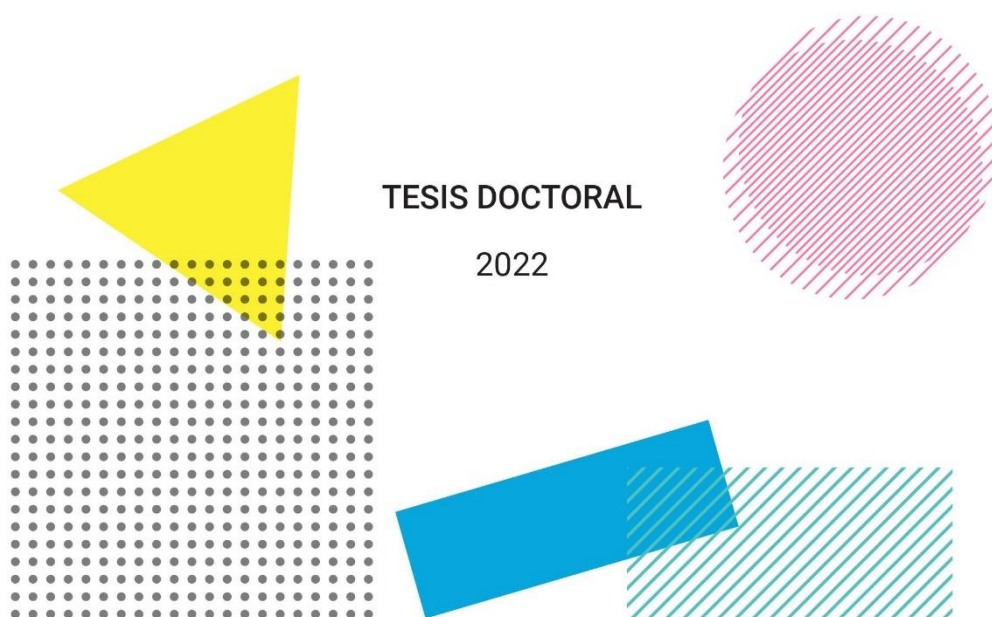


UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES  
DOCTORADO EN LITERATURA Y ESTUDIOS CRÍTICOS

---



«Entre el registro de lo real y las formas del espectáculo:  
representaciones de la villa en textualidades fílmicas y  
literarias argentinas contemporáneas»

Doctoranda: Mg. Regina Cellino

Directora: Dra. Sandra Contreras



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES  
DOCTORADO EN LITERATURA Y ESTUDIOS CRÍTICOS

**Entre el registro de lo real y las formas del espectáculo: representaciones de la villa en textualidades fílmicas y literarias argentinas contemporáneas.**

TESIS DOCTORAL

Doctoranda: Mg. Regina Cellino

Directora: Dra. Sandra Contreras

2022

## **Agradecimientos**

A Fede y a Esme, por el tiempo robado.

A Sandra Contreras, primera gran lectora, quien supo con afecto y contención no dejar que me rinda.

A Cristian Molina, amigo y colega, quien me sostiene de la mano en este camino de la investigación.

Al Instituto en Estudios Críticos en Humanidades, por los diálogos enriquecedores.

A la Facultad de Humanidades y Artes, a la Universidad Nacional de Rosario, siempre.

A CONICET, porque gracias a la beca pude dedicarme a escribir esta tesis.

A mis hermanxs y amigxs, por el apoyo.

A mis padres, por confiar en mí.

## Tabla de contenidos

<b>Introducción .....</b>	<b>6</b>
Salida del pueblo, entrada de los villeros .....	6
Recortes y perspectiva de lectura .....	14
<b>Capítulo 1. Entradas a la villa .....</b>	<b>33</b>
Dispositivos para mirar la villa: 1990-2001 .....	33
Las esquiras de la televisión .....	49
En vivo y en directo .....	67
Las villas del conurbano: entre el desamparo y las cámaras televisivas .....	86
Del Santo de los pibes chorros a la Virgen Cabeza: las cámaras de los pobres .....	97
<b>Capítulo 2: La villa en las pantallas: ocupas, curas y narcos .....</b>	<b>113</b>
El retorno de la villa a través de la pantalla.....	113
El efecto de actualidad: de <i>Okupas</i> a <i>Elefante blanco</i> .....	121
El cura de la villa .....	131
<i>Elefante blanco</i> : entre la tradición y la diferencia.....	139
El relato narco: la entrada de Latinoamérica .....	147
<b>Capítulo 3. Ser o no villeros: esa es la cuestión .....</b>	<b>163</b>
Figura, figurantes.....	163
Ser y actuar de villeros: esa es la cuestión.....	176
¿Acaso los villeros no tenemos derecho a los marcianos? .....	199
Cumbia villera: el territorio de una lengua .....	213
<b>Capítulo 4. Montajes y cuerpos .....</b>	<b>225</b>
Cine villero: autorrepresentación de la villa y los cuerpos.....	225
Los cuerpos que incomodan: el cine pobre de González y el cine bruto de Campusano ...	252
El arte como posibilidad .....	266

Figuraciones de cartoneros .....	274
Desde adentro: los poemarios de César González.....	284
<b>Epílogo .....</b>	<b>294</b>
«El cuerpo del delito: los pibes chorros».....	294
<b>Referencias bibliográficas .....</b>	<b>300</b>
<b>Bibliografía General .....</b>	<b>320</b>

## Introducción

«El sensorium del arte es siempre un «sentido común» paradójico, un sentido común disensual, hecho de acercamiento y de distancia».

Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*

### Salida del pueblo, entrada de los villeros

En materia literaria y fílmica, la representación de la villa no constituye una temática propia de las últimas décadas. De hecho, si trazamos un recorrido en la tradición argentina cinematográfica y literaria, podemos señalar que en los años 30 ya aparecía en los relatos literarios y periodísticos un reservorio al que apelaba un tipo de intelectual —el periodista—, ya fuera para buscar historias y explorar nuevas modalidades de escrituras —es el caso de Raúl González Tuñón (1934)— o para legitimar una voz escritural y promover una literatura social —como lo hicieron Elías Castelnuovo (1934) o Rosa Wernicke (2015)—. Luego, en los 50, se advierte que la exposición de estos espacios fue la herramienta con la que se criticó el modelo político del peronismo y la aparición de un nuevo sujeto social —los llamados «cabecitas negras», presentes en las obras de Bernardo Verbitsky (1957) y Mario Soffici (1954)—. Además, esto permitía visibilizar la otra cara de la modernidad, como veremos en el film de Lucas Demare (1958).

Sin embargo, a finales de los 90 y principios del 2000, la villa, como espacio discursivo y fílmico, trae consigo nuevos imaginarios. Dentro de las representaciones, nos encontramos con distintas alternativas que, además de poner en escena los temas ligados a la villa —la exclusión social o la violencia—, la exhiben también a partir de las micropolíticas del cuerpo (alejadas de una perspectiva paternalista), de la insistencia entre el vínculo arte y política, y se centran en un sujeto social particular: el villero.

En el nuevo milenio, la villa vuelve a ser protagonista y escenario en textualidades fílmicas y literarias, pero su representación se apoya en la certeza de que ya no se trata de un

espacio transitorio, sino permanente y que, lejos de ser un fenómeno local o regional, es un efecto contundente de la globalización neoliberal.<sup>1</sup> Además —y esto es lo que nos interesa en especial—, la representación se recorta sobre el fondo de una sociedad que todo lo espectaculariza, en la que los medios de comunicación aparecen también como productores de acontecimientos o, como sostiene Gonzalo Aguilar, donde «la televisión invade la pantalla cinematográfica y la contamina de “realidad”» (citado en Andermann y Fernández Bravo, 2013, p. 13).

Entonces, nuestra investigación parte, ante todo, de preguntarnos: ¿Cómo se registra y se narra la villa en la literatura y en el cine en una sociedad mediatizada por la espectacularización, que toma la forma del discurso televisivo? ¿Acaso las textualidades cinematográficas y literarias no reproducen hasta cierto punto los estereotipos creados desde los medios e incluso colaboran en su diseminación y proliferación? ¿Qué tipo de mirada postulan estas textualidades y en qué se diferencian de las propuestas en los años 30, 50 y 60? En definitiva, ¿por qué la insistencia de la villa en un conjunto de textos literarios y fílmicos del presente?

A finales de la década del 90 y durante las primeras dos décadas del 2000, en Argentina se escriben varios textos y se filman películas que, a pesar de sus incuestionables diferencias, comparten una atención especial en la singularidad del presente y en cómo decir, bajo qué regímenes de visibilidad y desde qué operaciones estéticas cuando todo parece estar en ruinas,

---

<sup>1</sup> Mike Davis (2007) ofrece un estudio detallado sobre la urbanización de ciudades en países en vías de desarrollo que han seguido el modelo de Estados Unidos y Europa en el siglo XIX y principios del XX. El autor traza una trayectoria global del asentamiento informal desde los «barrios de la esperanza» en la década de los 60 y el «big bang» de la pobreza urbana durante las décadas de la deuda de los años 70 y 80, hasta las megaciudades pobres del Cono Sur, y zonas como Sadr City y las Cap Flats. Desde la expansión de barricadas en Lima hasta las montañas de basura en Manila, la urbanización se ha separado de la industrialización e incluso del crecimiento económico. Davis pone en escena una investigación sobre la producción en masa de la miseria que caracteriza a las ciudades contemporáneas. De toda la información aportada, concluye que el proceso de globalización neoliberal al que estamos asistiendo tiene rasgos comparables al evento catastrófico que entre 1870 y 1900 dio forma al tercer mundo, con la incorporación forzosa al mercado de las economías de subsistencia de amplias zonas de Asia, África y Sudamérica.

cuando el cansancio acecha en el cuerpo social que es irradiado con las luces fulgurantes de las pantallas. De este presente, la villa aparece como una cartografía que se muestra, más que como una escenografía o un tópico, como un «reservorio de materiales y procedimientos estéticos». Esto, según Paola Cortés-Rocca (2018), explicaría su productividad «en tanto resultado de un cruce entre causalidad social y económica apremiante y una inaceptable irracionalidad en la que permanecen, padecen y luchan sujetos con lenguajes peculiares y relaciones complejas» (p. 217).

Entonces será la villa, no tanto como tema sino como una aproximación, a veces cercana y otras distante, la que permitirá agrupar las obras del corpus. De modo que nuestra intención no es describir el panorama estético de una época o reunir autores y directores que compartan la problemática de una generación: por el contrario, los cineastas y escritores elegidos pertenecen a diferentes tradiciones y a diferentes lenguajes. En cambio, la trama que recorre esta tesis es la de pretender acotar allí la representación de la villa en función de dos vectores o dos perspectivas que moldean las textualidades fílmicas y literarias elegidas: lo espectacular (que adquiere la forma del discurso televisivo) y el registro de lo real.

Dentro de la tradición cinematográfica latinoamericana, durante las décadas del 60 y 70, el proyecto del cine se articuló alrededor de la figura de pueblo, que asumió el papel de lo real (Aguilar, 2015). Esta configuración se vislumbra claramente en oposición al pueblo melodramático que se había representado en los filmes de la «edad de oro», durante los veinte y treinta en el contexto nacional. En ese momento, los productores culturales, que trabajaban en los nuevos medios y que intentaron competir con las producciones extranjeras, se encontraron con que la cultura popular era inminentemente melodramática y esta diseminaba la imagen de una Argentina estratificada de manera rígida. Como señala Matthew Karush,

en el contexto de la modernización, la industrialización y el surgimiento del mercado cultural, el melodrama expresaba de manera muy precisa los miedos y las ansiedades

de la gente más humilde, que confrontaba un brutal y por lo general impredecible sistema capitalista, mientras les ofrecía a esas audiencias la promesa de que el orden moral podía ser restaurado. (2013, p. 122)

En este sentido, para el público del cine y la radio de la época, el melodrama ofrecía un modo de procesar las distorsiones de la modernidad en términos de clase, construyendo un grupo identitario basado en los valores de solidaridad, lealtad y honestidad e incluso, a veces, expresaba la condena populista de la elite argentina. El resultado de eso fue una cultura masiva profundamente melodramática que alababa la dignidad y la solidaridad del trabajador humilde. «Los medios argentinos tendían a generar imágenes y una narrativa en las que la identidad nacional estaba prototípicamente asociada con los pobres» (Karush, 2013, p. 19). En esos años, se recrearon los barrios obreros en, por ejemplo, *La vida de Carlos Gardel* (1939), de Alberto Zavalia, *La muchacha del arrabal* (1922) y *La costurerita que dio aquel mal paso* (1926), de José Agustín Ferreyra, pero luego el pobre urbano comienza poco a poco a hacerse menos visible al tiempo que los hogares burgueses cobran protagonismo.

En cambio, en el cine militante y denunciante de los 60 y 70 no había «ni un retrato piadoso de los sectores populares ni una apelación a la conciencia del espectador» (Aguilar, 2015, p. 181). En esos años, los cineastas estaban motivados por cuestionar el lugar del cine como institución y por eso se proponían reunir imagen y acción.

El cine político de los años sesenta, entonces, no es un dispositivo para representar al pueblo ni para denunciar su estado, sino para *hacerlo*: un ámbito audiovisual en el que [...] el pueblo emerge, y nunca como un actor pasivo. (Aguilar, 2015, p. 181)

Es decir, el pueblo no es a quien se dirige el film, sino que es su hacedor, forma parte del proceso filmico. Gonzalo Aguilar sostiene que, en las películas latinoamericanas de la época, los *muchos* y el enunciado mayestático se enlazan para que el pueblo irrumpa en la

pantalla. «En *La hora de los hornos*, de Solanas, por ejemplo, se cuenta el pasaje de los cuerpos dispersos por la represión a las coreografías organizadas gracias al enunciado mayestático del peronismo» (2015, p. 184). En los 90, la categoría de *popular* se transformó, tal como señala Aguilar en el capítulo «Adiós al pueblo» de su libro *Otros mundos* (2004).

En términos políticos, el partido al que tradicionalmente se le había atribuido la representación de lo popular (el justicialista) llegó al poder e implementó políticas neoliberales que luego desencadenaron una serie de consecuencias —ya conocidas— en las clases medias y populares. En consonancia con estos hechos, la categoría de pueblo comenzaba a desaparecer en tanto sujeto activo de la política, para presentarse, en su lugar, como la instancia de sometimiento a la lógica del consenso (y ya no del antagonismo), como una realidad cada vez más estadística y menos política, y como el reaseguro para una reabsorción estatal de la política mediante la administración y el poder de la policía. Durante el menemismo, el pueblo se convirtió en la gente. Y en términos culturales,

si lo popular había mantenido una tensión o resistencia a la operación mediática, en esa década puede decirse que el crecimiento de los medios masivos y de la industria cultural terminaron por absorber (y despolitizar) casi todas las expresiones de la cultura popular. (Aguilar, 2010, p. 143).

En ese contexto, el denominado Nuevo Cine Argentino (NCA) de los 90 encarnó de manera heterogénea el tema de los *muchos* y, con esta operación, dejó de lado la herencia del imperativo del pueblo del cine de los años 60. Y ese rechazo a la categoría de *pueblo* que se percibe en este nuevo régimen estético se da a partir de múltiples razones. En primer lugar, niega el concepto, en tanto homogéneo, unívoco y orgánico, que a su vez depende de la categoría de líder (soberano). En segundo lugar, por el carácter excluyente que tiene la

categoría. En este sentido, hay numerosas situaciones (inmigrantes,<sup>2</sup> por ejemplo) que no admiten ser incluidas. Finalmente,

porque cuando se toma al pueblo como real y no como nominación se termina legitimando cualquier política. Sobre todo cuando la presencia de los medios audiovisuales y de la estadística parece haber despojado el concepto de “pueblo” de su carácter subalterno y contestatario. (Aguilar, 2015, pp. 189-190)

Si luego de la restauración democrática, en los medios de comunicación se constataba una defensa de lo popular como algo optimista, en los 90 comenzó su declinación, hasta que finalmente desapareció y no se volvió a encontrar. Mucho menos, en los medios.<sup>3</sup> Pero, advierte Aguilar, en la retirada del pueblo, es el lumpenaje —los que están al borde las clases, según Marx(2004)— el que aparece como un reservorio cultural para prácticas estéticas, fílmicas y televisivas. Esto se exhibe claramente en *Pizza, birra y faso* (1998), de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, cuyos personajes «son marginales, nómades e imprevisibles» (Aguilar, 2010, p. 147). No obstante, también encontraremos a lo largo de la década la irrupción de estos personajes en miniserias televisivas. Por ejemplo, en *Okupas* (Stagnaro, 2000) y *Tumberos* (Caetano, 2002), cuyos recursos y procedimientos artísticos se alimentaron del cine y, al mismo tiempo, pusieron en escena cómo la lógica televisiva comenzaba a marcar el pulso en las producciones cinematográficas argentinas, cuyos directores se desplazaban de un formato al otro.

---

<sup>2</sup> «La dinámica política, económica y simbólica de los noventa en Argentina marca el modo de radicalización del avance del capital sobre el trabajo, la que genera una masa de desocupados desconocida hasta entonces en el país. La puesta en sistema de este proceso con las políticas poblacionales (de inmigración) producidas desde hacía ya tres décadas permitió la estructuración de la “cuestión migratoria” en las claves de peligrosidad, culpabilidad» (Halpern, 2005, p. 82).

<sup>3</sup> Cuenta Aguilar que, cuando terminó de escribir su libro, vio por la televisión a una movilización popular hacia la Plaza de Mayo convocada por el nuevo gobierno peronista: «De todos los filmes que analizaba en mi libro, justamente aquel del que tomaba más distancia, me refiero a *Memoria del saqueo* (2004) de Fernando Solanas, parecía retrospectivamente convertirse en profético ya que en sus imágenes finales no sólo invocaba al pueblo como sujeto de la historia sino que vaticinaba su retorno en todo su esplendor. Una vez disipada la ficción que había construido el gobierno de Menem en los noventa, el pueblo podía volver a ocupar el escenario y a participar activamente en el mundo de las decisiones» (Aguilar, 2009, párrafo 1).

Ahora bien, con la privatización de la televisión durante el menemismo, ese lumpenaje comienza a hacerse presente en programas como los de *Crónica TV* o *El otro lado* (1994), de Fabián Polosecki, pero adquiere más fuerza y presencia luego de la crisis del 2001, especialmente con las huelgas y manifestaciones que ocurrieron en el centro porteño (especialmente, en los lugares cargados de simbolismo, como el Obelisco y la Plaza de Mayo) durante los días 19 y 20 de diciembre. Una proliferación de imágenes de los márgenes y de los otros (los villeros, los lumpenes, los desclasados), proveniente de distintos medios —videos caseros filmados desde el punto de vista de la multitud, así como los «oficiales de los informativos»—, formaban parte del registro de un mundo que se degradaba y, al mismo tiempo, construía un arsenal de figuraciones de la crisis del 2001. El cine, por ejemplo, se volcó a cruzar las fronteras hacia los márgenes, y «rehabilitó el documental social como herramienta idónea para el activismo político» (Amado, 2010, p. 89). El registro de los desclasados buscaba, por un lado, exhibir un fragmento de la realidad deshumanizada por las políticas neoliberales, y por otro, lograr un efecto de reivindicación.

En materia política, si para Karl Marx la categoría de *lumpenproletariado* tiene un carácter negativo porque es el lugar de la desorganización, de la espontaneidad, de la irascibilidad, lo instintivo, lo irracional, lo inconsciente, o lo no solidario, con la emergencia de los movimientos piqueteros porteños, fue necesaria una revisión de ese término. Los lumpenes se transformaron en desocupados, trabajadores despojados solo momentáneamente de su trabajo. Como observa Verónica Gago (2003), aparecieron «como materia laboral organizable políticamente. Este forzamiento tuvo lugar aun cuando muchos de los desocupados nunca pasaran por ‘el mundo del trabajo’» (p. 49). Y el destino que tuvieron los desempleados en Argentina en el contexto del 2001 adquiere cientos de perfiles distintos que van desde la delincuencia hasta la prostitución, pasando por el juego, la mendicidad. Esto abarca también a los patovicas o matones a sueldo, los trapitos, las mulas, changarines, los transas, el pibe chorro.

En ese contexto, el barrio, la villa miseria, los asentamientos ilegales o los monoblocks, son los espacios que congregan a los desocupados o trabajadores precarizados y a su familia. Allí se llevan a cabo acciones colectivas que posibilitan una nueva manera de territorialización de la política como posibilidad de habitar el espacio cotidiano y según Fermín Rodríguez, «instalarse para modificar; habitar como establecer un espacio y un tiempo propio, la oportunidad de realizar unas prácticas y fundar un sentido» (2017, p. 236).

Si bien hay una relación de continuidad entre la polarización que se llevó a cabo en la ciudad —por un lado, enormes construcciones de consumo, como los *shoppings centers*, y la proliferación de los barrios cerrados; por otro lado, la emergencia de nuevas villas—, la segregación y las políticas económicas neoliberales, también es cierto que la crisis del 2001 «dotó de un nuevo tipo de visibilidad a las villas miserias de la ciudad de Buenos Aires» (Aguilar, 2015, p. 195). Estas ya no solo eran registradas por los medios de comunicación como focos de violencia o de criminalización o por su crecimiento demográfico, sino que se manifestaban en los nuevos pobres que deambulaban por la ciudad buscando cartones en la basura. Incluso, como afirma Graciela Montaldo (2016), si bien los lumpenes o los pobres comenzaron a ser cada vez más codiciados en el cine y la TV para proyectos tanto estéticos como comerciales y publicitarios, ya no lo fueron en los términos ideológicos de los años 60,

sino como una realidad con la que se convive; como una comunidad aparte dentro de la sociedad legítima que debe introducirse como telón de fondo de la vida “normal”. Ya no son la excepcionalidad de un sistema social injusto; naturalizados con las políticas neoliberales, ahora son los excluidos que permiten que el sistema siga funcionando. (p. 124)

## Recortes y perspectiva de lectura

En primer lugar, estudiar e investigar representaciones vinculadas con la villa implica, por un lado, definir qué entendemos por *villa*, cómo aparece en los textos (en función de la hipótesis) y, por otro, recortar el tema dentro de un contexto de problemáticas que lo circundan: lo marginal o «literatura del margen»,<sup>4</sup> la pobreza, la violencia, el narcotráfico, entre otros. Por este motivo, nuestro objeto de estudio se recorta del gran tema, que es lo marginal — heterogéneo y particular— y la representación de la villa, en general, a partir de dos vectores que trazan en el interior del corpus fílmico y literario nuestro horizonte de análisis: lo espectacular (que adquiere la forma del discurso televisivo) y el registro de lo real.

Entonces, las obras que proponemos son: *La Villa* (2010), de César Aira; *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. *Vidas de pibes chorros* (2003) y *Si me querés, quereme transa* (2010), de Cristian Alarcón; *Estrellas* (2007), Federico León y Marcos Martínez; *Los otros* (2011), de Josefina Licitra; *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara; *La 31 (una novela precaria)* (2012), de Ariel Magnus; *Elefante Blanco* (2012), de Pablo Trapero; los libros *La venganza del cordero atado* (2011), *Retórica al suspiro de queja* (2015), *El fetichismo de la marginalidad* (2021), las películas *Diagnóstico Esperanza* (2013a), *¿Qué puede un cuerpo?* (2014), *Exomologesis* (2016) y los documentales *Corte rancho* (2013b) y *Lluvia de jaula* (2020), de César González; *La 21 Barracas* (2009), de Víctor Ramos.

En estas obras se pone de manifiesto que la villa no es simplemente un tema, sino que en el análisis de su representación es posible vislumbrar diferentes procedimientos y problemas

---

<sup>4</sup> En el nuevo milenio, dentro del campo literario argentino, ha ganado visibilidad una zona de la producción que se alimenta especialmente del margen. En principio, del margen urbano, de las retículas que en la guía están más o menos alejadas del centro porteño, donde la lente narrativa va ajustando el zoom hasta hacer foco en los márgenes: Berazategui en *Berazachussets* (Ávalos Blacha, 2007); Constitución en la abultada producción de Vega/Cucurto; González Catán en *Gólgota* (2008), Isidro Casanova en *Kryptonita* (2011) y la Costanera sur en *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010), todas ellas, novelas de Leonardo Oyola; Lanús en la novela homónima de Sergio Olguín (2008); *Villa 31. Historia de un amor invisible* (Konfino, 2012); Villa Celina en los cuentos reunidos bajo el título homónimo (2008) y también en *El campito* (2009), entre los textos de Juan Diego Incardona; Villa Fiorito en *Dame pelota* (Rosetti, 2009).

críticos que nos conducen, a partir de diversos movimientos, a profundizar sobre los vínculos entre estética y política en el contexto argentino contemporáneo a través de las propuestas que estas obras formulan. Además, nos permiten dialogar con otras textualidades cinematográficas y fílmicas que, aunque no forman parte del corpus, permiten abrir el campo de estudio. En este sentido, si el problema de la representación siempre fue central para el pensamiento político (representación-mandato), no lo es menos para la estética (representación-figuración).

Por otra parte, es cierto también que la variabilidad de las políticas figurativas de la villa impide cualquier intento de sistematización. Ante la multiplicidad de estrategias y frente a la disgregación de las modalidades de abordaje, esta tesis tiene como propósito poner en diálogo estas textualidades. En este aspecto, resultaron fundamentales los aportes de Miguel Dalmaroni (2009) sobre la idea de «descubrir un corpus histórico emergente» —en el sentido de que existen films o textos contemporáneos que se pueden poner en correlación—, al punto de que funcionó como uno de los criterios que hicieron posible la selección de las textualidades literarias y fílmicas propuestas. Sin embargo, esta elección no quita el carácter de «construcción» por parte del crítico, ya que la selección está atravesada por una perspectiva que, lejos de ser exhaustiva, responde a las coordenadas que enmarcan las hipótesis.

En consecuencia, el conjunto de textos escogidos nos permite formular relaciones, cruces, tensiones a partir de esos dos ejes —el registro de lo real y las formas del espectáculo— que estructuran el análisis. Consideramos que en esa articulación se anticipa uno de los modos de concebir la escena en la que las distintas textualidades descubren relaciones en torno a la representación de la villa en continua variación. Además, este recorte nos reenvía a una serie de problemas que surgen dentro de los debates contemporáneos locales sobre los modos de narrar en la contemporaneidad.

El recorrido de la tesis comienza con la novela *La villa*, de César Aira (2010), porque a partir de ella podemos empezar a abrir el trazado tanto de la perspectiva de lo real como del

punto de vista de la espectacularidad en torno a la representación de la villa. La villa aireana es un espacio discursivo que se construye con los restos de imágenes televisivas, con los procedimientos narrativos y relatos estereotipados bajo una lente, una mirada que, al mismo tiempo que nos acerca a lo real, nos advierte y nos dice «esto no es real».

De acuerdo con Sandra Contreras (2002), en la narrativa aireana, no es que lo televisivo hegemonice la narración ni que las novelas de Aira deban leerse en función de una adopción, transposición o deconstrucción de los formatos genéricos de la televisión. En cambio, la televisión tiene una presencia en su literatura, «como presencia de hecho consumado» que es, justamente, lo que le da a la literatura de Aira ese «rasgo tan contemporáneo, efímero, de nuestras culturas mediáticas» (p. 120).

*La Villa* (Aira, 2010) se inscribe dentro del incipiente contexto de una Argentina gobernada por los medios de comunicación, en donde, según Tamara Kamenszain, «la cámara de los reality shows se instala hasta en los baños» (2007, párrafo 1), y donde pareciera que la literatura compite con los medios por el dominio de la ficción. Durante la década de los 90, la televisión ocupó un lugar dominante en la vida cotidiana de los argentinos, tanto en el seguimiento de temas de actualidad como por la confiabilidad que generaba. Desde la televisión, se fue configurando un estilo de vida fundado en la satisfacción consumista, mientras que en paralelo se destruía el aparato productivo. Se puede comprender

el gusto que despertó en el conjunto de la sociedad el mirar la televisión, acceder a mundos otrora exclusivos a las clases dominantes. Ahora las clases dominantes se mostraban en la televisión y determinaban qué era “fashion” y qué no. (Wortman, 2007, p. 92)

Por su parte, en *Escenas de la vida posmoderna* (2006), Beatriz Sarlo sostiene que el hecho de que la televisión se instale en el escenario cotidiano de los argentinos no es casual;

no constituye una marca civilizatoria, desvinculada de las relaciones sociales, políticas e históricas de la coyuntura. Por el contrario, su crecimiento acompaña el proceso de transformación política, económica y representacional que se ha instalado en Argentina a partir del estilo político menemista, fundado en un modelo económico-social de corte neoliberal. Podemos leer, además, en el ensayo de Sarlo que la presencia impetuosa de las industrias culturales en la vida cotidiana es resultado —en parte— de políticas económicas que tienen consecuencias culturales, de la reorganización empresarial de la industria televisiva, así como también de la industria de la música y de la industria editorial. En definitiva, la intervención de los medios, particularmente de la TV, tiene una preponderancia en la construcción de la escena y los nuevos lenguajes de la esfera social, cultural y política.

