

¿Miradas de qué clase?

Construcciones cinematográficas de los conflictos de clase

Por Ximena Triquell y Sandra Savoini*

Resumen: El presente trabajo se enmarca en un proyecto mayor cuyo principal objetivo es analizar la forma en que aparecen construidos conflictos e identidades de clase en el cine argentino de la última década. En este caso, nos centramos en tres films que tematizan explícitamente los conflictos de clase: *Cama adentro* (Gaggero, 2004), *Buena vida delivery* (Di Cesare, 2004) y *El hombre de al lado* (Cohn y Duprat, 2010). A partir de este análisis pretendemos observar la manera en que se construyen los conflictos y las opciones de resolución que se proponen en términos narrativos. Sostenemos, a modo de hipótesis, que la representación de los conflictos y su resolución narrativa, poseen consecuencias importantes en la forma en que estos son interpretados a nivel social.

Palabras clave: Cine - Representaciones sociales – Conflicto social

Abstract: As part of a larger project, aimed at analyzing the articulation of class conflicts in the last decade of Argentine cinema this text focuses on: *Cama adentro* (Gaggero, 2004), *Buena vida delivery* (Di Cesare, 2004) and *El hombre de al lado* (Cohn and Duprat, 2009). We surmise that the representation of these conflicts and the solutions proposed in narrative terms have a significant impact on social interpretation.

Key words: Cinema – Social Representations – Social Conflict

Introducción

El presente trabajo se enmarca en un proyecto mayor cuyo objetivo es analizar la forma en que aparecen representados conflictos de distinta índole en los relatos audiovisuales producidos en Argentina con posterioridad a la crisis del 2001.¹ Al hacerlo partimos del supuesto de que los hechos sociales son interpretados y comprendidos a través de su incorporación a un relato, es decir, a partir de construcciones narrativas, lo que nos permite postular, a modo de hipótesis, que la representación cinematográfica de determinados conflictos y las soluciones expuestas en las tramas de las historias narradas poseen consecuencias importantes en la forma en que se interpretan estos conflictos a nivel social y en el modo en que los sujetos conciben su participación en ellos.

En este caso, nos centramos en tres películas que tematizan explícitamente los conflictos de clase: *Cama adentro* (Gaggero, 2004), *Buena vida delivery* (Di Cesare, 2004), y *El hombre de al lado* (Cohn y Duprat, 2009) para, a partir de su análisis, observar la manera en que se plantean estos conflictos y las distintas opciones de resolución que se proponen en términos narrativos.

Se espera así contribuir a la comprensión de la forma en que ciertos conflictos de nuestra historia reciente han sido interpretados en el marco de la

¹ El proceso identificado como "crisis del 2001" fue resultado del creciente descontento de diversos sectores y se caracterizó por la multiplicación de diversas demandas populares en la forma de cacerazos, protestas y saqueos ocurridos los días 19 y 20 de diciembre de ese año. En éstos murieron 39 personas a manos de las fuerzas policiales y de seguridad. Si bien tuvo su origen inmediato en la situación financiera y específicamente en la restricción a la extracción de dinero de las cuentas bancarias (el denominado "corralito") implementada por el entonces Ministro de Economía, Domingo Cavallo, se trató de una crisis política y social que puso en jaque la noción de representación política, expresada en la consigna popular "que se vayan todos". La movilización social llevó a la renuncia del presidente Fernando de la Rúa el 20 de diciembre de 2001. A esta renuncia le siguió una sucesión de presidentes (Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Camaño) hasta que el 2 de enero de 2002 asumió Eduardo Duhalde, candidato a presidente por la oposición en las elecciones de 1999 en las que había resultado electo De la Rúa. Duhalde fue designado por la Asamblea Legislativa por aplicación de la Ley de Acefalía con mandato hasta el 10 de diciembre de 2003, esto es, hasta concluir el periodo de De la Rúa, pero finalmente llamó a elecciones el 27 de abril de 2003. En estas elecciones resultó electo Néstor Kirchner.

discursividad social y proponer a la vez conclusiones generales que puedan ser abordadas en otras filmografías.

