

## Candelaria de Olmos

Universidad Nacional de Córdoba

### El cine de la verdad: Un análisis de *Legión. Tribus urbanas motorizadas* de J. C. Campusano

The cinema or truthfulness: An analysis of  
J. C. Campusano's *Legión. Tribus urbanas motorizadas*

*Me parece que gran parte del cine argentino es un cine de clase media, que sale poco fuera de su propia realidad, su propia burbuja. Yo muestro lo que tengo alrededor...*

José Celestino Campusano (Bernardes, 2014).

#### Resumen

Este trabajo propone un análisis de *Legión. Tribus urbanas motorizadas*, un documental del cineasta argentino José Celestino Campusano que aborda la representación de un conjunto de agrupaciones de motociclistas del conurbano bonaerense. La hipótesis de lectura es que Campusano tiende a la realización de un cine que le propone al espectador la adquisición de conocimientos nuevos y el abandono concomitante de los prejuicios acerca del *otro* que en cambio, algunas películas del Nuevo Cine Argentino que trabajan sobre la representación de las clases populares procedentes de ese mismo espacio, buscan confirmar. En ese sentido, el análisis es contrastivo respecto de otro efectuado en un trabajo anterior acerca de films de Caetano, Bielinsky, Stagnaro y Trapero, entre otros.

#### Abstract

This paper proposes an analysis of *Legión. Tribus urbanas motorizadas* (Legion. Motorized urban tribes), a documentary by Argentine filmmaker José Celestino Campusano that addresses the representation of a group of motorcyclists from Buenos Aires. The hypothesis of our reading is that Campusano offers viewers the acquisition of new knowledge and the concomitant abandonment of prejudices about the other, as opposed to some films from the New Argentine Cinema that, when trying to represent popular classes, tend to confirm. Here, contrastive analysis is made with respect to a previous work regarding some films by Caetano, Bielinsky, Stagnaro and Trapero.

#### Palabras Clave

Cine argentino  
Documental  
Representaciones  
sociales  
Conflictos sociales

#### Keywords

Argentine cinema  
Documentary film  
Social  
representations  
Social conflicts.

### 1. Antecedentes: delincuentes en el Nuevo Cine Argentino

En otro trabajo, hemos explorado la construcción que ensaya el Nuevo Cine Argentino de la figura del delincuente a partir de un corpus más o menos nutrido de películas producidas entre 1997 y 2010: *Pizza, birra, faso* (Caetano/Stagnaro, 1997); *Nueve reinas* (Bielinsky, 2000); *El bonaerense* (Trapero, 2002), *Un oso rojo* (Caetano, 2002), *El cielito* (Menis, 2004), *Palermo Hollywood* (Pinto, 2004); *Villa* (Massa, 2008) y *Elefante blanco* (Trapero, 2010), entre otras (de Olmos, 2014: 121-131).

En primer lugar, habíamos señalado que la construcción del *otro* como delincuente que se ensayaba en estos filmes se cruzaba con una configuración de clase. De esta suerte, las historias narradas acababan por ser menos las de unos delincuentes que las de los sectores populares empujados o inclinados a delinquir. Ello tenía, a nuestro juicio, una triple consecuencia: por un lado, si el delito era cometido por sujetos pertenecientes a los sectores populares cuyas condiciones de clase funcionaban como explicación causal del delito mismo, la comisión de un delito por parte de sujetos pertenecientes a la clase media resultaba necesariamente, un rasgo marcado. Habíamos tenido ocasión de constatar esta singularidad en *Leonera* y en *Palermo Hollywood*, donde la ajenidad de los personajes principales (de clase media, que delinquirán por error o por accidente) era señalada por otros, secundarios, pertenecientes a la clase menos favorecida (“vos no sos de acá”, en *Leonera* o “No sos ningún pibito de la calle”, en *Palermo...*). En este mismo sentido habíamos observado, aunque en otros films que no formaban parte de nuestro corpus, cómo a la clase media no le quedaban reservados el robo a mano armada, ni el secuestro, ni el homicidio, sino los delitos de guante blanco: la estafa en primer término (*Nueve Reinas*, 2000). Segunda consecuencia: si los delincuentes se construían como pertenecientes a una clase, resultaba coherente que aparecieran como personajes colectivos que actuaban en conjunto o, caso contrario, como personajes individuales cuyo hacer tenía, sin embargo, un valor metonímico respecto de un actor también colectivo que había que buscar en el extratexto. Tercera y última consecuencia: la ecuación sectores populares = delincuencia demandaba una laboriosa construcción no tanto del delincuente, rol temático que fácilmente podía ser explicado/narrado por el *hacer* de los personajes, cuanto de la pertenencia de clase que exigía demorarse en descripciones que hacían al *ser* de esos mismos personajes: ser “pobre”, para decirlo con Marta (*Leonera*) o “pibe de la calle”, para decirlo con Pablo (*Palermo Hollywood*) Pero éste, creemos, constituye un segundo tópico de los que nos fue posible señalar a propósito del corpus.