Con las reflexiones de Sarlo sobre la televisión, ingresan también una serie de postulados ya conocidos sobre el estado del arte en ese contexto: si la imagen televisiva ha perdido toda intensidad semántica en función de la velocidad con la que se la transmite, si, además, esa transmisión es en vivo y en directo, el tiempo anula la distancia espacial y «pone al espectador en los ojos de la cámara y nadie tiene que contarle nada porque es *como si* hubiera estado allí» (Sarlo, 2007, p. 77), ¿qué sucede cuando los procedimientos de los *mass media* llegan a la literatura? En este sentido, Sarlo pronostica la emergencia de los intelectuales «neopopulistas» cuyas producciones están legitimadas por el cruce entre lo audiovisual y la experiencia, y en los que la distancia (como valor estético) está excluida. Esa exclusión haría imposible (o, al menos, dificultosa) la intervención transformadora del arte (en tanto esfera autónoma) en la sociedad.

Ahora bien, nos interesa pensar estas postulaciones en el interior de nuestro corpus y proponer una serie de interrogantes que iremos resolviendo: ¿Es posible, en primer lugar, seguir insistiendo en la distancia estética como único valor de las prácticas estéticas en tanto modo de intervención en la esfera social? ¿Qué sucede allí donde habría un desborde, un cruce, entre

literatura y medios de comunicación, o como plantea Emilio Bernini (2008), una no diferenciación entre la imagen cinematográfica y televisiva?

En este punto, resulta interesante retomar el concepto de *espectáculo*<sup>5</sup> que propone Jesús Martín-Barbero en *Oficio de cartógrafo* (2002). Allí analiza dos de los dispositivos en los que, en los 70 y 80, en América Latina, se desarrolló la información: la televisión y la prensa escrita. La primera, cuyo discurso es el espectáculo, «sirvió» para construir imaginarios e identidades, y en esto es deudora de lo que antes fueron el cine y la radio. La nueva percepción del mundo que engendra la espectacularización es la de una sensación de participación e implicancia por parte del televidente. Dice Martín-Barbero:

... el espectáculo no lo definen, no lo configuran sus contenidos sino esa *voluntad recíproca de ver que es la voluntad de dramatización, necesidad de representación que forma parte de la sustancia misma de lo social: la teatralización constante de la vida colectiva*. [...] El espectáculo no es mero resultado sino la forma del discurso de la televisión: la equivalencia en imágenes de la historia del mundo. (2002, p. 97, énfasis añadido)

Esta categoría será central en el estudio de nuestro corpus porque consideramos que tiene una potencia crítica en tanto nos permite reflexionar sobre el espectáculo sin que pese sobre él una demonización o una ponderación excesiva sobre su uso. Por el contrario, pensamos

---

<sup>5</sup> La categoría de espectáculo fue definida por Guy Debord (1998) como la «relación social entre personas, mediatizadas a través de imágenes, que a veces pretende pasar como no mediatizada» y que «somete a las personas a una economía de la mirada y del mirar» (p. 42). Sus postulados se erigen como una crítica a los modos de producción de la sociedad moderna, por ser una falsa representación y por entregarse a las reglas del mercado y la mercancía. El espectáculo en la sociedad, por un lado, es «una fabricación concreta de la alienación» (p. 50), y por otro, es el «momento en que la mercancía ha logrado la colonización total de la vida social» (p. 54). Jean Baudrillard, heredero de los estudios sobre el espectáculo de Guy Debord, decretó, desde otra perspectiva, el fin de la lógica televisiva en la década del setenta, específicamente dentro la cultura del simulacro donde ya no era posible la representación según los parámetros (de lo real/ la realidad) del siglo pasado porque el simulacro, «la suplantación de lo real por los signos de lo real» (1978, p. 7), lo hiperreal, «implosionó» la diferenciación propia de la lógica de casualidad televisiva: «activo, crítico, analítico; distinción de causa y efecto, de lo activo y lo pasivo, de sujeto y objeto, del fin y de los medios» (1978, pp. 58-59).

que es una herramienta crítica que posibilita el análisis de la voluntad de mirar y ser mirado, del encuadre y del montaje. Desde allí se desprenderán diversas tensiones y perspectivas en cada textualidad filmica y literaria.

También es posible percibir la articulación entre la televisión y las imágenes estéticas en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, de Cristián Alarcón (2003) y en *Los otros*, de Josefina Licitra (2011). En ellos, los cronistas van hacia la villa para contar o recuperar una historia que previamente había sido presentada en algún medio televisivo. Es el caso de *Crónica Tv*, que había exhibido el cadáver sin nombre del Frente Vital, como relata Alarcón (2003), o el suceso de la muerte de Héctor Contreras sobre el que intenta saber Licitra. Ellos narran desde la proximidad de los hechos, desde el contacto con la vida de los otros e incluso a veces desde el dolor, agrietando la pretendida objetividad periodística.

Por otra parte, en el caso de Licitra (2011), la televisión —específicamente el show *Policías en acción* (Endemol, 2004)—, es el motor que impulsa la escritura de la crónica. Sus productores y los policías que hacen el programa, según la escritora, conocen como nadie «la periferia bonaerense a fuerza de recorrer veinticuatro horas al día, por turnos, con un envidiable olfato para encontrar historias donde otros no verían absolutamente nada» (Licitra, 2011, pp. 14-15).

En este punto, es central tomar en consideración los aportes de Georges Didi-Huberman (2014) para pensar la rehabilitación de la imaginación (o del «espectador») más allá de las teorías apocalípticas de la «sociedad del espectáculo» como máquina total de destrucción de pensamientos y reflexiones. Parece pertinente retomar su consigna crítica de pasar de la denuncia de la sociedad del espectáculo a la interrogación por la exposición de los pueblos, lo cual en nuestra investigación ya no sería *el pueblo*, como categoría unívoca y homogénea, sino *los villeros y la villa*:

Se comprende entonces que una interrogación política con referencia a las imágenes pueda consagrarse a invertir todos los lugares comunes de la sociedad del espectáculo, para hacer de ellos un pensamiento de la exposición de los pueblos en que el “espectador” ya no sea ese “público” cuyo sentido habrá de tergiversar una vez más el vocabulario consumista. (Didi-Huberman, 2014, p. 106)

Es decir, preguntarnos en cada caso cómo aparecen enmarcados, cómo «cobran figura» (Didi-Huberman, 2014, p. 165) en un montaje o en una narración, bajo qué lente o perspectiva se configura, qué forma adquiere ese territorio complejo en la proximidad de los cuerpos.

Decíamos al comienzo que las imágenes y escenas de la crisis del 2001 dieron lugar simultáneamente a múltiples narraciones literarias y cinematográficas e imágenes espectaculares e informativas en la televisión. Por otra parte, mucho se ha dicho sobre el efecto que produjo el estallido social del 19 y 20 de diciembre del 2001<sup>6</sup> en Argentina sobre la literatura y el cine. Además de poner en escena la crisis económica, política y social producto de las medidas neoliberales implementadas durante los 90, exhibió la cruda realidad de la exclusión, la miseria y el hambre subyacentes a la sociedad esplendorosa y ostentosa de la globalización neoliberal. Jens Andermann señala que

este “retorno de lo real” [...] habría tomado la forma de un acontecimiento en el sentido más puro de la palabra, un hiato en el que se refundó lo político a través del reclamo

---

<sup>6</sup> La cronología de los eventos es conocida: luego de los saqueos a los supermercados en el conurbano bonaerense, el presidente Fernando de la Rúa impuso el estado de sitio a escala nacional, pero fue desafiado por protestas masivas de las clases medias urbanas que salían a la calle batiendo sus cacerolas. Un día después, tras una jornada de intensas marchas callejeras que dejaron un saldo de treinta y tres muertos a manos de la represión policial, el presidente deja la Casa Rosada en un helicóptero. Para un análisis pormenorizado de los hechos sucedidos en los días 19 y 20 de diciembre ver *Cosecharás tu siembra. Notas sobre la rebelión popular argentina de diciembre de 2001* (2002), de Raúl Fradkin. Y para un estudio detallado del neoliberalismo en Argentina ver *La sociedad excluyente. Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, de Maristella Svampa (2005).

multitudinario que abría por unos instantes el horizonte de una organización diferente, autónoma y transversal de lo social. (2013, p. 224)

Desde el punto de vista político y social, los acontecimientos de diciembre del 2001 expusieron la incapacidad del capitalismo en su fase globalizadora de contener a las fuerzas de lo real. En la esfera del cine, la producción casi simultánea del NCA coincide con tres hechos fundamentales: en primer lugar, la emergencia social y la improvisación de prácticas de solidaridad y resistencia coincidió con un «proceso global de resurgimiento y remodelación de la forma documental» (Andermann, 2015, p. 162). Desde el videoactivismo —Cine Insurgente, Boedo Films, Contraimagen, Argentina Arde—, se propuso la creación de circuitos contrainformativos concentrados en los temas sociales que los medios de comunicación habían dejado de lado. Así se fundó la Asociación de Documentalistas del Cine. Como señala Agustín Campero (2009), los temas y las formas del NCA son variados:

... en algunas hay un borramiento entre lo documental y lo ficcional, una mayor sensación de cercanía que en otras películas no pertenecientes al nuevo cine. Muchas veces no se sabe qué es guionado y qué surgió durante el rodaje. Otras realizan una exploración sobre el habla, sobre los espacios. Otras revisitan los géneros clásicos. Casi todas llevan en su lenguaje una reflexión sobre la historia del cine, los nuevos mundos de la realidad, los re-conocimientos geográficos, el cosmos sobre el cual se narra. En las películas del NCA se percibe algo de la verdad. No sólo de la verdad de la relación entre el director y las condiciones de producción de su obra, sino también de la verdad del mundo en el que vivimos. (Campero, 2009, pp. 7-8)

En segundo lugar, Bernini (2003) señala que algunos films realistas del NCA proceden de un vínculo particular con la televisión, «por cierto ritmo narrativo que ella impone y por cierta estética de lo “directo”, en la que también es necesario ver una pretensión de impacto

sobre el espectador» (p. 89). Justamente, el crítico considera que la aparición de estas películas se inscribe en una creciente tendencia de la *no-diferenciación* en el estatuto del cine y de la televisión. Si para el cine moderno la televisión era el medio contra el que había que afirmar la autonomía, en la contemporaneidad, se presenta como uno de los medios con mayor potencia estética «a partir del cual puede continuarse lo comenzado en otros» (Bernini, 2003, p. 89).

En este sentido, *Pizza, birra y faso* (Stagnaro y Caetano, 1997) responde a esa lógica de imbricación de la televisión y el cine, e instaura una tradición de series televisivas que se continúa hasta la actualidad.

Después de las imágenes nocturnas de un operativo policial, que presagian el trágico y violento final de la película, hay un corte y aparece una pantalla en negro con los títulos del film, mientras se escuchan de fondo los primeros compases de cumbia. (Andermann, 2015, pp. 70-71).

Este prólogo visual limita un presente ligado a la modernización neoliberal y da paso a la acción diegética que mantiene en tensión dos espacios: el afuera (los adolescentes que pierden el tiempo en el Obelisco) y el adentro (el taxi que es asaltado por dos de los protagonistas del film). La película incorpora, además,

un tipo diferente de imagen televisiva, la de los nuevos canales privados de noticias sensacionalistas, como *Crónica TV*, con su elenco de pobres de la vida real hablando sin guión la jerga callejera por los micrófonos abiertos de los móviles de exteriores y sus temps mort, con la cámara merodeando algún crimen anónimo y miserable a la espera de acontecimientos de “último momento”. (Andermann, 2015, p. 75)

En este sentido, se podría pensar que ciertas narraciones cinematográficas se inscriben como el revés de las biografías ideales de la sociedad (que desfilan en la televisión). Incluso, es posible señalar que recogen a algunos de esos lúmpenes que habían comenzado a asomarse

en el relato televisivo en programas como *El otro lado*, de Fabián Polosecki (1994), que se introduce como novedad en los programas de investigación periodística, puesto que el periodista prestaba su oído para escuchar a cada uno de los protagonistas: drogadictos, familias sin techo, expresidarios, travestis, prostitutas, cartoneros, piqueteros, etc.

Como vemos, en algunas de las películas de este nuevo régimen estético se imprime la tarea de registrar lo que queda afuera, los restos de lo instituido legítimamente, y en la consecuente búsqueda de personajes e historias de los márgenes y de la descomposición de lazos sociales. Entonces, nos interesa reflexionar sobre la película *Elefante blanco* (2012), de Pablo Trapero, en el cruce con la tradición cinematográfica sobre la pobreza, por un lado, y la televisión, por otro. En especial, con algunas de las ficciones televisivas de producción nacional que «abrieron sus tramas a la más flagrante realidad convirtiendo la agitada coyuntura social en fuente de documental y en motor de narraciones alegóricas a la vez» (Amado, 2009, p. 222), como *Okupas* (Stagnaro, 2001) y *Tumberos* (Caetano, 2002).

El argumento de la película de Trapero gira en torno a la Villa 15, Ciudad oculta, donde se emplaza el llamado «elefante blanco»: el edificio abandonado que había sido construido como el hospital más grande de Latinoamérica en la década del 30. Específicamente, el film aborda el drama que une la miseria, el desamparo y la vocación, con retazos reconocibles por la memoria cinéfila, videófila o televisiva. Es decir, Trapero continúa con algunas formulaciones del NCA —inclusión de no-actores profesionales, la concreción de un realismo de búsqueda en los márgenes, el vínculo con el registro televisivo como la cámara en mano, la distancia entre el universo filmado y el universo del director—, pero también hay una recuperación de un pasado político muy fuerte que se presenta en la figura del Padre Mugica. Aquí, se exhibe claramente esa tensión entre el peso de lo real y las formas del espectáculo como creadores de imaginarios. Una relación (a veces tensa) que oscila entre la reproducción

de estereotipos y la construcción de figuraciones que vincula el imaginario de la villa con un pasado y «un presente de la descomposición de las instituciones» (Amado, 2009, p. 52).

En tercer lugar, el surgimiento del NCA coincide, también, con la irrupción y el despliegue de la tecnología digital que modifica sus condiciones de producción —los equipos para filmar y editar son más económicos—, de distribución y exhibición. De este modo, el rol de la tecnología y el acceso a ella fueron absolutamente centrales para, por ejemplo, la emergencia del cine villero. Así lo señala César González:

Yo soy hijo del cine digital. Por eso cuando escucho la discusión de que lo digital mató al cine... a mí me causa como espanto porque están diciendo, «los pobres nunca van a poder entrar al cine, tienen prohibida la entrada». (Directores Argentinos Cinematográficos, 2016, 4:08)

En este sentido, la difusión de tecnologías de grabación y edición digitales baratas, portátiles y de fácil acceso y, en el nivel de la distribución, la instalación de elementos de proyección y video en un número cada vez mayor de salas de cine, permitieron evitar el obstáculo que representan las costosas copias de 35 mm. El formato digital fue decisivo para abaratar la producción y para posibilitar el estreno de las películas.

Entonces, pensamos que el arte se politiza cuando explota el mundo de la villa para extraer de allí ciertas estrategias de supervivencia, otros modos de asociación, cuando asume cierto humor (y también cierto cinismo) y «cuando incorpora todos estos elementos al circuito de producción estética, en términos de tono o estilo o bajo la forma de una convivencia de objetos y lógicas disímiles» (Cortés-Rocca, 2014, p. 15) —las *celebrities* y los marcianos, los artistas plásticos y los cartoneros, lo profano y las creencias— «o incluso como una instancia productiva que reemplaza al autor por modos de cooperación colectivos y a la obra por la performance» (Cortés-Rocca, 2014, p. 15).

Por otro lado, en las obras seleccionadas aparece una notoria preeminencia hacia el registro de lo real, es decir, una pulsión de inscribir lo real —que está afuera— y que siempre se manifiesta como una pregunta. En nuestro caso, por cómo se visualiza (se representa, se percibe, se enmarca, se monta) la villa desmarcada de los postulados estéticos, epistemológicos y éticos del realismo moderno (mímesis, verosimilitud o veracidad). No obstante, también podríamos pensar que en algunas de las textualidades se exhibe incluso una reformulación de esos conceptos bajo la dinámica y procedimientos estéticos contemporáneos como, por ejemplo, la *performance*, como veremos más adelante.

Es importante señalar que utilizamos aquí el término *real* con el fin de establecer una diferencia con el término *realidad*, cuya impronta está en la base de los realismos. La pregunta por lo real agrega una dimensión significativa para el estudio del corpus, puesto que ofrece uno de los ejes (que se entrelaza con la espectacularización televisiva, fundamentalmente, con la lógica del «en vivo y en directo») para pensar la representación de la villa en la literatura y el cine contemporáneos argentinos.

Nos parece oportuno aclarar que el conjunto de textualidades elegidas no ilustra pedagógicamente ni explica sociológicamente la villa ni las formas que toma como espacio real, sino que permiten interrogarnos, en sus claves representativas —visuales y narrativas— los vínculos que mantienen con una serie de dilemas imbricados en la relación estética-política. En otras palabras, percibimos que en las obras elegidas hay una codeterminación entre la demarcación estética (imágenes, procedimientos, figuraciones) y la demarcación política (la villa, los villeros).

Para el armado del corpus, los aportes de Jacques Rancière fueron reveladores porque nos permitieron distinguir las diferentes maneras de representar de la villa como un espacio disidente de aquello que se presenta como unívoco y fijo. Desde su perspectiva, el arte *se* emancipa y emancipa cuando renuncia a la autoridad del mensaje impuesto, a la explicación

unívoca del mundo e incluso, cuando se abstiene de querer emanciparnos. El arte es político —y en este punto Rancière (2011) se refiere a una «política de la estética»— si es capaz de distribuir y redistribuir tiempos y espacios, de encuadrar y reencuadrar lo visible y lo invisible, de reconfigurar la «división de lo sensible»:

... las prácticas artísticas juegan un papel en la partición de lo perceptible, en la medida en que suspenden las coordenadas ordinarias de la experiencia sensible y reenmarcan la red de relaciones entre espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular.  
(p. 3)

En este sentido, para Rancière lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, la conformación de un espacio en el que se entrelazan lo visible, lo decible y lo factible.

Asimismo, la interpelación de lo real nos permite acceder a un conjunto de cuestiones críticas imbricadas en el análisis de las obras. Por ejemplo, las fronteras entre la actuación y la experiencia o las polémicas sobre la ética de la representación, como se plasman en los films *Estrellas* (2007), de Federico León, *Diagnóstico Esperanza* (2013a) y *¿Qué puede un cuerpo?* (2014), de César González. La política de los cuerpos que se exhibe, el modo en que figuran y se encuadran, nos impide leer los relatos fílmicos desde la distinción jerárquica entre actores profesionales y no-actores, entre estrellas y figurantes. En cambio, sí nos permite reflexionar sobre las posibilidades del arte de asumir la condición de villero para mejor representarla o para filmarla.

En este sentido, el concepto *performance delegada*, introducido por Claire Bishop (2010), que comprende las acciones subcontratadas a no profesionales a quienes se les pide actuar sus propias identidades, ya sea de raza, género, clase, será interesante para poner en dialogo lo que sucede en *Estrellas* (León y Martínez, 2007) y en la propuesta estética de César González (2013a, 2013b, 2014, 2016, 2020). Como señala Bishop, si bien la performance

contemporánea no necesariamente privilegia la acción en vivo o el cuerpo del artista, «en cambio se implica en numerosas estrategias mediadoras que incluyen la delegación, la repetición, la recreación y —tal vez lo más controvertido— el compromiso con el mercado» (2010, p. 4).

En *Estrellas*, los desocupados, los que quedaron sin trabajo durante la ejecución de las políticas neoliberales, especulan con que a partir de actuar de lo que son (pobres), obtendrán un lugar en el mundo del espectáculo. Ahora bien, aquí se vislumbra una de las cuestiones formales, éticas y políticas fundamentales que despliega el documental de León y Martínez (2007) en la voz de Arrieta, un ex puntero político devenido manager de actores en la villa 31 de Barracas: las implicancias de actuar la propia identidad villera (con todos los estereotipos sociales, culturales y delictivos que esa identidad conlleva dentro del imaginario colectivo) y la consecuente conversión en mercancía, en pago, por esa actuación. Porque, como argumenta Arrieta, los que mejor pueden actuar de pobres son los que en la vida real son pobres. En este sentido, habría una continuidad entre la actuación y la vida cotidiana que pone en crisis la frontera que separa ser y actuar, realidad y ficción, educación y autodidactismo.

En la producción audiovisual de César González, asistimos a una propuesta artística construida enteramente en la villa bajo la estética del denominado «Cine pobre» que el director tomó del cineasta francés Jean Louis Comolli. «No es un cine que lo filman los pobres sino que es pobre cómo método, que no espera la superproducción» (Bosch, 2017, p. 22) y que, para González, es mucho más ético y coherente allí «donde hay sobredosis de pobreza». En este punto, González se diferencia de Arrieta, quien no hubiera dudado en hacer una película con mayor presupuesto si hubiera estado a su alcance (León y Martínez, 2007). Además, y esto es central en algunas de las obras de González: *Diagnóstico esperanza* (2013a), *¿Qué puede un cuerpo?* (2014) y la serie *Corte rancho* (2013b), pues en ellas se exhibe una política de los cuerpos villeros (que se inscriben bajo distintas temporalidades) que oscila entre los

estereotipos sociales y la configuración de un territorio que rompe con lo normativo para construir desde allí una micropolítica del arte.

En otro orden, la pregunta por lo real también se inscribe en función de las nuevas formas que adquiere la pobreza en el nuevo milenio en tanto ya no es estructural, sino que es extendida, heterogénea y, al mismo tiempo, plural. La crisis que produjo el conjunto de políticas neoliberales tuvo como una de sus consecuencias la miserabilización y marginalización de los sectores populares «*desplazados, desidentificados, vueltos parias, sobras, despojos o detritus*» (Rinesi, 2019, p. 109).

Si bien César Aira con *La villa* (2010), o César González con *¿Qué puede un cuerpo?* (2014) nos muestran a los cartoneros como paradigma de una modernidad que se vuelve a recoger en los restos, en la basura, para poder sobrevivir, también encontramos otras textualidades que exploran las formas de vida que se construyen en la villa en las que lo residual —que por cierto es una categoría que adquirió relevancia en los últimos años en la literatura argentina— aparece vinculado no solo al aspecto negativo ligado a la descomposición y a los restos, sino como una fuente de la que se extraen estrategias (económicas y literarias). En este sentido —y a la luz de los aportes de Paola Cortés-Rocca (2018)—, pudimos leer cómo en ciertas textualidades los materiales de la villa —y la villa misma— se presentan como fuente de estrategias, experiencias, formas de asociación y proyectos comunitarios y políticos que derivan, a su vez, en cuestiones ligadas a las acciones y lenguajes, como en *La Virgen Cabeza* (Cabezón Cámara, 2009), *La 31. Una novela precaria* (Magnus, 2012) e incluso *Estrellas* (León y Martínez, 2007).

Al ponerlas en diálogo, estas obras nos permitieron reflexionar sobre la formulación de la villa en tanto un espacio productivo para nuevas asociaciones comunitarias, como la villa-estanco de *La Virgen Cabeza* (Cabezón Cámara, 2009), en la que se vislumbra una topografía

ligada a una comunidad religiosa y afectiva disidente: un caos villero de mierda y restos que se ordenó al lado de un estanque.

O en *Estrellas* (León y Martínez, 2007), en la que se exhibe la conformación de un sindicato de actores villeros bajo las órdenes de Arrieta, quien lleva adelante una acción política y cultural legitimada en los saberes de gestión barrial como ex puntero quien, además, disfruta del placer de actuar, pero también ve allí la posibilidad de convertir ese deseo en trabajo pago sin culpabilizaciones políticas. Por su parte, Magnus, en *La 31. Una novela precaria* (2012) construye un relato con un tono cínico y humorístico en el que las historias se desplazan hacia diferentes modos de hacer visible los efectos más contradictorios de la globalización: «el flujo de capitales e información y la fijación espacial de las desigualdades sociales y económicas» (Cortés-Rocca, 2018, p. 220).

De esta novela nos interesa, además, la introducción de la ciencia ficción como un género poco frecuente en las temáticas consideradas «sociales». Por ejemplo, la villa. Podemos leer allí el gesto de formular un nuevo imaginario político ligado a una forma diferente de utopía política. El Lungo, un escritor que quiere escribir sobre la villa y deviene villero, se propone hacer la revolución desde ese territorio y, para ello, construye un operativo basado en el código de las películas de ciencia ficción, específicamente en la imagen de los platillos voladores «que por cierto le seguía pareciendo de un futurismo utópico» (Magnus, 2012, p. 11). La metáfora de los extraterrestres encajaba perfectamente con la misión de hacer la revolución porque era una imagen que no provenía del discurso burgués.

En este sentido, leemos una operación similar en *El nexa*, el film que Arrieta lleva a cabo junto con Antico y que *Estrellas* exhibe su *backstage*: la postulación de cruces entre géneros y discursos que provocan disrupciones en los lugares comunes con que el realismo representó la pobreza. El argumento, basado en el cuento del propio Arrieta, es la llegada e invasión de extraterrestres a la Villa 21, en el barrio de Barracas (Buenos Aires), quienes son

rechazados por los villeros que los vencen arrojándoles el agua podrida del lugar. La filmación de una película de ciencia ficción en la villa no comporta en absoluto la concurrencia de contenidos metafóricos en relación con la pobreza y la exclusión. Todo lo contrario, lo que motiva la elección del género es conquistar para ese territorio una posibilidad que se le niega sistemáticamente, lograr que esos pasillos vinculados en la mayor parte de los filmes a la prostitución, a la droga y a la miseria puedan convertirse en un escenario habitado por héroes. Pero, a veces, el efecto que producen estos «desajustes» (entre la temática y el género) es la risa.

En otro orden, la cuestión de lo real también se exhibe en la pulsión del registro que experimentan los cronistas Cristian Alarcón y Josefina Licitra en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) y *Los otros* (2011), respectivamente. Estas crónicas remiten a espacios reales, la villa de San Fernando, los asentamientos ilegales de ACUBA y el barrio pobre de Villa Giardino, pero estos territorios están atravesados por múltiples voces y tiempos. En este punto, fueron importantes para la lectura de estos textos los aportes de Mónica Bernabé (2006, 2010), quien sostiene que los cronistas

formulan sus recorridos articulando relaciones entre trayectos reales y virtuales bien lejos de la estrategia del realismo y del relato de los hechos. No pretenden desentrañar una verdad ni contar historias, solo intentan establecer relaciones a fin de organizar imágenes, perspectivas y afectos. Son intentos de coordinar ojos con cuerpos y palabras. (2010, p. 9)

En *Cuando me muera*, Alarcón (2003) va a la villa para escribir sobre la historia de la vida y la muerte de Víctor Manuel «El Frente» Vital, un «pibe chorro» fusilado por la policía y convertido después en el santo al que los jóvenes de la villa acuden (rezan) antes de ir a «trabajar», para pedir protección contra las balas de los policías. Pero, como dice el cronista:

«lo que yo iba a *buscar era una trama* no la vida de cada uno, *el territorio* mucho más allá de las circunstancias personales» (Búmbalo 2003, p. 2, énfasis añadido). Un territorio que no admite generalidades y que se contorneó al ritmo de la cumbia y del melodrama, pero también de las balas del gatillo fácil y del abandono de los viejos códigos de la delincuencia que marcan el comienzo de una nueva época.

En cambio, Josefina Licitra fue al conurbano a buscar una historia. En palabras de la autora, esta «consistía en rastrear y perfilar un puñado de historias que tuvieran potencia narrativa y que permitieran armar el rompecabezas de un territorio que a la vez era un misterio» (Licitra, 2011, p. 13). Aceptó principalmente por la cercanía, porque «era una cartografía posible, un mundo al que se llega en tren» (Licitra, 2011, p. 13). Sin embargo, el conurbano es una totalidad inasible, que «de cerquita no tiene nada» (Licitra, 2011, p. 14) y que resulta inenarrable por el exceso de tramas, tantas como personas lo habitan. Entonces, ¿qué se puede decir de ese territorio desconocido y cercano? ¿Cómo adentrarse para buscar un relato? La respuesta le vino de la mano de un programa de televisión argentino que documentaba «en vivo» el quehacer de la institución policial en sus recorridos por el conurbano: *Policías en Acción* (Endemol, 2004). Esta acción que lleva a cabo Licitra nos permite introducir el segundo eje de análisis de esta investigación que, como veremos, se encuentra enlazado con el registro de lo real: la inserción de las formas del espectáculo televisivo que se presentan ya sea como modeladores de imágenes sobre la villa (especialmente, en los medios informativos) y que los relatos contradicen o utilizan, ya como motores que hacen avanzar la historia.

