

Imágenes en disputa. Representaciones audiovisuales de la marginalidad en contexto carcelario

Disputed images. Audiovisual representations of marginality in a prison context

Martín Iparraguirre

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
martinipa@hotmail.com

Lucía Rinero

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
luciarinero@artes.unc.edu.ar

Resumen

En el presente artículo, nos proponemos reflexionar sobre representaciones sociales en disputa que podemos encontrar en la “cultura visual” argentina contemporánea respecto a un escenario prototípico de la marginalidad como es la cárcel. Proponemos realizar un análisis y una comparación desde las producciones de sentido que generan dos productos audiovisuales contemporáneos con grandes diferencias en sus modos y condiciones de producción, como son la serie *El Marginal* y un cortometraje comunitario impulsado por el colectivo Cine en Movimiento denominado *Entre dos caminos*.

Palabras claves

Artes de la representación, Cultura visual, Marginalidad urbana, Cárcel.

Abstract

In this article, we propose to reflect on disputed social representations that we can find in contemporary Argentine “visual culture” with respect to a prototypical scene of marginality such as prison. We propose to carry out an analysis and comparison from the productions of meaning generated by two contemporary audiovisual products with great differences in their modes and conditions of production, such as the series *El Marginal* and a community short film promoted by the Cine en Movimiento collective called *Entre dos caminos*.

Keys Words

Arts of representation, Visual culture, Urban marginality, Prison.

Más que nunca en la historia de la humanidad, las imágenes ocupan un lugar central en la constitución del mundo en que vivimos. Estamos atravesados/as constantemente por imágenes que no sólo condicionan los modos en que nos relacionamos con nuestro entorno y las interpretaciones que damos a los acontecimientos políticos e históricos que nos tocan vivir, sino que también influyen decisivamente en las formas en que nos vinculamos con otros/as, así como también en las relaciones que podemos imaginar con ellos/as. Hoy más que nunca, nuestro modo de estar en el mundo se encuentra ligado a las imágenes que circulan a nuestro alrededor, sea a través de las redes sociales o de los medios masivos de comunicación, sea desde un televisor, una sala de cine, una computadora o la pequeña pantalla de máxima resolución de un celular. Prácticamente no hay ámbito de nuestra vida cotidiana que no esté atravesado por su presencia, de allí la relevancia que cobra la tarea de analizar sus infinitas derivaciones y consecuencias sobre los modos que tenemos de pensarnos a nosotros/as mismos/as y a los/as otros/as en la constitución del mundo contemporáneo.

Ocurre que, como afirma Elizabeth Jelin (Caggiano, 2012), las imágenes participan de escenarios de lucha por la imposición de ciertos sentidos sociales a los acontecimientos que muestran y las personas que los protagonizan. Claro que esa lucha siempre es desigual, puesto que esos espacios en que se desarrolla replican las complejas estructuras políticas y económicas del capitalismo globalizado, marcado a fuego por la desigualdad. Jelin explica,

La disputa, en estos escenarios, es de carácter simbólico: los sectores dominantes intentan construir un sentido común visual, según el cual se instala una manera de representar las jerarquías sociales que es visto como 'natural' o inherente a la realidad misma (Caggiano, 2012, p. 13).

La autora esboza el concepto de "cultura visual" para mentar el escenario en el que las imágenes disputan y efectivizan su poder. Un poder que consiste en la capacidad de construir realidades colectivas a partir de las ideas e imaginarios sociales que (re)producen las imágenes, las cuales muchas veces se valen de tipificaciones y estereotipos que marcan los modos en que grupos sociales enteros son percibidos por el resto de la sociedad con independencia de su voluntad, como el pibe chorro, la ama de casa, los presos, los "negros", los indígenas, las personas con sexualidades diversas, entre otros ejemplos. "Es en la elaboración y aplicación de categorizaciones sociales donde se construyen y refuerzan las desigualdades persistentes", recalca Jelin (Caggiano, 2012, p. 13). Por tanto, en estos procesos colectivos de construcción de

identidades y calificaciones sociales, el concepto de estereotipo resulta central, por lo que nos valdremos de la noción propuesta por Robyn Quin (1996) para entender su funcionamiento.

La autora define el concepto a partir de cuatro componentes: en primer lugar, se trata de una representación repetida frecuentemente que convierte algo complejo en algo simple y al tratarse de un proceso reduccionista, suele causar una distorsión de la realidad ya que depende de operaciones de selección, categorización y generalización, haciendo énfasis en algunos atributos en detrimento de otros.

En segunda instancia, los estereotipos son los conceptos de un grupo, lo que un grupo piensa sobre otro. Al tratarse de una acción que categoriza y describe a los otros/as de manera “consensuada” entre grupos, podemos decir entonces que el estereotipo es predominantemente evaluativo. La función del estereotipo es justificar la conducta del grupo que cree en él en relación al grupo que valora.