¿Qué entendemos por clase?

La representación de la sociedad como un colectivo integrado por individuos libres e iguales es parte central del imaginario de la modernidad y, en tanto tal, ha servido de fundamento al orden social, político y jurídico de los estados nacionales constituidos bajo el modelo capitalista y el pensamiento de la Ilustración. No obstante, esta representación –en muchos casos aún vigente– se ve cuestionada desde distintas tradiciones sociológicas que ponen el acento en las diferencias y jerarquías impuestas por la desigual distribución de la riqueza, el poder y el prestigio en nuestras sociedades. Esta desigualdad de base genera procesos de subjetivación condicionados socio históricamente que constituyen el fundamento de las prácticas de los sujetos y son el origen de antagonismos y conflictos. Desde esta perspectiva, la noción de clase propuesta por el marxismo como la conflictividad inherente a la separación entre capital y trabajo, es recuperada y reconceptualizada por diversos autores.

Entre estos nos interesa recuperar la teorización de Pierre Bourdieu, quien complejiza el concepto de clase al señalar que la misma no puede definirse sólo en relación a las posiciones ocupadas por los individuos en el dominio de la producción económica, sino que es necesario considerar las dimensiones sociales y culturales incorporadas por los sujetos como consecuencia de vivir tales posiciones.

Para Bourdieu, resulta tan relevante comprender las prácticas e identidades de los sujetos en función de las estructuras sociales externas (*campos*) como de las estructuras sociales internalizadas, incorporadas, por los agentes sociales en forma de esquemas de percepción, pensamiento y acción, a los que denomina *habitus*.

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transponibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para conseguirlos, objetivamente 'reguladas' y 'regulares' sin ser para nada el producto de la obediencia a reglas, y siendo todo esto, objetivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un jefe de orquesta. (Bourdieu, 1980: 88-89)

Estas consideraciones nos llevan a entender a los agentes no como sujetos libres y autónomos sino como sujetos social y diferencialmente producidos por las relaciones sociales, cuyas prácticas están condicionadas por la historia “hecha cuerpo” en cada individuo. A esto refiere la noción de *habitus*.

El *habitus*, en tanto sistema de disposiciones durables y transferibles, “estructuras estructuradas” que funcionan como “estructuras estructurantes”, es el conjunto de esquemas a partir de los cuales los agentes perciben el mundo y actúan en él. A través de él los agentes sociales incorporan un conjunto de esquemas prácticos de percepción –división del mundo en categorías–, apreciación –distinción entre lo bello y lo feo, lo adecuado y lo inadecuado– y evaluación –distinción entre lo bueno y lo malo– a partir de los cuales se generarán las prácticas. El *habitus* condensa, por tanto, sistemas de valores y visiones de mundo que ponen en juego relaciones de poder y con ellas antagonismos y conflictos.

En los films analizados, la representación de los conflictos que denominamos “de clase” se manifiesta en las características socio-culturales atribuidas a los personajes y en la construcción de los conflictos en el choque entre éstas.

Cama Adentro

Cama Adentro desarrolla la relación entre Beba (Norma Aleandro), una Señora del barrio de Belgrano en Buenos Aires, y su empleada “cama adentro”, Dora (Norma Argentina), durante la crisis del 2001. Beba es una cincuentona, divorciada, cuyo nivel de vida anterior se ve fuertemente jaqueado por la crisis. Ante esto, debe desarrollar una serie de estrategias para mantener su imagen ante su círculo social: rellena la botella de whisky importando por whisky nacional, continúa dejando propinas, canjea productos cosméticos por una sesión de peluquería. Dora, la empleada que trabaja en su casa desde hace treinta años y a quien le debe siete meses de sueldo, amenaza con irse permanentemente ante los abusos reiterados de “la Señora” pero no lo hace. A su vez, Beba tampoco puede prescindir de Dora, reemplazándola por alguien más joven como sugieren sus amigas, exponiendo así la situación de mutua dependencia entre ambas mujeres.



