar de los personajes ligados a la delincuencia, la emergencia de lo criminal.

Los personajes criminales (asesinos, ladrones, estafadores, cafishios y secuestradores, entre otros) se retratan en el cine a partir de la emulación de los estereotipos que, por lo general, enlazan características geográficas, económicas,

sociales y raciales con sus conductas. Desde una perspectiva cultural y cinematográfica, Ella Shohat y Robert Stam (2002) reflexionaron sobre los modos en que las ficciones fílmicas ponen en juego relaciones sociales en las cuales la delegación de la voz de ciertas comunidades produce una cuestión teórico-política fundamental. El cine de Hollywood configuró modos de representación de las diferencias étnicas y culturales que, si bien en los últimos años encuentran un proceso de ampliación en sus límites de representación, no dejan de repetir “imágenes negativas” de “los otros”. Un enfoque centrado en el análisis de los estereotipos sociales como el conjunto de rasgos que se repiten y resultan en última instancia perniciosos podría señalar su funcionalidad: ser una forma de control que constituye “cárceles de la imagen”, como las denomina Alice Walker (1989). No se trata simplemente del análisis de la construcción de imágenes “positivas” o “negativas” sobre los sujetos representados, sino de la consideración del posicionamiento social y la perspectiva de los cineastas, expresadas por las líneas narrativas que permiten comprenderlos. La determinación de las víctimas y los victimarios, los culpables y los inocentes, conllevan tomas de postura que son acompañadas por un tipo de representación que puede estigmatizar comunidades y fijarlas a ciertos prejuicios.

### Sexualidad

Las ficciones propuestas por los géneros son útiles para reflexionar sobre el desarrollo de un imaginario social que recorta y proyecta modelos sobre determinados sujetos, al mismo tiempo que habilita los modos en los que el cine puede alterarlos. A partir de la década de 1990, el fenómeno norteamericano denominado “*new queer cinema*” (Rich, 2013) extremó los límites desde los cuales el cine conectaba las comunidades *queer* con la producción de subjetividades delictivas. En este sentido, *Poison* (Todd Haynes, 1990) o *Swoon* (Tom Kalin, 1992) llevan al límite de lo paródico la asociación entre criminalidad y sexualidades que, de manera más o menos solapada, realizaron películas como *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) o *Therope* (Alfred Hitchcock, 1948), y transforman el marco de visión desde el cual poder mirar toda una tradición. En el cine, los personajes criminales cuyos cuerpos tenían por destino la eliminación simbólica o el confinamiento fueron equivalentes a los monstruos (Benshoff, 1997) que, asociados a las sexualidades *queer*, resultaban cuerpos anormales y precisaban, antes de llegar a esas instancias sacrificiales, ser intervenidos y corregidos.

En la cultura argentina, la constitución del país como una nación moderna entre

1871 y 1914 fue analizada por Jorge Salessi (1995) en relación con el desarrollo del higienismo. En este proceso, el discurso de los médicos, abogados y criminólogos colaboró para constituir un imperativo imaginario sobre la identidad nacional en el que la población definió sus fronteras por medio de la eliminación de los sujetos cuyas taxonomías no se adecuaban a su ideal. Los sujetos *queer*<sup>1</sup> y aquellos que resultaran improductivos o desestabilizadores para el sistema económico (los homosexuales, los líderes laborales, los judíos, entre otros) fueron enlazados, por medio del disciplinamiento legal, médico y sanitario, a la criminalidad bajo conceptos de enfermedad, epidemia y contagio<sup>2</sup>. Esta clave simbólica acopló en el imaginario nacional la sexualidad *queer* con el delito, que quedó grabada en la cultura desde lazos difíciles de disociar.