En tercer lugar, a través de los procesos de simplificación y generalización que implican, los estereotipos nos permiten organizar información sobre el mundo: sirven para establecer marcos de referencia y maneras de orientar las percepciones de las personas.

Por último, como consecuencia de los componentes anteriores, los estereotipos son a la vez ciertos y falsos. Las características que se seleccionan para categorizar a un grupo social no se inventan, sino que se escogen de una lista enorme de posibilidades. La selección en sí se basa en una serie de prejuicios sobre el grupo. La veracidad del estereotipo yace en la selección de las características; su falsedad, en la distorsión que resulta de seleccionar determinados rasgos característicos que se aceptan como representativos del grupo en su totalidad, con independencia de los individuos reales.

Son los estereotipos, entonces, construcciones de sentido que se presentan en las imágenes que circulan en la sociedad y que todos consumimos; son ellos, en tanto producciones discursivas, parte central de la disputa por los imaginarios sociales que se tensionan entre unas imágenes y otras en los escenarios de lucha de una “cultura visual” determinada. Puesto que se trata de construcciones sociales que ciertos grupos realizan sobre otros, no es un detalle menor para la tarea que nos proponemos realizar aquí, hacer hincapié en las condiciones de producción de esos discursos y de esas imágenes, es decir desde qué lugar se producen y para quiénes están dirigidas.

Para ello, creemos pertinente incorporar las reflexiones de García Canclini (2004) alrededor de la obra de Pierre Bourdieu. Frente a la concepción causalista que pondera lo económico para determinar los efectos de lo simbólico, Bourdieu (en García Canclini, 2004) propone una definición estructural de las clases sociales en sus múltiples relaciones. El autor define:

La clase social no puede ser definida por una sola variable o propiedad (...), ni por ‘una suma de propiedades’ sino por la estructura de las relaciones entre todas las propiedades pertinentes que confiere a cada una de ellas, y a los efectos que ella ejerce sobre las prácticas, su valor propio (Bourdieu en García Canclini, 2004, pp. 117-118).

Desde esa concepción, las diferencias y desigualdades económicas existentes entre las distintas clases son significativas en relación con otras formas de poder (simbólico) que contribuyen a la reproducción de esa estructura social y a la diferenciación entre sus miembros. La clase dominante puede imponerse en el plano económico, y reproducir esa dominación, si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural. Esa hegemonía en el plano cultural no solo es necesaria en términos de imposición de la clase dominante, sino que también funciona como herramienta de reproducción de las desigualdades sociales al crear la ilusión de que no se deben a lo que los miembros de un grupo tienen sino a lo que “son”, en términos esencialistas. La cultura, el arte y la capacidad de gozarlos aparecen como “dones” o cualidades naturales de las personas, no como resultado de un aprendizaje desigual determinado por la división histórica entre las distintas clases sociales, que condiciona el acceso a los bienes simbólicos (y a la posibilidad de producirlos) por parte de sus miembros (García Canclini, 2004).

Queremos hacer hincapié aquí en la idea de que la producción de esos sentidos que circulan en las imágenes, que ganan terreno y que se vuelven hegemónicos, son parte de una producción cultural más amplia que colabora en la imposición de una clase por sobre otras. Por tanto, si aspiramos a analizar las disputas que existen en una “cultura visual” determinada, debemos pensar en las condiciones de producción de esas imágenes, es decir, en quiénes las producen, de qué modos, en qué contextos, con qué recursos y con qué objetivos de circulación, ya que allí podremos detectar las raíces escondidas de ese poder que sin embargo está siempre en disputa. Porque en la actualidad se abre una pregunta respecto a si “los/as otros/as” pueden dar pelea, proponer otros imaginarios que den lugar a las alteridades que ocultan o estigmatizan los relatos hegemónicos, que reivindicquen otras formas de vida y de reproducción social.

Sucede que la misma evolución del capitalismo transnacional ha producido un escenario paradójico: mientras las riquezas y los medios de producción se concentran cada vez más en pocas manos, la masificación y evolución de ciertas tecnologías abrió nuevas posibilidades de lucha en esos escenarios de “culturas visuales” nacionales en cada país. Vivimos en una era inédita de la historia moderna donde los procesos de construcción de identidades colectivas se dan en un contexto de relativa democratización del acceso a la tecnología de las comunicaciones, donde la sofisticación de los celulares y el abaratamiento de cámaras digitales y las tecnologías de grabado de sonido posibilitan que los sectores tradicionalmente desplazados de los medios de producción se encuentran de repente ante la posibilidad de construir sus propios relatos audiovisuales, sus propias representaciones sociales.

