

Calambres en el alma

Marginalidad juvenil, primer plano y “portación de rostro” en la etapa silente de Raúl Perrone

Victoria Lencina *

Resumen: El estreno de *P3ND3JO5* (Argentina, 2013) supuso la inauguración de una novedosa etapa experimental en la filmografía de Raúl Perrone. En ella el director retoma recursos formales característicos del cine silente (ausencia de la palabra hablada, intertítulos, sobreimpresiones, iris, primeros planos) para saturar y trastocar el estereotipo del joven marginal. El uso del primer plano y del iris le permiten problematizar el modo en que los adolescentes se vuelven objetos de detención por “portación de rostro” mientras que el empleo de la sobreimpresión le posibilita exculparlos, mostrando un estado de gracia. Para ilustrar esta hipótesis, se analizarán los recursos formales mencionados y la configuración de personajes (jóvenes y policías) en dos películas de Perrone: *P3NDEJO5* y *Ragazzi* (Argentina, 2014).

Palabras clave: primer plano, Raúl Perrone, cine silente, marginalidad juvenil, estereotipos

Cramps in the Soul. Youth Marginality, Close-up, and “Having the Wrong Face” in Raúl Perrone’s Silent Phase

Abstract: The premiere of *P3ND3JO5* (Argentina, 2013) marked the beginning of a new experimental phase in Raúl Perrone's filmography. In this film, the director takes up formal elements typical of silent cinema (such as the absence of spoken words, intertitles, superimpositions, irises, and close-ups). These techniques serve to saturate and disrupt the stereotype of youth marginality. The use of *close-up* and iris shots allows the director to problematize how adolescents become subjects of police arrests for 'having the wrong face' while the use of superimposition allows for their exoneration. To illustrate this hypothesis, we analyze the aforementioned formal resources and the portrayal of characters (young people and police officers) in two films by Perrone: *P3NDEJO5* (2013) and *Ragazzi* (Argentina, 2014).

Keywords: close-up, Raúl Perrone, silent cinema, youth marginality, stereotypes

Cãibras na alma. Marginalidade juvenil, close-up e “ter a cara errada” na fase silenciosa de Raúl Perrone

Resumo: A estreia de *P3ND3JO5* (Argentina, 2013) marcou a inauguração de uma nova etapa experimental na filmografia de Raúl Perrone. Nele o diretor retoma recursos formais característicos do cinema silencioso (ausência de palavra falada, intertítulos, sobreposições, íris, close-ups) para saturar e romper o estereótipo da juventude marginalizada. O uso do *close-up* e da íris permite-lhe problematizar a forma como os adolescentes se tornam objetos de detenção por “terem a cara errada”, enquanto o uso da sobreposição permite exonerá-los, mostrando um estado de graça. Para ilustrar esta hipótese, serão analisados os referidos recursos formais e a configuração dos personagens (jovens e policiais) em dois filmes de Perrone: *P3NDEJO5* e *Ragazzi* (Argentina, 2014).

Palavras chave: *close-up*, Raúl Perrone, cinema silenciosa, marginalidade juvenil, estereótipos.

Introducción

Una frase de Roland Barthes resuena: “el estereotipo es ese lugar del discurso donde falta el cuerpo, donde estamos seguros que éste no está”.¹ El mayor desafío de una investigación no implica circunscribirla a una perspectiva de análisis, sino desde las lecturas disputar y desviar sentidos que parecían fijos y anquilosados. Apuntar a los dilemas encarnados en los cuerpos es, ante todo, ingresar en una zona de riesgo. El estereotipo tiene una cualidad epidérmica en tanto ofrece un supuesto saber sobre el otro. Decimos “supuesto” porque lo que predomina allí es una ficción, un recorte de lo real que se generaliza, una creencia sobre los otros que se categoriza y divulga como un hecho dado. El estereotipo es rígido y funciona como un narcótico que obtura angustias y ansiedades sociales. Pensar el estereotipo con la herramienta de las preguntas hace temblar las fronteras de la convención. ¿Qué cuerpos son cristalizados y prejuizados? ¿De qué modo se institucionaliza el estereotipo del joven marginal? ¿Cómo interceden las fuerzas de seguridad y sus *modus operandi* en esa esquematización? ¿Por qué se insiste en el primer plano del rostro? En definitiva, ¿qué significa “portar un rostro”?

En Argentina, la relación rostro-marginalidad es de larga data y se alimenta principalmente de los libros de malvivientes del siglo XIX. La *Galería de ladrones de la Capital* (1887),² escrita por el ex comisario de pesquisas, José Sixto Álvarez, bajo el seudónimo de Fray Mocho, es un libro de carácter institucional publicado por la Imprenta del Departamento de Policía de la Ciudad de Buenos Aires. Como señala Geraldine Rogers: “el libro [...] estaba destinado a un objetivo institucional muy concreto: fijar, por medio de la fotografía y la palabra, la identidad de doscientos ladrones, con el fin de que pudieran ser reconocidos en la calle por todos los agentes

¹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Paidós, 1978, p. 98.

² ÁLVAREZ, José Sixto (Fray Mocho). *Galería de ladrones de la Capital*. Buenos Aires: Imprenta del Departamento de la Policía, 1887.

de policía”.³ La piedra angular de la galería la conformaban inmigrantes y pobres. Cada fotografía iba acompañada de un texto que contenía datos sobre la descripción física, ocupación, alfabetización, ingresos a la comisaría, costumbres y grado de peligrosidad del delincuente. A su vez, la revista *Caras y caretas* también ofrecía periódicamente a los lectores clasificaciones morfológicas de los rostros de algunos ladrones. Por otra parte, la fotografía nos conecta a otro recurso que se encuentra históricamente asociado a dicho soporte: los edictos policiales. Este tipo de contravenciones servían para instilar, reforzar y regular, por medio del control policial, normas de respetabilidad y comportamiento burgués entre las clases bajas. Las definiciones más utilizadas eran “portación y uso de armas”, “ebriedad”, “desórdenes y escándalo”, “bailes públicos” y “músicos”.⁴ Los códigos y edictos que definían contravenciones policiales rigieron en Buenos Aires desde el año 1870 aproximadamente. Los sospechosos eran retenidos durante quince días en las comisarías, les tomaban unas cuantas fotografías y luego los liberaban. Esas imágenes pasaban a integrar el archivo policial y sobre esa base se planificaba la defensa civil. El retrato fotográfico de los pobres y marginados, y su inclusión en el “libro de malvivientes”, fue reglamentado en el Decreto N°1019 del año 1967, firmado durante la dictadura de Juan Carlos Onganía. El mismo establecía que la fotografía debería obtenerse en oportunidad de fichar al procesado y debería actualizarse cada cinco años. De ahí en adelante, fue utilizado de un modo absolutamente discrecional y sin ningún tipo de control judicial.

El estereotipo del marginal encuentra, por un lado, su germen en libros y documentos pertenecientes a las instituciones de seguridad y sanción y, por otro

³ ROGERS, Geraldine (ed.). *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2009, p. 4.