En segundo lugar, entonces, estaba la cuestión del modo en que se construían los sectores populares. Nuestra hipótesis en este sentido pretendía que las operaciones efectuadas a este propósito no ahorran estereotipos: los sectores populares quedaban confinados a los espacios periféricos de la ciudad marcados por la carencia (por ejemplo, las calles *sin* pavimento y las casas *sin* revocar del suburbio que frecuenta Rubén en *Un oso rojo*). Su lugar de pertenencia era ése o el interior, como ocurría con el Zapa en *El bonaerense*, Marta en *Leonera* o Félix en *El cielito*. En cualquier caso, algunos de ellos podían ganar los lugares centrales de la ciudad (el barrio de Palermo, en *Palermo Hollywood* o el mismísimo obelisco en *Pizza, birra, faso*). Por lo demás, la representación de esos sectores como *otro* estaba confiada menos a la vinculación con espacios construidos a su vez como ajenos, distantes de cierto centro, que a una serie de procedimientos tendientes a señalar la distancia entre el enunciador y los sujetos del mundo representado. En principio, nos había parecido detectar esa distancia en la atribución que se hacía a uno y a otro de determinados consumos culturales: así, las formas consideradas *cultas* o de la *alta* cultura se reservaban a la instancia de la enunciación y las formas de la cultura *popular*, a los actores del enunciado. Ello era bastante evidente en el uso diferencial del sonido: el tango fusión como banda de sonido (*Palermo Hollywood*); la cumbia, siempre la cumbia, como *la* música de la diégesis (*Palermo Hollywood*, *Leonera*). Un segundo procedimiento descansa en el juego de la cámara, en los primerísimos primeros planos de objetos que, en términos de Barthes, adquirirían no un valor funcional sino uno indicial, esto es, no hacían al desarrollo de la historia, sino a la caracterización de los personajes (Barthes, 1982). La aparente gratuidad de esos primeros planos (por ejemplo, del corazón de fieltro que cuelga del espejo del auto en *Un oso rojo*, que tiene un nombre bordado en letras doradas) tendía, a nuestro jui-

cio, a subrayar la distancia entre *yo* y los *otros*. En este sentido, y éste cuenta como un tercer procedimiento, habíamos señalado una fuerte estetización en los modos de representar la delincuencia y el delincuente (*groncho*) que daba cuenta, una vez más, de la competencia diferencial de un enunciador (*ilustrado*) cuyo enunciado trazaba relaciones intertextuales e interdiscursivas con otras formas complejas de la cultura: la literatura e, incluso, la literatura de Borges (*Palermo Hollywood, Un oso rojo*).

La distancia entre enunciador y enunciado que estas películas proponían se veía, sin embargo, acortada por la construcción del delincuente como sujeto de pasiones, pasiones altamente positivas, especialmente en torno a la familia. Éste era, a nuestro entender, un tercer tópico con arreglo al cual el enunciador le proponía al enunciatario la representación de otro, después de todo, no tan ajeno. En este sentido, dicha representación podía ser tolerada porque, aunque “groncho”, “pobre” y “delincuente”, el *otro* compartiría con el enunciador y, especialmente, con el enunciatario, valores que otras formas de la discursividad social han construido como incuestionables: las relaciones familiares, empezando por aquéllas que afectan a padres e hijos.

A modo de conclusión, habíamos señalado, finalmente, que las películas del corpus proponían al enunciatario la realización de un hacer cognitivo (reconocer) y no el de uno pragmático (modificar de alguna manera, en el extratexto, aquello que en el texto se presentaba, después de todo, como ficción). En esta oportunidad, quisiéramos subrayar el carácter de ese hacer cognitivo como efectivamente de *re*-conocimiento y no de conocimiento. Dicho de otro modo: las películas del corpus no le proponen al enunciatario la adquisición de un saber nuevo acerca de un *otro* sino la confirmación de un saber del cual aquél ya dispone, un saber que, de hecho, comparte con el enunciador: los sectores populares delinquen, bailan cumbia, tienen mal gusto.

Aunque nos hemos extendido, acaso en exceso, en las conclusiones siempre parciales de nuestro trabajo anterior, el propósito de éste no es insistir en ellas. O sí, pero a partir de la lectura de otros films que, producidos dentro del mismo período que los ya analizados, guardan con ellos algún tipo de relación de semejanza y acaso muchas de diferencia. Se trata de *Vikingo* (Campusano, 2009) y *Legión* (Campusano, 2006): la primera, una película ficcional; la segunda, una documental. Nuestra hipótesis de partida es que, a diferencia de las anteriores, estas películas sí procuran la construcción de un nuevo saber acerca del *otro* que se define menos por su relación con los espacios periféricos y la delincuencia que por la afición al motociclismo<sup>1</sup>.