Al vincular la materia del crimen con las sexualidades *queer*, se puede cristalizar en esa asociación a los sujetos representados o, por el contrario, liberarlos y mostrarlos desde una perspectiva que desligue esta correspondencia mutua. Es posible analizar los crímenes que recorren las películas de José Celestino Campusano en este sentido, porque construyen personajes fuera de la ley que, en vez de afirmar una posición condenatoria, realizan un proceso de dignidad en las imágenes. Sus películas construyen una estética que, en la “repartición de lo sensible” (Rancière, 2013), irrumpe sobre representaciones de la sexualidad en el cine argentino en colusión con una tensión con los géneros cinematográficos tradicionales. Por otro lado, el estilo de Campusano, que no se adecúa al cine hecho para ser exportado a los festivales internacionales, apunta a ser distribuido y producido por una industria local. Estas circunstancias de producción provocan un hiato con determinados esquemas del cine argentino para la exportación.

Los filmes que enlazan el crimen y las sexualidades *queer* constituyen un enclave particular para considerar la perspectiva que propone una condena o emancipación sobre los sujetos, dado que la contigüidad que produce esta asociación señala la sexualidad *queer* como delito; en el caso de la condena, la liga al crimen sin que ello implique una naturaleza en sí. Este segundo tipo de exposición se encuentra en *Plata quemada* (Marcelo Piñeiro, 2000). La película tiene origen en la novela homónima de Ricardo Piglia y presenta la historia de dos bandidos que entablan un romance, cometen un robo importante a un banco junto con un grupo y escapan con destino a Brasil. Antes de ser atrapados en Uruguay incineran todo el dinero del botín. Andrés Lema-Hincapié (2015) argumenta sobre la presencia de la tragedia en el

destino de los gánsteres desde un encuadre sobre los personajes que produce, en los niveles arqueológico, diegético y cinematográfico, una intersección con el erotismo visual sobre los cuerpos masculinos y un aparecer del deseo homosexual que no resulta condenatorio. Denomina “*Gaynster*” al cruce entre la sexualidad gay y el cine de gánsteres que se encuentra en el filme. Por su parte, Marcela Visconti (2017) observa el erotismo exaltado en los cuerpos desde el uso del fragmento con el fin de construir una imagen atractiva y comercial. Al mismo tiempo, señala que la polifonía informacional en la novela de Piglia fue desarmada por Piñeiro, un cineasta cuyo sello es el *thriller* o drama con enigma, en el interés de privilegiar la historia de amor homosexual como hilo conductor del relato.

### Conurbano

La confluencia entre crimen y sexualidades *queer* habilita un entramado especial cuando se pone en juego además el desarrollo de un espacio concreto. En las últimas décadas, se inició una producción cinematográfica en y sobre el conurbano bonaerense que permitió mostrar una trama cultural específica. *Labios de churrasco* (Raúl Perrone, 1994) presentó una estética innovadora que retrataba la urbanidad de un espacio, el Partido de Ituzaingó, cuyos rasgos culturales, si bien lo emparentan con la ciudad de Buenos Aires, también lo diferencian. Desde un flujo musical entre la cumbia y la música electrónica, *P3ND3JO5* (Perrone, 2013) cruza los *skaters*, las adolescentes embarazadas y cierta presencia de la sexualidad con una referencialidad cinéfila a lo Carl Theodor Dreyer y Gus Van Sant. El espacio del conurbano que aparece en Perrone está mediado por una estética lacónica de personajes modernos que, antes que privilegiar el registro documental, bucea en una poética propia.

Una propuesta cinematográfica como la de Martín Rejman, que busca un registro de la clase media para construir una estética absurdista, es permeada por algunos elementos que permiten representar de modo muy claro cierto *ethos* del conurbano<sup>3</sup>. Por ejemplo, en *Dos disparos* (Rejman, 2014) una de las tramas narrativas azarosas conduce al personaje de Susana (Susana Pampín) a encontrarse con la madre de un conocido de su hijo para irse de viaje “a la costa”, y en el trayecto compartido “tener menos gastos”. En esa pequeña oposición entre una clase media de la ciudad y una clase media baja del conurbano, en las pinceladas humorísticas de Rejman, se describe todo un sistema de diferencias que son leídas en última instancia como una conciliación imposible ya que las mujeres de clase media abandonan a la de

clase media baja por la imposibilidad de compartir el alojamiento de manera afín.