⁴ RODRÍGUEZ ALZUETA, Esteban. “Pobres, feos y peligrosos. ‘Dime qué rostro tienes y te diré quién eres’. El uso de la fotografía y las carpetas modus operandi en la policía bonaerense”, *Memoria académica* (página web), 2005, p. 8. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6747/ev.6747.pdf> [Acceso: 29 de octubre de 2023].

lado, su reproducción masiva en dossiers de diarios y revistas de la época. En el siglo XIX emerge un esquema: la institucionalización del estereotipo. Ahora bien, ¿dónde está la piedra del escándalo? ¿Qué imágenes siguen organizando nuestro presente? ¿Qué imágenes siguen organizando nuestro saber sobre la marginalidad? Hay una insistencia en los modos de retratar que empleaba –y emplea– la policía: primer plano del rostro recortado sobre un fondo blanco. Es el tipo de plano que se utiliza para la toma de fotografías del Documento Nacional de Identidad (DNI). Es un procedimiento que permite identificar a una persona siguiendo ciertos rasgos de rostrosidad. Acerca del recurso del primer plano Roland Barthes puntualizaba: “tengo ganas de ampliar ese rostro para verlo mejor, para comprenderlo mejor, para conocer su verdad”.⁵ Un semblante recortado sobre fondo blanco encuadra una problemática: la desterritorialización. Se lo abstrae de las coordenadas espaciotemporales. Ese cuerpo puede estar en cualquier lado y a cualquier hora. Se lo aísla del contexto y se le traza un prejuicio. El ojo se adelanta a imaginar dónde puede encontrarlo, es decir, en qué barrio, en qué locación, en qué calle. No sólo el primer plano permite identificar un rostro, sino también preconcebirlo.

Un joven de la localidad de Moreno del conurbano bonaerense⁶ es registrado por las cámaras del programa televisivo *Policías en acción*⁷ (Argentina, Gustavo Hazán, 2004-

⁵ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2015, p. 152.

⁶ Región de la provincia de Buenos Aires integrada por 24 municipios que rodea a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El modo habitual de representación mediática reproduce diariamente la frontera que distingue y contrapone a dos entidades, donde el conurbano aparece como la alteridad que amenaza el orden —político, social, sanitario y/o ambiental— de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Esta representación, de larga data, se fundamenta en el denominado “relato de la doble fractura”. GORELIK, Adrián. “*Terra incognita*. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires”. En: Kessler, Gabriel (dir.) *El Gran Buenos Aires. Historia de la provincia de Buenos Aires*, n. 6. Buenos Aires: Edhasa/Unipe: editorial universitaria, 2015, p. 22. Por un lado, se muestra al Gran Buenos Aires como una cintura amenazante de la ciudad capital concebida como su antítesis y pensados como mundos exactamente invertidos; y por otro, se alude a la fractura que atraviesa al propio Gran Buenos Aires como una cesura entre dos polos extremos del arco sociourbano que son, por un lado, la pobreza y los peligros de las villas miseria y, por otro, la riqueza y la tranquilidad de los *countries*.

2021) mientras intenta evadirse de un arresto. Es el año 2004, Argentina surfea los efectos de la crisis económica del 2001⁸ y por el patio de atrás se producen unitarios, películas y noticieros⁹ que advierten sobre un nuevo tipo peligroso para la sociedad: el *pibe chorro*.¹⁰ El episodio del programa televisivo mencionado se titula “Alan, el retobado”. Mediante el uso de la cámara en mano y una estética documental que

⁷ Creado y producido por ENDEMOL, este programa emitido en la televisión abierta argentina ficcionalizaba materiales documentales de la policía bonaerense. Siguiendo el formato del *reality-show*, las cámaras televisivas registraban recorridos policiales y las editaba recortando y rearmando secuencias, agregando sonidos y música, incorporando carteles al estilo del *comic*, que explicaban o comentaban la situación en pantalla.

⁸ A comienzos de diciembre de 2001, el Fondo Monetario Internacional (FMI) decidió interrumpir el flujo de capitales hacia la Argentina. Como consecuencia, Domingo Cavallo (Ministro de Economía, por esos tiempos) anunció la medida económica “Corralito” que impedía la extracción de dinero en efectivo y obligaba a la bancarización forzosa de la economía. A finales de ese mes, el presidente Fernando de la Rúa anunciaba el estado de sitio a modo de respuesta a los saqueos de supermercados que se volvían moneda constante. La insurrección popular se produjo el 20 de diciembre de 2001, en el que una multitud de personas se reunían en las calles, esquinas y plazas y se movilizaban hacia Plaza de Mayo, el Obelisco, Callao y Corrientes (en el caso de Buenos Aires). Esta sublevación masiva es conocida también como “Argentinazo” o “Cacerolazo” debido a que los ciudadanos salían a las calles golpeando de manera rítmica sus cacerolas y sartenes, cantando: “que se vayan todos”.

⁹ Se estrenaron producciones que complementaban rasgos de la crónica policial con un sentimiento de inseguridad y reproduciendo un esquema dualista de atributos opuestos: buenos/malos; héroes/villanos; policías/delincuentes. Se destacan los unitarios *Okupas* (Argentina, Bruno Stagnaro, 2000), *Tumberos* (Argentina, Adrián Caetano, 2002), *Cartoneros* (Argentina, Matías Bertilotti, 2017); las películas *El bonaerense* (Argentina, Pablo Trapero, 2002), *El polaquito* (Argentina, Juan Carlos Desanzo, 2003), *Elefante blanco* (Argentina, Pablo Trapero, 2012); los programas *Policías en acción* (Argentina, Gustavo Hazán, 2004-2021) y *Esta es mi villa* (Argentina, Mariana Montero, 2018) y los noticieros *En síntesis* –presentado por Santo Biasatti y emitido por Canal 13 en el período 1996-2011 –, *Día D* –conducido por Jorge Lanata a través de la señal América desde 1996 a 2003– y *Hora clave* –presentado por Julio Grondona en distintos canales abiertos de la televisión argentina durante el período 1989-2015. Para los vínculos entre el Nuevo Cine Argentino y la marginalidad juvenil véase: LENCINA, Victoria Julia. “Seres disfuncionales. La representación de lo marginal en la Trilogía de Raúl Perrone: *Labios de churrasco* (1994), *Graciadio*’ (1997) y *5 pal’ peso* (1998)”, *Argus-a*, n. 23, 2017, pp. 1-30. Disponible en: <<https://argus-a.org/archivos-dinamicas/seres-disfuncionales.pdf>> [Acceso: 11 de noviembre de 2023].

¹⁰ La crisis del 2001 dotó de una novedosa visibilidad a las villas miserias e inmediatamente en los medios masivos de comunicación surgieron nuevos estereotipos asociados a este territorio: el transa (el traficante de drogas), el tumbero (el preso), el cartonero (el que recorre la ciudad buscando cartones entre la basura para venderlos) y el pibe chorro (delincuente). El estereotipo habitual que circula de este último es el de varones jóvenes que visten gorra con visera, ropa y zapatillas deportivas de segunda marca.

transfiere la idea de un registro en vivo y en directo, se muestra a un joven que tambalea y viste ropa deportiva. Su rostro está pixelado. Sin embargo, el primer plano permite inferir que su tez es trigueña, su cabello es corto y moreno, y lleva puesta una gorra con visera. La imagen del rostro es borrosa, no la vemos con nitidez, y aun así esos tres rasgos no pasan desapercibidos. Son tres marcas que pueden reconocerse en cualquier hombre que transite por la calle. El adolescente tiene 17 años, es menor de edad y no puede ser detenido. El joven mira a cámara y espeta: “¿y vos por qué me filmas?” La policía lo arroja al piso, lo esposa y lo arresta luego de que su madre en varios intentos infructuosos no logre que permanezca en el hogar. Un cartel con la estética de una viñeta de cómic señala: “Art. 222. Permite un allanamiento sin orden cuando hay una persecución”.