Si tenemos en cuenta que “el intento de hegemonía —proceso histórico que se desenvuelve en el tiempo— podrá ser enfrentado por otros actores, con repertorios de imágenes alternativas o contestatarias. Porque la hegemonía en la cultura visual se contesta y se critica presentando imágenes”, como sostiene Jelin (Caggiano, 2012, p. 13), resulta necesario pensar esta disputa simbólica en nuestro contexto nacional de vida, donde nos atraviesa cotidianamente. Por tanto, el presente trabajo se propone analizar, a partir de ejemplos audiovisuales específicos, las representaciones en disputa que podemos encontrar en la “cultura visual” argentina contemporánea respecto a un escenario prototípico de la marginalidad como es la cárcel. ¿Qué tipos de representaciones son filmadas en ese lugar? ¿Quiénes son mostrados como propios y quiénes como extraños? ¿Quiénes son los que muestran y qué eligen mostrar, de qué modos? ¿Cómo eligen mostrarse quienes se auto-representan?

La marginalidad devenida en espectáculo

Nos interesa analizar y comparar las representaciones generadas por dos producciones audiovisuales muy alejadas entre sí como pueden ser una serie de televisión argentina con alta aceptación del público masivo en los últimos años y una producción audiovisual realizada por un grupo de jóvenes en un taller de cine. Creemos fundamental, luego de identificar las representaciones, significados y discursos que estas desprenden, comprender que sus diferencias no se deben al azar sino que hallan su razón de ser en la conjunción de los modos y condiciones de producción de cada obra. Con “condiciones de producción” nos referiremos

a las circunstancias contextuales socio económicas, geográficas, históricas que constituyen el terreno donde se desarrolla la práctica audiovisual, pero también a las condiciones económicas, materiales, técnicas y de saberes con que se cuenta para realizar la obra. Con “modos de producción” nos referiremos a las diversas maneras de organizar, priorizar y recuperar esas condiciones para producir la pieza audiovisual, es decir, a la forma que constituye el proceso de producción desde su inicio hasta el final, a los roles ocupados, a la distribución de tareas y a los modos de trabajo de los sujetos involucrados en una realización audiovisual.

Asumiremos entonces que a partir de la conjunción de estas dos dimensiones nos permitiremos analizar las representaciones y producciones de sentidos configuradas en las historias relatadas por cada obra audiovisual.

La distinción resulta central para el análisis que proponemos realizar de la serie televisiva *El Marginal*, una de las más exitosas en términos de repercusión pública de los últimos tiempos en Argentina. Realizada por Underground Producciones, una de las productoras argentinas más grandes de nuestros días, y dirigida por Israel Adrián Caetano y Luis Ortega, la serie representa el último ejemplo de una línea de producciones audiovisuales que nació al calor de los efectos de la crisis argentina del 2001 y llevó a las pantallas de los hogares del país un espacio inhóspito para las clases medias y altas como es la cárcel¹. Resulta significativo el éxito de público que tienen estas producciones: destinadas a albergar a los “indeseables” de una sociedad, a aquellos miembros que representan un peligro o una afrenta para el resto del cuerpo social —definidos, por supuesto, desde la mirada de las clases dominantes—, las cárceles están normalmente asociadas a la pobreza, la exclusión y el crimen. ¿Cómo se explica esta atracción que ejerce sobre las clases medias y altas? ¿Cómo es la estética que construyen sobre tales espacios estas producciones millonarias?

César González (2019), cineasta nacido y criado en una villa miseria, tiene una explicación al respecto:

En la industria de las imágenes en movimiento cada semana se lanzan una nueva película o serie televisiva, que se proclaman como fieles representaciones de dos crueles escenarios de

1 Hay que remontarse en efecto hasta el año 2002 para encontrar su antecedente más directo: la miniserie *Tumberos*, dirigida por Sebastián Ortega (que en *El Marginal* oficia de productor ejecutivo) y el propio Caetano (en coproducción con Marcelo Tinelli y la productora Ideas del Sur), que representó la primera irrupción del espacio carcelario en una producción televisiva de ficción como universo que engloba y sostiene toda su trama.

la realidad, como son la cárcel o las villas miseria. Pareciera entonces que en el tratamiento de esos temas tenemos una sobreabundancia de curiosidad y de formatos realistas, pero lo cierto es que se nos ahoga con burdas copias deformadas y manipuladas con fealdad ideológica de la realidad. Nos incitan (y excitan) a que clavemos nuestros ojos a imágenes donde se hace un uso productivo en términos monetarios de la misma miseria que produce el capitalismo. La marginalidad es una mercancía, y a mayor fetichización más se venderá dicha mercancía (p. 1).

La clave parece estar en la espectacularización de la miseria, en la representación de los ámbitos bajos de la sociedad como un espectáculo para el gusto de las clases pudientes. González (2019) completa:

La marginalidad se representa como un carnaval legendario y canibalístico de bestias desgarrándose la carne entre ellas, feroces perros mutilándose sus propias patas al ser de hueso. Homogéneas piedras que no se dejan erosionar por ningún sentimiento, cuasi humanos o simios insubordinados, criaturas extraviadas del orden natural, analfabetos que no pueden firmar el contrato social (p. 1).