El crimen, la sexualidad *queer* y el imaginario del conurbano se enlazan en una novela de Leonardo Oyola, *Kriptonita*, que fue llevada al cine en 2015 con el mismo título por Nicanor Loreti<sup>4</sup>. Narra la historia de una banda de superhéroes justicieros que son perseguidos por la policía como si fuesen delincuentes. La trama se desarrolla en un hospital del Partido de La Matanza al que la banda recurre para salvar a su líder herido. A partir de allí, los personajes presentan sus historias personales con diferentes *flashbacks*. Si bien cierto carácter de la novela, la reproducción de los giros propios de la lengua y el *ethos* del conurbano, se pierden en el pasaje a las imágenes, se mantienen la trama narrativa y el final en el que una enfermera salva a todos. La enfermera, junto a un superhéroe travesti mostrado desde una óptica que no la condena, permiten cierta inversión del proceso social y hacen figurar una voluntad de emancipación.

La criminalidad y la pobreza aparecen como una deriva monstruosa y melodramática en *Mía* (Javier Van de Couter, 2011). Este relato sobre la maternidad trans deja emerger un espacio alternativo a la ciudad que existió en el límite de la ciudad de Buenos Aires: la “Villa Gay”<sup>5</sup>. En este caso, Mía es una travesti interpretada por Camila Sosa Villada (actriz cordobesa con un recorrido teatral de suma importancia) que se dedica al cartoneo, y conoce una niña huérfana de madre en cuya casa se introduce paulatinamente como empleada doméstica<sup>6</sup>. El amor de Mía por el padre de la niña, el trabajo sobre el color, la cuestión de la moda y su mundo, lo musical puesto en “El romancero del enamorado y la muerte” y la intertextualidad con *Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1990) confluyen en una película que compone un melodrama plagado de metáforas sobre los “buenos pobres”<sup>7</sup>. El momento que trae a escena una problemática sobre la mirada y su transformación política es cuando Mía viaja en el auto de su empleador y observa a los cartoneros en la calle, el trabajo al que ella se había dedicado hasta ese entonces. Uno de los aspectos destacables del filme es la perspectiva del registro documental al narrar un espacio como la “aldea” o “villa gay” desde la actuación de diversas travestis de la escena teatral y literaria local, como Naty Menstrual y Susy Shock.

Los cruces entre el documental y la ficción que establece una película como *Los labios* (Tomás Fund y Santiago Loza, 2010), a través de una especie de viaje etnográfico con entrevistas a distintos pobladores de una zona periférica a la ciudad de Santa Fe, producen el retrato de un espacio similar al del conurbano bonaerense<sup>8</sup>. La

incursión a ese mundo se presenta a partir de tres trabajadoras sociales que van a completar las estadísticas e índices de la pobreza y la desnutrición infantil en un pueblo. La potencia del filme radica en el modo en que la descripción de los números que implica la miseria se llena de cuerpos y voces concretas que, por medio del testimonio en primera persona, provienen del registro de lo real. En el cuerpo a cuerpo, la perspectiva femenina, marcada por el ritmo de las risas y los llantos, reconoce una comunidad devastada por la miseria. El acercamiento a los otros, el viajar a un rincón inhóspito sin agua potable donde apenas llega el Estado, se condensa en un momento de humanidad en que una de las mujeres, luego de tomar vino en unas tazas de plástico, le pinta los labios a otra: “Ponete en los labios”, se dicen antes de ir a un bar para festejar su cumpleaños. Una vez allí, una de las mujeres conoce a un muchacho que repite los sonidos de los pájaros para atraerla y le canta una canción para encontrarse con ella en una “escena etílica”<sup>9</sup> de gran amor entre estos personajes. La película concluye con las tres protagonistas metiéndose con unos niños al río con el contraluz del atardecer. La imagen final de ellas bañándose, descalzas en el barro, podría ser una mirada de complemento a la de Campusano respecto del conurbano que, a pesar de la devastación de la pobreza, abre un espacio al horizonte.