¿Cuál es la pregunta informulable? ¿Cuáles son los “calambres en el alma”¹¹ de la Argentina? La respuesta retorna a la institucionalización del estereotipo, a los paisajes de la pobreza, a los rostros de la marginalidad. En el tiempo presente la flecha del moralismo no apuntará únicamente hacia los rostros de los inmigrantes, sino también a los de los nacidos en territorio nacional. Se trata de varones jóvenes, de identidad marrón, que portan gorra con visera. En el caso de *Policías en acción* el uso del píxel no es azaroso. Si bien es cierto que se lo emplea para preservar la identidad de las personas, también lo que queda en evidencia es un borramiento de la imagen. Un rostro que se nubla ante nuestros ojos y que se pretende “eliminarlo”. Se busca anular ese rasgo identitario del otro que se considera amenazante. A su vez, aparece el filtro a través del cual inferimos la realidad. ¿Realmente son delincuentes o se preconice que pueden llegar a serlo? Formulamos preguntas donde solo había certezas.

¹¹ Frase perteneciente a la canción “Promesas sobre el bidet” del músico argentino Charly García: “porque me tratas tan bien/ Me tratas tan mal/ Sabés que no aprendí a vivir/ A veces estoy tan bien/ Estoy tan down/Calambres en el alma/Cada cual tiene un trip en el bocho/ Difícil que lleguemos a ponernos de acuerdo”. El tema integra el disco *Piano Bar* del año 1984.

Una inquietud: lo que sucede en las películas argentinas contemporáneas cuando se representa a la marginalidad juvenil. El estereotipo asoma, se evidencia, se delata y se reconoce a él mismo. El operativo es poner en acto su presencia escandalosa. Su justificación es la saturación. Un antecedente: el documental *Estrellas* (Argentina, 2007, Federico León y Marcos Martínez) que narra la historia de Julio Arrieta, un vecino de la Villa 21 de Barracas, que tiene una agencia de *casting* para cine y televisión. En innumerables ocasiones se repite un comentario: el villero tiene “portación de cara”. El protagonista señala que siempre es mejor contratar a un vecino de la villa para hacer de “chorro” –ladrón– antes que a un actor profesional. Al respecto, Gonzalo Aguilar menciona que “el mayor capital que poseen estos actores es lo que se ha configurado como su estigma: el hecho de ser morochos, ‘gronchos’ y de aspecto sospechoso”.¹² En la película de León y Martínez se tensionan las fronteras entre actuar y ser. Los villeros actúan los estereotipos de la villa y, al hacerlo, evidencian cómo funcionan al interior de la industria del espectáculo y el entretenimiento. Ahora bien, en el cine argentino contemporáneo de ficción no deja de ser llamativo el tratamiento de la imagen que realiza Raúl Perrone en los films *P3NDEJO5* (Argentina, 2013) y *Ragazzi* (Argentina, 2014). Allí retoma recursos formales característicos del cine silente (intertítulos, sobreimpresiones e iris) para saturar y trastocar el estereotipo del joven marginal. La ausencia de la palabra hablada en ambas películas rememora el funcionamiento de las carpetas *modus operandi* de la policía. Visualizamos rostros descontextualizados y carentes de voz como si revisáramos o consultáramos un álbum de fotografías –o, mejor dicho, un libro de malvivientes–. El uso del primer plano y el procedimiento del iris le permiten al realizador problematizar el modo en que los adolescentes se vuelven objetos de detención por “portación de rostro” y el empleo de la sobreimpresión le posibilita exculparlos mostrando un estado de gracia. Para ilustrar esta hipótesis, se analizarán

¹² AGUILAR, Gonzalo. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 209.

los recursos formales mencionados y la configuración de personajes (jóvenes y policías) en dichas películas.

Cicatrices: estigmas y fantasmas de la marginalidad

Carl Theodor Dreyer imaginó *La Passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*, Francia) para ser escuchada, pero eso aún no era posible en 1928.¹³ Entonces, pensó en el primer plano y en la dinámica del plano-contraplano como recursos para representar un proceso judicial. En la película nunca vemos los decorados, la totalidad del encuadre lo ocupan los rostros de María Falconetti y los clérigos que la juzgan. Unos rostros excesivos y desbordados. Una geografía capilar que afinca tensiones sociales. La razón moral y punitiva, por un lado, los cuerpos y el pueblo, por el otro. Un binomio congelado. A lo largo de una hora y media, los espectadores vemos a Juana de Arco sollozar y elevar la mirada hacia el cielo. Su rostro se recorta sobre un fondo blanco al igual que las fotografías que se toman para el DNI y para los libros de malvivientes de la policía argentina. Un cuerpo identificado, interrogado, juzgado y condenado. Ponemos en acto un cruce de épocas y de naciones con el objetivo de hacer crujir una dicotomía. Por una parte, una mujer que sufre y se expresa mediante el llanto. Por otra parte, una institución que exige transformar y regular comportamientos sociales: Juana no debe vestir como varón, ni llevar el cabello corto, ni autoperibirse como hija de Dios. El enjuiciamiento a los cuerpos cobra la forma de un *close up*. Lo que se pone bajo la lupa es el disciplinamiento y sus efectos. Como señala Florencia Angilletta en *Zona de promesas: Cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2021, p. 114.

¹³ VILLAIN, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

¹⁴ ANGILLETTA, Florencia. *Zona de promesas: Cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2021, p. 114.

del proceso inquisitorial de *La Passion de Jeanne d'Arc* es una caja de resonancia de otras películas que refractan en ella y memoran genealogías de cicatrices sociales vinculadas a la razón punitiva.



Fotograma de *La Passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*, Francia, Carl Theodor Dreyer, 1928)

En *Ragazzi*, Raúl Perrone recurre a la cita explícita de la escena judicial de la película de Dreyer y no lo hace mediante el recurso del *insert*, sino que replica el orden, la dinámica y la disposición de tipos de planos, angulaciones y movimientos de cámara que estaban presentes en el film del director danés. En principio, se observan sombras en una pared circunscriptas bajo la estela de un iris. Este plano general muestra a un policía parado de pie y a un joven arrodillado. Ambas figuras están atravesadas por cuatro líneas que parecerían ser los barrotes de una celda carcelaria. Inmediatamente, los rostros se develan –con la dinámica del plano-contraplano y el primer plano– y los espectadores confirmamos nuestra inferencia. El joven se levanta e intenta escapar de la comisaría. La resistencia corporal desanuda otra cita audiovisual, una más contemporánea y nacional, que es la de “Alan, el retobado” de

Policías en acción. Dicho plano general con angulación en picado y circunscripto en un iris enfatiza el modo punitivo en que el adolescente es arrojado al piso, aprisionado, maniatado y golpeado por los efectivos policiales. Acto seguido, se intercalan primeros planos de los hombres que componen un tribunal de justicia con los del adolescente que eleva la mirada hacia el cielo y llora. Las lágrimas que caen de su rostro coinciden con el sufrimiento de María Falconetti.