La posibilidad de una lectura que cruce fronteras genéricas y de lenguajes nos permitió reflexionar también sobre los desbordes de los límites de la literatura y el cine hacia lo real. Como sostiene Jacques Derrida en el clásico ensayo «La ley del género» (1980), «desde que se escucha o se lee la palabra género se dibuja un límite y la norma y lo prohibido no se hacen esperar». En este sentido, pensar por fuera del género (de los géneros), entendido como norma,

nos posibilita investigar una serie de problemas comunes que podemos agrupar y que atañen al campo fílmico y literario. Por esto, esta investigación se inscribe dentro de los estudios de la crítica argentina (y latinoamericana), ya que indaga en torno a la pregunta por las transformaciones en la relación entre cultura, política y subalteridad en el nuevo milenio, en Latinoamérica. Además, el movimiento que esta tesis propone tiene una dirección concreta: parte de pensar el modo en que se representa la villa (el cómo, por qué, bajo qué condiciones) en las textualidades fílmicas y literarias específicas. Por ello, la perspectiva inicial será la de la crítica literaria y todo lo que esta conlleva en sus cercanías con la filosofía, la estética, los estudios culturales y la antropología, entre otras disciplinas.

Finalmente, el recorrido de este trabajo, y la construcción de un corpus bajo la perspectiva propuesta, nos permitió, por un lado, detenernos en los vínculos entre las obras y, por otro, reflexionar sobre una serie de interrogantes generales sobre lo contemporáneo. Si bien en cada capítulo se despliega un aspecto específico relacionado con la representación de la villa, en las condiciones trazadas, la potencia estética y política de este concepto se vislumbra en el contacto de un material con otro —ya sea en la materialidad de la escritura o el cine—. Es decir, en la composición de la tesis.

## Capítulo 1. Entradas a la villa

### Dispositivos para mirar la villa: 1990-2001

César Aira terminó de escribir *La Villa* en 1998, pero la publicó unos meses antes de los acontecimientos del 2001. Esto la vuelve, a la luz de nuestras hipótesis, más atractiva porque parece configurarse allí un registro del presente que anticipa cuestiones ligadas a los procedimientos narrativos (historias desopilantes, formas de autofiguración, usos de los géneros, tematización del procedimiento, motivos artísticos, estereotipos) que se retomarán en futuras textualidades. Al mismo tiempo, si pensamos en temporalidades, en esta novela, Aira vuelve sobre una serie de presupuestos que aparecen ya desde su tercer libro, *La Luz argentina* (1983): «qué es lo que se ve, bajo qué condiciones y sobre todo cómo narrarlo» (Cortés Rocca, 2018, p. 220). Pues bien, en *La Villa* (Aira, 2010), el escritor no trata de representar la villa, sino presentar las condiciones que la hacen visible y utilizarlas «como materiales de una época» (p. 220).

Hacia finales de los noventa, Buenos Aires experimenta evidentes transformaciones. Estas se vinculan, por un lado, con las grandes y modernas construcciones de Puerto Madero, la red de autopistas y las mejoras en el acceso a la ciudad, gracias a la participación de capitales privados; y, por otro lado, con el creciente empobrecimiento de amplios sectores sociales urbanos que se manifiesta en la retirada (o desaparición) del Estado en materia de infraestructura y en la decadencia de instituciones, como la escuela. Estas modificaciones hicieron que la ciudad apareciera ante los ojos de los ciudadanos como un paisaje social y urbano fracturado.

En este complejo escenario, que se profundiza con la crisis social y económica del 2001, se exhibe una sincronidad entre la política y la ciudad: en ella se refleja el derrumbe, allí se hace presente su materialidad y cada vez son más notorias las escenas de miseria y degradación. Los hombres y mujeres marginales, los niños de la calle, los linyeras, comenzaron a formar

parte de lo esperable en una ciudad que desechaba personas y materiales: papeles, cartones y plástico, excedentes del consumismo atroz.

Uno de los fenómenos más visibles dentro de este contexto es el de la masa de cartoneros que recorren la ciudad al finalizar la tarde que, al decir de Adrián Gorelik (2013), la convierten en una gran planta de clasificación y tratamiento de basura a cielo abierto. Su lógica de aparición es producto de la combinación de varios elementos de la crisis: «la caída económica de vastos sectores de la población, la clausura de todo horizonte laboral formal para ellos y la multiplicación del precio de papel y el cartón que antes se importaban» (p. 246).

Dentro de la escena urbana, no puede pasarse por alto esa gran parte de la sociedad volcada a revolver la basura. Además, este fenómeno muestra una contracara (impulsada desde políticas estatales y sociales) que se exhibe en el desarrollo de formas activas de solidaridad (separar las bolsas de residuos diferenciando los distintos tipos de basura), campañas de vacunación antitetánica, donaciones de ropa, papel y comida. Podemos pensar que, en clave política, la solidaridad es una actitud que pone en escena la ausencia del Estado y, al mismo tiempo, sostiene la creencia de que la crisis y la fragmentación social eran una excepción y que podían cambiar de un momento para otro. En este sentido, leemos a partir de Gorelik (2013) que en el gesto solidario se reconoce una potencialidad que encierra una paradoja temporal:

... el puro presente de la crisis ha producido una transitoriedad detenida, que se traduce en la actitud de quien está convencido de que esto no puede durar, pero sin tener la menor idea acerca de cómo podría cambiar: “mientras tanto” ser solidarios es lo mejor que podemos hacer. (p. 248)

Dentro de este paisaje parecen inscribirse los personajes de la novela de Aira (2010). Maxi es un adolescente de clase media, aficionado al gimnasio, adicto a las caminatas como pasatiempo y voluntario social que ayuda por azar y por un «gesto casual» con las cargas de

los cartoneros, los expulsados del mundo del trabajo, algunos obreros desocupados que se lanzan a recoger la basura. El joven, cuya existencia se conocía «como una leyenda, pero una modesta leyenda realista, y real, que no asombraba cuando se hacía realidad» (Aira, 2010, p. 16), colaboraba casi por un hecho azaroso, improvisado, con el acarreo de los cartoneros — «ese pueblo minúsculo y hundido» (Aira, 2010, p. 13)—, que se habían instalado en la ciudad durante los últimos quince años y que «ya no llamaba la atención». Gente que, debido a los cambios económicos de la crisis, había tenido que empezar de un día para el otro a hurgar en la basura. Sin embargo, en la novela, paradójicamente los cartoneros «se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y solo durante un rato), y sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver (Aira, 2010, p. 10). Estaban, pero no podían o no querían (dejarse) ver.

Los cartoneros de la novela venían «de las populosas villas miseria del Bajo Flores, y volvían a ellas con su botín» (Aira, 2010, p. 10). Es decir, venían «de afuera», de las periferias de la ciudad. Esta figuración, que sigue operando como una convicción cultural, es propia de la capital, que ve como ajeno todo aquello que queda por fuera de sus límites de «“ciudad europea” y, por lo tanto identifica como “invasión” la aparición de algunos de esos rasgos de otredad (la pobreza, la informalidad, la marginalidad)» (Gorelik, 2013, p. 254). Los cartoneros de la zona de Bajo Flores son, entonces, el afuera inmediato que ingresa a la ciudad y también a la literatura.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Si rastreamos en la historia literaria argentina, su primera breve aparición se da en 1943, en *Las colinas del hambre*, de Rosa Wernicke (2015), quien pone en escena las periferias de una ciudad, Rosario, que celebraba la inexistencia de márgenes o bordes en su espacio social y urbano. Tan fogueada en lecturas del realismo español y francés como en la observación directa, Wernicke describe este ambiente insalubre con tanta precisión naturalista que llega a llamar a cada bacteria patógena por su nombre, situando allí a tipos sociales que se representan bien singularizados. Por ejemplo, la figura del ciruja. Julián Alegría es quien carga el fardo «que contenía toda la podrida riqueza hallada de las casas explotadoras, de las casas obreras, de las casas burguesas, de las casas religiosas [...] Toda la inmundicia sobrante de los capitalistas» (Wernicke, 2015, pp. 23-24). El relato sigue una simetría que va y viene entre dos clases sociales, dos hermanos desclasados en sentidos opuestos (Juan

Maxi, al principio de las caminatas, solo los acompañaba hasta el límite de la calle Bonorino, demarcación incierta que separaba lo conocido (su barrio) de lo desconocido (la villa). Allí los cartoneros lo despedían y él obedecía. Su ingreso a la villa no es inmediato y es, de alguna manera, accidental. Aunque nunca había entrado en ella, se había acercado lo suficiente para verla «extrañamente iluminada, en contraste con el tramo oscuro que debían atravesar, casi radiante, coronada de un halo que se dibujaba en la niebla» (Aira, 2010, p. 17). De lejos y a esa hora, «podría parecerle un lugar mágico, pero no era tan ignorante de la realidad como para no saber que la suerte de los que vivían allí estaba hecha de sordidez y desesperación» (pp. 17-18). Más adelante leemos:

Una vez Maxi llegó al fin al punto donde la calle Bonorino se ensanchaba. En esa ocasión descubrió que era realmente una avenida, como decían los carteles... Pero lo era sólo allí, y allí terminaba: a un costado había una hilera de casitas y negocios, al otro, el corralón de un vago depósito. [...] A un costado de este camino estaba la villa, brillando como una gema encendida por dentro. El espectáculo era tan extraño que quedó inmóvil. (Aira, 2010, p. 27)

Ana Neuburger (2019) señala que la villa de Aira encandila e ilumina aquello que precisamente se prefiere no ver, como los cartoneros que se cobijaban en ese «pliegue de la

---

Ramón y Martín) y dos familias: la del jabonero Videla, que logró su ascenso social literalmente desde el fango y cuyos hijos se conducen como burgueses de alcurnia, y la de la hermosa pero misérrima Cándida, a punto de ser vendida por su padre en un matrimonio arreglado a un criador de cerdos.

En la novela de Wernicke, la ciudad está quebrada, aparece como un universo dualizado y dualizador. Allí, el centro está perfectamente recortado de los suburbios y el contraste entre el norte y el sur es intencionalmente abrupto. Por ejemplo, en un pasaje leemos, «El ciruja caminaba lo más rápidamente que podía. Iba hacia su barrio, hacia su mundo escondido allí, al otro lado del puente ferrocarril Rosario a Puerto Belgrado [...] En el límite donde terminaba aquella y empezaba la desidia humana» (Wernicke, 2015, p. 11). Pero mientras que las fronteras materiales se prolongaban permeables, móviles y salvables, los hombres podían trasladarse de un lado a otro, lograban fluir por las redes de la ciudad; las fronteras simbólicas, en cambio, eran más rígidas, en cada trayecto era imposible olvidar el origen. «Lo que oculta [el basurero] es simplemente un mundo miserable y extraño, un mundo que nada tiene que ver con la fascinadora ciudad aunque esté dentro de su perímetro» (Wernicke, 2015, p. 15).

vida que la gente no quiere ver». Es un espacio en el que emergen luces plurales, diversas entre sí y «guarda una singularidad, una extrañeza signada por la intensidad de la luz que emite» (p. 66). La villa que Aira construye y focaliza es un territorio con sus propias reglas, que otorga un

marco de inteligibilidad a aquello que constituyen las imágenes de nuestro tiempo. Se trata de un lugar construido sin la racionalidad de la grilla urbana, como resultado de las fuerzas de la espontaneidad y la acumulación, es un territorio en el que las calles no tienen nombres sino que se identifican por figuras luminosas, por bombillas eléctricas dispuestas para formar una estrella, un delfín. La villa, con su iluminación de feria, ofrece un nuevo marco que nos devuelve la mirada hacia otras zonas de visualidad. (Neuburger, 2019, p. 69)

¿En qué sentido la imagen de la villa aireana es asimilable a la imagen de la villa contemporánea? O mejor dicho ¿qué tipo de imagen literaria sobre la villa encontramos a finales de los noventa?

Para Sylvia Sáitta (2006), la representación de la villa en los noventa se inscribe dentro del imaginario de una ciudad «estratificada que ya ha redefinido sus espacios centrales y sus márgenes» (p. 98). Desde esta perspectiva, nos encontramos con dos novelas en las que el espacio de la villa se configura a partir de su lugar (o de su expansión) dentro de la ciudad: *El aire* (1992), de Sergio Chejfec, en la que el fenómeno villero es una amenaza silenciosa para la configuración urbana y *Vivir afuera* (2018), de Rodolfo Fogwill, en la que la marginalidad no es exclusiva de un determinado sector o grupo social, sino que puede encontrarse en cualquier parte de la sociedad.

En *El aire* (Chejfec, 1992), por ejemplo, la estratificación urbana se manifiesta a partir de dos fenómenos vinculados entre sí: por un lado, la invasión del campo en la ciudad y, por

otro lado, la instalación de las villas en las azoteas de los edificios. Cuando Barroso es abandonado sorpresivamente por su esposa Benavente, sale a caminar, a vagabundear, primero por su barrio y luego por barrios vecinos, y en ese deambular, emergen imágenes de una ciudad que está siendo invadida por el campo. Incluso, en algunos momentos de la narración esta mutación roza lo distópico: manos inexpertas, hombres y mujeres desocupados construyen casas improvisadas arriba de las terrazas de edificios y configuran una nueva arquitectura irregular; una ciudad donde existen zonas de completa oscuridad semejantes a una «boca de lobo», que traga y expulsa personas. Justamente, uno de los hilos narrativos de la novela —el que nos interesa— es el de la decadencia de Buenos Aires, que se observa en los trayectos de Barroso por una ciudad mutante que se ha vuelto precaria y se ha «pampeanizado».

Sarlo (2007) destaca la relación que tiene *El aire* (Chejfec, 1992) con la herencia y la posterior distorsión del motivo clave de *Radiografía de la pampa*, ensayo publicado en 1933 por Ezequiel Martínez Estrada (2007), en el que Buenos Aires aparece descrita como una urbe que lo invade todo. Pero mientras Martínez Estrada diagnostica un «exceso de ciudad», Chejfec ofrece la visión de un deterioro, una falta, un progresivo abandono de los elementos que forman la civilidad, y un avance del campo. Las imágenes que elige para registrar el avance de la pauperización y la miseria en la ciudad de Buenos Aires poseen, según Sarlo (2009), una doble mirada «retrospectiva y prospectiva: sobre la ciudad real latinoamericana, a la que Buenos Aires se parece en algunos barrios, y sobre la ciudad, “teórica” de *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada, que creció por agregación caótica» (p. 70). En ambos autores, la ciudad tugurizada puede leerse a través de la dicotomía campo-ciudad. Mientras para el autor de *Radiografía* el barro (que alude a lo campestre) prevaleció siempre por sobre los elementos modernos (como el hierro), en *El aire*, el campo regresa donde antes habitaba el cemento y el hierro:

Esos baldíos indefinidos representaban una intromisión espontánea del campo en la ciudad, la cual parecía así rendir un doloroso tributo a su calidad originaria. Consistía en una regresión pura: la ciudad se despoblaba, dejaría de ser una ciudad, y nada se hacía con los descampados que de un día para otro brigadas de topadoras despejaban: se pampeanizaban instantáneamente. [...] De manera literal, el campo avanzaba sobre Buenos Aires. De este modo, había leído en algún lado, con la remisión de la ciudad, el espacio, que era una categoría fundamental para la subsistencia de una memoria colectiva, se estaba desvaneciendo en el medio del aire. (Chejfec, 1992, p. 163)

Por otro lado, el narrador nos cuenta que el avance de la miseria y la pobreza en la ciudad produce que los asentamientos precarios ya no se instalen en las periferias, sino que comienzan a construirse en las terrazas de los edificios. Esto tenía, al menos, dos razones: la primera es que los nuevos pobladores eran inútiles en lo que se refería a actividades ligadas con la auto-construcción y carecían de la aptitud necesaria para vivir en una ciudad en condiciones precarias.

Debido a esto debían recurrir a constructores profesionales de viviendas precarias, con lo cual se perdía un poco de la espontaneidad —y de la infalible sabiduría práctica— que siempre había caracterizado a la vivienda popular y a los así llamados autoproducidos. (Chejfec, 1992, p. 137)

Por esta ausencia de sentido práctico, los nuevos pobres «estaban inclinados a ocupar terrenos que tuvieran el máximo de ventajas posibles en cuanto a comunicación y servicio, y en este sentido «preferirían las zonas del casco urbano medio demolidas» (p. 138). Más adelante el narrador dice:

La pobreza había ido perdiendo su carácter de falla social para empezar a ser vista como una incapacidad individual. Lo único que cundía era la inacción. Si las familias no

permanecían en los terrenos se debía a su ineptitud para levantar los ranchos. (Chejfec, 1992, p. 142).

La segunda razón por la que las edificaciones se realizaban en el casco urbano era la seguridad o la falta de ella: «hipotéticamente más grave cuanto más hacia las afueras de la ciudad se viviera. Esto podía no ser así, decía el periódico, pero en todo caso era lo que la población suponía» (Chejfec, 1992, p. 61).

Entonces, la pobreza en ascenso comenzaba a transformar la ciudad; Buenos Aires seguía creciendo hacia arriba, pero ahora no solo a través de los grandes edificios erigidos durante la modernidad, sino a través de las villas que marcan, según Sarlo, «la ironía de una superposición de capas de construcciones sin cualidades» (2007, p. 70). Las terrazas tugurizadas se poblaban de pobres «diferentes» a los que decenas de años atrás habían ocupado terrenos fiscales: ahora las villas construidas en lo alto de los edificios eran habitadas por nómades pobres que «escapaban» de la periferia por falta de voluntad para construir sus propias viviendas en la planicie bonaerense y por «algunos antiguos ocupantes de cómodos departamentos». Incluso, «había propietarios de pleno derecho de óptimas viviendas que acababan alquilándolas para poder subsistir con estrecheces en la terraza de su propiedad» (Chejfec, 1992, pp. 61-62). El paisaje que se observa es el de la crisis, compuesto por elementos del presente, algo que gravitaba «en el medio del ambiente, anacrónico antes que remoto, exterior y exiliado del tiempo» (Chejfec, 1994, p. 84).

La estratificación urbana que la novela exhibe se da en dos direcciones aparentemente paradójicas: por un lado, una ciudad expansiva —las villas que aparecen en las terrazas— y, por otro, una ciudad en remisión (por la invasión del campo). Ambos estados de pasaje, que denotan movimiento, evocan una cierta agitación, un estado de crisis que no desembocará en ninguna síntesis, ni utópica ni apocalíptica. Los signos de la pobreza y la miseria que se hacen efectivos en la novela poseen un estatuto ambiguo puesto que dentro del universo narrativo

aparecen, al mismo tiempo, para poner en escena la crisis social y económica y para romper con la idea de representación y cuestionar el referente.

También, en la novela se pone de manifiesto que el dinero deja de ser la fuente primaria de medio de intercambio y es reemplazado por el vidrio. En el aviso del diario que lee Barroso dice «vidrio es dinero» (Chejfec, 1992, p. 72). Esta nueva forma de la economía que aparece en la historia del libro denota un modo del «cirujeo», actividad que comenzaba a aparecer con mayor insistencia en la ciudad —que Aira (1998) retomará y pondrá en un lugar casi central de la novela— y que se relaciona directamente con transformaciones ligadas a cambios profundos en la economía. La gente paga con vidrio, y la búsqueda y selección de este material en la basura se convierte en una actividad habitual.

Leídas en conjunto, estas novelas ponen en escena dos tópicos relacionados con la representación de la villa en la narrativa de los noventa que nos parecen centrales para pensar la inflexión que introduce Aira (2010) en *La Villa*. Si en *El aire* (Chejfec, 1992) y *Vivir afuera* (Fogwill, 2018), la villa remite a la expansión del campo en la ciudad (la «pamperización» de la ciudad a la que se refiere Chejfec) y, además, es posible leer la clásica dicotomía entre centro y periferia, nos encontramos con que en la novela de Aira más que la representación de la villa lo que aparece es una posible respuesta a cómo se la percibe, cómo se la mira, cómo está construida o, en otras palabras, parecería responder a la pregunta: ¿cómo hacer una novela con los materiales del presente? Nos interesa el modo en que Aira reúne esos materiales, es decir, bajo qué condiciones se ve lo que se ve. Mucho se ha escrito sobre la narrativa aireana, por eso, en esta tesis pondremos el foco en los lentes con los que se ve la villa en la novela: los ojos miopes de Maxi y las cámaras televisivas.

En primer lugar, en *La Villa* ya no es válida la oposición entre centro y periferia, oscuridad y luminosidad para representar ese espacio. Incluso, podríamos pensar que esa dicotomía se presenta de manera invertida: «el resplandor casi exagerado de la Villa se debía

en parte al contraste con la oscuridad que la rodeaba» (Aira, 2010, p. 190). La villa se percibe como un «reino encantado donde no se escatimaba la luz» (p. 29), con sus calles angostas que parten desde el borde en un ángulo pronunciado, y que a Maxi le pareció que formaba un gran círculo resplandeciente producto de la gran cantidad de bombitas que colgaban de las calles: «Parecía una iluminación de feria: una guirnalda de diez coquitos, un racimo de media docena, un círculo de quince o veinte, o bien filas [...] En fin, todas las combinaciones posibles, sin método, en un despliegue de creatividad caprichosa» (Aira, 2010, p. 30).

Justamente, para Neuburger, *La Villa* reorganiza el extenso territorio de lo visible a partir de la inclusión de un corte, «una interrupción en el régimen de visibilidad de lo dado: bajo la operación de dotar de luz [...] un espacio signado por la oscuridad, decadencia y lateralidad» (2019, p. 66). En este sentido, desde una lectura rancierana, Aira redistribuye los órdenes de lo pensable y lo decible asignados a ese territorio. En oposición al imaginario social de la ciudad, la villa de la novela no admite como características la oscuridad y la opacidad propias de los espacios marginales, «sino que en su reverso se vuelve puro derroche de luz, resplandece en la noche» (Neuburger, 2019, p. 66).

La villa «La calesita», nombre con que la denominan en la jerga policial por ser brillante y circular, aparece descripta, en un primer momento, a través de la mirada en penumbras de Maxi, que sufría de ceguera nocturna, «era casi como ver visiones, de lejos, y acentuaba esta impresión fantástica el estado de sus ojos y el sueño que ya lo abrumaba. A la distancia, y a esa hora, podría parecerle un lugar mágico» (Aira, 2010, p. 17). La villa se presenta, entonces, como una heterotopía, es decir, como un espacio otro, un lugar a cielo abierto, pero con la propiedad de excluir a todos aquellos que no forman parte de allí.

Michel Foucault señala que este tipo de lugares, «esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos» (2008, p. 40) tiene «la curiosa propiedad de estar en relación con todos los demás emplazamientos, pero bajo un modo tal que suspenden, neutralizan o

invierten el conjunto de las relaciones que se encuentran por ellos, designadas, reflejadas o reflexionadas» (p. 41). En este sentido, este espacio se configura a partir de cierta singularidad relacionada con la distribución espacial —su circularidad que se opone a la cuadrícula de la planificación urbana— y con la percepción visual —los ojos miopes de Maxi y, como veremos más adelante, las cámaras televisivas—.

Si en un comienzo tenemos un argumento, en apariencia costumbrista (la villa miseria y los cartoneros, dos tópicos centrales realidad argentina inmediata, con una historia de secuestro, drogas y asesinato como correlato), luego (como sucede en la literatura aireana) la historia da un salto «donde la imaginación es llevada a su extremo» (Contreras, 2018, p. 34). Desde la percepción (más que de la representación) como operación formal para crear un mundo, «Aira traza un punto, una conexión con lo real: un Salto» (Contreras, 2018, p. 49). Se precipita y el relato avanza de manera desenfrenada, pues lo que hace Aira es impedir que su narrativa sea leída como «un típico cuento de “pobre” o un típico cuento “de rico”. (Aira, 2010, pp. 83-84). «¿Qué pobres?», le dice Adelita, la joven que vive en la villa, a Maxi, y esta pregunta nos permite leer la novela alejada del realismo más banal e ingenuo, del realismo que resulta de la representación mimética de los caracteres típicos.<sup>8</sup> A medida que nos adentramos en la novela, la distancia que separa a Maxi de la villa se fractura, y el pasaje de un espacio a otro (la villa) desemboca en un relato que se sitúa en «esa borrosa línea intermedia de realidad que está en la televisión y en las fantasías colectivas» (p. 85).

Entonces, si el punto de partida de la narración son los cartoneros y la villa como un espacio que aún se revela incierto para la mirada de Maxi, podríamos decir, «la parcela de realidad» (Contreras, 2018), luego se produce un salto que hace erosionar ese mundo. Porque

---

<sup>8</sup> Como se sabe, la tesis que postula Contreras (2005) sobre el realismo en Aira es la de un realismo en el sentido heterodoxamente lukacsiano puesto que el deseo por «llegar a lo real» es lo que hace ir rápido el relato «por el camino hacia lo inverosímil» (p. 24). Este deseo que le da impulso hace que el verosímil explote, y esto ocasiona, desde luego, que sus relatos no sean novelas realistas en el sentido clásico del término.

en *La Villa*, y esto es importante, no aparece el problema de la representación o el de la aprehensión del mundo ni el del conocimiento conjetural, sino el de la acción. Como sostiene Sandra Contreras (2002), «[l]a narración avanza, en cambio, al impulso de una primordial curiosidad etnográfica» y «[l]a aventura será, necesariamente, la forma del relato» (p. 100). Pues bien, ya es sabido que en Aira hay una preeminencia del relato como procedimiento (Contreras, 2002) que empuja, que pone en marcha la historia.

En *La Villa*, el narrador nos cuenta que «bastaba un desplazamiento de un minuto, o de un segundo (o de un centímetro) respecto del tiempo o del espacio de los demás, para vivir una realidad distinta, en la que fueran posibles todas las magias» (Aira, 2010, p. 110). Ese desplazamiento que el personaje de la novela percibe y que forma parte de un desfase perceptivo-visual —Maxi sufre de ceguera nocturna— es una opción formal que define uno de los puntos de vista del relato.

El ojo miope del despreocupado Maxi es cautivado por ese espacio denso, recargado de luces y circular que no tenía centro y se hacía más oscuro a medida que se introducía. Incluso, antes de conocerla, y bajo los efectos de su ceguera nocturna «(porque el pasaje bajo la corona de luz lo dejaba deslumbrado), a Maxi le parecía ver, rumbo al centro inaccesible, torres, cúpulas, castillos fantasmagóricos, murallas, pirámides, arboledas» (Aira, 2010, p. 36).

La imposibilidad de ver con claridad durante la noche hace que sus ojos funcionen como una lente de cámara fotográfica o de una filmadora, cuyo zoom acerca o aleja los objetos. Otras veces, el dispositivo está descompuesto y no se puede visualizar nada. Por este motivo, el mundo de la villa se narra por fragmentos focalizados desde puntos de vista parciales e inconclusos porque «nadie capta el conjunto, sobre todo porque en realidad no hay conjunto» (Aira, 2010, p. 59). Por ejemplo, el protagonista divisa al ejército de trabajadores como un todo indiferenciado y, en la empresa de ayudar, «ya no hacía distinciones, y le daba lo mismo que fueran chicos o grandes, hombres o mujeres: de cualquier modo él era más grande, más fuerte,

y además lo hacía por gusto, sin que nadie se lo pidiera» (p. 9). Durante todo el relato, el narrador va ajustando el lente de Maxi y así, el lector comprueba el carácter ambiguo y complejo de todo lo observado como «natural» o dado de antemano. Aira juega con la idea extendida de que no se puede penetrar en la villa (ni siquiera la policía puede entrar). Pero, al mismo tiempo, su diseño y las fantasías que despiertan las fachadas, «la sospecha de la existencia de una riqueza oculta», provocan una fascinación en Maxi, una especie de atracción casi vergonzosa.

Maxi es un muchacho de clase media, que niega el rol del intelectual comprometido. Él se mueve por la acción repetitiva más que por una ideología —«Nunca se le ocurrió verlo como una tarea de caridad o solidaridad, o cristianismo, o piedad o lo que fuera; lo hacía, y basta» (Aira, 2010, p. 5)—. Podemos pensar que este personaje es la parodia contemporánea del *flâneur* baudelariano, la figura histórica y paradigma estético de la modernidad. Este personaje no vagabundea ni es el paseante que «va a hacer botánica al asfalto» (Benjamin, 1972, p. 50). Se diferencia, asimismo, de la retórica del paseo (Ramos, 1989) que pusieron en escena los cronistas modernistas. No hay coincidencias entre el accionar de Maxi y el paseante curioso que mientras camina por la ciudad traza un itinerario estableciendo ordenaciones entre espacios —en apariencia— desarticulados. Tampoco sale a la ciudad para expandir los límites de su interioridad. No es claramente un *voyeur*, un mirón urbano.