### **José Celestino Campusano**

En esta constelación de filmes, resultan particularmente interesantes los puntos de vista narrativos del cine de José Celestino Campusano que se manifiestan a partir de una afectividad deslizada sobre el territorio. El mundo de la pantalla se reproduce desde la perspectiva de los habitantes del conurbano bonaerense. Una clave para ver en este realizador una posición que consiste en partir de un espectáculo que elabora un material respecto de la pobreza (su cine no deja de ser “entretenimiento”) es una cercanía narrativa fundada en la convivencia y el respeto por los sujetos que se muestran. La productora que realizó todos sus filmes se llama “Cine Bruto”, y antes que dirigirse a una brutalidad de contenido —que sin duda lo tiene, porque todas sus ficciones cuentan historias donde un suceso desborda los límites de “lo civilizado”—, se refiere a una brutalidad de estilo. Campusano filma a fuerza de embestidas, velocidad de planos, un montaje y desempeño actoral descuidados en su urgencia por narrar. La cámara en mano funciona como un registro extremo de los territorios y las historias que entrelaza. La velocidad de la acción es comparable al ritmo televisivo.

Deleuze (1995), en su célebre carta a Serge Daney, hizo un llamado a pensar los modos en los que la televisión ha producido una proliferación sin freno de la técnica en las sociedades de control, que va en detrimento del potencial crítico de las imágenes y por lo tanto se opone al cine. Campusano apela a la velocidad televisiva desde los recursos de su lenguaje, pero al mismo tiempo por sus cualidades figurales, lingüísticas e ideológicas se resiste a la lógica del poder dominante. Su conciencia compositiva tiene expresiones desiguales; uno de los casos en los que apela al esteticismo en un alto grado es *El perro Molina* (2014) donde la utilización del formato *scope* se complementa con grúas y *travellings* sobre paisajes y arquitecturas desde un gran despliegue fotográfico. Sin embargo, lo que predomina es una estética del registro directo en colusión con historias en donde el contexto de precariedad de los acontecimientos se relaciona con la precariedad de los recursos formales.

El espacio en el que se producen de forma material e imaginaria la mayor parte de los relatos es el conurbano bonaerense, con la excepción de *Placer y martirio* (Campusano, 2015), que se trata del intento del director por incursionar al registro de la clase alta y por lo tanto fue filmada en Puerto Madero, o *El sacrificio de Nehuén Puyelli* (2016), en la periferia de la ciudad de Bariloche. Los lugares por los que transitan los personajes componen una poética de lo cotidiano: las calles de tierra, los hogares que exponen cierta precariedad de las condiciones de vida, los bares y festivales de rock, los talleres mecánicos, los prostíbulos y, en algunos casos, las comisarías, siempre con especial atención al cruce entre lo rural y lo urbano que se aprecia en esos recorridos topográficos. El campo auditivo se complementa con los sonidos ambiente de grillos, pájaros y todo aquello que pueda remitir a la sociabilidad local y sus animales, particularmente los ladridos de perros a los cuales —junto con los caballos— se les dedican varios *inserts* narrativos.

En los interiores domésticos, los cuadros cinematográficos están repletos de objetos que llenan la pantalla de un modo que evoca la estética costumbrista o el grotesco. Antes que considerar un “efecto de realidad” sobre estos elementos, Campusano denomina “signos de vida” a los objetos que se presentan en el espacio para dar cuenta de la cotidianeidad de las personas y el mundo retratado. La chatarra al costado de una calle, los afiches y banderines en las paredes de las casas, los imanes de las heladeras, la vestimenta y todo aquello que existe de manera contingente, pero conforma la identidad de las personas, inscriben desde los signos de lo real estos “signos de vida”. Subyace en esta idea un materialismo trascendental: los

objetos circunstanciales son los restos testimoniales del flujo vital.

Por otro lado, la transformación radical de las tecnologías disponibles para el registro fílmico, el formato digital y el abaratamiento de los costos, permitieron a Campusano volverse un cronista del territorio. En tanto dispositivo de producción de historias *in situ*, la poética del artista establece contactos entre zonas geográficas e imaginarios sociales de manera tal que no reproduce el sentido común en su acepción sociológica, sino que permite una apertura de la imaginación a partir de las marcas de lo real. En un vínculo directo con las geografías en las que inscribe los relatos, Campusano puede compararse con un etnógrafo<sup>10</sup>, porque con pocos trazos describe los lugares y las costumbres de los sujetos entre los que introduce la cámara. No tanto porque su interés sea dar cuenta de la realidad de una comunidad concreta, sino porque en el afán de narrar historias que suceden en esos espacios la preeminencia de los lugares y las identidades de los personajes permiten un registro de las comunidades ficticias que se corresponden con un ámbito cultural que cobra un relieve particular e inédito.