Un procedimiento que se retoma y reconfigura: el pasaje del primer plano al plano general. O, mejor dicho, el tránsito de un rostro recortado sobre fondo blanco a un plano de situación específico: el arresto. Lo que se habilita y se expone allí es el funcionamiento del estereotipo como “proceso de categorización y de generalización, [que] simplifica y recorta lo real; [que provoca] una visión esquemática y deformada del otro [y] que conlleva prejuicios”.¹⁵ En *Ragazzi*, es el rostro de un varón joven, de cabellos crespos y morenos, de dientes torcidos, de cejas gruesas, de cicatrices en la piel, el que se pone en primera plana. Y será ese rostro el destinatario de prescripciones, moralismos y castigos. Hay un asunto punzante imbricado en el pasaje del *close-up* al plano general: la equivalencia entre “portar un rostro” y “portar un delito”. Se traza y perfora una colección de ansiedades sociales –casi como si se tratara de un álbum de figuritas. Se recorta un semblante con una tijera y se lo pega en el “libro de malvivientes” o en las carpetas *modus operandi* de la policía argentina. La generalización de un rostro como portante de una amenaza funciona a modo de anestésico que aplaca, reduce y alivia el dolor de una de las deudas de la democracia: la inseguridad.¹⁶ La organización de los saberes sobre la delincuencia sigue teniendo

¹⁵ AMOSSY, Ruth y Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2015, p. 32.

¹⁶ En Argentina, entre mediados de la década del noventa del siglo pasado y comienzos del nuevo milenio, se viene afirmando el tema de la seguridad e inseguridad urbana, que aparece asociado a delitos que ocurren en el espacio público y ponen en riesgo la vida de las personas. “En torno a las cronologías hay distintos puntos de vista. Suele afirmarse que el tema se abrió durante la gobernación de Eduardo Duhalde en la Provincia de Buenos Aires, a mediados de 1990 y con el asesinato del periodista José Luis Cabezas. A partir de allí, el problema de la “maldita policía” asociada en principio a la policía de la Provincia de Buenos Aires, mostró uno de los temas

base, al igual que en el siglo XIX, en la morfología de las facciones. Como expresa Esteban Rodríguez Alzueta: “La estigmatización puesta en juego con los prontuarios, las carpetas de malvivientes, el olfato policial, produce al delincuente antes que al delito. La construcción del delincuente precede al delito, no solo porque es anterior, sino porque la policía presiona para volver delincuentes a un sector de la población excluida, sobre todo a aquellos que no se resignan a aceptar lo que les tocó”.¹⁷ Lo que se acarrea y se traslada de un lugar a otro, entonces, es un estigma social.

John Berger plantea que “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia. Toda imagen encarna un modo de ver”.¹⁸ Intervenir el modo de representar es también intervenir el modo de ver de una época. La escena del arresto en *Ragazzi* inicia *in medias res*, es decir, la narración no ofrece información sobre cómo el joven llegó a la comisaría ni tampoco si cometió un acto delictivo. Sólo se explicita la dinámica de un estereotipo, una analogía entre rasgos faciales y condena policial. La escala de planos no es gradual, sino radical. El modo de ver a la juventud se representa como un pasaje de un primer plano –suposiciones, hipótesis, conjeturas, rumores– a un plano general –categorías y certezas condicionantes–. Se evidencia que el funcionamiento del estereotipo en el imaginario social es un procedimiento que evade preguntas, grises y matices.

Activar y sacudir la organización de los imaginarios es habitar un conflicto. Y, sobre todo, dar un debate. ¿Qué tensiones, negociaciones y escisiones puede representar el

pendientes de y en democracia: la reforma de las policías. Se abrió entonces un nuevo problema y una red conceptual que se le fue asociando: el de la seguridad e inseguridad en democracia”. Véase LESGART, Cecilia. “Seguridad e inseguridad en democracia. Niveles analíticos y conceptuales en el abordaje de un problema actual”, *Estudios*, n. 32, 2014, p. 191. Disponible en: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/11590>> [Acceso: 31 de octubre de 2023].

¹⁷ RODRÍGUEZ ALZUETA, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 13.

procedimiento del iris? ¿Dónde están vivas las marginalidades juveniles? Hay un factor que se resalta con letras de neón: la marginalidad como concepto escapa a la precisión teórica. Cuando hablamos de márgenes pensamos en lugares que no están ni en un sitio ni en otro, que son eclécticos, heterogéneos, que se deslizan *entre* la integración y la exclusión alternativamente. El iris como recurso cinematográfico trae a colación también el asunto de los bordes del encuadre. Delimita en una imagen las zonas llagadas y las zonas radioactivas, una fluctuación *entre* lo integrado y lo excluido. Un tipo de plano detalle que se asemeja a la experiencia de estar viendo la vida a través de la cerradura de una puerta. Una condición de espías para los espectadores, pero también una manía por ver lo que sucede en un *entre* dos. El iris nos aproxima a la fisura de un binomio, va más allá de lo apocalíptico y lo incluido, se imbrica en la frontera donde chorrea la *doxa*. Florencia Angilletta precisaba: “una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo”.¹⁹ Y una mirada desde el iris puede ser una visión de la marginalidad juvenil.

Es habitual encontrar en las lecturas una denominación de lo marginal como todo sujeto que por diversas razones no está incluido en las redes sociales de su comunidad.²⁰ La definición es reduccionista en tanto no considera los motivos por los cuales una persona puede ser estigmatizada y segregada. Ana Inés Rodríguez Giles señala que es inherente a la marginalidad no ser integrada ni comprendida y que “los pobres que acatan las pautas sociales no son marginales sino, por el contrario, un ejemplo de sumisión”.²¹ Siguiendo a la autora, consideramos como marginalidad un espacio difuso *entre* lo que es incluido socialmente y lo que es temido y separado. A su

¹⁹ ANGILLETTA, *op. cit.*, p. 23.

²⁰ Véase GARCÍA PARDO, Manuela. “Los marginados en el mundo medieval y moderno”. En: Desamparados Martínez San Pedro, María (coord). *Almería 5 a 7 de noviembre de 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses/ Diputación de Almería, 2000, p. 13-24 y CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. “Marginación social y criminalización de las conductas”, *Medievalismo*, n. 13, 2004, pp. 293-322.

²¹ RODRÍGUEZ GILES, Ana Inés. “Problemas en torno a la definición de marginalidad”, *Trabajo y Comunicaciones*, n. 37, 2011, p. 207. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5415/pr.5415.pdf> [Acesso: 29 de octubre de 2023].

vez, Rodríguez Giles distingue tres características: a) una transgresión a las normas que rigen a la comunidad; b) una condición itinerante en el seno de una sociedad sedentaria; c) una estigmatización desde los discursos de los centros de poder. Una obsesión: quien atente contra la estabilidad de la sociedad será sancionado y etiquetado como marginal.