Maxi podría ser el forastero que descubre el mundo de los indigentes, sin embargo, en la novela de Aira, solo puede ser un extranjero de su propio universo, como el persa en la Francia de Montesquieu. Como habíamos mencionado al comienzo del capítulo, para Maxi la villa es un espacio extraño, un territorio que aparece sorpresivamente cuando termina lo familiar (hacia el final de la calle Bonorino «pasando una cantidad de monoblocks y depósitos y galpones y baldíos, donde parecía que la calle ya había terminado, y donde no llegaba ni el

más persistente caminador» (Aira, 2010, p. 17). Pero un día pudo entrar y se desplazó por ese laberinto de casillas de chapa y de foquitos de feria

donde se hacinaban los más pobres entre los pobres. Pero justamente él no era pobre. [...] ¡Y estaban tan cerca! A la vuelta de su casa, podría decirse. [...] No entraba nadie que no perteneciera, por un solo motivo que cubría todos los demás: por miedo. (p. 30)

En este sentido, el desplazamiento de Maxi puede pensarse como un viaje por la «ciudad de la pobreza dentro de la ciudad» (p. 31), como un dispositivo ficcional que nos llega a partir de la observación del personaje que no está implicado en lo que observa. Es decir, puede estar lo suficientemente cerca para observar, pero no tan presente como para interferir con lo observado.

En 1993, César Aira publica en el *Boletín 3* el ensayo «Exotismo» en el que se despliegan dos cuestiones que son centrales para leer *La Villa* (Aira, 2010). En primer lugar, en ese artículo, Aira sitúa a Montesquieu con sus *Cartas Persas* como inventor de la novela exótica, puesto que sus protagonistas «pueden ver a Europa como nadie la ha visto antes, como no pueden verla los europeos [...] [Y] su condición de extranjeros les permite a los persas pasar del “ver” al “mirar”» (Aira, 1993, p. 73). Para Aira, la mirada se convierte en el presupuesto obligatorio de la ciencia y las artes.

Ahora bien, los persas son personajes, «son el dispositivo que inventa Montesquieu para generar la mirada. Con este dispositivo nace algo nuevo: la ficción como auxiliar del pensamiento» (p. 73). En ese sentido, para pensar será necesario imponerse una ficción, un «como si» (p.73) a partir del cual se desplegará la modernidad y ese dispositivo será el punto de partida de la novela moderna, pero también de las ciencias sociales. Aira advierte luego que, en el siglo XVIII, el extranjero se hace viajero y ambos estadios ponen de manifiesto dos procesos inherentes a la literatura: el «extranjero» es el escritor que contempla su mundo a

partir de un trabajo de extrañamiento y descubrimiento; el «viajero» es el que regresa a contar lo que ha visto.

El país lejano está en el mundo, es «literatura ready made» (Aira, 1993, p. 74) y hay que ir a verlo. Pero cuando las novelas que usan el mismo procedimiento se multiplican, «su mérito se devalúa, y ahí tenemos el género exótico tal como lo conocemos, el exotismo como moda, como frivolidad y tontería» (p. 74). En el XIX, el exotismo se vuelve comercial y el «persa profesional» se internó, señala Aira, en los laberintos de la nacionalidad. «Una vez creadas, las nacionalidades se fetichizan como mercancía (y esto podría ser la fórmula definitiva del exotismo: la fetichización de la nacionalidad)» (p. 75) y se exhiben en el mercado global denominado exotismo.

En la definición del exotismo como un singular regreso desviado a la nacionalidad, Aira inscribe el clásico problema borgeano del vínculo entre literatura y nacionalismo. «El escritor argentino y la tradición» es una clase dictada por Borges en 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores. Fue publicada en 1953 en *Cursos y conferencias*, en 1955 en la revista *Sur* y luego fue incluida, en 1957, en la segunda edición de *Discusión*, en las *Obras completas*. En este ensayo, Borges (como lo hará Aira casi veinte años después, en otra polémica)<sup>9</sup> interviene en el debate sobre la identidad argentina y la tarea del escritor latinoamericano y

---

<sup>9</sup> En 1989, la revista *Babel* (dirigida por Martín Caparrós y Jorge Dorio, con Guillermo Saavedra (hasta el N.º 19) y Christian Ferrer (desde el N.º 20) como jefes de redacción) hizo público el manifiesto del grupo «Shangai» que ofreció una fábula de identidad, un grupo de pertenencia y una estrategia generacional. Según cuenta Martín Caparrós, se había formado casi como un acto de defensa, cuando un grupo de escritores «descubrimos que solíamos ser blanco de ataques sorprendentes. Nos tildaban de dandies, posmodernos, exquisitos y/o trolebuses [...] Como nos ofendían en conjunto supusimos que debíamos defendernos en conjunto, y nos reunimos una noche en la Richmond» (Caparrós, 1993, p. 526). El exotismo al que hacía referencia el nombre del grupo explicitaba una propuesta estética e ideológica que sostenía la autonomía literaria tanto de la política como del mercado. En ese manifiesto también se recupera la consigna borgiana precisamente en el sentido en que Aira luego formula en su ensayo: «contra la literatura latinoamericana que abreva en el color local y se vende como literatura de consumo europeo, contra la tradición que hizo del desierto el lugar del vacío y la barbarie, el exotismo —el orientalista, el que abre la perspectiva de una huida hacia lo Otro, y el que vendrían a plasmar la Persia de Guebel, el Egipto de Laiseca, la pampa orientalizada de Ema— sería un modo de escapar a esas consignas de representación, un forma de extrañar los espacios, un modo de volver a llenar el desierto haciendo del universo entero el patrimonio del escritor» (Contreras, 2002, p. 77).

ejemplifica su postura con la ya conocida parábola de los camellos del Corán: allí no hay camellos porque Mahoma «como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especiales; eran para él parte de la realidad [...] en cambio un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos» (Borges, 1964, p. 156).

Ahora bien, Aira lee en el texto de Borges la dicotomía entre un buen y un mal escritor o uno serio y otro poco confiable a partir de la categoría de autenticidad que, sostiene, está en la base de su razonamiento. En otras palabras, según Borges —observa Aira— Mahoma escribirá una Arabia auténtica en tanto auténtico árabe, mientras que un árabe profesional pondrá en el mercado una Arabia de pacotilla que se pueda «reconocer». En el veto borgeano, dice Aira, hay algo de mezquino: la exigencia de la autenticidad como un valor positivo. «Pero el artista —contraargumenta— es artista justamente de la transmutación de valores. ¿Y si él prefiere ser inauténtico? Nadie puede impedirselo. De otro modo se estaría confundiendo las virtudes cívicas con las artísticas» (Aira, 1993, p.76).

Para Aira, entonces, la autenticidad no es un rasgo *a priori*, sino que supone la adopción de un punto de vista como ficción, es «una construcción como lo es el destino, o el estilo» (p. 79). En este sentido, el exotismo aireano no se trata de un regreso a esencias dadas de antemano, sino que se constituye como un dispositivo ficcional para generar la mirada: «el género exótico proviene entonces de esta colaboración de ficción y realidad, bajo el signo de la inversión: para que la realidad revele lo real, debe hacerse ficción» (Aira, 1993, p. 78). Como señala Contreras, el escritor postula la creación de un dispositivo óptico para mirar lo propio. Es decir, el exotismo se presenta como una vuelta hacia los estereotipos, los motivos y los cuentos que vienen con la tradición nacional, pero a partir del procedimiento de la construcción de una perspectiva que el escritor llamó el «telescopio invertido»:

... esa «lejanía inmediata», ese «ready-made» que fue la gran contribución de la novela inglesa y que llegó a dar su color propio a lo que, dice Aira, hoy entendemos por novela:

“una especie de etnología de las tribus exóticas que son los ingleses mismos”.  
(Contreras, 2002, p. 67)

En *La Villa*, Aira (2010) repara en esa «lejanía inmediata», y construye un dispositivo óptico para mirar lo propio: la percepción desfasada y miope de Maxi sitúa a la historia en una borrosa línea entre la realidad y la fantasía. Es decir, lo que se pone en juego en la novela es una cuestión de perspectiva, de óptica, que permite ver la villa que siempre está en continuo movimiento: por un lado, puede ser ese lugar mágico que se vislumbra a través de la mirada borrosa de Maxi en la noche, pero por otro lado, puede ser aquello que se precipita y acontece con nitidez desde arriba y a través de una pantalla. Podemos citar el «doble espejo» mediante el cual se invierten y desestabilizan las categorías de observador y observado.

### **Las esquirolas de la televisión**

*La Villa* (Aira, 2010) se inscribe dentro del incipiente contexto de una Argentina «gobernada» por los medios de comunicación, en donde «la cámara de los reality shows se instala hasta en los baños» (Kamenszain, 2007, párrafo 1), y en donde pareciera que la literatura compite con los medios por el dominio de la ficción. Según Lila Caimari, «vivimos en sociedades mediatizadas donde los medios de comunicación procesan los datos de la experiencia, los refuerzan o los socavan, aunque no puedan contradecirlos abiertamente salvo en la ficción» (citado en Sarlo, 2009, p. 95). Durante la década de los noventa, la televisión ocupó un lugar dominante en la vida cotidiana de los argentinos tanto en el seguimiento de temas de actualidad como en la confiabilidad que generaba.

Si hasta ese momento la televisión era gratuita, a pesar de su carácter comercial, en esos años los argentinos comenzaron a pagar por la televisión, como también por la

educación y la salud. La vida social y cultural en Argentina se privatizó y se convirtió en consumo. (Wortman, 2007, p. 89)

Nos interesa retomar el interrogante de Mariana Catalin (2010) sobre la televisión y la literatura (ella lo propone en función a la obra de Sergio Bizzio), puesto que allí se presenta uno de nuestros núcleos de lectura. Catalin sostiene que la pregunta no es

qué hace la televisión, y las nuevas tecnologías, con la “literatura”, pregunta que podría derivar tanto en teorías sobre la posmodernidad como en reflexiones sobre la globalización y la posautonomía, sino *qué hace la literatura con la televisión*. Y más específicamente: *qué hace la literatura argentina en el presente con la televisión*. (2010, p. 95, énfasis añadido)

Pero esta pregunta implica dos presupuestos, al menos, en relación con las obras de nuestro corpus. El primero es que el lugar que ocupan los medios de comunicación, especialmente la televisión, no se da de manera homogénea en las obras. En este sentido, nos parece fundamental indagar en las tensiones que se establecen entre los usos de las lógicas televisivas (del melodrama y del «en vivo y en directo») y las (auto)reflexiones que se suscitan en ellas sobre la televisión —si las hay—. El segundo presupuesto es que la insistencia en la televisión, en tanto tecnología del presente, que observamos en algunas de las textualidades, pone en escena una serie de categorías con las que la crítica local ha ensayado diversas lecturas sobre la literatura del presente y que, como señala Contreras, no es ni reciente ni exclusiva del contexto argentino, pero que

han puesto en el centro de la discusión no sólo el paso de un sistema literario, con sus redes y jerarquías, a otro (esto es, la pregunta por lo nuevo que recurre periódicamente y es nuestra tradición), sino también y sobre todo, la puesta en cuestión, y hasta la

transformación, del estatuto mismo de la literatura hoy, de su concepto y de los valores a él asociados. (Contreras, 2010, p. 135)

Sabemos que la televisión tuvo desde los años 70 un lugar paradójico dentro de los estudios culturales. Jean Baudrillard (1978), heredero de las investigaciones sobre el espectáculo de Guy Debord —quien en los setenta había colocado en el centro lo televisivo en términos de *alienación* y a la imagen «como la forma final de la refinación de la mercancía»—, decretó el fin de la lógica televisiva (en los 60 y 70), específicamente dentro la cultura del simulacro, donde ya no era posible la representación según los parámetros de lo real/ la realidad del siglo pasado porque el simulacro, «la suplantación de lo real por los signos de lo real» (p. 7), lo hiperreal, «implosionó» la diferenciación propia de la lógica de casualidad televisiva: «activo, crítico, analítico; distinción de causa y efecto, de lo activo y lo pasivo, de sujeto y objeto, del fin y de los medios» (pp. 58-59).

Además, Baudrillard señaló que el proceso de mercantilización afectó a la estructura misma del mensaje televisivo,<sup>10</sup> a la modalidad de su producción. «Lo que caracteriza a los *mass media* es el hecho de que éstos son antimedidores, intransitivos y que fabrican la no-comunicación si aceptamos definir la comunicación como un intercambio, como el espacio recíproco de una palabra y de una respuesta, por lo tanto, de una responsabilidad» (Bifo, 2007, p. 162).

---

<sup>10</sup> En los años 70, también Pier Paolo Pasolini describió de manera muy precisa cómo la televisión había cambiado el alma y el cuerpo de los italianos, cómo había sido el instrumento principal de una transformación antropológica que alcanzó primero y sobre todo a los jóvenes. En 1966, en su artículo *Contra la televisión* (publicado *post mortem*), incluso sostiene que el mundo que exhibe la televisión —la vida proyectada de la burguesía— donde «todo es perfecto», (cuanto de esto nos suena hoy sobre las redes sociales) excluye a los telespectadores de la tarea de pensar por sí mismos. Decía Pasolini: «La televisión exhala algo que es terrible, algo peor que el miedo que debió de producir en el pasado sólo pensar en el tribunal de la Inquisición. En efecto, en lo más profundo de la televisión hay algo que se parece al espíritu de la Inquisición: una división clara, radical y chapucera entre los que pueden pasar y los que no. Sólo pueden pasar los imbéciles, los hipócritas, los que son capaces de decir frases y palabras vacías, o los que saben callarse —o callar cuando hablan— o al menos callan en el momento oportuno» (Pasolini, 2014, p. 63).

Desde otra perspectiva y en otro contexto, en *Oficio de Cartógrafo* (2002), Jesús Martín-Barbero postula que en los 70 y 80 la televisión y la prensa escrita fueron, en América Latina, los espacios privilegiados para el desarrollo de la información. La primera, cuyo discurso es el espectáculo, sirvió para construir imaginarios e identidades, y en esto es deudora de lo que antes fueron el cine y la radio. La nueva percepción del mundo que engendra la espectacularización televisiva es la de una sensación de participación e implicancia por parte del televidente. En este sentido, en relación con la retórica de lo directo, Martín-Barbero en su clásico libro, *De los medios a las mediaciones*, sostiene que es la que «organiza el espacio de la tv sobre el eje de la *proximidad y la magia de ver*, en oposición al espacio cinematográfico dominado por la distancia y la magia de la imagen» (1987, p. 235). En la televisión, la visión que predomina es la que produce la sensación de *inmediatez*, uno de los rasgos que hacen la forma de lo cotidiano. En ella no hay nada de rostros misteriosos ni con demasiado encanto. Los rostros que se presentan son cercanos, amigables. Para Martín-Barbero:

La marca de la hegemonía trabaja ahí, en esa forma, en la construcción de una interpelación que habla a la gente *desde* los dispositivos que dan *forma* a una cotidianidad familiar, que no es únicamente subproducto de la pobreza y las artimañas de la ideología, sino *espacio* de algunas formas de relación primordial y de algunas vivencias no por ambiguas menos fundamentales. (p. 236)

Claro que para entender la propuesta de Martín-Barbero hay que remitirnos a la operación previa que realiza en función de su estudio sobre los medios de comunicación y en la que la categoría de «mediación» es central. En un artículo escrito a fines de los años 80 señalaba:

Las mediaciones son entendidas como ese ‘lugar’ desde el que es posible percibir y comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción: que lo

que se produce en la televisión no responde únicamente a requerimientos del sistema industrial y a estratagemas comerciales sino también a exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de ver (p. 203).

A fin de precisar ese «lugar» desde el que es posible observar la interacción entre esas dos lógicas —el espacio de la producción y el de la recepción—, Martín-Barbero propone investigar desde «las mediaciones, esto es, de los lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural de la televisión» (p. 233). Estos serían aquellos en los que se desarrollan las prácticas cotidianas que estructuran los usos sociales de la comunicación: la cotidianeidad familiar, las solidaridades vecinales y la amistad, la temporalidad social y la competencia cultural. Sin embargo, la televisión, como dispositivo ideológico y hegemónico, al colocar el espectáculo en la vida cotidiana,

imbrica en su modo mismo de operación un paradójico dispositivo de control de las diferencias: de acercamiento o familiarización que, explotando los parecidos superficiales, acaba convenciéndonos de que si nos acercamos lo suficiente hasta los más “lejano”, los más distanciados en el espacio o en el tiempo, se nos parecen mucho; y de alejamiento o de exotización que convierte lo otro en lo radical y absolutamente extraño, sin ninguna relación con nosotros, sin sentido en nuestro mundo. (Martín-Barbero, 1987, p. 196)

Entonces, si para este autor la televisión, como agente ideológico, político y cultural, en América Latina a partir de los setenta fue el espacio privilegiado de transmisión de identidades e imaginarios, especialmente a través del melodrama, también fue el impulsor de la homogeneización de la vida a través de «ficciones de identidad». Por otro lado, la percepción del tiempo que instaura el *sensorium* televisivo está marcada por las experiencias de la

simultaneidad, de la instantánea y del flujo. Una de las acciones significativas que llevan a cabo los medios es la «fabricación del presente» lo que remite al debilitamiento del pasado, a su reencuentro descontextualizado y deshistorizado. Asimismo, esta contemporaneidad nos «remite a la ausencia de futuro que nos instala en un presente continuo, en una secuencia de acontecimientos que no alcanza a cristalizar en duración» (Martin-Barbero, 1999, p. 91).

La lectura de Martin-Barbero sobre la televisión fue relevante en los años 80 porque contribuyó a pensarla como una mediación (más que como un medio) por fuera de los miedos y las sospechas, y además porque su estudio de los medios reveló el incipiente pasaje de lo nacional a lo transnacional. Si bien muchas de sus categorías hoy resultarían anacrónicas o antiguas en relación con los cambios culturales que se suscitaron en las últimas décadas (pienso en, por ejemplo, la utilización de las redes sociales), nos interesa aún seguir pensando en el espectáculo, la forma que adquiere el discurso televisivo, como esa «voluntad recíproca de ver que es voluntad de dramatización, necesidad de representación que forma parte de la sustancia misma de lo social: la teatralización constante de la vida colectiva» (Martin-Barbero, 2002, p. 97).

Esta categoría será central en el estudio de nuestro corpus, ya que posee una potencia crítica que nos permite reflexionar sobre el espectáculo sin que pese sobre él una demonización o una ponderación excesiva sobre su uso. Por el contrario, es una herramienta crítica que posibilita el análisis de la voluntad de mirar y ser mirado, del encuadre y del montaje. Desde allí se desprenderán diversas tensiones y perspectivas en cada textualidad fílmica y literaria, como veremos a continuación en este capítulo.

Por otro lado, en el contexto local y durante los años 90, Beatriz Sarlo coloca como una de las escenas del denominado clima posmoderno argentino (1994) el discurso televisivo y sus diversas lógicas: el zapping, el registro directo en directo, los programas participativos y el *reality show*, entre otros. Es interesante su análisis sobre el registro en vivo y en directo de los

informativos, especialmente, en los cuales «todo sucede como si fuera así: el público pasa por alto las posibles intervenciones y la institución televisiva refuerza su credibilidad en el borramiento de cualquier deformación de lo sucedido» (2006, p. 75).

A su vez, este procedimiento, según Sarlo, genera la ilusión de que lo que vemos es lo que ocurre en el mismo momento de la visión y, en simultáneo, «el tiempo real anula la distancia espacial [...] Veo, entonces, como si hubiera estado ahí» (2006, p. 75). Para la crítica, el registro televisivo del «en vivo y en directo» eliminaría la distancia crítica entre el espectador y lo que ve en la pantalla. Incluso, sostiene Sarlo que en la cercanía y familiaridad que ofrece el discurso televisivo —elementos de cohesión cultural y de reconocimiento para Martín-Barbero— se esconde un «deseo anticultural» puesto que esos recursos hacen que no sean necesarios los «dispositivos artificiosos de la política» (2007, p. 88).

En este punto, nos interesa desplazarnos un momento de la reflexión de Sarlo (2006) sobre el discurso televisivo para centrarnos en la operación crítica que lleva a cabo cuando aborda la literatura. Pese a que utiliza el término *posmodernismo* para agrupar un conjunto de cambios que se produjeron en la esferas política, económica y social durante los noventa, cuando se refiere a la literatura (o al arte en general) la separa del vínculo con la posmodernidad y en las «Instantáneas» al final del libro, presenta a los escritores y pintores «marginales» que aún mantienen los rasgos del arte moderno y que la cultura audiovisual de mercado parece destinar a un desván que solo visitan los especialistas o públicos muy vocacionales (Sarlo, 2006, p. 133). Aunque luego define las variedades con que el arte se cruza y superpone (diferentes tradiciones, la cultura popular, el lenguaje de la cotidianidad, pasiones privadas y públicas, entre otras), la huella de estas capas aparece en el libro o en el cuadro transformada a partir de una distancia que es, para la autora, la forma estética.

Es decir, la operación crítica de Sarlo (2006) consiste en leer las distintas esferas sociales de los 90 bajo la lógica posmoderna, pero en paralelo traza una lectura de la literatura

del presente con una valoración moderna. De modo que, en la relación entre televisión y literatura entran en juego dos morales de valoración crítica distintas —la moderna y la posmoderna— las cuales se legitiman ya sea por la presencia o ausencia de la distancia estética, respectivamente.<sup>11</sup>

Lo interesante de la intervención de Sarlo es que además de hacer una observación sobre la cultura del presente (recordemos que ese presente son los 90), presenta un diagnóstico sobre sus escritores. Entre ellos están los «neopopulistas del mercado» (2006, p. 109), que creen fervientemente en el presente y celebran la caída de la cultura letrada. «Son los nuevos legitimistas, porque en el naufragio de la cultura de las letras y del arte culto» (p. 118), arman artefactos con los usos populares de los desechos audiovisuales. Al mismo tiempo, «instalan un poder como descifrados e intérpretes de lo que el pueblo hace con los restos de su propia cultura y los fragmentos de la cultura massmediática de los que se apodera» (p. 118).

Para Sarlo (2006), los neopopulistas (junto con los defensores del relativismo valorativo) solo legitiman las culturas producidas en el cruce entre experiencia y discurso audiovisual y «terminan de socavar el fundamento estético» (p. 166). Entonces, el diagnóstico ambivalente que realiza la crítica es que, como escrituras del presente que incorporan lo «nuevo» (lo audiovisual), se sumergen sin distancias en eso que representan y pierden (o carecen) de la función cognoscitiva del arte. A comienzos de la década del nuevo siglo, el debate sobre los «intercambios» entre literatura y nuevas tecnologías, como la televisión, adquiere otro rumbo. Como plantea Reinaldo Laddaga,

en la época del Internet, de la televisión por cable, de la transmisión televisiva durante 24 horas, [...] de la emergencia de un continuo audiovisual, [...] la letra escrita no está

---

<sup>11</sup> El movimiento que realiza Sarlo (2006) en el libro será similar en otros como *La ciudad vista* (2009) o en artículos como «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia» (2007), sobre el que profundizaremos más adelante.

nunca enteramente aislada de la imagen (de la imagen en movimiento). (2007, pp. 19-20)

En este contexto, la literatura es parte de un tiempo en el cual «un fragmento de discurso está siempre ya atravesado por otros» (2007, p. 20).

La hipótesis de Laddaga es que, en algunas escrituras latinoamericanas de las últimas décadas (como las de Aira, Noll, Bellatin, Cucurto, entre otros), el imaginario creado es tan complejo como el que se cristalizó hace dos siglos durante la formación de la literatura moderna. Los escritores construyen en sus libros figuras de artistas que son productores de «espectáculos de realidad», dedicados a

emplear sus mejores energías no en producir representaciones de tal o cual aspecto del mundo, sino en construir dispositivos de exhibición de fragmentos del mundo [...] menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en curso. (Laddaga, 2007, p. 14)

Washington Cucurto es, para Laddaga, uno de los emergentes más sobresalientes de la expansión de estas prácticas en Argentina. Recordemos que Kamenszain (2007) lee la maquinaria poética que lleva a cabo Cucurto dentro del contexto de una sociedad «invadida» por las cámaras de los *reality show* que nos quieren mostrar que ya no queda nada por profanar. Sin embargo, tanto Cucurto como Martín Gambarotta o Roberta Iannamico, postula Kamenszain, «parecen descreer que existe algún “improfanable”» (párrafo 1). En la sociedad del espectáculo, contrariamente a lo que postula Giorgio Agamben, estos poetas parecen decir que todo puede ser profanado,

el reality show que montan en sus páginas está filmado con una cámara en mano por los propios protagonistas. [...] Pinchando el supuesto show de la realidad, aquí se busca

promover un encuentro, justo donde la «literatura» había ejercido una separación.  
(Kamenszain, 2007, párrafo 1)

En la poesía cucurteana, hay una vitalidad que se exhibe en ese «realismo atolondrado» que permite la (re)unión de la vida con la literatura, con los libros, específicamente, y que lo real entre «en negro» forzando su inscripción en la lengua. Como la inmigración latinoamericana, Cucurto invade todo, incluso la lengua, y desde su máquina descubre «que lo que se produce fuera de la página, inyecta vida a la poesía» (Kamenszain, 2007, p. 4).

En este punto, las formulaciones de Laddaga (2007) y Kamenszain (2007) nos habilitan a preguntarnos entonces qué lugar ocupa la televisión o, mejor dicho, qué lugar tiene el discurso televisivo en relatos como *La Villa* (Aira, 2010). ¿Es simplemente una incorporación de sus procedimientos o una referencia temporal? ¿O es parte de la construcción de un fragmento del mundo en el que la televisión es un dispositivo para mirar «la realidad»? ¿Es posible separar el afuera de la obra?

Hacia el final de la novela de Aira se suceden una serie de acciones que se encuentran a mitad de camino entre las imágenes sensacionalistas de la televisión y el imaginario colectivo, «en su versión más espectacular y sensacionalista» (Contreras, 2018, p. 45). La televisión desembarca en la villa para cubrir el asesinato del hijo de la Dra. Plaza, una jueza que se había convertido en el personaje mediático favorito de la prensa sensacionalista, una villana a la que los telespectadores ya no temían («¿Cómo se iba a sentir aludido el televidente en su realidad física?» (p. 156), si sus hazañas habían sido «mediatizadas»). Pero a partir de su propia tragedia se convierte en el centro de la acción televisiva y allí, en esa escena, pensamos que se conjugan dos elementos propios del discurso espectacular: el dramatismo de la pérdida de un hijo, que es transmitido en vivo y en directo a través de todas las pantallas —el melodrama de los *reality show*— y la transformación y transmutación de una experiencia individual al «reino de las imágenes». Cuando las «noteras» arribaron a la villa, el asesinato

ya había sido “descifrado”, y en las pantallas de los televisores donde se estaba transmitiendo en vivo aparecían textos sobreimpresos en gruesos caracteres rojos fosforescentes:

ASESINAN HIJO DE LA JUEZA PLAZA O HIJO DE LA JUEZA ASESINADO. Era una noticia de verdad, de las asombrosas e inesperadas, sobre todo porque hasta ese instante nadie había sospechado que la Jueza tuviera un hijo, o que hubiera estado casada [...] Lo asombroso de esta vuelta de tuerca confirmaba su poder sobrehumano de generar noticias, y lo hacía en un “cross al corazón”, revelándose madre, y madre en el trance supremo de perder a su único hijo. (Aira, 2010, p. 168, énfasis del autor)

Resulta interesante detenernos en la última parte de la cita: lo asombroso convertido en noticia que forma parte también de la maquinaria televisiva. Lo asombroso —la revelación de que la jueza fuese madre en el momento del asesinato de su hijo—, como aquello que introduce algo nuevo, se multiplica al infinito por el dispositivo de las massmediación que «es a la vez exorcizado, amordazado, neutralizado al ser integrado en el sistema de información, al ser apresado en la red de equivalencias» (Martín-Barbero, 2002, p. 98). En un mundo rectificado, los medios exaltan el acontecimiento, entendido como aquello imprevisible y del que participan el máximo de personas, «lo potencian, si no es que lo fabrican, en cantidades directamente proporcionales a la demanda que han sabido inocular sobre el mercado» (p. 94). Y «no es que los medios los inventen [...] sino que los detectan y los dramatizan: los producen» (p. 95).

En efecto, la villa se convierte en pura imagen televisiva e ingresa a la televisión a través de una toma aérea que aparece multiplicada en cada una de las pantallas. En la era de las redes, conexiones, contigüidades, «la imagen televisiva es la prefiguración más directa de un “mundo de simulación” donde el “yo” se convierte en una pura pantalla para todas las redes de influencia, y el cuerpo y el universo en una pantalla de control» (Contreras, 2002, p. 60).