Las historias que articulan los guiones surgen de situaciones que alguien le relata al director. Se trata de acontecimientos personales y privados a los que Campusano, junto a un equipo de colaboradores vinculados al ámbito de las ciencias humanas, psicólogos y trabajadores sociales, entre otros, dan un contexto de ficción. Estos sucesos de la realidad son elaborados como historias de ficción con la imaginación y el aporte comunitario. El proceso de filmación comienza con el guion incompleto y el equipo de intérpretes participa en las decisiones finales de rodaje. Este modo de producción hace de la comunidad un elemento fundamental en la construcción de los parlamentos y las escenas con un ingreso de la mirada colectiva en el trabajo representacional. Los intérpretes no están alejados del contexto social, económico y cultural de los personajes que interpretan, y cada uno conoce el territorio que constituye el contexto de la historia representada. Todo lo que ocurre en escena es puesto en discusión, desde ópticas diferentes, sean de índole política o ética.

Los intérpretes, en su mayoría actores no profesionales, son consultados sobre qué harían en determinada situación, y de este modo se reflexiona sobre lo probable<sup>11</sup>. En el cine de Campusano, la utilización de actores en principio “sin distinción” los acerca a la noción de figurantes que Didi-Huberman (2014) analiza en el trabajo de Pasolini, en especial en *Acatone* (1961) y *Mamma Romma* (1962), que retratan la vida en los suburbios romanos permeados por la violencia, el sexo, la lengua y los códigos

de las clases bajas<sup>12</sup>. La existencia de los figurantes, determinada por su número, que en el cine hegemónico constituye una masa indiferenciada, es contrariada por un modo de aparecer en la que cada rostro tiene la posibilidad de mostrar su aspecto singular. El trabajo con los rostros en Campusano puede pensarse como una forma de aparición de lo colectivo, un mosaico fluido que crea una “comunidad de los rostros” que puede constituir un “retrato de la humanidad” (Didi-Huberman, 2014: 51). En sus filmes, el principio constructivo se articula por un encadenamiento de peripecias en tensión creciente que, más que hacer entrar en conflicto a héroes protagónicos, forman conflictos que afectan a comunidades amplias que se expanden hacia límites inimaginables, cuyos rostros siempre acceden al primer plano de un modo que restituye una aparición digna y los emancipa.

Los personajes del cine de Campusano son malandras, lúmpenes, prostitutas, rockeros, motoqueros, expresidarios, policías; están vinculados con el delito. Ese rasgo tan marcado en las historias no es determinado por un enfoque que los trata como miserables y amorales, sino que comprende las motivaciones y circunstancias de cada uno de ellos. Más allá de la marginalidad asociada a los crímenes policiales y la delincuencia, circula por el cine de Campusano una sexualidad que también resulta marginal. En un primer lugar, los cuerpos que tienen relaciones sexuales difieren de las imágenes hegemónicas de belleza impuestas por nuestra cultura y generan una disputa visual contra los patrones establecidos. La forma de mostrar la sexualidad no se interesa por economizar desde el relato y sus elipsis, y deja emerger, desde la instancia documental, lo que puede aparecer. En otro aspecto, las sexualidades *queer* tienen el mismo enfoque que las sexualidades heterosexuales. Es decir, Campusano genera una retícula de visión de la sexualidad que no establece una diferencia, sino que imparte una mirada equitativa. Este es un proceso que aparece siempre en sus películas y se evidencia más en los casos en los que el tema se vincula directamente con un asunto sexual.