## 2. Legionarios motociclistas

La adquisición de un saber nuevo por parte del enunciatario es, desde luego, el fin que anima el género documental en el cual se inscribe *Legión. Tribus urbanas motorizadas* (en adelante, *Legión*). La particularidad de *Legión* es que el propósito didáctico está subordinado a la veridicción. En otros términos, lo que se le propone al enunciatario no es meramente *conocer* sino sustituir el saber que ya posee o que cree poseer acerca de los sujetos representados (“cree poseer” porque se trata de un saber *falso*, del orden del *prejuicio* en el buen y en el mal sentido del término) por uno nuevo, *verdadero*.

Pero, ¿quién o quiénes son los sujetos representados en la película de Campusano que hemos considerado y sobre los cuales habría una verdad para saber? El subtítulo de *Legión* despeja rápidamente el enigma: *Tribus urbanas motorizadas* es la designación reservada a un actor colectivo (*tribus*), con una localización espacial precisa (*urbanas*) y con un atributo (*motorizadas*) que, si funciona como un rol temático, hace prever determinadas acciones que son las que en efecto narra el documental: comprar, vender, reparar y armar motos, hacer viajes más o menos extensos en moto, asistir a los encuentros organizados por motociclistas, etc<sup>2</sup>. De hecho, las “tribus” entrevistadas a estos fines (los de la narración) son tres agrupaciones de motociclistas: la Agrupación Motociclista de Berazategui, “Vagabundos del Camino” y “Maldita Rata Karroñera” cuyos lugares de residencia y desplazamiento son, en realidad, el conurbano bonaerense. En este sentido, el epíteto “urbanas” del subtítulo tiende menos a crear falsas expectativas que a pulverizar la oposición urbano/conurbano y, con ella, otra que le es concomitante: centro/periferia. En cualquier caso, la representación del espacio no es una cuestión menor y el docu-

1.- Por razones de extensión, en este trabajo nos ocupamos de *Legión* y sólo al final hacemos una breve referencia a *Vikingo*, de cuyo análisis nos ocuparemos en un trabajo futuro.

2.- Pese al desdoblamiento que aquí intentamos, no debe olvidarse que “tribu urbana”, en tanto sustantivo compuesto, se reserva para designar a grupos sociales que comparten formas de vestir, formas de conducirse y lugares de reunión en el espacio de una ciudad.

mental -como una buena novela realista- empieza por ahí. En los primeros diez minutos de película, de hecho, la cámara alterna entre el interior de una casa y diversas tomas del exterior. La primera toma (de un muchacho que adentro de la casa, bebe cerveza frente a la abertura de una puerta cubierta por una cortina de plástico cuyas ondulaciones dejan adivinar el afuera) anticipa ese movimiento de la cámara. Pero, ¿qué hay adentro y qué hay afuera? ¿Qué muestra la cámara? El muchacho que bebe cerveza es, en realidad, uno de tantos que, reunidos en torno a una mesa, beben, fuman y escuchan a un hombre mayor cantar, a capela, el tango “Tinta roja” que, como se recordará, alude, con los afectos y la nostalgia que demanda el género, al barrio ya perdido de la infancia. Mientras el tango suena, la cámara va mostrando, en sucesivas tomas, escenas del barrio que, entonces, alcanza el estatuto de un personaje positivamente calificado: por las alusiones del tango pero también por lo que muestran esas pequeñas postales con cámara fija que, como hemos anticipado, alternan con la escena de los hombres reunidos al interior de la casa: un grupo de mujeres sentadas en la vereda, un hombre que moja la calle con baldazos de agua, un perro inmóvil, una mujer que pasa cargada con bolsas y acompañada de dos niños, una paloma sobre una lámpara del alumbrado público, un niño que corre delante de otro que se acerca en bicicleta, un señor mayor que está barriendo, etc. Como se podrá apreciar, el espacio de la periferia no sólo no es periférico en absoluto (es *urbano*, según señala el subtítulo del film), sino que, además, no está marcado por la carencia: básicamente, porque la cámara no se detiene en lo que falta, sino en lo que hay. Esta sería una primera diferencia a subrayar entre la propuesta de Campusano y la del Nuevo Cine Argentino. Una segunda diferencia es -valga la redundancia como un juego de palabras- la falta de diferencia o de diferenciación entre el enunciador y los sujetos del enunciado: no hay *yo* y los *otros*; más aun no, hay *nosotros* (enunciador + enunciatario) versus los *otros* (las “tribus urbanas motorizadas” que son los sujetos del enunciado). En estos primeros diez minutos de película, pero también después, esa falta de diferencia entre *yo* y los *otros*, que en el Nuevo Cine Argentino era concomitante a la complicidad entre enunciador y enunciatario, se hace evidente en dos operaciones confiadas una, a lo visual y otra, al audio.