¿Cómo se representa entonces este espacio tan significativo en *El Marginal*? Lo primero a resaltar es que la estrategia narrativa de la trama se construye desde la mirada de alguien en principio ajeno a ese universo: su protagonista llamado Miguel Palacios es un ex policía que ingresa de forma encubierta a la prisión de San Onofre, con una identidad falsa y una causa inventada. Su misión es infiltrarse en una banda de presos y carceleros que opera desde adentro del penal y que ha secuestrado a la hija de un juez de la Nación, con el objetivo de hallar a sus captores y descubrir su paradero. Si bien Palacios logra descubrir a los delincuentes y consigue liberar a la chica secuestrada, luego será traicionado y quedará tras las rejas como un convicto más, "rodeado por los peores delincuentes y asesinos" (El marginal, 2021), según reza la propia sinopsis de la serie. Ahora bien, Palacios es interpretado por Juan Minujín, un actor cuya fisonomía remite claramente a las raíces europeas de la población argentina. Representa a una persona de clase media que ingresa abruptamente a ese mundo desconocido, absolutamente diferente al universo de las burguesías nacionales. Se trata de una estrategia típica de los relatos carcelarios (presente en muchas películas de este subgénero de Hollywood), que consiste en construir la mirada sobre ese mundo que se va a filmar desde una posición afín al espectador

de clase media para lograr su identificación, a partir de un protagonista de su misma condición social que se adentra en un universo ajeno y peligroso por definición. De hecho, gran parte del suspenso que construyen estos relatos se basan en las dificultades que el protagonista deberá sortear para adaptarse a las reglas y las dinámicas sociales propias de ese universo extraño. *El Marginal*, en este sentido, no es la excepción pues Palacios conocerá desde el inicio la rudeza de la prisión de San Onofre y deberá adaptarse pronto a sus reglas para sobrevivir². Apenas ingresa al penal, el personaje deberá enfrentarse a los poderes constituidos para conseguir un lugar donde dormir. Desde el inicio, la trama deja en claro las reglas de ese universo regido por la ley del más fuerte, donde la violencia es moneda corriente y los hombres se deben imponer de acuerdo a su rudeza y habilidades de pelea. La dinámica interna del penal se representa en efecto como una selva, sus habitantes se ven reducidos casi a animales dominados por sus instintos primarios, donde valen por su capacidad de imponerse en batalla. Como ejemplo elocuente, podemos analizar un fragmento cercano al otro momento ya revisado donde Pastor (como se conoce al protagonista) se debe enfrentar a Fiorella, pareja de Morcilla, especie de “cabecilla” del lugar. La puesta de escena que puede verse en la secuencia (31:03 min. - 33:11 min.) del episodio N° 1 de la 1° temporada representa, en primer término, el espacio carcelario siguiendo los estereotipos de una villa miseria (como veremos, ese lugar se denomina explícitamente como “Villa” en la propia ficción de la serie), con hábitats construidos con maderas, palets, chapas y telas. Se trata sin dudas de un lugar sucio, poblado de basura, colchones viejos en el piso y ropa colgando por todos lados, con la cumbia villera como sonido ambiente. El protagonista ingresa al lugar y un *travelling* frontal lo va siguiendo hasta el centro del patio, donde tendrá la pelea: la disposición del encuadre y su desarrollo en continuidad casi sin cortes ya va denotando la expectativa que genera la situación entre los presos y la transformación que vivirá el personaje a partir de esa pelea, cómo se valoriza frente a los otros en esa instancia de lucha. Como si se tratara de un ritual primitivo y animal, la pelea mostrará el valor de cada quien: la cumbia se irá fundiendo con un órgano de tono solemne y trágico que redobla el suspenso de la situación (y enfatiza el carácter ritual de la ceremonia), mientras esa comunidad de presidiarios se acercan formando un círculo e incentivando la pelea, arengando con euforia en un conjunto de voces cacofónicas de fondo que también remite a un espíritu animal. La pelea se desarrolla rápidamente, en cinco planos cerrados y de un solo golpe Pastor voltea y mata a Fiorella: como gesto simbólico y humillante por su condición sexual, le pondrá un cuchillo en la boca al muerto

² Como puede verse en el siguiente fragmento <https://youtu.be/ots1WojAXa4> que pertenece a Ortega, L. (Dir) (2016). Capítulo 1 (temporada 1, episodio 1). En I. A. Caetano y L. Ortega, *El Marginal* [serie televisiva]. Argentina: Underground Producciones. 05:40 min. - 09:46 min.

e invitará a su pareja a sentarse en él. El ritual se ha completado y un nuevo macho alfa ha emergido en la manada. Lo certifican los gestos de celebración del resto de los presos, que son representados de manera coherente con los estereotipos que construye la serie a lo largo de toda la temporada: están sucios, dejados, primitivos y desaforados (más allá de que la serie luego construya valores positivos con algunos personajes específicos de este grupo del penal). Su emoción, las risas, burlas hacia Morcilla y los festejos se acrecientan como única reacción posible para esos personajes, que configuran el trasfondo selvático de un lugar inhóspito e inclemente, donde cualquier atisbo de humanidad debe ser escondido de la mirada pública porque significaría un gesto de debilidad imperdonable.