Desde arriba, la villa pudo ser vista en su integridad y a su vez se visualizaron los dibujos que componen el tendido eléctrico de luces que se parecen a las líneas de Nazca, según señala el narrador. En este sentido, la imagen televisiva logra resolver el enigma, y crear un espectáculo memorable para los teleadictos «enganchados en tiempo real» (Aira, 2010, p. 169). Estas combinaciones irrepetibles —cada calle tenía su propio dibujo— hacían las veces de nombre y era el modo de numerar las casas de la villa circular o rizomática. Esta forma de alumbrar no era azarosa: la iluminación funcionaba como un lenguaje codificado para ubicar dónde se hallaba escondida la proxidina que vendían los narcos de la villa:

Había tenido que verlo desde el aire, desde donde no lo veía nadie nunca, como los dibujos de Nazca, para darse cuenta. No era imposible que los narcos villeros, en su mayoría bolivianos y peruanos, se hubieran inspirado en aquella forma artística precolombina, electrificada para ponerla a tono con la época, o que la hubieran traído como técnica de comunicación ancestral cuyo secreto no habían perdido nunca. (Aira, 2010, p. 172)

El tendido de luces que forman múltiples dibujos es transmitido en vivo y en directo, y esa imagen se expande en las pantallas de los televisores. Podemos pensar incluso que esa masividad propia de los *mass media* penetra en los rastros de esa cultura inca que, asimismo, utiliza la electricidad y la creatividad para esconder la droga y estar a «tono con la época». La originalidad del plan se mezcla con las tradiciones culturales tamizadas por la tecnología.

El secreto narco se devela con la toma aérea y al respecto, Neuburger (2019) nos recuerda que el movimiento de la cámara que enfoca desde el aire «se asimila a un ojo móvil que agita su mirada bajo la villa, dando una vista cenital, nunca antes vista, producto de la altura, la perspectiva, de ese panorama íntegro del espacio» (p. 66). Como el ojo miope de Maxi, la cámara apunta, hace foco, centraliza ese territorio y lo multiplica en las pantallas. La

villa, mediada y mirada por la televisión, es una acumulación de datos televisivos con «un interés intelectual o estético. Nadie había visto antes la Villa desde ese punto de vista, es decir, en su forma íntegra» (2010, p. 170).

Como sugiere Contreras, «las historias de Aira desembocan en el mundo de las imágenes televisivas [...] y a partir de allí se despliegan en transformaciones proliferantes» (2018, pp. 46-47). Además, el discurso televisivo da forma al espectáculo, «esa voluntad recíproca de ver que es la voluntad de dramatización [...] la equivalencia en imágenes de la historia del mundo» (Martín-Barbero, 2002, p. 97). Adicionalmente, la transmisión en vivo y en directo y la superposición de imágenes terminan por develar, «iluminar» el secreto que esconde la villa luminosa: las luces de los foquitos componen figuras que cambian todas las noches para esconder la proximidad.

Hacia el final de la novela, luego de la presentación del crimen del hijo de la jueza mediática a manos de Cabeza, el policía corrupto, el espectáculo televisivo «parece ir adelante de los acontecimientos, de la serie de acciones» (Neuburger, 2019, p. 74) y la novela retoma la estética televisiva de la repetición que trabaja «sobre la variación de un idéntico o la identidad de varios diversos» (Martín-Barbero, 1987, p. 237). Los recursos mediáticos descansan en la redundancia y la repetición, en ello se basa la popularidad y la seducción con la que atraen a su audiencia: «el estilo de los canales de noticias, con la superposición de imágenes y carteles, tendía a la redundancia, o más bien a hacer la redundancia lo más completa» (Aira, 2010, p. 149).

A este lenguaje de la multiplicidad televisiva, Aira incorpora el lenguaje cifrado, jeroglífico (el mapa eléctrico de la villa) que vuelve compleja la realidad por la proliferación de códigos y regímenes. La rapidez y atropello de los hechos, así como el flujo de personajes involucrados en el centro de la acción, coexisten con otro hecho sensacional y mediático: una tormenta que comienza a batir récords en precipitación. «La coincidencia estaba en que la

Naturaleza se hacía histórica justo en la coordenada espacio temporal en la que se estaba haciendo esta historia en particular» (Aira, 2010, pp.162-163).

En las pantallas aparecen simultáneamente las imágenes de la persecución, de la villa, del despliegue televisivo, de Cabezas y de la Jueza; y del otro lado, en un recuadro pequeño, se señala que la tormenta parece no tener fin. Las escenas se multiplican con tal rapidez que el final colabora con esa lógica acelerada, propia de las novelas de Aira. En este sentido, la televisión como medio pone en escena el procedimiento del doble o las equivalencias que cuando «son falsos, exagerados, hiperbólicos y manifiestamente artificiales pueden funcionar como señuelos y provocar experiencias reales e intensas» (Rodríguez Carranza, 2019, p. 235).

Entonces, con el ingreso de la televisión comienzan a sucederse escenas inconexas, el relato interrumpe su coherencia y se dispersa en secuencias laterales, mientras atiende a los fragmentos de mundo, construye una reflexión sobre sus esquirlas, busca inducir un trance, desentumecer los sentidos. Esto nos permite pensar que la incorporación de la lógica televisiva no sería (solamente) un agregado temático, sino que es la posibilidad de mantener en tensión lo interesante para el telespectador con lo interesante para la novela; «la inutilidad», con la expectativa de cierta espectacularidad. Como señala Contreras, no es que lo televisivo hegemonice la narración ni que debamos leer la novela en función de una adopción, transposición o deconstrucción de los formatos genéricos de la televisión. De este modo, Aira explora el concepto de la verosimilitud desde la lógica de la producción televisiva. Al describir la presencia del medio, el narrador se concentra en los efectos para producir una sensación de realidad y no se priva de reírse del despliegue.

Podríamos incluso ir más allá y conjeturar que la visión mistificada si se encuentra mediada por los aparatos y penetra las relaciones sociales, esta conduce a la máxima ceguera, mientras el procedimiento creativo puede consistir justamente en dotarse de visión. Es decir, Aira construye un dispositivo ficcional para exhibir ese fragmento del mundo que es la villa.

Pues, como decíamos anteriormente, al escritor le interesa más profundizar en perspectivas, miradas, que hacen explotar el verosímil —la ceguera nocturna de Maxi y la mediación televisiva—, que en representar un aspecto de la realidad. La vocación realista de Aira, desde la lectura de Contreras (2018), es justamente la de hacer realismo. ¿En qué sentido? En la ambición de postular un nuevo vínculo entre el arte, el escritor y la realidad que no se traduce en un realismo mimético, «sino invención de una forma con la que trazar un puente, una conexión, con lo real: un Salto» (p. 48).

Ahora bien, si la televisión, como tecnología de visión, produce un régimen de visibilidad de las imágenes cotidianas pero, al mismo tiempo, distribuye luces y sombras sobre ellas, la operación que realiza Aira en la novela es similar, puesto que construye una maquinaria visual a partir del ensamblaje de metáforas lumínicas sobre la villa («era un anillo de luz con radios muy marcados [...] ninguno de los cuales apuntaba al centro, y el centro quedaba oscuro, como un vacío» (2010, pp. 170-171), o «las guirnaldas caprichosas de foquitos a la entrada de cada calle» (2010, p. 171) que en su articulación pone al «descubierto» una época.

Incluso en la amalgama del fragmento de lo real (la villa, los cartoneros) que ingresa en ese mundo saturado de irrealidad aireano, podríamos leer un vínculo entre estética y política que nos permite pensar la novela por fuera de las lecturas que forman parte de la tradición crítica local que asocian fuertemente el realismo a la voluntad de conocer el presente a través de una representación costumbrista. Pero, como decíamos anteriormente, la novela no escapa de la forma que toma el realismo en Aira. Un realismo en el que se establece esa voluntad de dar testimonio de una época,<sup>12</sup> pero partiendo no de una construcción verosímil de la realidad

---

<sup>12</sup> En «Particularidades absolutas», un ensayo de Aira del 2001, aparece una clave para leer este vínculo entre experiencia, relato y vida. Allí postula que la escritura es la organización de la experiencia «la mera sucesión de percepciones y reacciones se vuelve experiencia sólo a partir de un umbral de sistematización, es decir cuando se acomoda a un marco que sólo podemos entender como “artístico”» (Aira, 2001, p. 32). En este sentido, el impulso de escribir está dado por la experiencia de la vida, que es ya una disposición artística. Es decir, «en la experiencia

o de una tipicidad sino, como plantea Contreras (2018), a través de lo inverosímil. O, según lo señala el propio Aira, «el realismo, destinado a operar como la magia específica de la realidad» (2013, p. 255) y que «se infiltra hasta por las grietas más delgadas de la magia» (p. 256).

Por otro lado, la inserción de la televisión, como tecnología que construye noticias e imaginarios, vuelve visible una insistencia en lo real. En la novela, lo real se visualiza, por un lado, en la incorporación de materiales propios de ese presente que Aira recicla —como los cartoneros— pero también en esa representación inverosímil y disonante del territorio marginal circular y brillante que, en esos años era (y es) una preocupación social, económica y política. En la medida que pone en escena la imposibilidad de representar el presente —pero también inscribe la pregunta de cómo se percibe la villa—, la novela se convierte en un documento de época que abriga también un imaginario.

Según Contreras (2018), «documentar no es entrar en un proceso de reconstrucción con la realidad mediante el artificio de la verosimilitud, sino dejar anotaciones, indicios marginales, huellas de una conexión *con* la realidad» (p. 190). Este vínculo está signado por «*una teoría general de la documentación*: de una poética de la escritura entendida como registro de los acontecimientos, como anotación de lo que (le) pasó (al escritor)» (p. 181, énfasis de la autora). Incluso, como sostiene Laddaga (2007) —a lo que adherimos—, Aira escribe las narraciones para «encontrar un medio de notación» (p. 128), algo que tiene más carácter de proceso que de documento fijo.

Finalmente, pensamos que la novela crea un imaginario sobre la villa que quiebra las tradicionales clasificaciones (periferia/centro; adentro/afuera; precario/abundante) con las que

---

coinciden la vida y la obra» (p. 36). Pero lo que hace única e irrepetible a la obra es la sociedad en la que nace, el momento histórico en que surge, que no se crea, sino que es documentado por el escritor (hay que tener en cuenta que Aira pone el foco en la teoría de Lukács sobre Blazac). Por eso, la función del escritor es la de «dejar un testimonio de vida, una documentación de lo único» (Aira, 2001, p. 37). Si la ciencia documenta lo general, el arte lo hace de lo particular, «es decir, con lo que nace. Anota particulares que serán generales a partir de ese momento, gracias a la fórmula que al invitarse como origen crea el tiempo y lo pone en marcha bajo la forma de historia» (p. 37).

habitualmente se leía la literatura que representaba este fenómeno. La villa es un espacio discursivo construido con los restos de imágenes televisivas y relatos estereotipados bajo una lente, una mirada, que al mismo tiempo que nos acerca a lo real nos advierte y nos dice «esto no es real».

En «La novela después de la historia», Sarlo (2007) enuncia una hipótesis, que nos parece importante recordar y revisar, sobre algunas novelas publicadas a partir del 2000:

Si el pasado reciente obsesionó a los ochenta, el presente es el tiempo de la literatura que se está escribiendo hoy [...] No ignoro que muchas novelas siguen transcurriendo en el pasado. Lo que quiero decir, más bien, *es que leyendo la literatura hoy lo que impacta es el peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar. Si la novela de los ochenta fue «interpretativa», una línea visible de la novela actual es “etnográfica”.* [...] *Las interpretaciones del pasado se reemplazan por representaciones etnográficas del presente.* (p. 473, énfasis añadido)

Para Sarlo, entre el documental y las tecnologías, lo que ingresa al mercado de la cultura son los no-escritores o los que escriben mal y las obras representativas de temas culturales del presente. En primer lugar, creemos que el argumento parece acotar demasiado las posibilidades de la literatura para captar el presente en la medida en que solo considera la verdad «unívoca» de la etnografía, en el sentido de mirada turística, según Marc Augé (citado por Contreras, 2010), por ejemplo, quien sostiene que el viaje verdadero se agotó y es imposible. Coincidimos con Contreras (2010) en que Sarlo «quiere aplanar como turística toda narrativa que represente sin distancia crítica las comunidades —“civilizaciones dirá la ficción de Aira— del mundo contemporáneo» (p. 140).

Leído desde esta perspectiva, el razonamiento de la crítica se apoya en la desconfianza de la potencia política que pueda tener la literatura que se ubica del lado de la etnografía, es

decir, aquellas narrativas que representan el presente sin la pretendida distancia estética (¿política?). No obstante, a su vez, la ausencia de esta distancia irreductible está ligada, para Sarlo (2007), a una falta de crítica a la sociedad en la que se inserta y en esa ausencia se distingue la cancelación de la pregunta por la historia.

En última instancia, las dicotomías de Sarlo (2007) (presente/pasado y novela/etnografía) se instalan en la comodidad de un prejuicio que neutraliza la potencia ideológica de la escritura literaria actual. Si el «giro documental del arte» constituye un capítulo de la «crisis de las interpretaciones» (Sarlo, 2007, p. 482), lo que la mirada crítica ha extraviado es la singularidad de una literatura que apuesta menos a la mimesis que a la intervención, menos a la comprensión o representación, ya sea «cifrada» o «etnográfica», que a la experiencia. El efecto etnográfico surge justamente porque entre narrador e informante la distancia es mínima. ¿Pero los acontecimientos inmediatos no pueden producir experiencia? Retomando la pregunta de Contreras, «¿Hasta dónde la distancia que abre el arte —aun en las actuales coyunturas— tendría que seguir pensándose como crítica del presente, como crítica de la sociedad o de la cultura en la que se realiza?» (2010, p. 145).

En segundo lugar, ¿por qué seguir pensando las relaciones entre arte y política —cabría preguntarle al esquema de Sarlo (2007)— en términos de una representación más o menos «mediada»? Desde esa postura, su argumento se centra en desconfiar de la potencia política que pudieran tener las narrativas que pone del lado etnográfico. Pero ¿es posible seguir leyendo con categorías de la modernidad crítica? ¿Qué sucede con las textualidades como *La Villa* (Aira, 2010) en las que, por ejemplo, hay una insistencia en dejar un documento de época sin que aparezca una denuncia explícita de la sociedad? O ¿qué sucede cuando los escritores montan en sus páginas un relato como si estuvieran filmando con una cámara en mano, cuando la mediación se quiebra en pos del encuentro con un otro, sin que el otro se convierta en un objeto por descifrar?

### **En vivo y en directo**

La crónica *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, de Cristian Alarcón (2003), ofrece un relato singular sobre la villa en el cruce con la lógica televisiva y el registro de lo real. Los medios exhiben un registro documental de la realidad y la información recurre y proviene de la toma directa de los sucesos en el momento mismo en que se están produciendo y Alarcón no reniega de ese procedimiento, va también en la búsqueda de historias en tiempo real, en la inmersión de un territorio al principio hostil.

Alarcón trabajaba en el periódico *Página 12*, en la sección Policiales, e investigaba sobre los escuadrones de la muerte de la ciudad de Buenos Aires, cuando llegó a sus oídos que en la villa San Fernando había nacido un ídolo pagano. Ese suceso periodístico lo sacó del recinto de la prensa y lo llevó a la pesquisa y escritura de la crónica sobre la historia de la vida y la muerte de Víctor Manuel *El Frente Vital*, un «pibe chorro» fusilado por la policía y convertido después en el santo al que los jóvenes de la villa acuden (rezan) antes de ir a «trabajar», para pedir protección contra las balas de los policías. El nombre del Frente fue el permiso de entrada del cronista a la villa:

La vida de Víctor Vital, su muerte, y la de los sobrevivientes de la villa de esa porción del tercer cordón suburbano —la San Francisco, la 25 de Mayo y La Esperanza—, son una incursión a un territorio al comienzo hostil, desconfiado como una criatura golpeada a la que se le acerca un desconocido. La invocación de su nombre fue casi el único pasaporte para acceder a los estrechos caminos, a los pequeños territorios internos, a los secretos y a las verdades veladas, a la intensidad que se agita y bulle con ritmo de cumbia de esa zona que de lejos parece un barrio y de cerca es puro pasillo. (Alarcón, 2003, p. 13)

¿Por qué la historia del Frente llama la atención de Alarcón? Más que la historia, lo atractivo de la noticia era la conversión de «pibe chorro» a Santo o, precisamente, la construcción del mito en torno a esa transfiguración que, además, se relaciona directamente con un cambio de época. Allí entonces hay un rasgo novelesco que atrae al cronista y lo impulsa a escribir una noticia para el diario *Página 12*, en 2001:

A él se encomiendan los ladrones del barrio antes de salir «a un hecho». A él le adjudican curaciones milagrosas, fugas de la cárcel, asaltos exitosos. Se llamaba Víctor Manuel Vital, pero lo conocieron como «Frente». Cuentan que era un pequeño Robin Hood, que repartía con generosidad el producto de sus robos. Tenía 17 años cuando murió, baleado por la bonaerense. Hoy su rostro aparece en las remeras de sus admiradores. (Alarcón, 2001, párrafo 1)

En esta publicación podemos leer que se conjugan, por un lado, el suceso<sup>13</sup> o *fait divers* (los milagros que se le adjudican al Frente) y la noticia propia de la crónica policial (su asesinato a manos de la policía). Es decir, se integra una noticia inclasificable para las secciones periodísticas, «una información monstruosa análoga a todos los hechos excepcionales o insignificantes» (Barthes, 2002, p. 259), con el relato pormenorizado del hecho delictivo. En otras palabras, se fusiona el mito del «pibe chorro» que después de muerto puede realizar milagros (lo interesante), con lo policial, lo verídico, el caso cerrado: un adolescente de la villa

---

<sup>13</sup> Para Barthes (2002), el suceso posee una estructura cerrada e inmanente de la que forman parte al menos dos términos que se relacionan de maneras diferentes: a través de la causalidad vinculada con el asombro y la perturbación, o a través de la coincidencia en la cual se aproximan dos contenidos distantes. La primera de estas relaciones tiene que ver con los hechos cuya causa no se puede explicar inmediatamente. «Lo inexplicable se reduce a dos categorías de hechos: los prodigios y los crímenes» (Barthes, 2002, p. 263). La segunda «tiene por función paradójica fundir dos recorridos diferentes en un recorrido único. [...] En efecto, la coincidencia es tanto más espectacular cuando invierte determinados clichés de situación» (268), e implica una cierta idea de destino. «El suceso es—dice Barthes— un arte de masas: su papel es verosímelmente preservar en el seno de la sociedad contemporánea la ambigüedad de lo racional y de lo irracional, de lo inteligible y de lo insondable; y esta ambigüedad es históricamente necesaria en la medida que el hombre aún necesita signos» (p. 271).

asesinado por la policía bonaerense. Esta conjunción se tensionará más en el relato de la crónica a partir del ingreso del cronista a la villa.

Para reconstruir el mito, Alarcón se sumerge en un territorio desconocido en donde se encuentra con una trama más amplia (la villa), que contiene la historia del Frente. Un territorio peligroso al que se expone el cronista más de una vez como cuando quedó en medio de una balacera entre las bandas dentro de la villa:

Yo miraba desde la retaguardia absoluta de la lucha. Había quedado, medio agachado, en una posición poco elegante, refugiado tras las cortinas y las personas, mirando por las rendijas, amariconadamente escondido, pero sujeto a la vida, al fin y al cabo. [...] No logré contar cuántos eran, ni siquiera atiné a hacerlo. [...] Suponía, por la profusión de proyectiles —los tiros que cuando salen de varios calibres diferentes impresionan más— que nuestra distancia a uno de ellos era mínima. (Alarcón, 2003, p. 112)

En la villa, pone el oído para escuchar los relatos de quienes lo conocieron en vida o los que atestiguan haber sido beneficiados por algún milagro luego de la muerte del Frente:

“Antes de salir a laburar le doy un beso a la foto que tengo en un marco con los colores de Tigre”, me contó Chaías sentado contra la pared de los nichos de cemento, bajo la misma sombra que llega a la tumba del milagrero. (p. 45)

También los de quienes recibieron los favores que les otorgaba en vida cuando repartía entre sus amigos de la villa lo robado. Su muerte instaura un antes y un después en los códigos de la villa puesto que «El Frente preservaba los viejos códigos de la delincuencia sepultados por la traición» (p. 13). Así lo explica Alarcón:

Como si él y su poderío místico incluyeran la condena y la salvación, *el mito del Frente Vital me abrió la puerta a la obscena comprobación de que su muerte incluye su*

*santificación y al mismo tiempo el final de una época.* Esta historia intenta marcar, contar ese final y el comienzo de una era en la que ya no habrá un pibe chorro al que poder acudir cuando se busca protección ante el escarmiento del aparato policial, o de los traidores que asolan como el hambre en la vida cotidiana de la villa. (Alarcón, 2003, pp. 15–16, énfasis añadido)

El Frente fue asesinado por el oficial Sosa, de la policía bonaerense, el 6 de febrero de 1999, luego de que gritara: «—No tire, nos entregamos!» (Alarcón, 2003, p. 25). Tenía diecisiete años y los últimos cuatro había vivido del robo, «con una diferencia metódica que lo volvería santo; lo que obtenía lo repartía entre la gente de la villa» (p. 26). Su leyenda comenzó el mismo día de su fusilamiento cuando, «como una señal todo poderosa, entienden en la villa, el cielo se oscureció de golpe, cerrándose las nubes negras hasta semejar en el rancherío una repentina noche» (p. 26).

Tres días tuvo que esperar la madre para que le devolvieran el cuerpo y cuando lo hicieron, hubo una romería de amigos y familiares. «Fueron necesarios dos micros y un camión acoplado para trasladar el cortejo entero» (p. 35). Allí empezó el combate entre la multitud villera y la policía local: «Cuando la carroza salió de la villa una «salva caótica de balas hacia el cielo» (p. 35) tronaron sobre el lugar. Esto fue acompañado por «el baile de los chicos que para cuando mueren quieren cumbia» (p. 45), quienes convirtieron la ceremonia funeraria en un carnaval, como si fuera una reverencia a «un paganismo villero histórico» (p. 45), que servía para tributar a uno de sus muertos. En efecto, de esta forma se comienza a erigir el santo de la villa, a quien los pibes le hacen reverencias cuando ganan un botín y le rezan para resistir en las calles.

En cada relato sobre el significado de la devoción surge la comparación entre los tiempos que corrieron hasta que murió, y lo que luego pasó en la villa: “el bardo”, en

lunfardo el lío, la locura, el irrespeto, la traición, el robo a los vecinos, a los que no tienen. El Frente imponía, bajo métodos cuestionables, cierto orden en los estrechos límites de su territorio. (p. 47)

La generosidad del Frente, o más bien el derroche, y el respeto que imponía como enemigo inexorable de la policía son los dos elementos que esgrimiría cualquiera de sus conocidos para canonizarlo. «No hay quien no marque un antes y un después de su muerte en la vida de la villa» (p. 48) porque

la solidaridad con los ladrones quedó sepultada con la casi desaparición de los dedicados a robar fuera de los límites del propio territorio, y la aparición de los nuevos pibes chorros dedicados a saquear a los vecinos sin distinguir en las víctimas ni nombre, ni sexo, ni edad. (Alarcón, 2003, pp. 148-149)

Los pibes de San Fernando crecieron anhelando el sueño material del consumismo, como relata Alarcón en la crónica. Las oportunidades de la meritocracia eran escasas (la madre del Frente era guardia de un supermercado y su hermano, repositor en el mismo lugar), por lo que cualquier opción se volvía válida, aun hurgar en la basura de los «nuevos ricos y las clases medias beneficiadas por el primer impulso del menemismo» (p. 81). Javier, Manuel, Simón e incluso el Frente ingresaron sin preámbulos «al asalto a mano armada que les daría dinero como para vivir ellos también, a su manera, la fiesta que los sectores más acomodados vivían a pleno» (p. 82) en la Argentina de los noventa. Incluso, algunos de los hijos de la villa que no habían pisado el camino del delito «agonizaban por culpa de la misma exclusión que había provocado todas las balas» (p. 83).

Entonces, para la expansión de la noticia-suceso de la prensa escrita hacia la crónica, Alarcón ingresa a la villa y, en este sentido, el libro invierte la ruta que, según Martín-Barbero, recorren la prensa o los programas de información periodística al convertir el acontecimiento

en un suceso «vaciado de espesor histórico y cargado de sensacionalidad y espectacularidad» (2002, p. 93). El cronista individualiza y pone en contexto esas narraciones y esas voces; corporiza y da voz a los testigos (familiares y amigos) involucrados en la historia. Sin embargo, paradójicamente, el relato televisivo no queda afuera: la lógica de los noticieros del «en vivo y en directo» se inmiscuye en la crónica como procedimiento que usa el cronista y como tema sobre el que hablan los personajes. El asesinato del Frente había sido televisado por Crónica TV, y sus amigos habían sido telespectadores en tiempo real:

[Manuel] reconoció las calles, los ranchos, el potrero. *Y vio que sacaban en una camilla el cuerpo de alguien. Aunque enfocaban desde lejos, creyó reconocer la ropa de su amigo. [...] No lo podía creer. Era Crónica en directo y se veía todo el barrio.* (Alarcón, 2003, pp. 31-32, énfasis añadido)

Con respecto a Crónica TV, esta es una emisora privada que inició sus actividades en 1994 y se convirtió en el primer canal argentino en transmitir 24 horas de noticias en vivo, sin programación predefinida. Su mecanismo de cobertura —la transmisión constante en vivo y en directo— se convirtió en su principal característica. Por otra parte, uno de los rasgos de este canal es el sensacionalismo, es decir, en su programación se manifiesta una tendencia a la dramatización excesiva de los hechos para provocar impresión o emoción en los telespectadores. Al mismo tiempo, producen y difunden imágenes violentas (asesinatos, robos, accidentes) seleccionadas y ordenadas para que simplemente ilustren un significado. Allí se exhiben demasiados cuerpos sin nombres, sin palabras propias, incapaces de devolvernos la mirada. Como explica Rancière (2011) sobre los sistemas de información, no vemos cuerpos sufrientes porque «no funciona por el exceso de las imágenes; funciona seleccionando los seres hablantes y razonantes, capaces de “descifrar” el flujo de la información que concierne a las multitudes anónimas» (2011, p. 97).

Si para Sarlo (2006), que publica *Escenas de la vida posmoderna* también en el 1994, en el registro directo y la transmisión en vivo «todo sucede como si fuera así: el público pasa por alto las posibles intervenciones y la institución televisiva refuerza su credibilidad en el borramiento de cualquier deformación de lo sucedido» (p. 75). Si, a su vez, se genera la ilusión de que lo que vemos es lo que pasa en el mismo momento de la visión y, en simultáneo, «el tiempo real anula la distancia espacial [...] Veo, entonces, como si hubiera estado ahí» (p. 75). Es decir, si el registro televisivo del «en vivo y en directo» elimina la distancia crítica entre el espectador y lo que ve en la pantalla, ¿qué sucede cuando esa operación se convierte en el motor para la escritura de las crónicas y oficia como un procedimiento narrativo que hace avanzar la historia? ¿La ausencia de distancia convierte a las crónicas en relatos con una mirada etnográfica que hace de los otros (pibe chorros, por ejemplo) algo incomprendible? Por supuesto que no. Coincidimos con Bernabé (2010) que los cronistas, como Alarcón, con sus escrituras gestionan «nuevos encuentros con los otros más allá del tradicional ejercicio de la representación intelectual» (p. 10). Van hacia a ellos a prestar sus oídos, a poner sus cuerpos, y la experiencia de ese encuentro se convierte en la escritura de las crónicas: el relato de lo que se vio y se escuchó.

Alarcón opera con otras formas de escucha (voces, giros lingüísticos, el argot propio de los protagonistas) que ponen en crisis el discurso «legítimo» del periodismo escrito o la lógica de canales como Crónica TV, en los que

la acción a distancia de la palabra ajena, hecha posible por la tecnología del video, está de golpe investida con el poder de centralización y de unificación del lenguaje televisivo y con el poder de homogeneización de sus formas de expresión. (Lazzarato, 2006, p. 160)

El cronista introduce en estilo directo la voz de los personajes. Al comienzo de la crónica leemos las palabras pronunciadas por María, una exnovia del Frente: «—¡Loco! ¡Vengan! ¡Vamos a fijarnos! ¡Está toda la yuta! ¡Parece que lo agarraron al Frente!» (2003, p. 17). También aparece cuando el oído dispuesto de Alarcón, al escuchar a Manuel, presta «una especial atención a su fraseo tumbero de oraciones cortas respiradas hacia adentro» (p. 42). Aquí coincidimos con Bernabé, quien señala que este mecanismo es una operación política porque mientras que, por ejemplo, Crónica TV «exhibe cadáveres sin identidad, [Alarcón] restituye “la vida breve” que a cada uno le tocó en suerte» (2010, p. 13).

Pero en la televisión de finales de los 90 también hubo un otro lado de los programas informativos: *El Otro lado* (1993-1994) fue un programa de periodismo audiovisual conducido por Fabián Polosecki, que se emitió por primera vez en 1993, un año antes del surgimiento de Crónica TV, en el canal ATC. La dirección estaba a cargo de Gerardo Sofovich. En este programa, aparecen lugares no habitados —hasta ese momento— en el periodismo televisivo: la ciudad, los bares, la calle, barrios populares; historias no contadas: la noche, el día, los márgenes, los otros lados. Todo confluye en una obra que se conformaba como distinta a través de la mirada de Polosecki: «Polo», un joven entrevistador dispuesto a recorrer la ciudad, a escuchar, a conocer al otro.