## 2.1. Ver

Por lo que respecta a la primera operación, las tomas fijas de una cámara que por momentos parece más bien perezosa -por lo pronto, porque deja que los sujetos entren y salgan de cuadro sin seguir en lo más mínimo sus movimientos-, son anticipo de un procedimiento que se registra después y en otros filmes del mismo director: el desprecio (y aquí valga otra vez la redundancia como juego de palabras) por el procedimiento, por la estetización que en las películas de nuestro corpus anterior, en cambio, servía para señalar la distancia entre los sujetos de la enunciación y los del enunciado según una distribución que hacía a los primeros dueños de las citas eruditas (Borges, la literatura) y a los segundos, ajenos a ellas. Nada de eso hay en el cine de Campusano que elude tanto “las referencias cinematográficas o culturales” como los esfuerzos de la crítica por vincularlo a ellas (Bernardes, 2014). En este sentido, la construcción del *otro*, no pasa por esas referencias, ni es, finalmente, la construcción de un *otro*. A diferencia de lo que ocurría en las películas de nuestro corpus anterior, la complicidad se establece no entre el enunciador y el enunciatario, sino entre el enunciador y los sujetos de su enunciado.

3.- Que en cualquier caso forma parte de los consumos de los sujetos del enunciado, según se desprende de las inscripciones en las remeras que llevan algunos de ellos y que se ven más adelante.

Ahora bien, esa alianza está confiada, en parte, a la cámara que, si no estetiza el mundo representado, en cambio, “intima” con él. Ello se hace patente cuando, por así decirlo, termina la *descripción* (del barrio, de los sujetos que lo habitan) y comienza la *narración*, en principio, de los preparativos de un encuentro de motos organizado por la Asociación Motociclista de Berazategui. Mientras se escucha un tema cantado por Pappo (a “Tinta Roja” le sigue, por fuera de la diégesis, “El tren de las 16<sup>30</sup>”), la cámara muestra el grupo de hombres que estaba reunido alrededor de la mesa y que ahora sale de la casa y carga maderas en un camión ya viejo, cuyo movimiento acompaña con un brevísimo *travelling*. Tras un cambio de cuadro, la cámara está detrás de una ventana cuya suciedad permite advertir su existencia: se trata de la ventana del galpón donde transcurrirá el encuentro al cual llega el camión escoltado por dos motociclistas. Como se ve, la focalización es subjetiva: la cámara, que ha llegado antes, mira desde adentro.

*Antes* y *adentro* sirven como claves de lectura de esta segunda parte del documental, consagrada a narrar el encuentro al que hemos aludido y la organización de éste. *Antes*, precisamente,

porque el enunciador/narrador asiste a esa organización previa; *adentro* porque sigue muy de cerca, tanto los preparativos como el desarrollo posterior de la fiesta. Tres ejemplos dan cuenta de esa cercanía: los primeros planos de los rostros de quienes conforman la Asamblea de la AMB mientras sesionan y toman decisiones relativas, por ejemplo, a la seguridad durante el encuentro; los planos detalle de cuadernos con espiral donde los organizadores van controlando las tareas realizadas o por ser realizadas (la proximidad de la cámara es tanta que es posible leer frases como “Hacer cartel que diga *entrada*” o “Conseguir cambio”); ya durante la fiesta, un *travelling* de descubrimiento, cámara en mano, que da cuenta del desplazamiento del enunciador entre las motos estacionadas a la entrada del galpón al que ingresa como un invitado más.

En algún sentido, este último ejemplo, alienta a sugerir, una vez más, cierta complicidad entre el enunciador y los sujetos de su enunciado, complicidad a la cual el enunciatario podrá sumarse o no. Sin embargo, esa complicidad no llega a traducirse en la construcción de un *nosotros*<sup>4</sup> porque, al mismo tiempo y por paradójico que parezca, esa cámara que está antes y adentro, o antes y cerca, está también *tarde y lejos*. *Tarde* porque si el encuentro de motociclistas es registrado desde el inicio, en cambio, el *travelling* al que nos hemos referido y que daría cuenta de la llegada del propio enunciador al local donde aquel se lleva a cabo se produce de noche, cuando ya la fiesta está avanzada. *Lejos* porque, al menos durante el encuentro, la cámara se pone en muchas ocasiones a distancia, casi siempre en planos fijos. Entonces muestra -en una suerte de relato sumario que parece una compilación de los diferentes modos del placer y la diversión- a una pareja que baila, dos hombres que conversan mientras beben (uno de ellos es Aguirre el personaje de *Vikingo*), otro que fuma cadenciosamente, uno que come, un grupo que hace “pogo”, un *stripper*, primero y una *stripper* después, que se desnudan sobre el escenario, etc. En este último sentido, hay que señalar que si el enunciador “intima” con el *otro* es, al mismo tiempo, respetuoso y se mantiene a distancia de él. Como si la cámara procurara no molestar, no estar y, permítasenos insistir una vez más, no estetizar. Más discreta que esteta, la cámara renuncia por momentos incluso a narrar porque, al menos en esta segunda parte, el relato es siempre fragmentario, burla la lógica temporal con analepsis y prolepsis que van del encuentro de motociclistas a los preparativos que obviamente lo precedieron, y al revés. En los fragmentos hay que leer, sin embargo, no la fascinación por el artificio y la experimentación sino, muy por el contrario, su rechazo, el rechazo precisamente a hacer relato, a contar, a establecer, desde el lugar de la enunciación, las relaciones lógicas y causales que impone la narración. En cualquier caso, el rechazo del artificio no es rechazo de la belleza que, desde la perspectiva de Campusano, se emparenta siempre con la verdad: “un sinónimo de belleza puede ser lo verdadero, el ir a la verdad más incondicional, más generosa, más tangible, que es la más difícil de ver<sup>5</sup>.”