No es casual, por lo demás, que ambas secuencias terminen con la mirada del panóptico foucaultiano: en la primera, el director del penal observa desde lo alto de su oficina la disputa entre Pastor y Morcilla, que se traduce no sólo en una mirada de control sino también, como luego mostrará la serie, de complicidad con las estructuras de poder interno que organizan la vida de la cárcel. La segunda, desde las ventanas del propio penal, el otro gran capo de la mafia interna, Borges, observará el cambio de poder que se produce con el asesinato de Fiorella: no faltará el comentario despectivo acerca de la sexualidad de Morcilla para coronar la secuencia. Pero ambas miradas traducen a los actores de poder en juego. Ocurre que, junto a la representación del penal como una selva donde se impone la ley del más fuerte, convive, sin anular esa mirada, una representación de los grupos internos que se disputan el poder de tono más político, entendiendo a la palabra como la organización corrupta de los hombres para construir poder y gestionar privilegios para los miembros de esas sociedades. Es significativa, en este sentido, la construcción del espacio interno del penal, que se organiza en torno a una idea de jerarquías, de acuerdo al lugar de poder que ocupan los presos. Hay, en efecto, una dicotomía entre los que están “adentro” y “afuera” en la misma cárcel: en el interior del penal, hay un lugar de privilegio que de hecho se denomina “VIP” en el universo diegético, donde las instalaciones tienen todas las comodidades e imitan el confort de los hogares de las clases medias o incluso altas de la sociedad, con electrodomésticos y dispositivos destinados al entretenimiento (como televisores); mientras que afuera está la “Villa”, un lugar donde reina el hacinamiento y la precariedad, con cubículos contruidos con materiales descartables (maderas, chapas, bolsas, telas) que funcionan como habitación/rancho de quienes no pertenecen al grupo de los privilegiados. Esta distribución de los espacios internos imita las divisiones de clase existentes en la propia sociedad, que funciona como referente silencioso de toda la trama: si bien no es el tema del presente trabajo, sí vale la pena resaltar que esa lectura de la serie va asociando

la política a la construcción de poder con medios ilícitos y arteros. Toda una definición de la mirada que representa ese universo, donde los hombres son vistos como miembros de manadas conducidas por líderes mesiánicos que hacen de la corrupción su forma de praxis política y construcción de poder, en un mundo regido por la violencia y la transa.

Abrir camino hacia otras miradas

160 | A la pregunta sobre si es posible disputar las imágenes impuestas por la cultura hegemónica, corresponde la pregunta sobre el lugar de producción de la cultura popular en nuestra sociedad. Si Bourdieu (en García Canclini, 2004) la responde desde el modelo de la desigualdad, al definirla como una cultura subalterna que se construye en referencia a la hegemónica, admitiéndose inferior e imitando sus gustos; García Canclini (2004) pone en tela juicio esa mirada, cuestionando su pertinencia en nuestras sociedades latinoamericanas. El intelectual argentino incorpora la visión de Sergio Miceli que complejiza el modelo bourdieuano al estudiar la cultura brasileña. En nuestras sociedades, al no existir una estructura de clase tan unificada ni una clase hegemónica en condiciones de imponer al sistema entero su matriz de significaciones (Miceli, 1972, p. 43), nos encontramos más bien con un campo simbólico fragmentado donde coexisten capitales culturales diversos; la hegemonía de la cultura “legítima” y la subordinación de la popular no funcionan del mismo modo que en las sociedades europeas. Esto da lugar a pensar otras perspectivas alrededor de la cultura popular, que si bien se sigue encontrando en una situación de disparidad respecto a la cultura dominante (por ejemplo en sus condiciones de producción, en la disponibilidad de tiempo y recursos a emplear para sus realizaciones), esto no quiere decir que su estética sea reducida a una razón de ser pragmática y funcionalista, de espíritu meramente imitativo de los paradigmas hegemónicos, ni que no tenga capacidad de “instaurar un campo autónomo de lo simbólico y lo bello” (García Canclini, 2004, p. 72). La cultura popular puede construir gustos, estilizar y ordenar sus propias concepciones de lo bello, por lo que García Canclini (2004) propone cuestionar el modelo de la desigualdad para pensar un modelo de la diferencia.

Esta perspectiva reconoce entonces a las culturas populares como tales, acredita que son capaces de tener su propio sentido, las toma en serio y se determina a aprender su propia lengua para entenderlas, más que seguir escuchando lo que otras lenguas dicen sobre ella.