En cada capítulo, las voces de los entrevistados se abren paso dentro de los relatos tejidos en los programas informativos y de actualidad gracias a la escucha atenta de Polo. Con el inicio de la televisión privatizada y de la cámara oculta, el horario nocturno del programa en ATC se puso a contramano de esa tendencia televisiva de la transmisión con 24 horas de información. En *El Otro lado*, aparecieron en primer plano caras que no ocupaban lugares frente a las cámaras en la monotonía de la imagen menemista: trabajadores sexuales, buscadores de oro en las alcantarillas, punks, policías y ladrones, travestis, celebridades, pastores, tatuadores, maquinistas, bandas de rock, trabajadoras domésticas, gitanos, taxistas,

custodios, guardiacárceles, cirujas. «Polo eludió cuidadosamente la nota de color, el pintoresquismo y la soberbia de quien se siente “del otro lado”» (López Ocón, 2016, p. 1).

Nos interesa particularmente este programa —hoy disponible en YouTube— porque en ninguna de sus emisiones hay rastros de espectacularización (aquí nos referimos a sensacionalismo) de los otros (los entrevistados); la imagen no estigmatiza, no se construyen estereotipos. Sobre todo, nos interesa porque podríamos pensar que Polosecki «trasladó» la crónica urbana a la televisión. Polo convirtió en televisión lo que mucho tiempo atrás se había creado entre folletines y crónicas periodísticas de linyeras y buscavidas de escritores como, por ejemplo, Raúl González Tuñón. Este, en los años 20 y 30, se encargó de recorrer los márgenes, inmediatamente visibles en la capital del país, y recopiló numerosos relatos de la pobreza que tenían lugar en el nuevo paisaje urbano de Buenos Aires.<sup>14</sup>

Durante esas décadas, el margen ingresa al campo intelectual de la mano de escritores de origen inmigratorio, barrial y con una cultura en transición —si se la compara con la cultura literaria más homogénea que caracterizó a la Argentina hasta el novecientos—. «En los años veinte se inicia una doble experiencia literaria: el ingreso al campo intelectual de escritores que vienen del margen, y la tematización del margen en las obras que ellos producen» (Sarlo, 2007, pp. 179-180). Raúl González Tuñón es uno de los primeros intelectuales que recorre la ciudad y lleva a cabo una verdadera inmersión en los suburbios porteños. Recomendado por su hermano Enrique, comienza a trabajar en el diario *Crítica*, y Natalio Botana, su director,

---

<sup>15</sup> Si bien nuestro tema de análisis es la configuración del espacio de la villa en las textualidades, debemos mencionar brevemente que la violencia que se registró en América Latina durante las últimas décadas ha sido interpretada como una serie de respuestas o reacciones inorgánicas a los efectos de la globalización. Como señala Mabel Moraña (2006), el rol de los medios de comunicación fue el de camuflar el conflicto social o estigmatizarlo en ciertos sectores marginales y, al mismo tiempo, estos «“educan” al individuo en la naturalización de esta y en el camuflaje del conflicto social» (p. 189). Para Susana Rotker, cuando «el idioma de las cifras» pierde efectividad para comunicar la experiencia de la violencia urbana «surgen los relatos orales y las crónicas que los acogen como “saberes originales” para narrar lo inexplicable» (2000, p. 8).

descubre la vocación andariega de Tuñón: «Raúl es un pájaro que tiene que estar fuera de la jaula», y así se convierte en el corresponsal del diario.

En ese rol, viaja al sur para cubrir los sucesos de la Patagonia trágica; habla con los obreros, las familias, las viudas y huérfanos de las víctimas y recoge sus testimonios. Luego va a Tucumán desde donde envía crónicas sobre la vida en los ingenios. Ser el «periodista estrella [...] le exige lanzarse a los espacios marginales donde están las notas interesantes, los perfiles desconocidos del *fait divers*, los personajes de la crónica sensacionalista o de la crítica de costumbres» (Sarlo, 2007, p. 156). En 1932, González Tuñón publica la serie *La ciudad del hambre*, en la que recopila las notas escritas durante su estadía en «Villa Desocupación», haciéndose pasar por un mendigo. Ingresó en el barrio y convivió a la intemperie como un indigente más: «Así pude transitar libremente por el vasto y tortuoso campamento de Puerto Nuevo, donde habitaban el hambre, la incertidumbre, la desesperación no faltando a veces las pinceladas risueñas o nostálgicas y el rasgo del ingenio» (Salas, 2013, p. 72). Su primera incursión

se produjo en 1933, cuando Villa Desocupación [...] ese largo barrio costero improvisado que iba desde Puerto Nuevo, donde vivía el grupo mayor, hasta Canning, estaba en su trágico apogeo, con sus viviendas de latones y arpilleras y agujeros en la tierra. Albergaba un dramático y diverso mundillo, obreros, empleados, obreros especializados, de nuestro interior y la propia capital y de diversas partes del mundo; estos últimos eran la mayoría. (Salas, 2013, p. 72)

Además de *La ciudad del hambre*, Tuñón publicó, en 1934, *El otro lado de la estrella* en la sección literaria del diario *Crítica*, «Revista Multicolor de los Sábados», en la que se presentaban pequeñas crónicas urbanas de personajes marginales, cocainómanos, dealers, canillitas, cantantes fracasadas. Se agrupaban de a cinco en cada entrega, con sus respectivos títulos, y son relatos que se acercan al afán por la novedad, lo asombroso, lo llamativo, lo

urbano y lo policial propio del diario *Crítica*. Como una especie de prólogo, González Tuñón escribe en la crónica «El otro lado de la estrella»:

Conozco desgraciados, trotacaminos, entes anacrónicos, cantos rodados, traídos y llevados hacia playas inexorables [...] Las ciudades se los tragan [...] Nuestra profesión es una de las más amargas, nos ha puesto siempre en contacto con esa gente. Recordamos muchos tipos de casos. Angustiosas llamadas telefónicas, urgentes reclamos, extraños suicidios, súbitas desapariciones, lacónicos avisos. (Tuñón, 1934, p. 2)

La redacción del diario, observa Sarlo (2007), es un espacio moderno donde «se entrecruzan informaciones e imágenes con un ritmo acelerado y una dimensión mundial. En ese marco desprolijo, improvisado y cambiante se consolidan nuevas modalidades de la escritura periodística» (2007, p. 156), pero también es el laboratorio donde se reciben historias que esperan ser narradas.

De acuerdo con Lila Caimari (2004), muchos de los colaboradores de *Crítica* cultivaban una intensa fascinación por el mundo de los marginales y a la vez, los lectores participaban del espectáculo de la noticia como parte de «cierto clima circense en el que la línea imaginaria entre el público y el escenario se diluía» (p. 202). Además, según Sylvia Saítta, desde la década de 1920, *Crítica* hace foco en la problemática de los humildes y los desamparados, abordando temas que vinculan la pobreza, el delito, la enfermedad y la miseria en una columna titulada «Novelas de humildades». Desde allí se publican relatos e historias de vida que el cronista recoge en sus recorridos por conventillos y villas de la capital. Dichos relatos se articulaban en dos grandes ejes: el reclamo por la intervención estatal para combatir la pobreza y la interpelación a los lectores a partir de elaborar un contraste entre la forma de vida de la aristocracia y la de los pobres (Saítta, 1998, p. 73).

La ciudad de Raúl González Tuñón es la Buenos Aires de los pobres, las prostitutas, los marineros, los opiómanos, como la que recorrerá setenta años después Polo dentro del contexto menemista y en un medio masivo. En su literatura hay una persistencia e insistencia en los temas vinculados con el hambre (una de las obsesiones de los años veinte, sugiere Sarlo) que obedece, además, a una adquisición de los aprendizajes de la narrativa rusa y del norte de Europa. El escritor recorta de la cartografía porteña itinerarios «no limitados social o topográficamente. [...] Traza un mapa: borra de él lo que Borges está escribiendo» (Sarlo, 2007, p. 161).

La visibilidad de nuevos sujetos sociales —pobres y marginales— provoca cambios en los modos de representarlos en la literatura argentina y aparecen nuevos focos e historias que se inventan sobre estos como personajes. En Buenos Aires había pobres que se sentían atraídos por las luces de la capital, pero «resultan tan interesantes para este núcleo de escritores recién llegados al campo intelectual porque pueden convertirse en personajes de un movimiento de reivindicación de nuevos territorios literarios propios y no abordados desde otras posiciones del espacio cultural» (Sarlo, 2007, p. 184).

Hacia finales del siglo XX y principios del XXI, la crónica y el testimonio adquieren un lugar cada vez más preponderante en los medios de difusión, como diarios y revistas y luego, en la publicación de libros que arriban al circuito académico-cultural. Al respecto, Bernabé (2006) postula que «en las últimas décadas se hizo evidente la emergencia de una serie textual que manifiesta un notorio impulso hacia el realismo» (p. 8). Y añade que «a principios del siglo XXI, más que por contar historias, los mejores cronistas son aquellos que se empeñan en encontrar una voz en confluencia con una mirada como estrategia de percepción de un mundo más complejo» (p. 11).

Por otro lado, Poblete (2007) señala que la crónica contemporánea «aparece casi indisolublemente ligada a la crisis y la transformación neoliberal de las economías y las sociedades latinoamericanas» (p. 71), a las «ciudadanías de emergencias» y que

podría postularse como el género que mediatiza el choque entre subjetividades heterogéneas de lo social popular y la identificación neoliberal de democracia electoral y económica de mercado como el horizonte único de la vida en el momento de su globalización. (pp. 85-86)<sup>15</sup>

Pues bien, en Argentina a principios del nuevo milenio, Alarcón va a la villa y se convierte en un oyente atento, como Polo y Tuñón, de las historias que se entrecruzan en ese territorio signado por la violencia y la expulsión social y económica. La atención concentrada en la puesta en escena de esas voces despeja toda pretensión de contribuir a la «verdad» jurídica o a algún tipo de certeza periodística. En el prólogo, el escritor manifiesta: «Detrás de cada uno de los personajes se podría ejercer la denuncia, seguir el rastro de la verdad jurídica» (Alarcón, 2003, pp. 13-14). Pero el cronista decidió sumergirse en ese espacio que al comienzo «parecía inexpugnable» (p. 37) e incomprensible, pero que con el tiempo fue mutando en algo cotidiano, «en la pertinencia que se siente cuando se camina una cuadra y se cruzan saludos con los vecinos, se comenta con alguno el tiempo, se pregunta por dónde andarán los pibes» (p. 37).

Alarcón recoge en su crónica las voces y los cuerpos de la historia del Frente, los individualiza y los nombra. El escritor no demoniza ni estereotipa los personajes que la pueblan, más bien los expone en su individualidad y complejidad a partir del registro de la

---

<sup>15</sup> Si bien nuestro tema de análisis es la configuración del espacio de la villa en las textualidades, debemos mencionar brevemente que la violencia que se registró en América Latina durante las últimas décadas ha sido interpretada como una serie de respuestas o reacciones inorgánicas a los efectos de la globalización. Como señala Mabel Moraña (2006), el rol de los medios de comunicación fue el de camuflar el conflicto social o estigmatizarlo en ciertos sectores marginales y, al mismo tiempo estos «“educan” al individuo en la naturalización de esta y en el camuflaje del conflicto social» (p. 189). Para Susana Rotker, cuando «el idioma de las cifras» pierde efectividad para comunicar la experiencia de la violencia urbana «surgen los relatos orales y las crónicas que los acogen como “saberes originales” para narrar lo inexplicable» (2000, p. 8).

singularidad de su habla, con sus giros y matices. En este sentido, dar lugar a las voces de los personajes desenmascara cómo se construye el discurso de los medios de información, «el que con la precisión de estadística opera la segregación, criminaliza la pobreza» (Gutiérrez, 2014, p. 123). Mientras que la crónica apuesta por la inclusión de otras formas de la lengua o de lo plurilingüe, de acuerdo con Lazzarato,

las prácticas de la información y de la comunicación están constituidas por fuerzas que apuntan a la unificación, la centralización, la homogeneización, la destrucción de la multiplicidad y de la heterogeneidad de las palabras, de las lenguas, de las semióticas. (Lazzarato, 2006, p. 153)

Al mismo tiempo, la insistencia en ese lenguaje villero que «contamina» la escritura de la crónica asume una posición ética y política, en tanto le devuelve la palabra al otro y crea un lugar de enunciación que permite visibilizar un espacio social en el que se generan distintos modos de relaciones y de posiciones de supervivencia y resistencia. En este sentido, el relato no consiste solo en comunicar lo que se ha visto o percibido, sino en reconstruir lo que se ha oído, lo que otros han dicho (Deleuze y Guattari, 2004, pp. 81-83) o en encontrar los secretos que se esconden en los silencios de las entrevistas, en la mezquindad de las palabras de quienes forman parte de la historia.

El cronista además de recolectar las voces de los entrevistados (amigos y familiares del Frente), exhibe que en ese territorio se entrecruza «una causalidad social y económica apremiante, y una inaceptable irracionalidad en la que permanecen, padecen y luchan sujetos con lenguajes peculiares y relaciones complejas» (Cortés-Rocca, 2018, p. 217). Sobre esto, Alarcón declara: «Mi objetivo no era contar desde la perspectiva de cada uno sus vidas; lo que yo iba a *buscar era una trama* no la vida de cada uno, *el territorio* mucho más allá de las circunstancias personales» (Búmbalo 2003, p. 2, énfasis añadido). Y más adelante:

A mí me gusta mucho experimentar con el ritmo de la crónica. Esto tiene que ver con haber encontrado una historia y unos personajes que me permitieron pelearme con mi barroco más propio y *optar por contar una historia que tiene los ingredientes típicos de la villa: un texto melodramático y un subtexto político*. En la villa, cuando alguien muere, muere porque fulano lo cagó con mengano, porque zutano lo engañó con perengana, porque a otro no le gustaba su cara, porque una vez habían peleado al salir de un baile. [...] *Siempre suele ponerse el texto melodramático y uno debe descubrir cuál es el subtexto político. Mi operación literaria en el libro es poder invertir estos textos y subtextos y trabajar desde una narrativa que le permita al lector ir comprendiéndolo todo de a poco como me pasó a mí*. (Búmbalo, 2003, p. 3, énfasis añadido)

El texto político —el asesinato del Frente producto del gatillo fácil policial— aparece por encima del melodrama villero que marca el pulso de las relaciones y la cotidianidad. Es decir, lo político por sobre la matriz cultural. Así lo escribe en la crónica:

El machismo tumbero, la prosapia delincencial, el archivo policial, los peritos en el tema, y hasta los periodistas policiales, creen que la traición que sufre un ladrón casi siempre está relacionada con una mujer. [...] Pero por regla general esa delación tiene casi todo que ver con la policía. (Alarcón, 2003, pp.164–165)

Ahora bien, el cronista no deja de lado los rasgos melodramáticos, incluso, hay escenas que son conmovedoras —afectan, hieren, emocionan—. Para Carlos Monsiváis (2002), el melodrama, en América Latina, se ha consolidado como un discurso político y comunicacional que trastoca, en especial, a las familias, su estructura social y las relaciones sentimentales gracias a los discursos de pasiones amorosas, reconfigurando nuevas formas de amar que constituyen un relato popular de convivencia. Asimismo, los discursos religiosos, políticos e

históricos asumieron el relato melodramático como vínculo de reconocimiento, en el que el amor era el eje central de los discursos. «El melodrama no designa un déficit estético, ni un género, sino una manera de dirigir preguntas a la vida y de arrancarle respuestas» (Herlinghaus, 2002, p. 11).

Por su parte, para Martín-Barbero (1997), lo melodramático no como género sino como fenómeno performativo «es una narrativa anacrónica que conecta con la vida de la gente» que permite que ciertas matrices culturales de la tradición se mantengan vigentes. El melodrama, ya sea el de la telenovela o del cine, mantiene una fuerte ligazón con la narración. Así lo explicita:

De la narración, el melodrama televisivo conserva una fuerte ligazón con la cultura de los cuentos y las leyendas, la literatura de cordel brasileña, las crónicas que cantan los corridos y los vallenatos. Conserva la predominancia del relato, del contar a, con lo que ello implica la presencia constante del narrador estableciendo día tras día la continuidad dramática; y conserva también la apertura indefinida del relato, su apertura en el tiempo. (1987, p. 246)

También Rossana Reguillo (2007) considera que el melodrama latinoamericano es una matriz cultural que se instaura como forma de relato, como una solución narrativa para establecer puentes entre la ficción y la realidad cuando el proceso modernizador fracasó. Es, según la autora, un formato discursivo que permite abolir la frontera entre lo real y lo que se representa.

El melodrama se convirtió en escritura de lo real, en visión del mundo y en el abrevadero de las grandes verdades para amplios sectores de la población que interpretaron y fueron interpretados en la narrativa melodramática que más que un género se convirtió en matriz cultural. (p.41)

Esa matriz literaria y cultural moldea y constituye, al mismo tiempo, las culturas populares, como enuncian Reguillo (2007) y Martín-Barbero (1987).

En las biografías de la familia y amigos del Frente se mezclan la historia del fin de una época, la traición, desintegración familiar, engaños, enamoramiento, dolor, heroicidad, muerte, el secreto y el mito. Alarcón decide no posar solamente la mirada sobre el secreto, la traición, el engaño (elementos propios del melodrama), sino dirigirla —y dirigir al lector— hacia el tema de la mafia policial como pista fundamental en la trama violenta de la villa. Esta subversión de los subtextos (lo político por encima del melodramático) manifiesta el carácter indudablemente político de la crónica en tanto «propone cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente» (Ranciére, 2011, p. 65). En consonancia y siguiendo a Martín-Barbero (1987), podemos pensar que la inclusión del recurso de la estética melodramática dentro de la crónica también contribuye a crear nuevos modos de enunciación sobre la villa puesto que

se atreve a violar la repartición racionalista entre temas serios y los que carecen de valor, a tratar los hechos políticos como hechos dramáticos y a romper con la «objetividad» observando la situación de ese otro que interpela la subjetividad de los lectores. (p.193)

Como lo explica Peter Brooks<sup>16</sup> (1976), en relación con el imaginario melodramático, lo inefable y las injusticias solo pueden manifestarse con lágrimas o con gestos. Son vehículos

---

<sup>16</sup> Se debe a Peter Brooks, en *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976), la teorización social del melodrama. Brooks argumenta que su origen se remonta a Francia en el siglo XVIII, aunque la primera obra se presentó en Inglaterra con *A Tale of Mystery*, atribuida a Thomas Holcroft que constituyó una traducción de la obra francesa *Coelina: ou l'enfant du mystère* del dramaturgo René Charles Guilbert Pixérécourt (1800). Desde 1790 se va a llamar *melodrama*, especialmente en Francia e Inglaterra,

para expresar lo que las palabras no pueden decir. Por ejemplo, cuando Alarcón relata el encuentro de la madre del Frente con su hijo muerto:

Sabina soltó un grito de dolor. Su llegada a la escena de los hechos había provocado un silencio sólo alterado por el ruido que hacía el helicóptero suspendido sobre el gentío. Ese alarido y llanto que lo precedió fueron suficientes para que quienes esperaban perdieran la esperanza: un policía había masacrado a Víctor Manuel «El Frente» Vital, el ladrón más popular en los suburbios del norte del Gran Buenos Aires. (Alarcón, 2003, p. 26)

O cuando hacia el final de la crónica el escritor refiere que, luego de su estadía en la villa, recibió el llamado de Sabina para contarle que Daniel había muerto tras pasar seis meses en coma en un hospital (había caído por una de las ventanas sin vidrio del tren blanco destinado para los cartoneros). Y allí también podemos leer algunos de los rasgos melodramáticos:

Daniel se había despedido de Matilde y de sus hermanos en silencio, al dejar caer una lágrima [...] Al día siguiente nos sumamos a la ceremonia de despedida [...] Estela y Matilde lucían serenas, con los rastros del llanto en los rostros, pero como si estuvieran cansadas de llorar. (Alarcón, 2003, p. 169)

El libro termina con el cronista y Sabina delante de la tumba del Frente en una escena también melodramática:

---

a un espectáculo popular que es mucho menos y mucho más que teatro. Porque lo que ahí se llega y toma la forma-teatro más que con una tradición estrictamente teatral tiene que ver las formas y modos de los espectáculos de feria y con los temas de los relatos que vienen de la literatura oral, en especial con los cuentos de miedo y de misterio, con relatos del terror (Martín-Barbero, 1992, p. 151). El melodrama fue pensado para el pueblo y catalogado como «representaciones sin diálogo». La Revolución Francesa permitió dar visibilidad a las prácticas melodramáticas como parte representativa del pueblo.

Nos paramos frente a su foto en blanco y negro, ante las ofrendas de los chicos todavía intactas [...] Cada uno besó la foto. Yo también. Y luego todos nos quedamos callados durante un buen rato. Lloramos hasta que Sabina nos dijo que partiéramos. (pp. 170-171)

Entonces, podemos afirmar que el cronista recurre al imaginario melodramático porque, al mismo tiempo que forma parte de la cultura villera, se establece como una mediación entre su práctica de escritor y esa matriz cultural que se halla en lo cotidiano de las vidas de los pibes chorros, vidas historizadas, narradas en primera persona. Pero también en la incorporación de esta lógica melodramática hay una explotación de la novedad, que en ese momento eran la televisión y el margen, y que se percibe con insistencia en la villa. Según el escritor, cronificar el margen le permite moverse entre lo «nuevo», y el relato en primera persona:

Me parece que en los registros del margen [...] se producen para mí unas contaminaciones interesantes que vienen sobre todo de la noción de pop y que me permitieron pendular entre ese realismo de búsqueda y del realismo clásico [...] hacia un registro que incorporara la presencia de este nuevo color, de esta nueva textura y de esta nueva presencia que son la música por un lado y por otro la televisión. (Alarcón y Olguín, 2010, p. 8)

Efectivamente, en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Alarcón, 2003), se pone en escena ese realismo de búsqueda que para el autor funciona a partir de la combinación de los elementos nuevos (la televisión y la música) y el registro de la villa. Además, este realismo afecta la lengua de la representación. ¿Por qué? Porque la escritura de la crónica se construye como un relato polifónico. Y allí también podemos pensar que se trata de una operación estética y política: Alarcón les da la palabra a los villeros, los nombra y permite volver visible lo que suele quedar oculto en los discursos informativos. La villa que se

contorsiona al ritmo de la cumbia se configura desde la centralidad de sus propias reglas, códigos, lenguaje y tiempo. Es decir, su representación está cifrada desde la potencia que adquiere en tanto territorio que forja una trama. A pesar de que el tiempo de los favores del «Robin Hood» de los pibes chorros quedó sepultado con él y un halo amenazante está continuamente explotando entre las casillas de chapas, existe un territorio que se resiste a las simplificaciones.

### **Las villas del conurbano: entre el desamparo y las cámaras televisivas**

A Josefina Licitra, periodista, escritora y editora de la revista *Orsai*, le propusieron hacer un libro de crónicas sobre el conurbano bonaerense. En palabras de la autora, «la historia consistía en rastrear y perfilar un puñado de historias que tuvieran potencia narrativa y que permitieran armar el rompecabezas de un territorio que a la vez era un misterio» (2011, p. 13). Ella aceptó principalmente por la cercanía, porque «era una cartografía posible, un mundo al que se llega en tren» (p. 13). Sin embargo, el conurbano es una totalidad inasible, que «de cerquita no tiene nada» (p. 14) y que resulta inenarrable por el exceso de historias, tantas como personas lo habitan.

La categoría *conurbano*, en tanto unidad específica que se opone a la de la Ciudad de Buenos Aires, es un constructo complejo porque convergen en ella un conjunto de narrativas y prácticas (administrativas, técnicas, políticas, sociales y económicas) que expresan, con alusiones negativas, una realidad urbana social dinámica. De acuerdo con Adrián Gorelik (2011), «una muralla de prejuicios en la opinión pública presenta al Gran Buenos Aires como una suerte de Far West violento y peligroso». Esta imagen negativa, que expone una mirada centralista tendiente a la desvalorización de lo que se encuentra fuera de la capital, establece una nueva territorialización que excede la dicotomía hegemónica de la imaginación nacional entre campo y ciudad que prevaleció hasta la década del noventa, aproximadamente. El

conurbano bonaerense no puede ser ya leído en ninguna de estas dos zonas. Al contrario, las imágenes y representaciones sociales con las que se mira el espacio deben considerar reflexiones ajustadas a los tiempos actuales.

En el ámbito literario, en las últimas dos décadas (finales de los 90 y principios del 2000), comenzaron a publicarse novelas, crónicas, incluso films, cuyas construcciones narrativas se localizaban en determinadas zonas del conurbano bonaerense y en ellas se dibujan formas de representarlo como un espacio al que se sobreimprimen formas de enunciar que despliegan marcas, historias y disposiciones internas disímiles. El entramado y la territorialidad del conurbano se fraccionan en barrios y en villas, cada uno con su propia historicidad. Algunas de las ficciones en las que la acción ocurre en ese territorio son: la ya mencionada *Vivir afuera*, de Fogwill (2018); *Cómo desaparecer completamente*, de Mariana Enríquez (2004); *Entre Hombres*, de Germán Maggiori (2001); *Villa Celina*, de Juan Diego Incardona (2008); la narrativa de Washington Cucurto, entre otras. La película de Pablo Trapero, *El bonaerense* (2002), es tal vez la que haya dado más visibilidad a este fenómeno de la ficción sobre el Gran Buenos Aires. Dentro de este contexto, en la crónica de Licitra también aparece el conurbano, ese territorio al que se llega en tren, que se prolonga desde el Riachuelo, una frontera llena de desechos y de contaminación.

Entonces, ¿qué se puede decir de ese territorio desconocido y cercano? ¿Cómo adentrarse para buscar historias? La respuesta le vino de la mano de un programa de televisión argentino que documentaba «en vivo» el quehacer de la institución policial en sus recorridos por el conurbano: *Policías en Acción* (Endemol, 2004).<sup>17</sup> Porque «el programa está vivo. Y la

---

<sup>17</sup> *Policías en Acción* «es un reality en formato docu-drama en el que el eje pasa por la institución policial, con todos los conflictos, personajes y cotidaneidades que confluyen en esta institución. Mostrando “ambas caras de una misma moneda”, protagonistas reales son seguidos por cámaras y equipos de producción las 24 horas. De este modo, la audiencia es testigo de los momentos más sorprendentes, conmovedores e increíbles experimentados por los oficiales y los ciudadanos en episodios especiales de 60 minutos. La acción es el núcleo del programa, pero la

gente que lo hace conocer como nadie la periferia bonaerense a fuerza de recorrer veinticuatro horas al día, por turnos, con un envidiable olfato para encontrar historias donde otros no verían absolutamente nada» (Licitra, 2011, pp. 14-15). En una de las vueltas que dio con los productores y camarógrafos del programa se topó con una imagen que la «despertó»:

... agachando la cabeza contra el viento helado, cuatro niños y una anciana sostenían un poste para que no se desplomara sobre el techo de una casa. La escena era, además de dura, potente. Ese palo y esa gente resumían con demoledora simpleza buena parte de los dramas que marcan la periferia: construcciones precarias, napas crecidas y un desamparo tan hondo que deriva en la búsqueda de protección de algún lado. (Licitra, 2011, p. 15)

El desamparo y lo precario la llevaron a la ambición (la intención) de nombrar la periferia: Villa Giardino y ACUBA, específicamente. Nombrar esa periferia que se presenta como un territorio heterogéneo e inabarcable pero, al mismo tiempo, cercano y próximo, a partir de un conjunto de historias con potencia narrativa. Nombrar es también construir imágenes en una primera persona que describe y narra una parte del conurbano bonaerense cifrado metonímicamente a través de dos barrios pobres separados por un muro.

«Un barrio de italianos llamado Villa Giardino, otro de indigentes llamado ACUBA. Y entre ellos estaban el árbol, la casa, la soledad y el miedo contando, finalmente, una historia» (Licitra, 2011, p. 19). El primero de estos barrios fue poblado por inmigrantes italianos que llegaron en 1940 a Argentina con la esperanza de progreso, un progreso que aún no llegó porque todavía carecen de todo: cloacas, medio ambiente limpio (está situado cerca de las fábricas de Curtiembres y a orillas del Riachuelo), seguridad, escuelas, Estado; y el otro,

---

esencia son las motivaciones y los dilemas morales de la gente real (oficiales, criminales, ciudadanos). Ellos son presentados no como transeúntes anónimos de un show de cámaras ocultas sino como los verdaderos portadores de las historias» (EITrece, 2021).