Pero es recién cuando Dora decide renunciar y buscar un nuevo trabajo que se descubre que la verdadera relación entre ambas mujeres supera lo netamente laboral. Así, si en la primera parte del film se acentuaban los abusos de Beba hacia Dora (al negarle el día de descanso o inmiscuirse con sorna en su vida privada, por ejemplo), en la segunda parte se exponen los gestos de amistad entre ambas mujeres (Beba finalmente paga lo adeudado a Dora más un premio por los años de servicio. Dora cocina una torta para el cumpleaños de Beba y la visita en su casa, donde le cuenta que está buscando trabajo por la zona para poder disponer de algunas horas para seguir ayudándola).

El film pone así en escena la relación construida sobre los años de trabajo de Dora y de forzada convivencia de ambas mujeres. Jorge Gaggero, el director del film, se refiere a esta relación en términos de “acercamiento”:

Una de las cosas que quise hacer en esta película es explorar la historia de dos mujeres provenientes de culturas diferentes, dos mujeres arraigadas en sus mutuos prejuicios de clase pero unidas por la experiencia de tener que convivir durante tres décadas bajo un mismo techo.

No sé si lo he logrado. A veces veo la película y me resulta demasiado optimista y me pregunto si realmente los seres humanos de distintos grupos sociales pueden llegar a hacer un progreso sustancial hacia un mutuo entendimiento. Quiero creer que sí, pero los tiempos que vivimos no nos dan datos muy alentadores. Otros días, sin embargo, siento que Beba y Dora al menos han podido acercarse y eso me hace sentir la persona más optimista que puedo ser. (Gaggero, 2005)

Pero a la vez, la película, en su descripción de costumbres y gestos propios de una clase –porque verdaderamente no hay representación de la clase a la que pertenece Dora salvo en su relación de sumisión e incorporación de los valores de Beba–, confronta al espectador con sus propios prejuicios o, en los términos que planteamos arriba, con su propio *habitus* de clase. Ha sido este aspecto el

que ha suscitado el mayor conflicto entre la crítica cinematográfica: los principios ideológicos que sostienen el conflicto principal. De allí que para el reconocido crítico argentino, Quintín:

[...] cabe la sospecha de que la historia es de la autoría de Beba, la señora de Belgrano. De lo contrario, no se explica que tenga razón en todo: Beba le dice a Dora que en ningún lado va a estar como en su casa y, efectivamente, cuando deja de trabajar allí, termina humillada en el puesto de vigilancia de un country. Beba le dice a Dora que ese novio que tiene no es bueno para ella, y el film termina comprobando que el tipo es un vago y que le mete los cuernos. Por otra parte, Dora, allí a donde vaya, termina repitiendo los consejos de Beba y también nos enteramos de que la patrona le pagó dos abortos, enseñándole la conducta a seguir en materia sexual. Si Beba no le dejó tener hijos a Dora, le hizo criar a la suya como si fuera la verdadera madre. (Quintín, 2005)



La sospecha de este crítico confirma lo que enunciamos: efectivamente la historia es “de autoría de Beba”, sino en su condición de individuo sí en su condición de clase. En este sentido, la historia no ha sido escrita por Beba pero

bien podría haberlo sido por una –cualquier– “Señora de Belgrano”. Al igual que espera ser vista por otra “Señora de Belgrano”.