Regresemos a la secuencia inquisitorial de *Ragazzi*. Luego de la escena del arresto viene el proceso judicial. Se intercalan alternativamente primeros planos del joven acusado y de los jueces que conforman el tribunal de justicia. El iris es el procedimiento que enmarca la acción. No hay apertura y cierre, sino una rendija desde la cual observamos lo que sucede. El binomio se conforma, al igual que en el film de Dreyer, con la dinámica del plano-contraplano. Por un lado, la expresividad agresiva de hombres que gritan, fruncen el ceño, levantan el dedo índice, exhalan bocanadas de humo, escupen y hacen muecas de disgusto. Por otro lado, un adolescente que eleva la mirada hacia el cielo, solloza, se frota los labios con los dedos, se tapa la cara con las manos, abre lentamente la boca y sufre. A diferencia de *La Passion de Jeanne d'Arc*, aquí no hay intertítulos que transcriban los diálogos. Sin embargo, se mantiene un factor: la mirada de los espectadores se ubica en la rendija que habilita el iris. No estamos ni en un lado ni en otro, sino que oscilamos por ambos sitios a la vez. El iris permite apretar y tensionar el nudo del desacuerdo: *entre* las instituciones y las marginalidades juveniles hay una cicatriz. La misma se devela con un *insert* que muestra una golpiza. No vemos los rostros de los participantes, sólo vemos el desarrollo de la acción. El *insert* marca una interrupción en la secuencia judicial. Se trata de una escena que transcurre en otro tiempo, en otro lugar y probablemente con otros protagonistas. Y, sin embargo, también provoca una asociación ya que luego se retoma la secuencia del tribunal y vemos a los jueces gritar y al adolescente llorar. Nuevamente se produce el pasaje de un plano general a un primer plano. Sólo que esta vez observamos un crimen y luego el rostro de un hombre adulto vociferar y levantar el dedo acusador. El adolescente siente la condena, padece

el prejuicio. Por sus gestos pareciera que es inocente. Un primerísimo primer plano expone los excesos que brotan de su piel: lágrimas, poros, lunares y protuberancias. Y los recursos formales que se emplean para representar esas expresiones también adquieren un tinte excesivo: *close-up*, iris, planos inclinados, *travelling*, angulaciones en picado –justicia– y contrapicado –joven–. La imagen se vuelve escandalosa en tanto el exceso de lo epidérmico coincide con el exceso de lo cinematográfico. Es una imagen que desearíamos excluir, pero que no podemos dejar de ver. La insistencia en el sufrimiento del joven se magnifica desde los procedimientos audiovisuales. Un asunto se acorrala, se satura y se estruja: lo que el estereotipo provoca –horror, persecución y detención– y lo que el punitivismo hace –condena social–. Un calambre en el alma que no cesa de tironear.

La secuencia inquisitorial de *La Passion de Jeanne d'Arc* también se recupera en una película anterior de Raúl Perrone denominada *P3ND3JO5* (2013). Filmado íntegramente en blanco y negro y en formato 4:3 –pantalla cuadrada, propia del cine silente– el film narra los actos cotidianos de un grupo de adolescentes *skaters* de la localidad de Ituzaingó. A lo largo de dos horas y cuarenta minutos de metraje, el director va hilvanando distintas historias de jóvenes que comienzan y terminan en una escena. Se tira de la cuerda y tensiona los modos en que las instituciones de seguridad intervienen y modifican la vida común. El empleo de intertítulos devela diálogos entre padres e hijos, compañeros de secundario y vecinos del barrio, en definitiva, entre adultos y jóvenes. Reclamos de una generación a otra: terminar la escuela, conseguir un trabajo, no andar en *skate* todo el día y tener cuidado con la policía. Se traza un mapa que amplifica la transgresión a las normas y la “corrección política”. El iris no enmarcará únicamente rostros, sino también un medio de transporte: el *skate*. Se organiza un nuevo imaginario que asocia el delito a jóvenes que se trasladan de un lugar a otro en patineta.



Fotograma de P3ND3JO5 (Raúl Perrone, 2013). Joven emulando la postura de María Falconetti en *La Passion de Jeanne d'Arc*

Ahora bien, ¿qué sucede cuando se pulsan los límites de lo posible entre las instituciones y las marginalidades? ¿Qué imbricaciones o edificaciones trae a colación *La Passion de Jeanne d'Arc*? En principio, a diferencia de lo que sucede en *Ragazzi*, la cita al film de Dreyer es explícita. Dos varones adolescentes se encuentran conversando en un *skate park* y son interpelados por un policía vestido de civil. Se ha descubierto el asesinato de un *dealer* y las fuerzas de seguridad sospechan de los jóvenes por haberlos visto conversando con el difunto días atrás. Uno de los muchachos va al cine con su novia y la aficción del primer plano se despliega una vez más. La operación se complejiza ya que no observamos a la pareja ver *La Passion de Jeanne d'Arc*, sino a un espectro femenino ingresar y sentarse en una sala cinematográfica vacía. El fragmento que mira es uno de los más inquietantes: cuando el personaje interpretado por Antonin Artaud le pregunta a María Falconetti por su liberación y ella responde “la muerte”. En el contraplano se observa una sobreimpresión de un primerísimo primer plano de una joven con los ojos colmados de lágrimas. Una cita dentro de otra cita. En este caso, de *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, Francia, Jean-Luc Godard, 1962) en la que Anna Karina se conmueve ante las

imágenes excesivas del semblante de Falconetti. En *P3NDEJO3* los espectadores no vemos a un ser vivo mirar una proyección fílmica, sino a un fantasma afligirse.

Gilles Deleuze precisa: “el primer plano hace del rostro un fantasma y lo entrega a los fantasmas”.²² Hay asuntos solapados en las imágenes, imbricaciones que hacen chirriar convenciones, son los pendientes sociales que golpean la puerta y contemplamos desde el marco de la cerradura. El iris vuelve a enmarcar sobreimpresiones y primeros planos. El iris, como una lupa insistente, vuelve a magnificar aquello que devela: portar un rostro, portar un delito y portar una muerte. Narrar y representar al fantasma social es hacerle lugar a lo incómodo, a lo que nos deja a tuestas, al tembladeral que pone todo en cuestión. La abertura de la persiana americana es, entonces, la zona donde fluctúa lo instituyente y lo instituido. Al finalizar la escena de la proyección cinematográfica, Perrone regresa al mundo de los vivos y retoma a la pareja amorosa. El adolescente se aleja de su amada y al salir del cine un plano general muestra a un patrullero de la policía bonaerense. La persecución es inminente y el joven debe escapar.

Una melodía de electro-cumbia se escucha en la banda sonora. Un baño público es el sitio de reunión de los varones acusados por el crimen del *dealer* barrial. Por escaleras y pasadizos descienden las fuerzas de seguridad hacia los sótanos de un edificio. Lo que se activa es la catábasis característica del *film noir*, “un viaje por las alcantarillas y el submundo urbano donde se explayan como sinécdoques, crimen y castigo, deseo y culpa”.²³ ¿Los adolescentes son autores del delito? La narración no lo esclarece y, al excluirlo, pone en juego el esencialismo del estereotipo y sus efectos. Como lo define Roland Barthes: “la palabra repetida fuera de toda magia [...]: que pretende la consistencia, pero ignora su propia insistencia”.²⁴ Lo que persiste son los primeros planos de las fisonomías juveniles recortadas sobre fondo blanco –ojos grandes, gorra

²² DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Buenos Aires: Paidós, 2011, p. 147.