ACUBA, es una villa de emergencia, que surgió luego de un asentamiento de un territorio fiscal de la Asociación de Curtiembros de Buenos Aires (de ahí la sigla ACUBA) en 1995, y donde en el 2011 vivían dos mil quinientas familias que llegaron de Bolivia, Paraguay, Perú y el interior argentino, «que no tienen peor suelo donde caerse muertas» (Licitra, 2011, p. 25). Sin embargo, la cronista aclara en una entrevista:

A pesar de que este sea un relato de la pobreza, no quería que fuera el punto de partida. Busqué hasta que uno de los productores de *Policías en Acción* me habló de este tema y creo que cuando conocí a Marcelo Rodríguez le vi tanta tela de personaje que sentí que lo había encontrado. Cuando encontré un personaje fuerte y encontré un punto de tensión que podía articular el relato, el asesinato de un adolescente, me di cuenta de que la historia podía funcionar y que podía sostener lo que quería contar, que es *la cuestión de lo precario*. (Zunini, 2011, énfasis añadido)

En el medio de los barrios, un muro, pero en ambos, la pobreza, la contaminación y un asesinato político. El suceso que aparece como núcleo de la narración es el homicidio, ocurrido en circunstancias confusas, de Héctor Daniel Contreras, un joven cartonero de 16 años, cuyo asesino para la justicia federal es Antonio Baldassarre, vecino del barrio italiano. La crónica va avanzando en el tiempo, desde agosto del 2009 a enero del 2011, año del juicio a Baldassarre.

De la narración cronológica de Licitra, se desprende el motivo primero de la crónica: contar aquello que no fue informado desde los periódicos o desde la televisión sobre el hecho policial. Es decir, hacer visible a través de su relato —construido *a posteriori* de su intervención y participación en el lugar—, la desmaterialización de la periferia en los relatos periodísticos y, particularmente, narrar sobre la gente olvidada en la pobreza porque «aunque esté cerca, aunque esté casi encima, aunque encienda su luz macilenta en los programas sobre mundos

marginales, la periferia en su conjunto raramente ha tenido quien la nombre. Y la intención del libro era nombrarla» (Licitra, 2011, p. 13).

La decisión de relatar o desentrañar el suceso de la muerte de Héctor Contreras está motivada, según la narradora, por la inexistencia de este hecho en el espacio de los periódicos o noticieros. Es decir, la escritura de la crónica se pone en marcha para «llenar un vacío» mediático:

Del día de su asesinato, el 29 de mayo de 2009, sólo hay una filmación sin audio: una película muda que hace pensar su muerte como un evento remoto. La imagen —un registro endeble que forma parte del sistema de seguridad de un negocio del barrio— muestra cien metros de asfalto en Villa Giardino y varias decenas de personas proyectando sombras largas sobre la acera. El resto lo dicen los diarios. Que tampoco explicaron nada». (2011, p. 27)

Seguidamente, Licitra repone los titulares de los diarios que se hicieron una mención del caso: «“Matan a un chico de 16 en una disputa por un predio” (Clarín). “Matan a un chico en una marcha” (La Nación). “Pobres contra pobres” (Página/ 12). “Pobres contra pobres” (Crítica de la Argentina)» (p. 30). Hacia el final de la enumeración, la autora sentencia «Todos ahí eran pobres» (p. 30). Y, más allá de cómo pasaron las cosas, lo importante, dice Licitra, es «por qué» (p. 31).

La cronista, al igual que Alarcón, no pretende desentrañar una verdad ni contar una historia sobre el asesinato, intenta establecer relaciones —reales y virtuales— a fin de configurar un lugar específico: la villa. En este sentido, la escritura es una puesta en escena de una perspectiva, de una mirada y un cuerpo en ese territorio. Hay una escena que es ejemplificadora de esto, la de su viaje a la feria ilegal más grande de Latinoamérica, «La Salada»:

No quiero llorar. Demasiadas cosas acá. Demasiada gente, coches, carros, olor, ropa, ropita, zapatillas, apuestas, vasos, bolitas, celulares y el olor, este olor que dice: siempre. Un olor que ya no tiene historia. Estoy viva pero podría estar muerta: nada nuevo, pero se siente horrible [...]

*Quiero volver con mi hijo y mi marido. Soy una mujer de clase media haciendo un libro sobre pobres, las cosas como son. No quiero cruzar las vías. Quiero irme.* (pp. 118-119, énfasis añadido)

En este fragmento, la narradora deja en claro que no forma parte de «los otros», de los pobres, está allí para contar sobre las cosas (olvidadas, desechas y muertas) que ve y escucha, pero «confía menos en sus percepciones fenomenológicas que en su sensibilidad frente a lo ausente, a las pérdidas y los anhelos inconfesados» (Bernabé, 2010, p. 10). Pone el cuerpo, y como Alarcón, siente miedo e incomodidad. La frase, «soy una mujer de clase media haciendo un libro sobre pobres, las cosas como son», deja en claro desde dónde escribe. Como aclara la propia cronista en una entrevista: «Me pareció que era necesario contar desde dónde estaba hablando, desde qué lugar yo escribía el libro [...] Yo estaba ahí para contar las cosas, atravesada por mi subjetividad, por mi lugar de clase, por mi historia» (Zuñiga, 2011).

La cronista inserta la historia en el tiempo y en el espacio de una cierta reflexión, de la confrontación de testimonios, de la incorporación de las voces, del lento descubrir de los secretos, de la circulación de objetos. A través del tiempo teje una red de historias.

Además, en el relato observamos que hay un enfoque en el prurito de la voz de la narradora antes que en la certeza de lo acontecido. Cartoneros, punteros políticos, indigentes, inmigrantes emergen de la mugre y el olor para nombrar la periferia. Licitra narra lo precario, el punto de enlace entre ambos barrios del conurbano, a través de una prosa sencilla, un lenguaje depurado, que se convierte en una apuesta estética para lograr contar todo aquello que

se resiste a ser contado. El desamparo en medio de la carencia y del «olor sin síntesis» —como escribe la cronista—, constituye el entramado que irrumpe en este relato sobre la fractura social entre los nuevos pobres y los indigentes.

En *Los otros* (Licitra, 2011), la villa como espacio discursivo no es un escenario homogéneo (de habitantes, de construcciones, de relaciones) e irreductible a una sola definición o caracterización. Por el contrario, esa porción territorial del conurbano es un misterio que debe ser revelado. Tanto Villa Giardino, que comenzó como un barrio construido dentro del proceso de crecimiento urbano en la década del setenta, pero que se ha convertido en las últimas décadas en la metáfora de la ausencia de Estado, como ACUBA, fundado durante la crisis del 2000 sobre los basurales de la curtiembre del mismo nombre, son presentados en el texto como territorios que, si bien poseen una referencia extraliteraria, es decir, el lector puede ir y verificar tal o cual sitio, plaza, basural, en ciertos fragmentos de la crónica, aparecen descriptos como si fueran extraídos de un cuento maravilloso.

Así, por ejemplo, la cronista puntualiza: «Las casas tienen la complejidad del dibujo de un niño. Hay cuatro paredes, a veces un techo, nunca un piso, jamás un caño. *Hay algo en este sitio que se vuelve onírico, que transcurre por fuera de las marcas lógicas*» (Licitra, 2011, p. 72, énfasis añadido). Más adelante, Licitra escribe: «al otro lado del hueco está Villa Giardino. Está el asfalto, están los ficus, están las calles con nombres. *Falta el conejo de Alicia para que esto sea un auténtico paseo por el lado amable de las cosas*» (pp. 77-78, énfasis añadido).

Ante estas frases, la pregunta que surge es ¿por qué la narradora acude a la descripción «maravillosa» o «inverosímil» para la crónica —una forma discursiva determinada por la voluntad de registrar algo de lo real? Pensamos que la cronista, quien en su incursión a la periferia había expresado la dificultad de nombrar un territorio donde la pobreza y la ausencia (de Estado, de cloacas, de todo) mataron las palabras, describe lo que ve utilizando metáforas que se alejan de lo real cuando éste se vuelve insoportable. O, en palabras de Barthes, cuando

«la “representación” pura y simple de lo “real”, el relato desnudo de “lo que es” (o ha sido) aparece así como una resistencia al sentido; esta resistencia confirma la gran oposición mítica de lo vivido (de lo viviente) y de lo inteligible» (1968, p. 6).

Entonces, en esas descripciones «irrealistas», Licitra logra dar con el «efecto de realidad» que, según Barthes (1968), en la literatura realista está reservado en lo parcelario, errático, en los detalles. Justamente, en numerosas escenas, la escritora recurrirá a la enumeración excesiva de los objetos amontonados, los que solo pueden verse desde la proximidad, y que, al mismo tiempo, no dejan de aparecer, una y otra vez.

Vista desde el cielo, la imagen satelital sólo muestra la intensidad de chapas espejando el sol. Pero aquí abajo la vista es otra. A los costados, el paisaje va pasando como en un continuo de Moebius donde siempre desaparecen y vuelven las mismas imágenes: chapas, restos, polvo, caballos, zanjas, culos de niñitos, tuberías abiertas, muebles rotos, perros. Y en el medio de todo eso está el hedor: un olor sin síntesis, un olor que es la esencia de los cuerpos enfermos. (Licitra, 2011, p. 67)

La narración de lo que ve y huele la cronista va formando una cartografía sobre esos espacios unidos por la pobreza. Si el olor es el vigía de las aglomeraciones urbanas — hospitales, cárceles, fábrica, asentamientos precarios, villas, emanan sus propios olores—, en el relato de Licitra, el hedor que despiden los basureros, los cuerpos enfermos, la contaminación del Riachuelo, la mugre que se acumula por doquier, es el correlato de su experiencia en la villa y que no puede describir.

Constance Classen (1992) señala que alrededor de los olores se despliega, asimismo, un simbolismo olfativo que expresa también la identidad y la diferencia en tanto son utilizados para categorizar a los otros. Es decir, a través del olfato se pueden elaborar metáforas que operan como instrumentos para estereotipar a ciertos grupos. La premisa fundamental de

Classen, que se basa el concepto de «antropología de los sentidos»<sup>18</sup>, es que la percepción sensorial es un acto que no solo es físico, sino también cultural. Esto significa que los sentidos son medios de captar los fenómenos físicos, pero también vías de transmisión de valores culturales. De modo que el «olor sin síntesis» que aparece en la crónica es el resultante de la degradación ambiental, de la miseria y el hacinamiento. Pero, además, es un componente importante en la construcción moral e imaginaria que hace Licitra de esa porción del conurbano. No deja de ser representativo que utilice esa frase como ejemplificadora de su experiencia en ese territorio.

En su incursión a la Salada, la cronista nos va construyendo una cartografía de los olores que siente mientras recorre los puestos de ventas del galpón y que se confunden con la muchedumbre: las fragancias para ropa que vende una boliviana, el olor de las comidas, de los cueros, del hacinamiento.

Por otro lado, la mirada crea, compone un topos de la miseria a partir de la puesta en escena de los objetos y las relaciones que esa mirada traza desde una subjetividad. En este sentido, como sostiene Didi-Huberman (1997) «ver es siempre una operación del sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que en un momento podría creerse el poseedor» (p. 31). Licitra ve lo que está allí, pero lo hace desde una posición que se encuentra por afuera del espacio que, como la cinta de Moebius, se le presenta siempre en la reiteración de las mismas imágenes que se multiplican en un continuo infinito, donde nada acaba y todo vuelve a empezar. Además, debemos recordar que la mirada de Licitra estaba mediada por el deseo de contar una historia potente sobre el conurbano, «un inmenso mundo a la deriva» (2011, p. 17)

---

<sup>18</sup> La expresión «antropología cultural de los sentidos» fue acuñada por el historiador Roy Porter (1982) en su prefacio a *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination* [*Lo fétido y lo fragante: el olor y la imaginación social francesa*], de Alain Corbin (1982). Sin embargo, su desarrollo como campo autónomo fue a fines 1980 con el libro de Paul Stoller *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology* (1989) [El sabor de las cosas etnográficas: los sentidos en antropología].

al que ella no pertenecía: «soy una mujer de clase media haciendo un libro sobre pobres» (p. 119).

Desde esa mirada, la cronista enfoca —como la cámara de *Policías en Acción*— en una zona y en unos personajes específicos (como Marcelo Rodríguez, el puntero que llevó a cabo las tomas en ACUBA o Carlos Baldassare, vecino de Villa Giardino, acusado de asesino) y en esa focalización podemos leer también una historia y un contexto: una colonia de inmigrantes italianos que llegaron después de la Segunda Guerra Mundial «creyendo que la periferia era una promesa de algo» (Licitra, 2011, p. 24) y ACUBA, un asentamiento montado sobre la Asociación de Curtiembreadores de Buenos Aires, separados por un muro.

Finalmente, podemos afirmar que las crónicas analizadas se constituyen como «escrituras de frontera», tal como lo postula Bernabé (2010), ya que «formulan una coartada eficaz para crear un espacio de diálogo entre la diversidad de voces que entonan en la ciudad sin caer en la excesiva seriedad del tratado psicológico o en la crítica académica» (p. 9). Sus autores no reniegan de la ligazón que tienen con los medios de comunicación (periódico o televisión) y son sujetos que se ven afectados por lo que ven. Y si el viaje a la villa es una experiencia que pocos quieren realizar o solo lo hacen miembros de organizaciones sociales o de la iglesia, la policía o los móviles de la televisión, Licitra y Alarcón ingresan a un espacio que se contornea a otro ritmo y con otros tiempos, pero desde allí construyen relatos sobre «la otra humanidad que se ofrece bajo sus diversos rostros» (Rancière, 1991, p. 7) y que está contenida en una trama más compleja.

Con el cruce de la frontera hacia los márgenes de las ciudades, el espectáculo de otra humanidad aparecía bajo sus diversos rostros y la percepción de la escena contemplada podía describirse, con palabras de Rancière, ya sea como «llegada a la tierra prometida, retorno al origen o descenso a los infiernos» (1991, p. 42), según la impresión que las condiciones encontradas causarían en los visitantes.

Tanto *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Alarcón, 2003) como *Los otros* (Licitra, 2011) se manifiestan como «una operación de interpelación ética que actúa e intercede para que se produzca el encuentro entre el lector y aquello que permanece invisible a primera vista o aquello que no vemos» (Bernabé, 2006, p. 13), en función de la villa como una cartografía con leyes propias. En este sentido, siguiendo a Bernabé, las escrituras apuntan a una ética de la representación que se origina en el rostro del otro, de acuerdo con los postulados de Lèvinas (2000),<sup>19</sup> en tanto «busca rozar algo de lo humano sin que medie la lógica hegemónica del consumo ni las apropiaciones estetizantes de los desechos del sistema ni las expresiones sociológicas sobre la alteridad» (Bernabé, 2006, p. 13) y, agregaríamos, sin la matriz etnográfica.

Los cronistas se sitúan desde otro lado para contar la historia, relatan desde la proximidad de los hechos, desde el contacto con la vida de los otros e incluso a veces desde el dolor, agrietando la pretendida objetividad periodística, y en esa operación podemos leer el vínculo entre arte y política desde la propuesta de Rancière. El arte es político —y en este punto Rancière se refiere a una «política de la estética»— si es capaz de distribuir y redistribuir tiempos y espacios, de encuadrar y reencuadrar lo visible y lo invisible, de reconfigurar la «división de lo sensible»:

---

<sup>19</sup> En el ensayo «El rostro», Emmanuel Lèvinas (2000) expone que para él la ética, como filosofía primera, nace de la experiencia del encuentro con el Otro, con el rostro del Otro. Ese rostro es significación sin contexto, es decir, no es un objeto, sino solo sentido. El modo de vincularse con él se constituye desde una relación ética que está en un registro que no es el de saber, sino, por el contrario, es una relación no violenta. «El rostro habla. Habla en la medida en que es él el que hace posible y comienza todo discurso [...] y, más exactamente, la respuesta o la responsabilidad es esa relación auténtica» (Lèvinas, 2000, p. 72). Pero ¿de qué tipo es el encuentro con lo otro si no es ni representación, ni limitación, ni relación conceptual ni contacto intuitivo?: «A decir verdad, no hay que preguntarse de qué clase es este encuentro: es el encuentro, la única salida, la única aventura fuera de sí, hacia lo imprevisiblemente-otro. Sin esperanza de retorno. En todos los sentidos de esta expresión» (Derrida, 1989, p. 13). Hay algo del Otro, en tanto rostro que vemos y nos mira que intima a hablar, hay algo que se impone, una cierta fascinación, para que el discurso se ponga en marcha. «La cara no es rostro más que en el cara a cara» (Derrida, 1989, p. 14). La responsabilidad con ese llamado posibilita que una subjetividad instituida pueda constituirse en una subjetividad ética gracias al encuentro con el rostro. La experiencia ética sería, en este sentido, la experiencia por excelencia.

... las prácticas artísticas juegan un papel en la partición de lo perceptible, en la medida en que suspenden las coordenadas ordinarias de la experiencia sensible y reenmarcan la red de relaciones entre espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular. (Rancière, 2011, p. 3).

En este sentido, para Rancière lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, la conformación de un espacio en el que se entrelazan lo visible, lo decible y lo factible. El «disenso» aquí significa una «organización de lo sensible» (estado de cosas o situación) en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni un inamovible régimen de interpretación que imponga a todos una evidencia (Rancière, 2011, p. 51).

Entonces, esto podría señalar que toda situación es susceptible de ser hendida o fracturada en su interior o que todo escenario puede ser reconfigurado por otro régimen de percepción y significación. Tal como los cronistas hacen con un territorio complejo que no admite generalizaciones. Allí, ellos deciden enfocar o desenfocar, poner luz o sombra, para romper con los relatos totalizadores, pero sabiendo que en esa operación estética y política se juegan los presupuestos éticos que los comprometen (o no) con los residentes de ese espacio, con sus voces e historias.

### **Del Santo de los pibes chorros a la Virgen Cabeza: las cámaras de los pobres**

En una entrevista de Mariana Enríquez a Cristian Alarcón, este afirma que en un momento durante la escritura de la crónica estuvo fascinado con la historia, y la fascinación fue lo que más lo perjudicó para armar el relato. Pero luego, cuando se introdujo en un territorio donde se juegan numerosos intereses, «no hay manera de sostener la fascinación» (Enríquez, 2003, párrafo 7). El cronista afirma que eligió «evitar toda disquisición sociológica o antropológica» porque estaba comprometido con el *non-fiction* y porque

uno comprende que no todo es pobreza y miseria, que hay actitudes y voluntades que no están coartadas por las condiciones materiales de existencia. Entendí que El Frente Vital no era un Robin Hood: era un pibe que no podía gastarse el dinero en casa de su madre, porque ella no aceptaba dinero robado, y por lo tanto hacía ostentación y era un demagogo; lo repartía de otra manera entre sus pares. Tampoco era un actor político que decidía un distribucionismo impecable. No había en él una voluntad de ser justo en términos sociales; era arbitrariamente justo. (Enríquez, 2003, párrafo 8)

En cambio, Catalina Sánchez (Qüity), la cronista-escritora de *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara, no solo se fascinó con su objeto de estudio —una travesti santa—, sino que se enamoró y se fue a vivir a la villa para ser una villera más: «Cleo empezó a morir de amor por mi deseo de sus palabras y me contaba y me cantaba sus cuentos y teorías [...] me calenté con mi objeto de estudio» (Cabezón Cámara, 2009, p. 115).

Qüity es periodista de policiales en un diario grande, había querido ser escritora, pero abandonó sus ambiciones literarias por el periodismo y la buena cocaína, que le garantiza el trato fluido con la policía, *dealers*, ladrones, fiscales y jueces. Un colega del diario, Daniel, le cuenta la historia de Cleopatra, una travesti que organiza la villa El Poso gracias a la comunicación con la Virgen, una santa cabezona que le habla en un español medieval y le dice lo que tiene que hacer. La Virgen se le apareció por primera vez en el momento en que se ahogaba en su sangre dentro de una comisaría. Qüity enseguida pensó que había encontrado el tema para un libro que le permitiría postularse «a los cien mil dólares que la Fundación de Novoperiodismo adelantaba para financiar las crónicas que le interesaban» (Cabezón Cámara, 2009, p. 31). Y de ese modo dejar la prensa y «volver al principio, a la literatura, a los griegos, a la quieta vorágine de las traducciones y a la violencia seca de las polémicas de academia» (p. 31).

Antes de entrar a la villa, Qüity y Daniel supieron de Cleo a partir de los videos de la SIDE, porque desde que habían instalado cámaras en la villa El Poso —«Si los ricos tenían cámaras y murallas, ¿por qué no amurallar y poner cámaras en las villas? Ellos también merecen seguridad y que alguien los cuide de las bandas de pibes chorros que, sí, incluso a ellos les roban» (Cabezón Cámara, 2009, p. 34)—.

En las grabaciones, se podían ver las rutinas devocionales de la «Hermana», que parecían la puesta en escena de una diva de la tele: con «un look Eva Perón y un dominio de cámara semejante al de Susana Giménez, la pasión de su infancia» (p. 33). Cleo daba saltitos como la reina de la TV y estaba rodeada por una corte de chongos, putas, nenes y otras travestis, predicaba abrazada a la Virgen. Entre sus «hermanas», Cleopatra es una más de las «cariátides de tetas desmesuradas, coloridas también ellas como un templo antiguo. [...] las travestis villeras nacen murciélagas, viven vestidas para la noche. Ni Cleo podía prescindir de sus ceñidos brillos» (p. 55).

En su delirio místico, Cleo fabricaba un show (visiones y enunciados) en torno a la aparición de la Virgen a partir de la lógica espectacular de los medios de comunicación que se ocupaban de la villa solo «en caso de desalojos, robos, a veces un asesinato o de vez en cuando el hit de una cumbia» (p. 149). Pero esa espectacularidad proviene de un mecanismo de disciplinamiento y control estatal: las cámaras de seguridad, la tele de los pobres. Cleo disputa el espacio de la tecnología, de la imagen, desde su cuerpo montado, con creatividad. Si su deseo era ser vedette, una estrella televisiva, salir en vivo ante las cámaras de vigilancia, es decir, utilizar las herramientas de comunicación con las que cuenta, era entonces su oportunidad de poner a circular las imágenes de sus performances.

En otras palabras, si el objetivo de la videovigilancia de la SIDE era analizar y controlar el movimiento de la villa, ese mismo movimiento registrado —los videos de Cleo— podría convertirse en insumo para el espectáculo. ¿No es acaso el modelo Gran Hermano lo que

parecería replicarse en los videos de Cleo mirados desde una cámara de seguridad? En este modelo televisivo, la vigilancia se invierte en varias dimensiones: por una parte, públicos masivos se asoman a la intimidad de un grupo de personas convertidas en sujetos disponibles para una inspección tan regulada. Por otra parte, estos sujetos se ofrecen como espectáculo de un modo claramente exhibicionista.

Espectáculo por cierto de una intimidad altamente ficcionalizada, pero al filo del imprevisto, del evento en espacios cerrados que reclama al observador que es *voyeur* y, a la vez, juez de los actos y de las personas observadas para su promoción al triunfo o para la virtual eliminación de la competencia. (Russo, 2016, p. 29)

Porque, como nos relata la narradora, en esos videos comienza el camino de diva de Cleopatra que, posteriormente, logrará el reconocimiento mundial cuando Qüity escriba la ópera cumbia y Hollywood haga una película sobre su vida. De modo que el lugar imaginario de diva que desea Cleo se concreta con la tecnología de esas cámaras para pobres y se amolda a ese espacio prefigurado, transformando una visión controladora en creación artística y acto de resistencia en tanto esas imágenes están ligadas a la vida privada y pública. Esta dimensión de resistencia, al mismo tiempo de someter a crítica las imágenes de control, cuestiona las miradas modeladas con relación a dichas imágenes, y permite postular otras conexiones con lo visible y con lo real.

Las cámaras en la villa siguieron filmando, y los videos de la «travesti santa» que predicaba abrazada a una virgen cabezona que un albañil agradecido le había hecho comenzaron a circular. La deformidad de la estatua se debía obviamente a la torpeza del escultor:

Pero también es obvio que la deformidad pudo haber sido otra [...] *¿Por qué cuerpos tan débiles y cabezas tan desorbitadas? ¿Sería alguna forma de realismo villero? [...]*

la desproporción era necesaria para expresar la esperanza de los pobres, tan ofendidos, tan golpeados y tan humillados y sin embargo tan dispuestos a creer en que hay salvación para ellos: el escultor, las travestis, las pibas, las gordas desdentadas, los pibes chorros, los albañiles, estaban todos reunidos ahí en El Poso convencidos de que la Virgen iba a protegerlos. (Cabezón Cámara, 2009, p. 56, énfasis añadido)

Esa Virgen, y los restos que quedarán de ella luego de la masacre, «ese pobre homenaje que ahora califica de reliquia, el pedazo de cemento pintado que también sobrevivió a la masacre» acompañarán a Cleo por toda América y por toda la escala social, hasta llegar a Miami y convertirse en una diva millonaria.

La entrada a la villa de Qüity fue, según la narradora, «un pasaje a otra dimensión» (Cabezón Cámara, 2009, p. 29), el cambio de pantalla más importante de su vida. El Poso es un espacio amurallado al que se accede solo por declive (de la Autopista hacia abajo, pero también por la muerte). Qüity tomó el segundo acceso. Luego de un día de trabajo —la cobertura del secuestro de un empresario—, Catalina Sánchez queda varada en medio de una villa, a oscuras y en silencio. «Apagar la luz y silenciar hasta la respiración es la estrategia villera para mostrar que no hay testigos» (p. 42). Y allí, en penumbras, de repente ve una llamarada humana corriendo, «una mujer que gemía y aullaba y respiraba con estertores de ballena moribunda y que rechinaba los dientes como los condenados del infierno de Dante» (p. 43). No tenía cara, casi no tenía piel. Se acercó, la acunó, intentó apagarle el fuego, y finalmente le dio un tiro de gracia para evitar tanto sufrimiento.

Mi mano armada se alzó como se alza una barrera y me fui de mi vida para siempre. El ruido del balazo me recordó el peligro, nadie más había aparecido todavía, y adopté la primera de las muchas estrategias villeras que marcarían mis hábitos desde esa noche. (p. 44)

Luego se subió al auto y mientras se iba, por el espejo retrovisor, pudo ver los camiones de *Crónica TV* haciendo foco en la chica.

Con ese tiro, Qüity no pudo volver al «otro lado del mundo, al de los que viven fuera de los pequeños Auschwitz que tiene Buenos Aires. Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera» (p. 49). Sabremos después que Evelyn era víctima de trata y la Bestia «ex policía, capo de la Agencia de Seguridad más fuerte del conurbano, mandamás de la prostitución» (p. 40), la había querido matar. Pero Qüity, sin saberlo, había terminado uno de sus trabajos y esa «mínima intervención» la había dejado del otro lado, del de las fuentes, los que entrevistaba antes.

Un año y medio después del asesinato de Evelyn, Catalina entró a la villa a buscar su historia para el libro de crónicas y Daniel para sacarle una foto a Cleo con su cámara Kirilin (que permite fotografiar el efecto corona que se genera con cualquier objeto (vivo o inanimado), es decir, una especie de aureola energética que rodea al objeto fotografiado). Había llovido mucho el día anterior y «la villa resucitaba después del diluvio» (Cabezón Cámara, 2009, p. 51). El Poso era un «centro abigarrado y oscuro, ese amontonamiento de vida y muerte purulentas y chillonas» (p. 31) y el reino de la juventud donde «nadie se muere de viejo sino de enfermedades curables o tiros innecesarios» (p. 54).

Sus credenciales de inteligencia y prensa franquearon la entrada para el ritual villero compuesto de música, baile y oraciones que articulan una escena espectacular donde el lenguaje es deformado por el rezo popular. Como sostienen Valenzuela y Escobar (2020), ese ritual se podría leer desde una lectura bajtiniana, puesto que allí el lenguaje escapa «a los imperativos jerárquicos y a las convenciones verbales (es decir a las formas verbales del tratamiento oficial), y disfrutan de los privilegios de la risa callejera» (p. 86). La Virgen «usaba» la garganta de Cleo y «vociferaba parte en rioplatense orillero, parte en español cervantino» (Cabezón Cámara, 2009, p. 88). Es decir, hay un desborde de la lengua

(Domínguez, 2014) en tanto los pedidos lingüísticos de la Virgen se mezclan con la lengua popular de Cleo: «Nada más dijo ‘rezad, hija mía, que Dios os ayudará io cuidaré a vosotros’ o algo así, hablaba más en español que ahora la Virgen» (Cabezón Cámara, 2009, p. 25).

Incluso desde la estructura textual, la novela exhibe una relación dialógica, de intercambio y apropiaciones lingüísticas, de enunciados colectivos, que rechaza toda pretensión de instalar una voz centralizada y homogénea. Porque, como dice Qüity, además de la Virgen, los villeros también articulan lo que quieren decir «en una sintaxis propia» y desde esa polifonía ella va armando una lengua cumbianchera que cuenta las historias de todos. Además, Cleo también graba su versión de la historia y le pide a ella que —en nombre del «derecho a hacerme escuchar» (p. 25)— incluya en el relato su verdad, aunque compartan memorias y, como reconoce la propia Cleo, «ya no sé ni pensar en mí sin hablar con vos» (p. 24). Qüity, por su lado, se queja de las intervenciones constantes de Cleo, y quiere dedicarse en el futuro a la ficción porque «no se puede escribir la propia biografía con una esposa que se considera coautora, salvo que sea otra escritora» (Cabezón Cámara, 2009, p. 153).