## Conclusiones

Hay algunos rasgos narrativos y figurales que permiten vincular el cine de José Campusano con el *western* y el cine de gánsteres, particularmente lo que liga la ley y la moral, ya que como señala André Bazin (1990), en el *western* apenas hay diferencia moral entre aquellos que están fuera o dentro de la ley. Estos filmes se sitúan en una

zona de sutilezas, en los límites en los cuales los personajes actúan de modo tal que hacen coincidir sus valores personales con los valores comunitarios: reafirman la comunidad por sobre la individualidad del héroe. Antes que presentar una fundación heroica o mítica, lo que aparece es una modalidad de la integración por medio de la paridad entre los personajes que conforman la comunidad y habitan su espacio. Se trata de narraciones sin jerarquía que tienden a establecer una horizontalidad a nivel formal, lo que constituye una formación política. Todos tienen igual importancia en el desarrollo de la acción y en la posibilidad de acceder, en términos de encuadre, a un primer plano y a una complejidad de carácter. La afección de los rostros haría posible, cuando es encausada de buen modo, la figuración dignificatoria de la comunidad que retrata.

El espacio de la comunidad que emerge en el cine de Campusano, en todos sus filmes, se presenta como uno en el cual los sujetos pertenecen a una entidad mayor, ese universo vivo, en movimiento, donde todos los personajes tienen la posibilidad de asumir un primer plano en relación con el conjunto de rostros, e incidir con sus acciones en el curso de la historia. En este sentido, es posible pensar en el trabajo colectivo del cineasta en tanto una exposición de la materialidad de los cuerpos que irrumpe en la escena contemporánea. Los “signos de vida<sup>13</sup>”, siempre en su borde de existencia precaria, hacen emerger imágenes de un pueblo imaginado por una comunidad que despliega su potencia en un futuro más justo.

El proceso de la visibilidad *queer*, que aparece hasta en las últimas películas de Campusano, como *Hombres de piel dura* (2019) y *Bajo mi piel morena* (2019), construye un entramado que no diferencia a los sujetos por su condición sexual. La representación no precisa ninguna mirada mediadora, no hay una “inmersión” ni “bajada” para entrar al mundo, sino que el universo retratado se muestra desde una direccionalidad horizontal. De este modo, el crimen, las sexualidades *queer* y la pobreza económica del conurbano son motivos que, si bien están entrelazados, no colaboran con la producción de estereotipos y deshacen cualquier forma de asociación directa y prejuicio social.

Los filmes de Campusano tienen mucho que ver con los modelos de género que han caracterizado al *Studio System* de Hollywood. Se emparentan también con rasgos de la literatura argentina y permiten emerger información y un registro documental del espacio real que retratan. Sin embargo, el modo en que estos aspectos confluyen en una poética singular dista mucho de la mera reproducción de

patrones establecidos y genera una estética particular de la emancipación fundada en la creencia de la producción en la comunidad para la comunidad.

El modo de producción de Cine Bruto permite considerar las formas en las que se producen los filmes desde una propuesta liberadora en cuanto a las posibilidades de participación y circulación de las voces comunitarias. La forma en la que se expone el colectivo de rostros en los filmes de Campusano permite pensar una nueva forma de retomar la comunidad y emanciparla, ya que el conjunto de los rostros tiende a diseminar la forma de presentación de conflictos y pensar que los que aparecen no son protagonistas y héroes, sino colectivos de fuerzas asociadas, que constituyen una forma de evidenciar los lazos de la política e inscribir el lugar de lo común. La multiplicación de los primeros rostros en el cine de Campusano es la manera de dar cuenta de que lo comunitario se construye a partir de un colectivo humano de cuerpos. No hay un proceso de síntesis, como realizaría cualquier propuesta espectacularizante, que homogenice la humanidad que se presenta; sino que los rostros constituyen la multiplicidad de los rasgos individuales que permiten figurar la posibilidad de captar un espacio identitario con sus características irreductibles.

### Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Robert. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, André. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialph. (Edición original, 1958.)
- BENSHOFF, Harry. (1997). *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*. New York: Manchester University Press.
- BUTLER, Judith. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- CARMAN, María. (2010). "¿La clase social entre paréntesis? El caso de la Aldea Gay en Buenos Aires". *Katálysis*, 13-1, 49-58.
- CASTELLO, Guilio Cesare. (1962). *El cine neorrealista italiano*. Buenos Aires: Eudeba.
- COHAN, Steven y HARK, Ina Rae (eds.). (1993). *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge.
- CONTRERAS, Sandra. (2018). Relato y comunidad. Sobre el primer cine de José Celestino Campusano. En *En torno al realismo y otros ensayos*, pp. 112-125. Rosario:

Nube Negra.

DELEUZE, Gilles. (1995). Optimismo, pesimismo y viaje (carta a Serge Daney). En *Conversaciones 1972-1990*, pp. 113-130. Valencia: Pre-textos.

DE OLMOS, María Candelaria. (2019). Lo bueno, lo malo, lo verdadero. Una lectura de *Vikingo* (2009) y *Fantasmas de la ruta* (2014) de José Celestino Campusano. En Santiago Ruiz y Ximena Triquell (comps.), *Construcción de audiovisuales de la conflictividad social en Argentina*, pp. 114-129. Córdoba: Facultad de Artes de la UNC.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

FERRO, Gabo. (2010). *Degenerados, anormales y delincuentes. Gestos entre ciencia, políticas y representaciones en el caso argentino*. Buenos Aires: Marea.

GUBER, Rosana. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

INCARDONA, Juan Diego. (2008). *Villa Celina*. Buenos Aires: Interzona.

KRATJE, Julia. (2015). "Dandismo intempestivo. La cadencia del trabajo doméstico en *Réimon* (Rodrigo Moreno, 2014)". *Imagofagia. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*, 11, 1-7.

LARKE-WALSH, George. (2010). *Screening the Mafia: Masculinity, Ethnicity and Mobsters from The Godfather to The Sopranos*. Jefferson, NC: McFarland.

LEMA-HINCAPIÉ, Andrés (2015). A Gaynster Quasi-Tragedy: Eroticism and Secrets in *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000). En Andrés Lema-Hincapié y Debra Castillo (eds.), *Despite all Adversities. Spanish-American Queer Cinema*, pp. 53-70. New York: Suny.

MORENO, María. (2015). *Black out*. Buenos Aires: Literatura Random House.

MORGEN, Paula. (2014). Representación de la pobreza: señales de cambio. En Diana Paladino (comp.), *Documental/ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*, pp. 69-84. Buenos Aires: Eduntref.

NEALE, Steve. (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.

OYOLA, Leonardo. (2011). *Kriptonita*. Buenos Aires: Literatura Random House.

PRIVIDERA, Nicolás. (2014). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba: Los Ríos.

RANCIÈRE, Jacques. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

RICH, Ruby. (2013). *New Queer Cinema. The Director's Cut*. London: Duke University Press.

- RUIZ, Alejandra. (2017). La impronta de Pasolini en el Cine Bruto de José Campusano. En Héctor Kohen y Sebastián Russo (comps.), *Los condenados. Pasolini en América Latina*, pp. 155-168. Buenos Aires: Nulú Bonsai.
- SALESSI, Jorge. (1995). *Médicos, maleantes y maricas, Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- SHOHAT, Ella y STAM, Robert. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- VISCONTI, Marcela. (2017). *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)*. Buenos Aires: Fundación Ciccus.
- WALKER, Alice. (1989). *Prisoners of Image: Ethnic and Gender Stereotypes*. New York: Alternative Museum.
- WARSHOW, Robert. (1975). The ganster as a Tragic Hero. En *The Inmmmediate Experience: Movies, Comics, Theatre and other Aspects of Popular Culture*, pp. 127-133. New York: Atheneum.

---

## Notas

<sup>1</sup> Sobre la problemática del término *queer* existe una profusa bibliografía. En este artículo se lo utiliza como un modo de remitir a las sexualidades que ponen en tensión la normatividad heterosexual y su proyecto reproductivo. Al respecto puede consultarse un libro de Judith Butler (2002).