### Escuchar

En cuanto a la segunda operación a la que nos hemos referido más arriba, la que corresponde al audio, cabe apuntar que si la incorporación del tango inicial a la diégesis borra los límites que separan lo urbano del conurbano, el centro porteño de la periferia, al mismo tiempo, borra esa distribución diferencial entre los consumos del enunciador y los consumos de los sujetos del enunciado que ensayaban películas como *Leonera* y *Palermo Hollywood*, distribución con arreglo a la cual el tango era patrimonio de aquél y la cumbia, de éstos. En las películas de Campusano que hemos considerado, no hay cumbia: hay rock, hay blues, hay heavy metal, casi siempre en la diégesis y, a veces, también -como ocurre con el blues de Pappo- fuera de ella. Como si se tratara de la entrevista que faltó en *Legión* (el documental), señala Aguirre en *Vikingo* (el film ficcional), interpelado no por un entrevistador fuera de campo sino por los hijos del propio *Vikingo*: “¿La cumbia? ¡Ni a palos! *Tunchi-tunchi, tunchi-tunchi*. Aparte esa cumbia nueva... Cuartetazo villero... ¡Cualquiera! *Me gusta tu culito, me gusta tu culito, me gusta tu culito*. (...) Heavy. Nada de cumbia. Aunque nos han robado bastante de la cumbia. Son bastante delincuentes. El rock and roll también”.

Pero, si decimos que esta escena del film ficcional evoca las entrevistas del documental, es porque el procedimiento en una y en otras es el mismo: poner a quien pregunta en el lugar del

4.- Es sabido, porque él mismo lo ha señalado en varias oportunidades, que José Celestino Campusano, que es oriundo de Quilmes, ha sido motociclista y ha participado de grupos de motociclistas ya que no de agrupaciones: “Fuieste un motoquero, de esos que andan en banda y hasta ahora siempre fueron personajes de tus películas. ¿Qué clase de grupo, ‘equipo’, armabas con tus colegas de las motos?, ¿qué cosas hacían? Motoquero me suena despectivo y no sé bien qué significa. Yo era sólo un motociclista, y banda me remite a bandoleros. Los grupos de los cuales formábamos parte teníamos múltiples falencias, pero una gran virtud: no utilizábamos la marca ni la cilindrada para desmerecer a un colega, tampoco aceptábamos jerarquías, sólo procurábamos la integración y el compartir el instante. Rechazábamos a conciencia el modelo de motociclista norteamericano que coquetea con la crueldad y con el crimen. Particularmente yo era absolutamente suicida en el manejo de las unidades y tan es así que coseché una larga lista de accidentes. La pasión por el uso de la motocicleta se emparenta, a mi juicio, con la

transmigración del alma de un cuerpo a otro, viajando en el aire y no encerrado en una caja de lata como es un automóvil. La lealtad permite creer y es el principio que cataliza los procesos grupales y a mi juicio y por ello mismo posibilita los cambios estructurales" (Civale, 2014).

5.- Entrevistado por José Parra, sigue diciendo Campusano, aunque no a propósito de Legión, el documental sino de Fango, su último film ficcional estrenado (habida cuenta de que, a la fecha, El perro Molina se encuentra en postproducción): "...según los conceptos más estándares, se puede entender esta película como 'no bella', pero yo digo que sí. Es una película bella porque es sincera y porque la gente que la construyó puso lo mejor de sí para dejar un legado para las generaciones que vienen" (Parra, 2014).

6.- La falta de estetización que hemos apuntado más arriba roza por momentos, descuidos que hacen, por ejemplo, que el micrófono de quien entrevista quede, en ocasiones (y todo parece indicar que accidentalmente), dentro del campo.

enunciatorio; un enunciatorio como aquél que construían las películas del Nuevo Cine, pero al cual se le propone abandonar sus prejuicios acerca del *otro* para adquirir un nuevo saber. Esta observación nos invita a detenernos con algún detalle en esas entrevistas que siguen a la fiesta de la Asociación de Motociclistas de Berazategui y que constituyen el grueso de un documental que, a partir de entonces, trabaja con las reglas del género en su sentido más tradicional: un entrevistador fuera de campo cuya presencia y cuyas preguntas se adivinan en la mirada y en la respuesta de los entrevistados<sup>6</sup>. De hecho, es la recurrencia de los temas que abordan éstos últimos la que nos permite sugerir que el entrevistador se comporta como quien, disponiendo de un saber previo, (y negativo) sobre el otro, busca confirmarlo. Esos temas o tópicos son básicamente tres: la violencia (durante los encuentros de motociclistas), los códigos o valores<sup>7</sup> puestos en juego en las distintas agrupaciones (primero, "Vagabundos del Camino" y después "Maldita Rata Karroñera"), y una cierta construcción identitaria que, en virtud de los objetos valorados, apela a oposiciones como *nosotros* y *los otros*, *adentro* y *afuera* y, finalmente, *ser* y *parecer*.