²³ NEGRONI, María. *Film noir*. Buenos Aires: la marca editora, 2021, p. 12.

²⁴ BARTHES, Roland. *El placer del texto y lección inaugural: de la cátedra de semiología literaria del College de France*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p. 58.

con visera, camperas con capucha, *piercings*, cejas gruesas, marcas en la piel–, semblantes que interceptan múltiples afectos e imaginaciones. A propósito de ese tipo de desterritorialización del rostro, Dominique Villain señala: “sin las referencias habituales de conjunto, sorprendemos detalles, fragmentos, pedazos, nos arriesgamos, entre otras cosas, a que nos horroricen”.²⁵ Si los adolescentes son inocentes o responsables del asesinato poco importa en tanto hay algo más convocante: son culpables de portar un rostro que horroriza y por eso se los persigue. Si *La Passion de Jeanne d’Arc* finalizaba con la protagonista muriendo en la hoguera, en *P3ND3JO5* se expone una de las angustias y ansiedades sociales más agudas, el calambre que tironea el alma argentina: el *gatillo fácil*.²⁶

La emboscada se produce en la puerta del baño público. La secuencia contiene referencias implícitas a la escena final de *The Third Man* (*El tercer hombre*, Reino Unido, Carol Reed, 1954), película perteneciente al *film noir*, en la que Orson Welles es perseguido y acorralado por distintos grupos de efectivos policiales. Ambas películas comparten una resolución narrativa: un disparo certero y seco. En ninguno de los casos vemos al “fugitivo” caer, sólo se muestra un plano general de los comisarios apuntar y tirotear con el arma. La banda sonora revela el resto: dos disparos que se combinan con una melodía de electro-cumbia, en el caso de *P3ND3JO5*, y un disparo

²⁵ VILLAIN, *op. cit.*, p. 132.

²⁶ Expresión originalmente acuñada por organismos de derechos humanos en Argentina para designar a las muertes de jóvenes de sectores populares producidas a manos de las fuerzas de seguridad, especialmente policiales. Si bien la metáfora refiere al uso y empleo de armas de fuego, concierne globalmente a todos los asesinatos cometidos por las instituciones de seguridad, sanción y control del Estado. Esta práctica violatoria de las garantías mínimas de un Estado democrático es presentada ante la opinión pública como enfrentamiento o accidente, encubriendo así que se trató de un asesinato policial. “Su adopción por parte de los medios de comunicación hegemónicos ha tendido a restarle fuerza política, en la medida en que el uso banalizado del sintagma oculta la dimensión de responsabilización policial en la producción de un delito. En ese orden, algunos autores retoman la categoría ‘homicidio policial’ propuesta por la socióloga argentina Alcira Daroqui para designar sin eufemismos que se trata de un delito de sustracción de la vida y que su autoría corresponde a uno o más policías”, BONVILLANI, Andrea. “Politizar el recuerdo: la experiencia de perder un hijo por ‘gatillo fácil’ en Córdoba, Argentina”, *Artigo*, n. 30, 2021, p. 69. Disponible en: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/58161> [Acceso: 31 de octubre de 2023]

que encuentra su eco en las aguas de las alcantarillas suburbanas, en el caso de *The Third Man*. En las dos sendas hay sujetos que se desvían del horizonte de expectativas sociales, alteran las normas establecidas y amenazan la estabilidad y orden sociales. La marginalidad que, con su presencia impertinente e intimidante, no se deja encasillar ni disciplinar. Ignacio Lewkowicz plantea que las instituciones en Argentina y a partir de la década del noventa presentan una cualidad entrópica y autodefensiva respecto del exterior, de lo extraño, de la diferencia. El autor habla de “la zona incierta de la pura expulsión”.²⁷ En otras palabras, lo difuso necesita ser regulado y normativizado ya sea por la vía de la inclusión o de la exclusión. Y es ahí donde emerge el estereotipo como narcótico intentado encauzar a los sujetos que se desvían de las pautas sociales, procurando traer certezas donde sólo predomina lo incierto. Así el imaginario de rostros que se portan como quien carga un arma en una cartera deviene anestésico efectivo contra el dolor de la inseguridad.



Fotograma de *P3ND3JO5* (Raúl Perrone, 2013).

²⁷ LEWKOWICZ, Ignacio. *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós, 2006, p. 51.

En *The Third Man* y en *P3ND3JO5* los personajes transitan por los bordes de la moral, pasando por etapas de integración y de exclusión alternativamente. Orson Welles coquetea con lo clandestino e ilegal al tiempo que negocia con policías; los jóvenes de Perrone pactan acuerdos con los *dealers* e instituciones de control a la vez. Habitar el iris es habitar la zona del riesgo, la zona de peligro, la zona donde lo instituyente se empasta con lo instituido. La fisura del binomio es la presencia escandalosa del estereotipo y su ácido corrosivo es el *gatillo fácil*. Un plano detalle de *P3ND3JO5* lo sintetiza: las zapatillas deportivas de los adolescentes asesinados por las fuerzas de seguridad.

Curitas: sobreimpresión y exculpación

¿Qué hacemos con lo que el estereotipo hace? ¿Cuál es el refugio que queda? ¿Cómo lidiar con esa producción de subjetividades? Una frase del músico argentino Charly García no deja de pulsar: “pegaba las canciones con curitas/ Hay algo sangrando/ Hay algo que sangra”. El verso pertenece a la canción “Curitas” que integra el álbum *Filosofía barata y zapatos de goma* del año 1990. La idea de la banda adhesiva que contiene una gasa de tela en el centro y se pega sobre una herida para protegerla resulta un alivio. Pero, el cuerpo no cesa en su insistencia de hacerse presente. Hay lesiones profundas y extensas que reverberan paradojas, contrastes y contradicciones. A veces, se necesita de una reconciliación o de una nueva oportunidad y no de una “curita”. El diminutivo es irónico y refiere también al estereotipo. Alexandra Kohan define a este último como “‘colmos de artificio’, ‘colmos de naturaleza’ a ser consumidos como sentidos innatos, funcionan para detener la chorrera de enigmas que se desprenden de lo inabarcable, de lo inconmensurable, de lo que nos hace vacilar”.²⁸ La curita funciona porque hace de las cosas algo que funciona. Una curita puede ser el estereotipo, pero también puede ser una

²⁸ KOHAN, Alexandra. *Un cuerpo al fin*. Buenos Aires: Paidós, 2022, p. 290.

exculpación. Una práctica o hábito que tienda un puente *entre* dos polos: la anestesia y la llaga.