En efecto la construcción realizada del destinatario es el de un sujeto perteneciente a la clase media y que, por lo tanto, comparte sus valores. Esto puede observarse en los presupuestos, en los códigos de clase, en lo que el texto no dice porque da por supuesto y en lo que no cuestiona porque da por sentado. No hay espacio en este film por ejemplo para que Dora se rebelde o exija (haya exigido) condiciones de vida diferentes, porque el film no pretende denunciar la explotación de la que este personaje es víctima –como sería el caso en el cine de denuncia²– sino la situación sufrida por Beba, quien ve desmoronarse su forma de vida, y no sabe cómo responder, porque sus valores de clase no son sólo prejuicios, sino que son además parte integral de quien es ella, están hechos cuerpo en su forma de moverse, de hablar o de actuar, conforman su *habitus*.

Buena vida delivery

Buena vida delivery también tiene como marco la crisis argentina de 2001 y al igual que *Cama Adentro*, ancla su mirada desde un punto de vista de clase, en los términos a los que nos hemos referimos arriba. No obstante, en este caso, se trata ya no de una clase alta (o con pretensiones) sino de la clase media argentina. Y al igual que en el film anterior se expone en éste las necesarias modificaciones en la forma de vida que la crisis trajo aparejadas.

La película comienza cuando la familia del personaje principal, Hernán (Ignacio Toselli), emigra a España, dejándolo solo en la casa familiar. Hernán se siente

² Cfr. Triquell, “¿Un nuevo objeto del cine de denuncia?: *Cama Adentro* y las convenciones del drama social” en *Nuevos Tiempos, Nuevos Géneros: Formas del lenguaje audiovisual en la contemporaneidad* (2010), publicación de resultados de proyecto Secyt 2006-2007. Ferreyra Editor, Córdoba. ISBN: 978-987-1742-07-3. (Pp.69-76).

atraído hacia Pato (Moro Anghileri), empleada de una estación de servicio, quien está buscando alojamiento tras separarse de su novio. Como la casa ahora ha quedado vacía, Hernán ofrece alquilarle una habitación. Éste será el inicio de una relación amorosa y, paralelamente, de la progresiva invasión de la casa por parte de la familia de Pato (padre, madre y una pequeña hija), quienes llegan del interior con la idea de quedarse una noche, pero se instalan allí sin miras de irse, a pesar de los reclamos de Hernán y el malestar de Pato. La situación llega a un límite cuando el padre, Venancio, instala una fábrica de churros en el living de la casa y convoca a desocupados e inmigrantes para que los vendan. Desbordado por las circunstancias y ya separado de Pato, Hernán decide contratar a unos delincuentes para que echen a los invasores, pero termina siendo asaltado por ellos.



El film describe así una jungla donde los pobres son verdugos de los pobres pero fundamentalmente donde los espacios son objeto de disputa: tanto en la calle donde se pelea la esquina donde vender los churros como en relación al espacio donde vivir en el caso de la familia de Pato.

La construcción de los espacios (propio vs. ajeno) juega así un rol fundamental: nunca vemos la casa o el pueblo del interior de donde viene Venancio y su familia ni las condiciones de vida a las que han sido empujados por la crisis. Sólo tenemos referencias a la

prosperidad de la fábrica de churros en la década de los setenta e incluso esta referencia aparece como un absurdo en relación a las condiciones del mercado en los noventa. Por el contrario, lo que se describe es la invasión, la falta de respeto a la privacidad del otro exacerbada en gestos extremos (como el hecho de abrir la correspondencia personal de Hernán).

En este film, al igual que en el anterior, se contraponen fuertemente dos formas de percibir el mundo, las relaciones sociales y las necesidades del/los otro/s. Venancio ha perdido todo y así se lo expresa a Hernán cuando llega a su casa. Pero la actitud solidaria que en principio asume Hernán y con la que el espectador se identifica se pierde rápidamente frente al sema de la invasión que se construye en la progresiva apropiación de los espacios de la casa por parte de la familia de Pato y el grupo de excluidos que se suman a la empresa (inmigrantes, desempleados, mujeres pobres).³

En este caso, de nuevo al igual que en *Cama Adentro*, tampoco se describe la perspectiva del personaje perteneciente a los sectores populares ni sus necesidades, sino que éste sólo aparece construido como alguien que se “aprovecha” del otro.