Evidentemente interrogado acerca de la violencia en los encuentros de motociclistas, un grupo de miembros de la agrupación "Vagabundos del Camino", responde: "No. ¿Disturbios? Una discordia así nomás. Nosotros llegamos justo a tiempo... O sea, la discordia que tuvimos fue con la gente de afuera; no fue el motero, fue la gente de afuera. Y bueno, se lo ubicó, se le dijo, se lo sacó afuera y, bueno, se terminó la historia.

Somos todos amigos, compañeros de la agrupación. Si vamos a hablar de violencia, hay menos violencia que en un boliche actual. Hay mucha menos violencia. Somos todos conocidos. El tema es con la gente de afuera (...) la gente motera viene a disfrutar; la gente del barrio viene a buscar otra cosa. Y ahí es donde se arma la violencia. La gente motera no...

Puede haber... Como todo... Cuando se junta mucha gente tiene que haber un roce, pero no hay violencia. ¿Violencia? (...) Paso un boliche de cumbia y sí veo violencia: que los pibes (...) se pelean todos contra todos. En los encuentros no... somos gente grande y (...) nosotros a lo que vamos es a disfrutar".

Como podrá apreciarse, en esta cita y en otras que enseguida haremos, estos tópicos se superponen: la violencia es patrimonio de la "gente de afuera": ya sea que esté señalada por su lugar de residencia (el barrio) o por su franja etaria (los jóvenes que van al boliche). En todo caso, es ajena a los "moteros" que no solo no la ocasionan sino que responden pacíficamente a la violencia de los otros. Eso es lo que acuerda hacer la Asamblea de la Asociación de Motociclistas de Berazategui ante cualquier eventual disturbio ("Vamos, lo hablamos y le decimos 'loco te tenés que ir. Te devolvemos tu entrada'..."). Entre "moteros", la violencia es un riesgo que se diluye rápidamente, según explican dos miembros de Vagabundos del Camino: "A vos te ve mal un chabón y te va a decir 'vamos, loco. Te doy gaseosa, te rescatás porque estás mal'. Y vos por ahí te hacés el retobado y viene otro, otro y entre cinco, seis, te convencieron. (...) El problema es cuando se mezcla la gente, cuando viene gente que no es del palo".

Y si, según se desprende de las decisiones que sobre el particular toma la Asamblea de Berazategui, la fuerza policial no se convoca nunca, la propia fuerza física se invierte en el juego o en la defensa impostergable de códigos y valores. El juego es lo que se ve en esa suerte de relato sumario que el enunciatario realiza del encuentro de motociclistas cuyos asistentes participan de competencias que involucran, todas, la fuerza física (básicamente, cinchadas y pulseadas) y donde, en rigor de verdad, la "competencia" está subordinada a la diversión (y entonces quien sale campeón puede regalarle el trofeo justamente ganado a quien obtiene el segundo puesto). La defensa impostergable de códigos y valores es la que se *escucha* en el relato final y ligeramente heroico del Vikingo:

"Fui a una fiesta y afuera se habían agarrado a las trompadas. Salgo a mirar y sale un tipo con un revólver y empieza a tirar tiros. Y le digo que deje de tirar tiros porque le iba a pegar a una criatura, ¿viste? Y me dice "¡Qué no voy a tirar! Voy a tirar y te voy a matar a vos también". Y me hace así, me tira un tiro el chabón, ¿viste?, y me pasa cerca. Entonces me le voy encima y

empieza a correr el chabón, empieza a correr y a tirarme. Y no me pegaba. Entonces cuando no me pegaba, más fuerte me sentía: pensé que era Superman...”.

Como se ve, la violencia y el delito no sólo son ajenos a estos sujetos que el enunciado construye, sino que por momentos ellos se comportan como verdaderos héroes en defensa de la vida, ni siquiera propia sino ajena. Ello nos permite señalar que, a semejanza de lo que ocurría con las películas del Nuevo Cine Argentino, también aquí la familia aparece como un valor, sólo que en tanto tal no suscita en los sujetos del enunciado estados pasionales que eventualmente el enunciatario podría compartir, sino obligaciones, *deber hacer*: “Nos gusta ir a los encuentros, nos gustan las motos, pero más que nada, primero, está la familia. Después está el encuentro. (...) Si no tenés para ir al encuentro porque tenés que dejar plata en tu casa, te quedás. Es fácil” (Miembro de “Vagabundos del Camino”). “El compromiso lo tenemos con la familia, nosotros, nuestra... Nosotros no tenemos palabras entre nosotros. Nos comprometemos a hacer cosas, pues las cumplimos. Después no tenemos obligaciones con nadie” (Willy, presidente de “Vagabundos del Camino”). “Y la familia es algo muy grande. (...) tengo dos hijos grandes hermosos que los crié prácticamente solo. (...) Tiene diecinueve años el más grande y no toma, no fuma, no lo dejo andar en moto. Quiero que sea todo lo contrario a mí. (...) Porque [para] esto tenés que tener una personalidad: te encontrás con mucha gente jodida” (Vikingo).