El recurso cinematográfico de la sobreimpresión ensaya la zona contaminada, donde dos imágenes provenientes de tiempos y espacios distintos se juntan, se mezclan, se pisan, se cruzan. Jacques Aumont y Michel Marie lo especifican de la siguiente manera: “un monstruo visual, porque el ojo ve que en cada punto del cuadro se le ofrecen dos posibilidades concurrentes de leer lo que percibe, según lo refiera a una u otra de las dos imágenes de conjunto”.²⁹ Un monstruo es configurado como una otredad terrorífica que altera órdenes establecidos. Representar al monstruo es representar los conflictos y no estar afuera de ellos. En *P3ND3JO5*, Raúl Perrone emplea la sobreimpresión para representar un estado de gracia de los jóvenes que luego serán acusados de cometer un crimen. Una de las escenas transcurre en un local de venta de colchones. Un grupo de cuatro adolescentes corren, ríen, brincan sobre los resortes acolchonados, se abrazan y se besan. La superposición de imágenes hace aparecer a los amigos como espectros y sus experiencias de felicidad y regocijo se pegan como curitas en una zona mancillada. Son fantasmas que emergen en un sitio despojado y carente de vida. El mismo procedimiento se efectúa en *Ragazzi*, una voz *off* nos devela que un muchacho murió ahogado en un río de la provincia de Córdoba. El narrador que comenta los hechos retoma estilos y tonalidades características de un noticiero televisivo y enfatiza un factor: el ingreso y circulación por el río estaba prohibida. En ese sitio del caudal los vecinos solían desechar basura, alambres, objetos cortantes y elementos tóxicos para el ser humano. Nuevamente, al igual que sucediera en *P3ND3JO5*, la transgresión a las normas finaliza con un deceso. Acto seguido, se exhiben primeros planos de rostros de varones y mujeres jóvenes que sonríen y se sobreimprimen al semblante de un adolescente nadando debajo del agua.

²⁹ AUMONT, Jacques y Michel Marie. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: la marca editora, 2001, p. 203.



Fotograma de *Ragazzi* (Raúl Perrone, 2014). Sobreimpresión de un rostro sobre otro

El asunto solapado no sólo tiene que ver con los fantasmas de una sociedad, sino también con sus “curitas”. Son los fallecidos o asesinados en democracia. Son las muertes que acarreamos a costas y se difunden y se analizan en los noticieros televisivos. Son los rostros de los márgenes. Son “nuestros” muertos, “nuestras” cicatrices, “nuestros” fantasmas. Decimos “nuestros” porque hay una pertinencia nacional empastada. Genealogías que se memoran como los desaparecidos, los héroes de Malvinas, las víctimas de gatillo fácil, las víctimas del malestar institucional. Una revisión por el archivo de la historia reciente argentina tracciona una falla en las placas tectónicas de las instituciones. Cuando se habla de *gatillo fácil* o de “violencia institucional” se refiere más a las posibilidades de éstas que al eje de la “violencia”. A este respecto, Lewkowicz precisa: “en la medida en que la institución deviene única instancia de producción de identidad o de existencia, la violencia extorsiva se multiplica o adentro o afuera”.³⁰

³⁰ LEWKOWICZ, *op. cit.*, p. 48.

Un verso de Charly García insiste: “hay noches que no puedo dormir sin curitas”. En la secuencia final de *Ragazzi*, Raúl Perrone busca explorar lo imposible: regresar el tiempo atrás. Un plano general del río y sobre él una superposición de imágenes espectrales de un conjunto de jóvenes saltando y nadando por sus aguas. Pero, sus acciones se ejecutan en reversa. Casi como un intento por impedir lo inevitable o bien por regresarlos a la vida. Así, vemos a los adolescentes salir uno a uno del afluyente y no ingresar en él. Se escucha en la banda sonora un golpe seco de reloj que anuncia que el tiempo se acaba. Fundido a negro y la película ha finalizado. Una curita caprichosa, frenética y nostálgica se adhiere a las imágenes del río. Solapar escenas de cuerpos en estado de gracia mientras escuchamos una voz *off* que rememora al discurso de un noticiero televisivo es ponerle una “curita” a la opinión que circula en los medios de comunicación. Un modo de exculpar a los jóvenes y a la vez poner en discusión el funcionamiento de los estereotipos.

En contrapartida, la secuencia final de *P3ND3JO5* se titula “coda”. Un *travelling* sigue el recorrido de dos amigos andando en *skate* en el medio de la calle entre la vereda de libre circulación (lo integrado) y el alambrado que cerca las vías del tren (lo excluido). Carteles asoman en los postes de luz y anuncian: “cruce peligroso”; “prohibido estacionar”; “prohibido fijar carteles”. Vemos un plano general de una pista de *skate* y primeros planos de mujeres y varones jóvenes de narices angulosas, ojos grandes, cejas marcadas, gorras con visera, con delineador y labiales escandalosos, *piercings* y tatuajes. En la banda sonora se oye una melodía de electro-cumbia que comienza a cederle espacio a una sirena de policía. Como espectadores seguimos contemplando las escenas desde la cerradura de una puerta, es decir, desde el iris. Hay una amenaza que se aproxima y acecha. Los pibes están en peligro. Sin embargo, el repiqueteo de unas campanadas pareciera salvarlos. Un plano general de uno de los *skaters* en la entrada de una iglesia lo confirma. Perrone decide repetir seis veces un fragmento visual: plano americano del joven caminando con el *skate* en sus manos, sonriendo alegremente y escuchando música. De repente, un primerísimo primer plano del

adolescente elevando la mirada hacia el cielo y abriendo lentamente la boca. La angustia de María Falconetti en *La Passion de Jeanne d'Arc* vuelve a presentarse como una lectura afectiva de todo el film de Perrone. Aparecen intertítulos que reproducen un poema de Pier Paolo Pasolini: “todas las llagas están al sol y él muere bajo los ojos de todos, incluso su madre bajo el pecho, el vientre, las rodillas. Mira su cuerpo padecer”.³¹ Un plano general nos muestra al joven caído sobre el asfalto inerte, tieso, exánime. Tiene los brazos levantados y el *skate* cruza transversalmente por su torso. Es un Jesús crucificado en sus estigmas. Es un Jesús crucificado en su marginalidad. Nuevamente los intertítulos y el poema de Pasolini: “¿Por qué Cristo fue expuesto en la cruz? ¡Oh, sacudida del corazón al desnudo! Cuerpo del jovencito...atroz ofensa a su pudor crudo”. Un plano general del pasillo donde fueron asesinados por la policía los dos jóvenes acusados del crimen del *dealer*. Una “curita” se adhiere a esa imagen: superimpresión del rostro de una adolescente llorando y de jóvenes caminando con sus *skates* en las manos. Se le adosa una “curita” a la zona llagada del iris donde se produce un equivalente social: portar un rostro y portar un delito. La superimpresión como banda adhesiva que protege una herida es también otro modo de representar la exculpación. Sin embargo, los adolescentes sujetan con sus manos el estigma del *skate*. Hay un destino fatalista que no puede evitarse.

La superimpresión es un recurso formal que le permite a Perrone representar un estado de gracia de los jóvenes y exculparlos de los crímenes de los que son acusados. La superposición de imágenes funciona como curita y transmite la idea de un alivio. Al mismo tiempo, opera como reminiscencia de los fantasmas de una sociedad. Mientras no haya negociación o reconciliación posible entre las instituciones y las marginalidades esos espectros se seguirán evocando. Por eso, el final de *P3ND3JO5*

³¹ Tanto en *P3ND3JO5* como en *Ragazzi*, Raúl Perrone incorpora poesías y textos escritos por el director italiano, así como también incluye a un personaje masculino, de apariciones esporádicas, que lo representa. Las películas, en este sentido, homenajean a Carl Theodor Dreyer y a Pier Paolo Pasolini por partida doble.

resulta placentero e inquietante a la vez. Los amigos caminan con el *skate* en sus manos. El estigma sigue sangrando, aunque se le adhiera con pegamento una curita.