Desde aquí podemos empezar a pensar lo que sucede en relación a las representaciones audiovisuales hegemónicas que construyen estereotipos alrededor de la cultura popular, como hemos desarrollado en el análisis de *El Marginal*, y qué sucede cuando los sectores populares pueden construir sus propias representaciones a través de la realización de producciones culturales, como veremos a continuación a partir de un cortometraje comunitario. Si nos permitimos considerar a esta producción como perteneciente a la cultura popular es porque da cuenta de la necesidad imperiosa de ciertos sectores sociales de poder representarse, contarse y decirse desde su propia lengua, y aquí vale una aclaración: pensamos el concepto de “lengua” como lenguaje audiovisual, ya que las producciones emanadas de las clases populares arrojan indudablemente otro resultado técnico-estético-discursivo que el que ofrecen las representaciones de producciones realizadas por los sectores dominantes. De igual manera no pretendemos decir aquí que estas expresiones sean esencialmente disruptivas, transgresoras y de denuncia explícita sobre la cultura hegemónica, sino que en ellas podemos ver matices, cercanías y lejanías con la “legitimidad” cultural instalada por ella. Ya lo advierten Grignon y Passeron cuando destacan que “las culturas populares no están evidentemente definidas en un alerta perpetua ante la legitimidad cultural, pero tampoco hay que suponerlas movilizadas día y noche en una alerta contestataria. También descansan” (Grignon y Passeron, 1991, p. 75).

Entre dos caminos (Colectivo Cine en Movimiento, 2018) es un cortometraje comunitario del año 2018 realizado por estudiantes de la Escuela Secundaria Técnica de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), en conjunto con el Centro Universitario San Martín (CUSAM) de la Unidad Penitenciaria 48 de San Martín (Buenos Aires), promovido por la asociación civil Cine en Movimiento³. Podemos definir al “Cine Comunitario” (CC) como un tipo de realización audiovisual que dispone la organización de personas no especializadas en el campo cinematográfico para construir un discurso audiovisual de manera colectiva y participativa. Propone un modo de producción que promueve otra distribución del trabajo en comparación a los paradigmas de las producciones estandarizadas, en donde la figura del director/a o del productor/a son centrales para su desarrollo, ya sea en experiencias de producción industrial guiadas por los objetivos del mercado o en producciones autorales de ánimo más artístico donde prevalece la idea de un/a director/a como marca autoral. Por el contrario, el CC propone una distribución de roles de manera participativa y democrática que

3 Colectivo que trabaja con diferentes organizaciones e instituciones para compartir herramientas del lenguaje audiovisual y promover la producción de obras desde la metodología del cine comunitario, principalmente en el trabajo con sectores populares.

busca la discusión y el consenso entre pares: no persigue objetivos vinculados al rendimiento económico ni tampoco al reconocimiento o legitimación autoral ni de la obra realizada; sino más bien reconoce como su potencia creadora al proceso por sobre el resultado, la resignificación de los actores sociales que la realizan, la revalorización de sus espacios, temáticas o los personajes que pone en escena. Tal como lo caracteriza Gumucio Dagron (2014), de su “elaboración se desprende el derecho a la comunicación, posee expresiones culturales que fortalecen la identidad de un grupo y se plantea como un ejercicio de posicionamiento político y social, en sociedades que frecuentemente las invisibiliza y marginan” (p. 53).

El cortometraje *Entre dos caminos* es un claro ejemplo de este tipo de cine. Filmado por estudiantes junto a internos de una Unidad Penitenciaria, narra la experiencia de tantos jóvenes pertenecientes a los sectores marginales de nuestra sociedad. Su trama escenifica el robo a un kiosco por parte de un grupo de jóvenes, acto que provocará que uno de ellos sea encarcelado. Una vez dentro del precinto, el protagonista conocerá el espacio de formación y reflexión que brinda el CUSAM y logrará recibirse de sociólogo, por lo que luego trabajará para convocar a otros presos a que se acerquen a ese espacio educativo. Desde su trama, el corto muestra una visión completamente diferente de la cárcel y su vida interna que *El Marginal*.

La primera escena nos presenta desde un plano de angulación picada a dos jóvenes conversando y tomando un vino sobre una pared que podemos entender es su espacio vital, su barrio. Ya desde esa primera toma se imponen otros códigos cinematográficos al de la industria hegemónica: una banda sonora simple, con un registro rudimentario que a veces impide oír bien las palabras, planos que se construyen en función de mostrar las acciones de los personajes y un registro actoral simple, amateur, que nos revela que estamos ante una autorepresentación que propone otros parámetros de verosimilitud. Los personajes no están borrachos ni drogados, si bien fuman marihuana, uno de ellos le reprocha el vicio al otro y hace alusión a que es “el último de la semana”, incluso llega un tercer personaje que, en su primer acto, enfatiza la admonición: contra la unidimensionalidad que exhiben las representaciones hegemónicas analizadas en *El Marginal* respecto a los personajes de las clases bajas, aquí hay un intento de mostrar la multiplicidad de posiciones que puede haber respecto a ciertas prácticas que los estereotipos sociales suelen adjudicarles a los jóvenes pobres. Amén de cierta condena moral de la droga que se encuentra a lo largo del corto, lo cierto es que tampoco se construye una mirada demonizadora de esa situación: los personajes juegan, se molestan como amigos, la puesta de escena presenta una naturalidad desde la imagen y el sonido que enfatiza el carácter realista y cotidiano de la trama. Incluso la propuesta de realizar un robo que presentará el tercer