El hombre de al lado

El hombre de al lado se desarrolla en la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires. Esta localización espacial no resultaría en principio relevante –ya que los sucesos y los personajes son extrapolables a cualquier otra urbe argentina– salvo por el hecho de que allí se encuentra la única casa

³ Cabe señalar que el sema de la “invasión” es un lugar común en la descripción de las relaciones entre la clase media y los sectores populares y puede rastrearse tanto en la historia (en la explicación de la reacción de ciertos sectores ante la ocupación del espacio público por los sectores populares, los “cabecitas negras”, durante el primer gobierno peronista) como en la literatura.

de América Latina construida por el arquitecto modernista Le Corbusier entre 1949 y 1953 (la llamada Casa Curutchet).

Significativamente, la casa elegida como centro para el desarrollo de la trama encarna los fundamentos de las formulaciones teóricas de Le Corbusier en torno a la arquitectura: una vivienda es “una máquina para habitar” en sentido existencial, en la que la funcionalidad, la practicidad y la belleza deben servir al buen vivir de sus ocupantes. De allí que su propuesta de una arquitectura racionalista, de líneas depuradas, con énfasis en el aprovechamiento de la luz y las perspectivas de conjunto deben apuntar a la libertad de desplazamiento, en especial, al desplazamiento de la mirada; es decir, una casa comunicada fluidamente dentro y hacia el exterior a través del diseño y la apertura de sus ventanas.

Esta casa no sólo es el disparador del conflicto y el lugar en el que transcurren los acontecimientos posteriores hasta el desenlace fatal, sino que se constituye en la clave interpretativa del relato: la casa da forma a los presupuestos ideológicos del modernismo arquitectónico planteado por Le Corbusier en torno al régimen de luz, visibilidad y comunicación interior-exterior a la vez que expone los límites de la coexistencia entre sujetos cuyos *habitus* de clase los tornan mutuamente incomprensibles.

El espacio así semantizado devela un modo de vivir la casa, pero también la *polis*, cuya característica distintiva es el establecimiento de una demarcación clara entre el yo y el otro, lo mío y lo ajeno. Un modo de relacionarse con una otredad concebida aquí como radicalmente otra y potencialmente peligrosa; un otro al cual se desea mantener alejado, aunque se lo observe con cierta cuidada distancia curiosa (al modo de un observador “antropológico”, diría uno de los personajes).

Ante estos dos mundos, la apertura de un hueco en la pared que permitiría unirlos desata el conflicto. El agujero construye así una ligazón que articula precaria y conflictivamente lo que antes estaba separado: por un lado, el universo de Leonardo (Rafael Spregelburd), un diseñador industrial prestigioso, intelectual y esnob, quien vive con su mujer, profesora de yoga y Lola, la hija preadolescente de ambos; y por otro lado, el universo de Víctor (Daniel Aráoz), el “vecino”, quien está caracterizado por una serie de lugares comunes atribuidos a los sectores populares.



Víctor desea abrir una ventana sobre el patio de la casa de su vecino y por encima de las restricciones legales, las consideraciones arquitectónicas o la defensa de la privacidad que esgrime el arquitecto, coloca sus propias necesidades: “No tengo luz de este lado, todo el sol viene de allá y necesito atrapar unos rayitos de sol, que vos no usás”. A partir de este hecho se desatan acontecimientos que ponen en escena los conflictos surgidos por las diferencias de perspectiva (habitus, diríamos nosotros) entre Víctor y Leonardo. Pero al describir estos conflictos se exponen igualmente las relaciones entre

Leonardo y su mujer, la empleada doméstica, sus alumnos y colegas, sus suegros y sus amigos. Estas denuncian la discordancia entre prácticas y discursos, cierta frivolidad e hipocresía de la clase intelectual “bienpensante”, la fascinación por los objetos “bellos” y las formas, así como las dificultades para vincularse entre sí y con otros.