Pese al celo que Vikingo dice poner en la educación de sus hijos, las relaciones filiales que en las películas del Nuevo Cine eran las privilegiadas no son aquí un rasgo marcado. En cambio, se privilegian las relaciones de pareja o, en todo caso, la figura de la mujer en el seno de esas relaciones y en el seno de la socialización que supone el *modus vivendi* de las diferentes agrupaciones de motociclistas (más y menos institucionalizadas) que, de hecho, constituyen grandes familias en sentido metafórico y en ocasiones, también literal (tal es el caso de Vagabundos del Camino en la que seis de sus miembros guardan alguna relación de parentesco): “[Nosotros estamos agradecidos] más que nada a nuestras mujeres que hoy por hoy siempre nos están aguantando nuestros rayes, nuestros viajes y siempre están ahí cuando uno precisa algo, en los momentos malos están ahí” (Willy, presidente de “Vagabundos del Camino”). “Que cada uno haga lo que quiera, siempre y cuando no se zarpe con los demás; no le falte el respeto a ninguna mujer ajena. Hacé lo que vos quieras. Yo no te voy a poner una regla a vos porque yo no soy más que vos, porque ninguno somos más que nadie: somos todos iguales. Nosotros somos más que nada un grupo familiar. No nos consideramos otra cosa. Somos lo que somos y somos lo que ven” (“Vagabundos del Camino”).

Nuevamente, la cita nos habilita a considerar otros valores y haceres positivos cuya recurrencia en las respuestas de los entrevistados tiende a la construcción de los sujetos del enunciado: la libertad (“el tema de la moto pienso que significa libertad”, apunta el Vikingo), la solidaridad entre pares (“para ciertas metas tenemos un compromiso con el grupo: adonde vaya no dejar tirado a nadie”, dice Willy), y el desprecio, no sólo, por la violencia sino por todas las formas de la discriminación (“No discrimino quién tiene más quién tiene menos; mejor moto, peor moto. No. O sea... los trato a todos por igual”, apunta el fundador de “Maldita Rata Karroñera”).

### 3. Libertad, igualdad, fraternidad y... verdad

Desde luego, todas las citas son de respuestas a preguntas que, como hemos anticipado más arriba, pertenecen a un entrevistador que hace las veces de enunciatario representado en el texto, cuyos saberes acerca del *otro* son del orden del prejuicio y que, por lo tanto hay que corregir. En este punto, el film documental trabaja con un plus de demanda: no sólo procurar un conocimiento nuevo (acerca del *otro*) que es lo esperable del género, sino un conocimiento verdadero capaz de reemplazar uno falso. De allí la insistencia en liquidar los estereotipos a que parecen apuntar algunas preguntas (que entonces tienen la validez de preguntas retóricas formuladas por un enunciatario que, por otro lado, por el lado de lo visual, intima con los sujetos del enunciado), cuyas respuestas son siempre invariables: “Trabajamos, si no, no podemos hacer la vida de viajar”, “Todos somos laburantes”, “No me drogo”, “Siempre respetando al prójimo”, etc. De allí también, la recurrencia de semas que configuran una isotopía de la veridicción que termina de revelarse en el final casi apoteótico del film, con la larga intervención del Vi-

7.- Empleamos el término valor no en un sentido moral o moralizante sino en uno estrictamente semiótico, para hablar de objetos de valor (Courtes & Greimas, 1979: 288 y 430).

8.- Como señalan Courtés y Greimás, "el creer verdad del enunciador no basta para la transmisión de la verdad (...) un creer verdad debe instalarse en los dos extremos del canal de la comunicación y a este equilibrio más o menos estable, a este entendimiento tácito de dos cómplices más o menos conscientes, lo denominamos contrato de veridicción (o contrato enuncivo). Sin embargo, el buen funcionamiento de este contrato depende, en definitiva, de la instancia del enunciatario...". Por lo que atañe a la instancia de la enunciación, "la producción de la verdad corresponde al ejercicio de un hacer cognoscitivo particular, el hacer parecer verdad, que puede ser denominado, sin ningún matiz peyorativo, hacer persuasivo" (Courtés & Greimás, 1979).