personaje que se incorpora a la escena (“tengo un laburito para hacer” dirá significativamente, sugiriendo el horizonte laboral que tienen los jóvenes de su condición social) se desarrolla de manera natural, como parte de la cotidianidad de esas personas. Si bien un plano detalle enfatizará la significación de la pistola escondida que lleva el personaje en el pantalón, la puesta en escena no incorpora ningún otro elemento del lenguaje audiovisual para darle dramatismo o suspenso al momento, se mantiene siempre en un registro natural. La propia escena del robo mantiene este tono narrativo: si bien la secuencia comienza con una música de rap que le otorga cierto dinamismo y tono lúdico (aunque su significación más relevante está en su letra, que caracteriza a los personajes y revela su imaginario simbólico), la secuencia se resuelve rápidamente, de un modo natural, sin construir suspenso ni exagerar las acciones, ni siquiera la violencia. Comienza la persecución policial que se resuelve de manera sencilla con el sonido de una sirena fuera de campo y un *travelling* de seguimiento frontal y trasero que se convierte en la mirada subjetiva del agente que detendrá al protagonista. Aunque esa puesta en escena seguramente se debe a las condiciones de producción del cortometraje, también podemos pensar que traduce la experiencia de los jóvenes pobres en relación a las fuerzas de seguridad, que aquí se representan como una amenaza invisible, fantasmal, siempre presente, capaz de irrumpir en cualquier momento para cambiar radicalmente sus vidas.

A partir de aquí el cortometraje se modifica, aunque no en el sentido que la cultura hegemónica podría imaginar. Un mensaje de texto que vemos en pantalla anticipa una gran elipsis en el relato temporal y funciona como explicación de la suerte del personaje: ha sido arrestado y, gracias a que le sumaron causas, condenado a diez años de prisión, aunque dentro de la cárcel pudo estudiar y recibirse de sociólogo y ahora ayuda a otros presos. Esta segunda parte del cortometraje se desarrolla ya dentro de la UP48 de San Martín y no busca construir otro escenario, al punto que por momentos parece un registro documental. El seguimiento de los pies de un nuevo personaje que camina por un pasillo donde se proyectan las sombras de un enrejado de alambre junto a una voz en *off* que le habla, es la primera imagen que tenemos de la cárcel. La voz en *off*, tranquila, en primer plano sonoro y con pocos elementos del ambiente, describe al Centro Universitario San Martín de la unidad penitenciaria en la que se encuentran:

Este espacio donde vos estás yendo ahora es como una embajada, es un lugar donde en la cárcel te permite poder tener algunos derechos que en otros lugares no existen (...) podés ser vos, acá cada uno puede ser uno mismo, no solamente vamos a poder caminar libremente por este espacio sin pedirle permiso a nadie, ni estar limitados por el tiempo de un otro si se dispone a dejarnos caminar o x cosa que queramos hacer en la cárcel... (Colectivo Cine en Movimiento, 2018, 3:33 min. - 4:15 min.).

En imagen aparece el personaje que habla, que representa al chico encarcelado por el robo diez años atrás, mientras la cámara acompaña con un *travelling* a ambos personajes que caminan y de fondo se ven paredes pintadas de muchos colores con dibujos y leyendas como “Mi silencio grita desesperadamente tu nombre” o “Evita el pueblo se alimenta de tu alma”. Mientras, continúa la voz:

El CUSAM es como una familia grande (...) acá nos podemos ver como personas, Guille, acá se permiten cosas diferentes a lo que se habla en el sentido común, te dicen la cárcel es esto... yo me permito decirte a vos que acá tenés la posibilidad de dejarte conocer... (Colectivo Cine en Movimiento, 2018, 4:17 min. - 4:54 min.).