No obstante, a pesar de esta crítica al estilo de vida de cierto grupo social urbano intelectual, individualista y ego/sociocéntrico, la película focaliza el relato asumiendo la perspectiva de Leonardo, o más bien diríamos, del *habitus* de clase al que pertenecen sujetos como Leonardo, mirando con distancia a ese otro representado estereotipadamente como un sujeto perteneciente a una clase diferente.

Al igual que con Dora o Venancio, de Víctor tampoco sabemos mucho. Todas las informaciones a las que accedemos, lo que vemos y escuchamos (es particularmente significativa la *auricularización interna* de los sonidos de los golpes de la masa rompiendo la pared) está presentado desde un particular punto de vista: la cámara –y con ella nosotros– se ubica siempre del lado de Leonardo (*El hombre de al lado*, el título de la película señala indicialmente esta localización deíctica que funciona como eje articulador del discurso fílmico y su sistema de valores). Esto lleva al espectador a la identificación con sentimientos, percepciones y valores que intervienen fuertemente en la resolución final, justificándola desde allí, y que coinciden con el *habitus* de esta clase media alta a la que la irrupción de la otredad “popular” le resulta insoportable, más allá de cierto intento por llegar a acuerdos.

Excepto en la escena del comienzo (que expone una pantalla partida en la que se presentan cromáticamente las oposiciones: el blanco de un lado y el negro del otro, que se van horadando de modo tal que, ubicados en el lado negro que coincide con el interior de la casa de Víctor vemos aparecer golpe a golpe la luz, mientras que ubicados en el lado blanco que coincide con el interior del

patio de la casa de Leonardo vemos aparecer golpe a golpe el hueco que nos permite ver hacia el interior) y la escena del final (en la que volvemos a ubicarnos en el interior de la casa de Víctor mientras alguien desde el exterior va progresivamente cerrando el agujero), la cámara está ubicada en el interior de la casa de Leonardo y desde allí se observa el exterior –incluido el interior de la vivienda de Víctor a través del hueco que el mismo abrió–.

La posición asumida por la cámara nos convierte a nosotros, al igual que a Leonardo, a su familia y amigos, en voyeurs que presencian y se deleitan con el espectáculo enmarcado por la ventana que nos ofrece Víctor, en posición de exhibicionista.

Son muy pocas las ocasiones en las cuales los personajes están “afuera” y ese afuera es próximo a la casa o el recinto de un vehículo, siempre mostrado como un espacio en transición. Las vidas de Leonardo y su familia se desarrollan en el espacio protegido de su vivienda; pero ante la necesidad de conjurar el temor al peligro que podría venir de afuera con una alarma prefieren preservar la estética. Se trata de una vivienda que sus ocupantes habitan como ejecutando un espectáculo a ser visto desde la distancia pero sin interacción con quien ve. El peligro efectivamente llega de afuera cuando unos jóvenes, confundidos con tantos otros observadores de la obra arquitectónica, ingresan para robar a la empleada y la niña que están solas en la casa.

En esta oportunidad, la ventana será el medio que habilitará el desenlace: mientras Víctor está representando para Lola una suerte de obra de teatro con sus dedos como personajes, con una carga sexual muy sugerente (si bien en distintos momentos del film, este personaje asegura que no es un psicópata, su montaje de la obra teatral para la niña es provocador) los ladrones ingresan a la casa y se llevan a la niña de la habitación. Víctor ve lo que ocurre a través de la ventana y lo resuelve a su modo entrando en la vivienda para hacer él mismo justicia. Lo hieren y los ladrones huyen. Avisado por la alarma, el matrimonio

regresa y lo encuentran herido. Leonardo se compromete a llamar a la ambulancia; no atienden, no insiste. Lo deja allí mismo, muriendo a su lado con total desafección por la suerte de su vecino: el hombre de al lado.