kingo: "¿Sabés qué me molesta? Cuando voy a algún lado, acá, donde vivo, voy a algún almacén y entro y está lleno de gente, está lleno de gente y me mira y me dice: '¿Qué va a llevar?' Está pensando que le voy a robar, ¿entendés?, cuando viene un tipo de saco y corbata y le pone un revólver en la cabeza, ¿entendés? Y porque somos así, porque nos vestimos así, ¿tenemos que ser ladrones? Todos laburamos. Preguntale a cualquiera de los muchachos: cada uno tiene su laburo. No hace falta robarle nada a nadie para andar en una moto. (...) Eso me molesta: me molesta que me discrimen por tener el pelo largo, por andar de pantalón ajustado, o andar en ropa de cuero... (...). Por eso, para mí, mi familia es la gente que anda en la moto, la gente que trata primero de tratar con vos para conocerte, no por sólo verte, decir lo que sos, ¿me entendés? Porque todos aparentamos una cosa y realmente somos otra (...) Y... la gente se equivoca, la gente se equivoca mucho".

El documental y acaso todo el cine de Campusano, incluido el ficcional, trabaja entonces, proponiéndole al enunciatario la adquisición de un saber verdadero en reemplazo de uno falso<sup>8</sup> lo que equivale, por otra parte al trayecto que han realizado en ocasiones, los propios sujetos del enunciado: "Yo hace un año que estoy", dice un miembro de Vagabundos... Y agrega: "Me vine... Me pegué ahí... (...) La verdad es que encontré un grupo espectacular de gente buenísima, muy familiar... O sea, yo lo veía de afuera y decía "¡estos borrachos... esta gente peligrosa!" Y una vez que me puse ahí adentro me di cuenta que no era así... (...) Que yo estaba equivocado: tenía otro concepto".

Ni arcádico ni utópico, Campusano no peca sin embargo de ingenuo: el divorcio entre la violencia y los sujetos del mundo que le interesa representar se diluye en las películas de carácter ficcional. Pero incluso, entonces, de lo que se trata es de producir conocimiento acerca del *otro*. "Mis películas -ha dicho Campusano- no son documentales, pero quiero que permanezcan en el tiempo como un documento de la época en que vivimos, casi como parte de un fresco antropológico" (Civale 2014). En este último sentido, su propuesta fílmica se separa de los ensayos que, a lo largo de la década del noventa, hiciera el Nuevo Cine Argentino a la hora de representar al *otro*: se separa no confirmando los saberes previos del enunciatario acerca de ese *otro*, sino construyendo un saber nuevo, desestabilizador acerca de un sujeto cuya otredad es irreductible.



## Bibliografía

BARTHES, R. (1982), "Introducción al análisis estructural de los relatos" en NICCOLINI, S., *El análisis estructural*, CEAL, Buenos Aires.

BERNARDES, H. (23/05/2014), en *Página/12*, recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-32310-2014-05-23.html>, consultado el 20 de septiembre de 2014.

CIVALE, C. (2014), "Los vengadores: entrevista a José Celestino Campusano", recuperado de <http://www.cristinacivale.net/entrevista-jose-celestino-campusano/>, consultado el 20 de septiembre de 2014.

COURTES, J. & GREIMAS, A. (1979), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.

DE OLMOS, C. (2013-2014), "Al margen de la ley. Representaciones del delincuente y la delincuencia en el cine argentino reciente" en *Avances. Revista de Artes* N° 23: 121-131, UNC, Córdoba.

MARTINELLI, L. (s.f.), "El Cine Humano, producir colectivo. Entrevista a José Campusano", recuperado de [http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=248%3Ael-cine-humano-producir-colectivo-entrevista-a-jose-campusano&catid=48&Itemid=128](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=248%3Ael-cine-humano-producir-colectivo-entrevista-a-jose-campusano&catid=48&Itemid=128), consultado el 20 de septiembre de 2014.

PARRA J. (s.f.), "Entrevista a José Celestino Campusano", recuperado de <http://www.ficvaldivia.cl/la-maleta/la-maleta-5/entrevista-jose-celestino-campusano-fango/>, consultado el 20 de septiembre de 2014.

TRIQUELL, X. (2012), *Contar con imágenes*, Brujas, Córdoba.

## Filmografía

*El bonaerense* (2002), Pablo Trapero.

*El cielito* (2004), María Victoria Menis.

*Elefante blanco* (2010), Pablo Trapero.

*Legión. Tribus urbanas motorizadas* (2006), José Celestino Campusano.

*Nueve reinas* (2000), Fabián Bielinsky.

*Palermo Hollywood* (2004), Eduardo Pinto.

*Pizza, birra, faso* (1997), Adrián Caetano/ Bruno Stagnaro.

*Un oso rojo* (2002), Adrián Caetano.

*Vikingo* (2009), José Celestino Campusano.

*Villa* (2008), Ezio Massa.

## Candelaria de Olmos

Es Licenciada en Letras y Magíster en Sociosemiótica. Actualmente se desempeña como Profesora Adjunta de Semiótica en la carrera de Letras y como Profesora Titular de Análisis del Discurso en la de Archivología, ambas de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Contacto: [cdeolmos73@hotmail.com](mailto:cdeolmos73@hotmail.com)