Ingresa a un espacio con gente estudiando, tomando mate, hay un pizarrón y paredes pintadas con frases y el dibujo de un pañuelo de Abuelas de Plaza de Mayo junto a otros carteles, consignas y símbolos. Las personas que allí se encuentran están en silencio, estudiando, tranquilas, luego dialogan con el personaje buscando convencerlo de que se integre al espacio. Todo en la secuencia (desde las palabras reseñadas a la luz del sol de la tarde immaculada en que se filmó la escena) traduce amabilidad, compañía, voluntad de contención y sentido de pertenencia colectivo abierto a recibir al nuevo interno de la cárcel. Las propias instalaciones del lugar exhiben la pulcritud de un video institucional, que por cierto no lo es, construyendo una visión radicalmente distinta a la ofrecida por *El Marginal*: no estamos ante el mundo primitivo que promueven tantas producciones audiovisuales respecto a estos espacios, sino que aquí hay organización colectiva altruista, destinada a reparar las desigualdades existentes en la sociedad y darle a los desplazados del sistema una oportunidad de construir una vida distinta. La política en su sentido más revolucionario y transformador. No se trata tampoco de una visión idealizada, como mostrará el final del corto donde el nuevo personaje se debate entre ingresar al CUSAM o la tentación de volver al pabellón con otro preso que lo invita a “fumar porro y curtir el mambo de la celda”, sino de una mirada más realista de ese mundo que intenta mostrar los distintos matices y posibilidades de vida que ofrece a los jóvenes. Aún en la precariedad de su registro amateur y con un planteamiento narrativo esquemático (organizado por una mirada un tanto moralista que divide al mundo entre dos opciones), *Entre dos caminos* exhibe un universo de posibilidades para sus personajes mayor a *El Marginal*, condenado a replicar los prejuicios sociales de una clase dominante sobre aquellos que desconoce y desprecia.

¿Quién está detrás?

Si entendemos que las producciones audiovisuales de determinada “cultura visual” ayudan a construir los imaginarios colectivos de la sociedad, que los sujetos utilizan para interpretar el mundo y concebir sus relaciones con los otros, vale la pena preguntarse: ¿en qué medida una determinada obra audiovisual ayuda a entender la realidad social de los sujetos que la filman? El presente trabajo intentó analizar las distintas representaciones de la cultura popular en la cárcel que encontramos en producciones audiovisuales absolutamente distintas entre sí. Si bien no pretendemos sacar conclusiones absolutas sobre una serie que está por estrenar ya su cuarta temporada, sí elegimos momentos claves que nos permitieron analizar la mirada que construye sobre el universo que aborda. Sin negar que la serie puede reflejar una parte de la realidad de las cárceles argentinas (no es nuestra tarea determinar esto), nuestro análisis sugiere que construye una visión más bien unidimensional que responde a los miedos y fantasías que las clases sociales dominantes tienen sobre ese universo desconocido para sus miembros, así como también a modelos narrativos propios de ese género cinematográfico que acaso ayudan a construir aquellas representaciones simbólicas. Entendemos, al fin, que pese a la escasez de medios y recursos, un cortometraje colectivo como *Entre dos caminos* ofrece un acercamiento más sincero y realista a las condiciones de vida que existen en los penales del país, al mostrar otras posibilidades de vida que trascienden los estereotipos analizados en *El Marginal*: sin dudas hay hacinamiento, violencia y corrupción en las cárceles argentinas, pero también hay espacios educativos y prácticas de militancia política que permiten a sus internos acceder a otras posibilidades de vida, acaso ser ellos mismos como afirma el protagonista. Se trata, como vimos, de la concepción opuesta de la política: mientras en *El Marginal* se la asocia a la corrupción y el chantaje, aquí se muestra su potencia transformadora de los seres a partir de la organización colectiva con fines solidarios. Si la serie producida con fondos millonarios nos dice que alguien como nosotros se transforma en una bestia para sobrevivir en las cárceles, este corto insignificante en términos de público nos muestra que aquél “pibe chorro” estigmatizado por su condición social puede encontrar los medios para desarrollar su vocación y su verdadera potencia de vida al acceder a la experiencia transformadora de la educación.

Bibliografía

Caggiano, S. (2012). *El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.

El marginal (2021, 26 de abril). En Wikipedia. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=El_marginal&oldid=135065477.

García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa.

González, C. (2019). *El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión*. Cesar González/ Cineasta, escritor [blog]. https://camiloblajaquis.blogspot.com/2016/09/el-fetichismo-de-la-marginalidad-en-el_21.html.

Gumucio Dagron, A. (2014). *El Cine Comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fes Comunicación.

Quin, R. (1995). Enfoque sobre el estudio de los medios de comunicación: La representación de estereotipos. En R. Aparici (Coord.), *Educación Audiovisual. La enseñanza de los medios en la escuela*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.

Filmografía

Caetano, I. A. y Ortega, L. (2016). *El Marginal* [serie televisiva] Argentina: Underground Producciones.

Colectivo Cine en Movimiento, Escuela secundaria técnica de la UNSAM y el CUSAM de la UP48 de San Martín (2018). *Entre Dos Caminos* [cortometraje]. Argentina: Sin productora. Disponible en <https://youtu.be/gg-sMrzK9Yg>

Cómo citar este artículo:

Iparraquirre, M. y Rinero, L. (2021). Imágenes en disputa. Representaciones audiovisuales de la marginalidad en contexto carcelario. AVANCES, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33501>.