El final trágico resulta, en la lógica del texto, imprescindible ya que no hay forma posible de conciliación del conflicto construido. Pero a la vez, el modo de relatar la historia y construir a los personajes anuncian sobre cuál de ambos recaerá este final. El enunciador fílmico asume los esquemas de percepción, apreciación y evaluación que rigen las prácticas del grupo social representado y no condena este dejar morir al vecino. Pero si no hay sanción por parte del enunciador tampoco la hay por parte del espectador que, si bien conmovido, no deja de, al menos sonreír, cuando tras los créditos se escucha la voz en off de Víctor reseñando la receta de “jabalí en escabeche”.

Conclusiones

Como se desprende del recorrido anterior, los espacios juegan en estos films un rol fundamental. En efecto, en las tres películas estos aparecen fuertemente

delimitados y adquieren una particular significación en relación a la construcción del conflicto: el departamento de Beba, la vivienda que está construyendo Dora, la casa de Hernán vaciada por el exilio y la que la familia de Pato perdió, la residencia diseñada por Le Corbusier y la ventana que necesita Víctor en su hogar.

Los conflictos sociales, las diferencias de *habitus*, se materializan así en las viviendas de los personajes, pero la representación de estos espacios no es, como hemos señalado, equilibrada, ya que en general no vemos, no “accedemos” –o no accedemos en los mismos términos propuestos en el caso de *Cama Adentro*– a los espacios que pertenecen a los “otros”.

A partir de esta construcción, el conflicto entre diferentes visiones de mundo, valores y gustos que encarnan los personajes en tanto representantes de grupos sociales, se materializa en espacios fuertemente delimitados para uno u otro grupo y por este motivo la única manera de habilitar ciertos desplazamientos es a través del conflicto, expresado en este caso en el sema de la “invasión”. Por esto mismo, su resolución implica en los dos últimos films decisiones extremas que involucran la vida y la muerte, la ilegalidad y la violencia (delincuentes contratados en un caso y espontáneos en el otro).

Es verdad que en este contexto, el piano de cola que Beba lleva a la humilde casa de Dora se convierte en una metáfora de una posible integración que no aparece en las otras películas. No obstante, en este caso se trata sólo de la inversión del sema de la “invasión”: Beba lleva el piano de cola, junto a otros muebles para los que no tiene lugar en su nuevo departamento, a casa de Dora sin consultarle y ésta se ve obligada a ubicarlo afuera mientras promete cubrirlo con un plástico para evitar que se arruine. El piano desplazado está “fuera de lugar”, fuera de “su” lugar, en el espacio del otro.

De este modo, en uno u otro sentido, en los tres films, la descripción espacial construye el sema de la “invasión”, lo que resulta inevitable en tanto los espacios están fuertemente delimitados y diferenciados, sin articulación entre sí, ni posibilidad de movilidad de los personajes entre o a través de ellos.

Del mismo modo, los personajes aparecen fuertemente contrastados. Al respecto, resulta significativo que las tres películas recurran al humor para introducir en el relato los aspectos de la caracterización de los personajes que hacen precisamente al conflicto. A través del humor, se muestra cierta “decadencia moral” de un grupo social (en *Cama adentro* y *El hombre de al lado*, claramente los valores de la clase media acomodada; en *Buena vida delivery*, de lo que podríamos llamar la clase media trabajadora) pero también a través del humor se construye a los otros (Venancio, Víctor y el marido de Dora) en roles grotescos.

En esta caracterización, los sectores “populares” son descriptos como los “otros”, hablados y mostrados a través de la perspectiva de una enunciación que se identifica con las clases medias. Se opera así la demarcación entre un “nosotros” –que agrupa a los personajes protagónicos junto al enunciador y al espectador– en relación a un “ellos”, presentado con rasgos fuertemente estigmatizantes –y hasta ridiculizantes en *El hombre de al lado* y *Buena vida delivery*–.