Palabras finales

A lo largo del presente trabajo, hemos ido desbrozando el funcionamiento del estereotipo al interior de una narración cinematográfica y de archivos estatales. Su institucionalización concretada en los libros de malvivientes del siglo XIX y su perpetuación en las carpetas *modus operandi* de la policía argentina a partir del decreto N°1019 del año 1967. La morfología de los rostros como portación de un delito es una idea que se retoma en las películas *P3ND3JO5* y *Ragazzi* de Raúl Perrone. Consideramos importante reconocer que el estereotipo existe en estas representaciones de la marginalidad juvenil y que analizarlo es una forma de disputar sentidos que parecían fijos y anquilosados. El hecho de que el director rinda homenaje a *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer y recupere recursos formales característicos del cine silente le permiten problematizar el modo en que los adolescentes son detenidos, demorados y juzgados por “portación de rostro”. El procedimiento del iris y el empleo de primerísimos primeros planos insisten en amplificar y magnificar los rasgos faciales que devienen excesivos: protuberancias, cicatrices, lágrimas, lunares, cabellos. El rostro recortado sobre fondo blanco acentúa la desterritorialización, el aislamiento en las coordenadas espaciotemporales y la generalización de un prejuicio. El énfasis en el semblante afligido del joven que emula al de María Falconetti es un exceso que, como espectadores, desearíamos excluir. Y que, sin embargo, no podemos dejar de contemplar. En este sentido, aparecen dos desbordes: por un lado, los rasgos identitarios que suscitan horror y escándalo en una sociedad y que se pretenden encauzar, normativizar o aleccionar desde las instituciones de control, seguridad y sanción; y por otro lado, las angustias y ansiedades sociales vinculadas al punitivismo y sus efectos aplicados sobre los cuerpos de los jóvenes. A su vez, el iris es un tipo de plano detalle que trae a colación

el asunto de los bordes de un encuadre y se aproxima a la experiencia de ver la vida desde la cerradura de una puerta. Si las narraciones de las películas analizadas están protagonizadas por adolescentes marginales y policías, el iris como procedimiento audiovisual permite representar la zona de conflicto entre ambos sujetos dramáticos. El iris habilita un *entre* dos que va más allá de lo incluido o excluido, acercándose al sitio donde lo instituyente se empasta con lo instituido. En ese *entre* fluctúa el estereotipo, trayendo contradicciones, conflictos, paradojas y tensiones. Una forma de curar esa herida que no cesa de sangrar, desde lo simbólico, es mediante la sobreimpresión. Perrone la emplea como quien coloca una “curita” en una sutura. Por una parte, devela un estado de gracia de los jóvenes que son acusados de cometer un delito; y, por otro lado, evoca al fantasma social asociado al *gatillo fácil* y la violencia institucional. En este sentido, si bien la curita aplaca el dolor, el calambre en el alma de la Argentina sigue tironeando: los jóvenes sostienen en sus manos un estigma –el *skate*– y, por tanto, un destino fatalista. Mientras el vínculo instituciones y juventud marginal continúe con interferencias, artificios y estereotipos, la herida seguirá sangrando.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- ÁLVAREZ, José Sixto (Fray Mocho). *Galería de ladrones de la Capital*. Buenos Aires: Imprenta del Departamento de la Policía, 1887.
- AMOSSY, Ruth y Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2015.
- ANGILLETTA, Florencia. *Zona de promesas: Cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2021.
- AUMONT, Jacques y Michel Marie. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: la marca editora, 2001.

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Paidós, 1978.
- _____. *El placer del texto y lección inaugural: de la cátedra de semiología literaria del college de france*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- _____. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BONVILLANI, Andrea. “Politizar el recuerdo: la experiencia de perder un hijo por ‘gatillo fácil’ en Córdoba, Argentina”, *Artigo*, n. 30, 2021, pp. 67-88. Disponible en: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/58161> [Acceso: 31 de octubre de 2023]
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. “Marginación social y criminalización de las conductas”, *Medievalismo*, n. 13, 2004, pp. 293-322.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- GARCÍA PARDO, Manuela. “Los marginados en el mundo medieval y moderno”. En: Desamparados Martínez San Pedro, María (coord). *Almería 5 a 7 de noviembre de 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses/ Diputación de Almería, 2000, p. 13-24.
- GORELIK, Adrián. “*Terra incognita*. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires”. En: Kessler, Gabriel (dir.). *El Gran Buenos Aires. Historia de la provincia de Buenos Aires*, n. 6. Buenos Aires: Edhasa/Unipe: editorial universitaria, 2015, pp. 21-69.
- KOHAN, Alexandra. *Un cuerpo al fin*. Buenos Aires: Paidós, 2022.
- LENCINA, Victoria Julia. “Seres disfuncionales. La representación de lo marginal en la Trilogía de Raúl Perrone: *Labios de churrasco* (1994), *Graciadio* (1997) y *5 pal’ peso* (1998)”, *Argus-a*, n. 23, 2017, pp. 1-30. Disponible en: <https://argus-a.org/archivos-dinamicas/seres-disfuncionales.pdf> [Acceso: 11 de noviembre de 2023]
- LESGART, Cecilia. “Seguridad e inseguridad en democracia. Niveles analíticos y conceptuales en el abordaje de un problema actual”, *Estudios*, n. 32, 2014, pp. 191-201. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/11590> [Acceso: 31 de octubre de 2023]

LEWKOWICZ, Ignacio. *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

NEGRONI, María. *Film noir*. Buenos Aires: la marca editora, 2021.

RODRÍGUEZ GILES, Ana Inés. “Problemas en torno a la definición de marginalidad”, *Trabajo y Comunicaciones*, n. 37, 2011, pp. 203-219. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5415/pr.5415.pdf
[Acceso: 29 de octubre de 2023]

RODRÍGUEZ ALZUETA, Esteban. “Pobres, feos y peligrosos. ‘Dime qué rostro tienes y te diré quién eres’”. El uso de la fotografía y las carpetas modus operandi en la policía bonaerense”, *Memoria académica* (página web). Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6747/ev.6747.pdf
[Acceso: 29 de octubre de 2023]

ROGERS, Geraldine (ed.). *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2009.

VILLAIN, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 1 de diciembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/ve7jjj93x>

Para citar este artículo:

LENCINA, Victoria. “*Calambres en el alma*. Marginalidad juvenil, primer plano y ‘portación de rostro’ en la etapa silente de Raúl Perrone”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 142-168. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/454> [Acceso dd.mm.aa]

* **Victoria Lencina** es Licenciada en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes y becaria doctoral por la Universidad de Buenos Aires. Su tema de investigación es la representación de la marginalidad juvenil en el cine del conurbano bonaerense (1994-2019). Se desempeña como crítica de cine en Radio Gráfica (FM 89.3) y en Hacerse la Crítica. E-mail: lencina.victoria@gmail.com.