<sup>2</sup> Por su parte, Gabo Ferro (2010) reflexiona sobre la vigencia de la reproducción de este positivismo criminológico en la Argentina contemporánea a partir de la "degeneración", cuyo exponente central fue Cesare Lombroso y analiza el vínculo entre criminalidad, cine y sexualidades *queer* en el período clásico, particularmente en las películas de Carlos Hugo Christensen.

<sup>3</sup> Por *ethos* del conurbano se entiende determinada aparición de rasgos culturales identitarios que difieren de las representaciones urbanas. Así como el cine de Pier Paolo Pasolini es un cultor de estas formas identitarias periféricas a las grandes ciudades arrasadas por las formas homogeneizantes del capitalismo global, la figuración del conurbano presenta rasgos desde una mirada particularmente alejada de las formas del neoliberalismo.

<sup>4</sup> Otro de los autores literarios que retrata el conurbano es Juan Diego Incardona. En su primera novela, *Villa Celina* (2008), los estilos musicales, particularmente el rock and roll barrial, aparecen por medio de una serie de personajes de clase media y clase baja desde los giros y registro del sociolecto que introducen una serie de historias entre el realismo, lo fantástico y el universo mítico del folclore.

<sup>5</sup> La llamada "aldea gay", "villa rosa" o "villa Gay" estuvo ubicada detrás de la Ciudad Universitaria de Buenos Aires y fue desalojada violentamente durante el gobierno de Fernando de la Rúa. Para un análisis de su proceso de conformación y relaciones con agrupaciones

políticas, puede consultarse Carman (2010). También existe un documental de 15 minutos con dos entrevistas a La Chilena y Alexis realizado por alumnos de la Facultad de Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires que se llama *Entre nosotros* (Sebastián Molina Merajver, 1998). Una copia de este material puede consultarse en la Biblioteca LGTTB “Oscar Hermes Villordo”, Municipio de Hurlingham, a la que se agradece permitirnos su visionado.

<sup>6</sup> Una película que retrata los cruces de una empleada doméstica entre la capital y el conurbano sur es *Réimon* (Rodrigo Moreno, 2014). La recurrencia a los cruces entre la ficción y el documental, los costos de producción del filme puestos en los primeros planos y los empleadores que leen *El capital* de Karl Marx en distintos pasajes del filme, antes que presentar un desmantelamiento crítico de la representación de la pobreza, concluye reproduciéndola. En este sentido, pueden seguirse los argumentos de Nicolás Prividera (2014) y Julia Kratje (2015).

<sup>7</sup> Este tipo de melodrama retrata la pobreza desde una mirada condescendiente para construir “una buena imagen”. En este sentido es comparable con *El polaquito* (Juan Carlos Desanzo, 2003) porque también pone en escena a un niño adolescente que canta en los trenes de la zona sur desde una perspectiva que lo presenta como un niño víctima inocente.

<sup>8</sup> Paula Morgen (2014) compara este filme con *Estrellas* para señalar que esbozan nuevas representaciones de la pobreza y marcan una tendencia renovadora en el cine argentino contemporáneo.

<sup>9</sup> Respecto de este tipo de escenas, que privilegian el vínculo con el alcohol desde el punto de vista femenino, puede consultarse la novela *Black out* (2015), de María Moreno.

<sup>10</sup> En el sentido dado por Rosana Guber (2011), que considera la etnografía como un enfoque, un método y un texto para comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros.

<sup>11</sup> La utilización de actores no profesionales se remonta de manera directa al neorrealismo italiano, a la figura de Roberto Rosellini y particularmente al realismo social (Bazin, 1990, y Castello, 1962).

<sup>12</sup> La comparación entre el cine de Campusano y Pasolini es tan fructífera que ha dado lugar a un artículo de Alejandra Ruiz (2017) que establece el vínculo en la desarticulación de la mirada ideológica sobre la representación y la realidad. Por otro lado, la comparación retorna en Sandra Contreras (2018), que se centra en los modos en los que Campusano permite hacer emerger una comunidad.

<sup>13</sup> En este sentido, María Candelaria de Olmos (2019) relaciona este aspecto con los primeros documentales de Campusano que forjaron su poética tomándolo como un dato que construye “efectos de realidad” con la tan citada fórmula de Roland Barthes.