Por esto, si bien a través del humor se expone una crítica a ciertos valores fijados en los *habitus* de la clase dominante, esta aparece retratada –por los mecanismos representacionales y enunciativos a los que nos hemos referimos– desde una mirada que llamaríamos “risueña”, afectiva, que observa con complicidad algo que reconoce en sí misma. Por el contrario, en la caracterización de los personajes “otros” esta mirada más que risueña se torna burlesca. Ya no se trata de una parodia que exagera algunos de los rasgos característicos sino que la burla los descubre ridículos, al punto de provocar ya

no simpatía sino risa. Ante esto, cabría pensar qué dice la mirada propuesta y la risa que provoca sobre la forma en que nosotros espectadores nos relacionamos con los otros.

Bibliografía

- Bal, Mieke (2001)[1985], *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Bourdieu, Pierre (1992) [1980], *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Casetti, Francesco y DI CHIO, Federico (1994) [1990], *¿Cómo analizar un film?* Buenos Aires: Paidós, Buenos Aires.
- Jost, Francois y Gaudreault, André (1995) [1990], *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Triquell, Ximena, Vidal, Elizabeth, Savoini, Sandra y otros [2010], *Nuevos Géneros: Formas del lenguaje audiovisual en la contemporaneidad*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Verón, Eliseo [1987], *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

Críticas

"Señora Beba" de Jorge Gaggero, en CHC (Cómo Hacer Cine), 30/03/2005

http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=1158&id_cat=3

Reportaje a Jorge Gaggero, Director del Film *Cama Adentro*

http://www.labasicasonline.com.ar/Detalle.asp?Id_Espectaculo=2411

Quintín, "Una crítica", 8 de junio de 2005, publicado en

<http://www.bonk.com.ar/tp/asilo/464/>

<http://www.labutaca.net/films/28/buenavidadelivery.htm>

Films analizados

Cama Adentro

Título alternativo: *Señora Beba*

Año: 2004

Dirección: Jorge Gaggero

Guión: Jorge Gaggero

Producción ejecutiva: Verónica Cura, Antón Reixa y Diego Mas Trelles.

Fotografía: Javier Juliá.

Montaje: Guillermo Represa

Buena Vida Delivery

Año: 2004

Dirección: Leonardo Di Cesare

Guión: Leonardo Di Cesare y Hans Garrino

Producción: Daniel Rosenfeld y Raúl Campos

Fotografía: Leandro Martínez

Montaje: Liliana Nadal

El hombre de al lado

Año: 2009

Dirección: Mariano Cohn y Gastón Duprat

Guión: Andrés Duprat

Producción: Fernando Sokolowicz y María Belén de la Torre

Fotografía: Gastón Duprat y Mariano Cohn

Cámara: Jerónimo Carranza

Montaje: Jerónimo Carranza

* Ximena Triquell es profesora Titular de la Cátedra Cine y Narrativa del Departamento de Cine, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Miembro del Grupo de Estudios de la Imagen con sede en la Universidad Nacional de Córdoba. Directora del Proyecto de investigación: “*Imágenes en conflicto: Construcciones audiovisuales de la conflictividad social en la Argentina contemporánea*”. SECyT-UNC: 2012-2013. Correo electrónico: xtriquell@gmail.com.

Sandra Savoini es profesora Titular de Semiótica Fílmica y Televisiva del Departamento de Cine de la Facultad de Artes. Profesora Adjunta del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Miembro del Grupo de Estudios de la Imagen con sede en la Universidad Nacional de Córdoba. Directora del Proyecto de investigación: “*Otredades. La construcción de identidades en los relatos audiovisuales de la Argentina contemporánea (2001-2011)*”. SECyT-UNC: 2012-2013. Correo electrónico: sandra.savoini@gmail.com