En este sentido, y como afirma Nora Domínguez (2013), *La Virgen Cabeza* es una máquina barroca que desborda la lengua, que mezcla y pone en funcionamiento diferentes sistemas de referencias (literarias, cinematográficas, populares, etc). Y en ese barroquismo como el de la misma villa, «cada cosa siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra, todo era posible. Y, eventualmente, divertido: de tanta superposición, todo cogía con todo» (Cabezón Cámara, 2009, p. 111) se anulan las jerarquías y se construyen otras formas de resistencias. En la trama barroca que une pobreza, sexualidad y religiosidad, los sujetos que conviven en esa villa se predisponen como algo más que una simple víctima del neoliberalismo sin ningún tipo de agencia, son sujetos políticos que accionan desde la singularidad de una comunidad para enfrentar las desigualdades sociales.

En una escena de revelación, la Virgen le encargó a Cleo que convirtiera la villa en un estanque y que cultivaran carpas —que robaron luego en el Parque Japonés— y ese pedido transforma de manera radical la comunidad heterogénea que alberga. Emerge una (transitoria) prosperidad económica y se convierte en un espacio de resistencia y subsistencia para enfrentar la desigualdad social. «El caos villero se ordenó», los pibes de la villa se reunieron en torno al estanque y crearon un emprendimiento ictícola: «En cuanto lo terminamos, cada cosa empezó a parecer parte de un plan, algo con sentido y objetivos. Como si ese miserable laberinto hubiera sido objeto de diseño, la miseria empezó a ser austeridad» (p. 86).

Cleo dispuso a la Virgen y a cuarenta santos sobre la muralla que rodeaba a la villa. Estos se miraban en ese estanque y en simultáneo eran mirados por las cámaras de seguridad y por la televisión que empezó a hablar de ellos «como el sueño argentino» (p. 90). Incluso, los villeros comenzaron a ir a las universidades para contar su experiencia autogestiva y creativa, y los entrevistaban como ejemplos de que «“en este país el que se esfuerza recibe su recompensa”» (p. 91).

Como puede advertirse, nuevamente aquí la circulación de esos videos privados forma parte del material filmico de la televisión y, en esta ocasión, producirá la masacre en la villa. Porque cuando en El Poso todo era alegría y plenitud económica, las cámaras de la policía y de la televisión empezaron a mirar a la villa. «Tanta visita, tanta foto, tanta nota y tanto documental nos pusieron en todas las pantallas y cambió el modo de estar en el mundo de la villa, que siempre había optado por una prudente discreción» (Cabezón Cámara, 2009, p. 149).

Sin embargo, la multiplicidad de imágenes que se duplicaban en el estanque y en las pantallas no promovía el cese de la violencia a la que eran sometidos los villeros porque, a pesar de que los llamaban «el sueño argentino», igualmente los «seguían cagando a tiros», «por negros, por pobres, por putos, por machos, porque nos cogían o porque no nos cogían; qué sé yo por qué: a lo mejor practicaban para la guerra» (p. 91). Pero «fuera de la masa de morochos

que fabrican los medios, eran todos hermosos en su furia, como Aquiles [...] Ah, la furia chorra de los pibes chorros» (pp. 97-98).

Entonces, la máquina de fabricar noticias y el espectáculo televisivo desmonta, quiebra, la comunidad festiva de la villa. De a poco, el Intendente movió sus influencias en los medios y empezaron a publicar noticias sobre crímenes cometidos por los pibes, pibes de otras villas, «pero para la opinión pública un negro es igual a otro y cuando se rectificaba la información ya era tarde, ya se había instalado la sensación de que éramos unos lobos» (p. 133). Dos hechos simultáneos e hipotéticos desencadenan la masacre en la villa: el jefe policial viajaba en un helicóptero y desde arriba

vio las casillas con los techos florecidos de malvones, el hacinamiento, vio las vírgenes y a los santos, vio la vecindad con las mansiones de sus socios y pensó que los villeros no merecían vivir así, que sus amigos no merecían semejante contigüidad. (pp. 149-150)

Esta imagen aérea, además, parece duplicarse en la pantalla como una noticia periodística sobre la villa que se suma a otros registros televisivos de El Poso. Desde lo alto, el ojo de la prensa y del poder se posaron sobre la villa que miraba, al mismo tiempo, hacia abajo, al estanque.

¿Qué nos indica esta imagen proveniente de la toma aérea presente también en *La villa*, de Aira (2010) y *El aire*, de Chefjec (1992), analizadas anteriormente? ¿Será una huella que pone en escena la imposibilidad de representar la extensión, la proliferación, la desmesura de la villa si no es desde arriba? En *La Virgen cabeza*, la vista aérea del poder y la violencia asesina del mercado inmobiliario son las que desencadenan, junto con las imágenes televisivas, la masacre que termina con la muerte de un niño, Kevin. Las formas dominantes del poder se apropian de un territorio construido desde lo común. Y con esto parecería hacerse evidente que

la jurisdicción celestial de la Virgen se termina cuando aparece el poderío más atroz del mercado.

La comunidad no estaba preparada para esa guerra contra los poderes del mercado — que usan las fuerzas para reprimir y los medios de comunicación para generar relatos violentos—, y «la fuerza de su solidaridad no bastó para evitar que fueran dispersados y dejaran de existir» (Rodríguez, 2020, p. 59). Incluso, podríamos pensar que la descentralización como la del sueño de una sociedad comunitaria movida por una unidad de acción es, en definitiva, una propuesta con exceso de optimismo. Una utopía en clave marxista en un contexto de redes sociales y cámaras televisivas.

Por otro lado, la constatación del asesinato del niño ocurre gracias a la reproducción en las copias de las cámaras de seguridad, en los films de «unos chicos de una universidad alemana que estaban haciendo un documental y los celulares de muchos pibes» (Cabezón Cámara, 2009, p. 122). Pero como dice Quity «la memoria es caprichosa y las filmaciones hace décadas no son documentos» (p. 136). Nos interesa detenernos en la última frase para postular algunas hipótesis sobre ella.

Con el avance de las tecnologías para el registro audiovisual, los videos pueden considerarse pruebas legales solo si son certificados por un escribano para que no quede duda alguna de la veracidad de los hechos que fueron grabados. Es decir, para que la filmación se convierta en un documento probatorio se requiere que se asegure su autenticidad e inalterabilidad. Pero es cierto que las imágenes o los videos pueden ser el resultado de una manipulación, «de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre» (Didi-Huberman, 2013, p. 13) y el efecto de esto es que se erige sobre ellas la sospecha con respecto a su carácter de reales.

Por su parte, el cineasta alemán Harum Farocki (2013) considera que la desconfianza que se esparce sobre las imágenes marca, por un lado, su condena como registro de «lo real»

y, por otro, su dificultad de anteponerse a los acontecimientos contemporáneos y desvincularse de los principales ejes de poder (Lathrop, 2013). En este sentido, podríamos conjeturar que con esa frase Cabezón Cámara pone de relieve que nuestra relación con las imágenes está basada en la desconfianza. Y no solo las imágenes de la televisión, sino también los dispositivos que contribuyen a la representación de una «realidad», puesto que ambos forman parte de la trama conflictiva de relaciones de poder. La imagen está siempre «en la frontera entre dos campos de fuerza, condenada a ser testigo de una cierta alteridad y, aunque posea un núcleo duro, siempre le falta algo» (Daney, 1991 citado en Faroki, 2013, p. 163).

En función de la novela, la propagación de los videos de las cámaras de seguridad hacia las distintas pantallas (televisión y celulares) nos permite preguntarnos (una pregunta sin respuesta) qué ocurre en el tránsito de esa imagen al sistema de información. Se trata, entonces, de reflexionar sobre cómo las imágenes de la comunidad festiva de El Poso dejaron de ser un espectáculo sujeto a observación, para convertirse en un instrumento para la acción violenta y para su intervención en el mundo real.

Por otro lado, Cabezón Cámara, en una entrevista (Domínguez, 2014), reconoce que si bien sus novelas se emplazan en situaciones reconocibles y violentas, «en relación con lo que suele ser la fuente principal del hecho periodístico, del policial», no apuesta a la crónica, el testimonio o el relato periodístico porque

... no me interesan los hechos en sí, no me interesa contar lo que efectivamente sucede, no me interesa esa relación con lo real: *me interesa contar lo que eso me dispara, lo que podría ser, lo que quiero y lo que va sucediendo en la escritura misma.* (Domínguez, 2014, p. 1, énfasis añadido)

Podríamos pensar que Cabezón Cámara (2009), de manera similar a Aira (2010), postula el deseo de vincularse con lo real a partir de una poética escritural que se pone en

marcha a partir de lo que la realidad le dispara, una invención de lo que podría suceder. Entonces, si la memoria es caprichosa y los videos no son documentos —en tanto pruebas verídicas y fijas de lo que sucedió—, la escritura de la novela se presenta como una imposibilidad de registrar o de reconstruir la realidad mediante el ordenamiento de los rasgos circunstanciales.

Finalmente, podemos leer, en la formulación de la villa que se propone en la novela, un entrecruzamiento entre política, religión, economía y espectáculo. En materia política, Fermín Rodríguez (2020) señala que Cleo evoca a la Evita del cuento «Evita vive» (1975), de Néstor Perlongher —una Eva lumpenizada, sexualizada y fiestera, salida de las luchas y protestas populares de fines de los 60 y comienzos de los 70—. La Eva de Perlongher es «rubia, un poco con aires de estar muy reventada, recargada de maquillaje, con rodete», que baja del cielo para rodearse de una alegre multitud de putas, locas, drogonos y chongos, y anunciar que iba a volver «por este barrio y por todos los barrios para que no les hagan nada a sus descamisados, que en los años 70 no son tanto masa como minorías disidente» (p. 52). Como Evita, Cleo lleva a cabo una política afectiva en la villa que se despliega a partir de la fiesta villera en una mezcla de ritual y cumbia.

Nos interesa aquí retomar brevemente el concepto de multitud que Michael Hardt y Antonio Negri (2005) definen como elemento clave de la política en la era imperial, para leer cómo se despliega esa política afectiva villera. Para los autores, la *multitud*, en tanto sujeto político, no se puede equiparar absolutamente a nociones de clase, en el sentido en el que se ha entendido tradicionalmente.<sup>20</sup> En cambio, es «una multiplicidad de singularidades», entendiendo por singularidad «un sujeto social cuya diferencia no puede reducirse a

---

<sup>20</sup> Sitúan su primera aparición pública en 1999, durante la cumbre de Seattle, en la que grupos de protesta de muy diversa índole (sindicalistas, ecologistas, anarquistas, campesinos, activistas en defensa de los derechos humanos y un largo etcétera) se manifestaron de forma masiva para protestar contra el modelo de globalización imperante.

uniformidad» (Hardt y Negri, 2005, p. 127). La presencia de la multitud se presenta a partir de la posibilidad de ejercer contrapoder, de llevar a cabo acciones que cambien el sistema. Los motores que utilizan para vencer las desigualdades de este sistema son la cooperación y la hibridación, en el contexto de intercambio facilitado por las nuevas redes de conexión de grupos sociales.

En la diversidad que conforma la comunidad de El Poso («travestis, paraguayos, pibes chorros, peruanos, evangelistas, bolivianos, ucranianos, porteños, católicos, putas, correntinos, umbandas, cartoneros, santiagueños y todas sus combinaciones posibles» (Cabezón Cámara, 2009, p. 72)), podemos leer una figuración de la multitud, en tanto permanece al mismo tiempo plural y múltiple. Esta formulación nos sirve, además, para pensar sobre las formas de asociación colectivas que, en este caso, se trata de un modo de accionar con lo que hay: construir un estanque en un territorio que se inundaba cada vez que llovía. Pero también, sobre la creación de nuevas alianzas a partir de la reunión de las diferencias, para producir nuevos modos de resistencia a las distintas maneras que adquiere la violencia (política, económica y social). En otras palabras, el «hacer multitud» comunitario articula una forma de trabajo cooperativo que, al mismo tiempo, informa sobre la necesidad de crear lazos.

De ese modo, bajo la orden celestial de la Virgen, traducida por Cleo, El Poso se coronó como un espacio vital de bienestar para esos sujetos que comenzaron a trabajar y colaborar entre sí y, como sugiere Cortés-Rocca (2018), ensayar una economía comunitaria que permite repensar la noción de neoliberalismo para ser interpretado «desde abajo» como lo hace Verónica Gago en *La razón neoliberal* (2014). Es decir, reflexionar sobre el modo en que «las economías populares y las cooperativas funcionan como resistencia a la explotación pero también negociación y aprovechamiento estratégico de la razón neoliberal» (Cortés-Rocca, 2018, p. 218).

En el segundo caso, la villa-estanco El Poso, la representación que aparece en *La Virgen Cabeza*, la novela de Cabezón Cámara, se vislumbra la construcción de un lugar materialmente afectivo-colectivo que implica «un espacio concreto desde donde se producen enunciados, formas organizativas, y momentos de comunidad» (Gago, 2014, p. 235). Allí se presenta una política del lugar cuyo ensamblaje (el rito, la fiesta y la economía) no responde a mapas anteriores ni, por tanto, a escalas preestablecidas. La lógica autogestiva del emprendimiento colectivo que se lleva a adelante se apoya en la dinámica de la fiesta (celebratoria y ritual), como lógica del frenesí (p. 19) que hace prosperar la economía de la villa.

Por su parte, Paola Cortés-Rocca señala que en El Poso se establecen «asociaciones contingentes, inestables y estratégicas que se extienden a los materiales de la novela como pastiche de discursos» (2018, p. 225): el militante, el religioso, el de las asociaciones civiles, el de la cultura popular y la cumbia, y el del mundo de las letras (con su literatura clásica y mitos). La reunión de estos discursos junto con la de sujetos y materiales diversos permite pensar en otras asociaciones que no responden a la noción de pueblo, clase o ciudadanía. De acuerdo con Cortés-Rocca, allí se conjetura «un mundo en el que las diferencias y las jerarquías ceden su lugar a nuevas formas de asociación coyuntural y horizontal, que evocan las cadenas de truco» (Cortés-Rocca, 2018, p. 225).

La elección de cultivar carpas significaría dejar atrás un modo de producción ligado al terreno (la estancia) para proponer uno que no se relaciona con la propiedad ni con las jerarquías, sino con la horizontalidad y la asociación comunitaria. En ese emprendimiento creativo (hacer con lo que hay) se evidencia «un tipo de asociación que evoca las cadenas de trueques o fábricas recuperadas por cooperativas obreras que suceden a la crisis de 2001» (p. 5) Pero la novela exhibe también una representación distinta de la villa: además de ser una fuente económica para la comunidad villera, puede convertirse en reserva ecológica en la que

se recicla casi todo «hasta la misma mierda que se comían las ratas reales, las fiesteras after hour, las coprófagas» (Cabezón Cámara, 2009, p. 107). Podemos leer allí, entonces, una forma de pensar una salida, o al menos, una forma de resistencia comunitaria, afectiva (desde el amor y la ternura) y política de las desigualdades económicas y sociales.

Si la historia de la villa El Poso es la puesta en escena de una experiencia autogestiva compuesta con algo de fábula, milagro y mucho de experimento comunitario, el vínculo estético-político que pone en escena Cabezón Cámara se apoya en la conformación de una comunidad utópica «que no se coloca en un futuro posible ni se instala en el presente del relato, sino que se incluye en el flujo de una lucha continua» (Cortés-Rocca, 2018, p. 219). En los días de alegre multitud carnavalesca, en los que la vida era libre y tenía la forma de una «fiesta sostenida» y «valía la pena vivir» (Cabezón Cámara, 2009, p. 89), los personajes de *La Virgen Cabeza* fueron felices porque «se reconocían como parte de algo» (p. 54) que, más allá de las identidades, por debajo de las diferencias individuales, los unía a partir de rasgos heterogéneos.

Por último, en *La Virgen cabeza*, la villa es el lugar que posibilita el encuentro de vidas singulares que se unen en el drama y en la esperanza de sobrevivir y, en este sentido, lo político que se vislumbra en la novela aparece en el vacío que deja un Estado ausente y en hacer con lo que hay. Desde allí, Cabezón Cámara exhibe que, desde el desamparo, un conjunto de cuerpos construye nuevas alianzas y nuevas formas de sociabilidad. En el entretejido de lo político y lo estético, podemos señalar que la novela se conforma como un lugar desde el cual pensar nuevos ordenamientos y regímenes sobre la villa que se exhibe en la puesta en práctica de lo pequeño y lo cercano, en relación con una situación concreta, con el lugar en el que se está.

De este modo, en la escritura, el espacio se crea y construye a partir de capas de lenguajes, de cuerpos y de mezclas de estilo que al tiempo que se distancia de la realidad, pone en escena el contexto social y económico inmediato: «hay cada vez más villas en Buenos

Aires» y «siguen siendo tan parecidas a los jardines del Edén como los monos a los cohetes que llevan turistas a la luna» (Cabezón Cámara, 2009, pp. 79-80).

Por otra parte, si bien las formas de lo marginal, la violencia, la villa y sus modos de ser son reconocibles para los lectores, al mismo tiempo, este espacio y los sujetos que lo integran se unen en comunidad para crear nuevas formas de sociabilidad y de producción que desbaratan ciertas estructuras y postulan otro régimen (¿utópico?) de resistencia. En este sentido, el imaginario literario —y político— que propone Cabezón Cámara se corre de las dicotomías (espaciales, corporales, lingüísticas) habituales de la villa para dar cuenta que desde allí se pueden pensar las transformaciones que se dan en el nuevo milenio en la relación entre cultura, política y la villa, como fuente de estrategias y experiencias.

## Capítulo 2: La villa en las pantallas: ocupas, curas y narcos

### El retorno de la villa a través de la pantalla

En las últimas dos décadas, en el cine argentino, la villa parece haberse convertido en un espacio al que numerosos cineastas —consagrados y emergentes— se dirigieron y en el que hallaron una enorme potencia crítica que osciló entre nuevos vínculos estéticos-políticos y su espectacularización. Es decir, por un lado, la villa como una fuente de materiales y procedimientos estéticos que la exhiben bajo diversos puntos de vista como una marca del presente y, por otro lado, un territorio devenido una tendencia dominante en el escenario audiovisual.

Como señala Aguilar (2010), si bien durante varias décadas su representación estuvo signada por el binomio visibilidad-invisibilidad en función de las relaciones que se establecían con respecto a la configuración urbana,

esta lógica del ocultamiento comenzó a resquebrajarse a partir del retorno de la democracia para debilitarse, menos de una década después, en una sociedad en la que todo es espectacularizado, incluidas, por supuesto las villas. A partir de 2001, la cuestión no pasa por mostrar o no mostrar, sino por cómo hacerlo (Aguilar, 2015, pp. 198-199).

En el cine argentino, siempre primó la tradición del realismo social (Aguilar, 2015) y encontramos la representación de las villas ya desde los años 50 (*Suburbio* (1951), de León Klimovsky; *Detrás de un largo muro* (1958), de Lucas Demare; *Buenos Aires* (1958), de David José Kohon). Entonces, ¿qué significa que en el nuevo milenio los cineastas retomen su representación? ¿Una pulsión guiada por el registro realista del presente? Además, ¿cómo aparece la imagen fílmica dentro de la sociedad del espectáculo, es decir, dentro de la forma del discurso de la televisión?

Nos interesa pensar estas cuestiones en relación con *Elefante Blanco* (2012), de Pablo Trapero y la emergencia de textualidades televisivas en las que, si bien no se centran en la villa, aparecen ciertas inflexiones relativas a la emergencia de sujetos y problemáticas que hasta el momento no se habían presentado en las ficciones de la televisión. Pero antes, es necesario volver un paso atrás y presentar brevemente algunas cuestiones concernientes a la aparición del nuevo régimen creativo que se denominó NCA<sup>21</sup> (en el que Pablo Trapero y Adrián Caetano fueron iniciadores, según la crítica<sup>22</sup>), en función de dos ejes imprescindibles para el análisis de nuestro corpus: la preocupación por lo real (o el retorno de lo real) como problema contemporáneo y la relación entre imagen cinematográfica e imagen televisiva.

El estatuto de lo real es una de las dimensiones insoslayables del cine y la literatura contemporánea argentina (Horne, 2011; Ladagga, 2007; Garramuño, 2009; Aguilar, 2010; Cámara, 2011; Bernabé, 2017) y es un aspecto central en esta tesis. Con respecto a las textualidades cinematográficas, es importante retomar las hipótesis que postulan Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo en *La escena y la pantalla* (2013) —en este libro se recogen varios artículos que analizan películas del NCA y la retomada brasileña, definidas ambas como «cinematografías poscrisis» (p. 7)—, con respecto al retorno de lo real.

En lo referido a las textualidades cinematográficas, partimos de retomar las hipótesis que postulan Andermann y Fernández Bravo en *La escena y la pantalla* (2013): fue, en efecto, el estallido de la crisis de 2001 lo que impulsó este retorno en el cine argentino al romper «el encanto de una sociedad ferozmente espectacularizada por los capitales financieros y sus

---

<sup>21</sup> Para un análisis exhaustivo del NCA, veáse Aguilar, 2010; Andermann y Fernández Bravo, 2013; Andermann, 2015; Amado, 2009.

<sup>22</sup> «El NCA tiene su acta de bautismo con el Premio Especial del Jurado otorgado a *Pizza, birra y faso*, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro en el Festival Internacional del Cine de Mar del Plata de 1997 y su consagración definitiva en 1999 con los premios a mejor director y mejor actor dados a *Mundo grúa* de Pablo Trapero en el BAFICI» (Aguilar, 2010, p. 14).

aparatos mediáticos» (2013, p. 224) y la que exhibió en primer plano la exclusión y la miseria, cuyos registros serán constitutivos en algunas películas del NCA.

este “retorno de lo real” [...] habría tomado la forma de un acontecimiento en el sentido más puro de la palabra, un hiato en el que se refundó lo político a través del reclamo multitudinario que abrió por unos instantes el horizonte de una organización diferente, autónoma y transversal de lo social. (p. 66)

Desde el punto de vista político y social, los acontecimientos de diciembre del 2001 expusieron la incapacidad del capitalismo en su fase globalizadora de contener a las fuerzas de lo real y este retornó como un «real traumático».

Hal Foster (2001) en el clásico *El retorno de lo real*, de 1996 —libro que estimuló numerosas discusiones y conversaciones dentro de la crítica argentina—, propone que, en contraste con la perspectiva modernista del realismo, que pretendía desenmascarar el código que «ocultaba» la realidad bajo una ilusión engañosa, con el arte pop irrumpieron una serie de objetos visuales con impacto perturbador. Las imágenes de Andy Warhol como las fotografías de Cindy Sherman pusieron en escena la necesidad de reflexionar sobre la cuestión de lo real apoyada en la teoría lacaniana y alejada de las postulaciones de Guy Debord sobre los mensajes engañosos dentro de la sociedad del espectáculo y de la noción de simulacro planteada por el postestructuralismo. Para Debord (1998) el espectáculo es la «relación social entre personas, mediatizadas a través de imágenes, que a veces pretende pasar como no mediatizada» y que «somete a las personas a una economía de la mirada y del mirar» (p. 34) y la realidad surge del espectáculo separado de la vida pues «todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación» (Debord, 1998, p. 35).

En cambio, Foster propone un deslizamiento de la concepción de la realidad como efecto del retorno de lo real como traumático. Si lo real había sido reprimido durante el

hiperrealismo, durante los 80 y 90 retorna como «realismo traumático» en el sentido lacaniano, como un encuentro fallido con lo real que no puede ser representado, que resiste lo simbólico y que solo puede ser repetido.

La repetición sirve para *tamizar* lo real entendido como traumático. Pero su misma necesidad *apunta* asimismo a lo real y en este punto la repetición *rompe* la pantalla-tamiz de la repetición. Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto entre la percepción y la consecuencia de un sujeto *tocado* por una imagen. (Foster, 2001, p. 136, énfasis del autor)

La pantalla-tamiz —«la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo, [...] las convenciones del arte, los códigos de la cultura visual» (p. 143)— es la que hace posible y sirve de soporte para la producción de cualquier imagen, tanto de su contenido como de su forma. Esta pantalla-tamiz, como aspecto simbólico, haría las veces, junto con la imagen, de mediadora de la mirada. El arte podría entonces intentar, usando la imagen, «domar la mirada o engañar al ojo para ocultarla» (Foster, 2001, p. 144) en su crudeza real: por hacer uso de la mirada y las imágenes, el arte está en la base de la configuración que nos hacemos de lo real, puesto que es por intermedio de las mediaciones de esos dos registros como podemos enfrentar su crudeza, la amenaza de la mirada.

Entonces, volviendo al NCA, y desde la lectura fosteriana, el retorno de lo real irrumpe a partir de las repeticiones que se agrupan dentro de diferentes retóricas de la imagen y que funcionan a la manera de un repertorio cultural. Así, en las producciones de este nuevo régimen se depositaría una suerte de condensación de diferentes imágenes (el margen, los lumpenes, los desocupados, las villas, la violencia). Estas ponen en escena, a partir de distintos procedimientos de representación, el vínculo, siempre complejo, entre arte y política que, a partir de finales de los noventa y principios de los dos mil, estuvo atravesado por la crisis

económica y social. Las reiteradas coordenadas temáticas iluminan los escenarios del derrumbe local y, al mismo tiempo, exhiben (ya sea desde la construcción de sentidos ideológicos o políticos o desde la manipulación) los aspectos más conflictivos de la realidad.

Por otro lado, esta idea del retorno de lo real en el cine argentino encontrará un contrapunto en Aguilar (2015), quien advierte que la consigna resulta distorsionada cuando se la utiliza para señalar un retorno del realismo, porque se la despoja de su fundamento lacaniano, que entiende lo real como lo traumático, aquello que resiste a la simbolización. Para Aguilar, el retorno de lo real es un sintagma endeble, que apenas «enuncia un deseo de la crítica por acceder a lo contemporáneo y a lo inmediato» (2015, p. 11). Precisamente, en su libro *Otros mundos* (2010) (el trabajo más influyente sobre el NCA), Aguilar se propone trazar una lectura sociológica de las películas a partir de categorías específicamente cinematográficas (los planos, los encuadres, las narraciones), es decir, leer lo social a partir de la puesta en escena (p. 42). Allí reconoce un «nuevo régimen creativo» (p. 13), definido por una renovación en los terrenos de la producción, la producción artística y la estética, y delimitado a partir de la relación entre estética e historia.

En el epílogo a la edición de 2010, Aguilar sugiere que, en el transcurso de la década de 2000, la distinción entre Nuevo Cine Argentino y cierto cine industrial se vuelve más difusa, a partir de «la elevación del nivel del mainstream argentino» pero, sobre todo, de la «incorporación de directores provenientes del nuevo cine al sistema industrial» (Aguilar, 2010, p. 239), entre ellos Pablo Trapero y Adrián Caetano. Además, considera que la incrustación de lo real en la imagen —marcada por el carácter indicial del cine del segundo milenio— se presenta como una huella del propio proceso de producción y de aquel mundo degradado que registraba y, en este sentido, que le permitió al cine construir un espacio testimonial. Esta marca de los films de los 90 luego tomó diferentes formas con la implosión de la crisis económica, política, social e institucional argentina de diciembre de 2001 que, además de poner en escena

el fracaso de las medidas neoliberales, colocó en primer plano la cruda realidad de la exclusión, la miseria, el hambre que subyacía a la sociedad esplendorosa y ostentosa de la globalización neoliberal.

Lo real, dice Aguilar, no es algo estático «sino que es el motivo político por excelencia, es algo en disputa y en estado de invención permanente. En una sociedad del espectáculo en la que todo está mediatizado, ¿cómo producir lo real?» (2010, p. 8). El cine contemporáneo fue arrastrado hacia ese espacio interior de miseria que en Latinoamérica siempre fue lo más real: las masas pobres y subalternas. Un conjunto de films (*Rapado* (1992), de Martín Rejtman, *Mundo Grúa* (1999), de Pablo Trapero o *Pizza, birra, faso* (1998), de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro) —agrupados por el crítico bajo el nombre de «movimiento nómada»— narra a partir de los itinerarios erráticos y los desplazamientos hacia el mundo de los desechos, del vagabundeo y de la delincuencia «todo aquello que el capitalismo pretende colocar, imaginariamente, en los márgenes» (Aguilar, 2006, p. 42).

Ahora bien, las huelgas y manifestaciones que se agitaron en el centro porteño (especialmente en los lugares cargados de simbolismo como Obelisco y la Plaza de Mayo) durante los días 19 y 20 de diciembre se replicaron principalmente en vivo y en directo en las pantallas de los televisores de los argentinos.<sup>23</sup> Las imágenes que aparecían y convivían eran de dos tipos: las provenientes de los videos caseros, filmados desde el punto de vista de la multitud, y la de los flashes informativos que recurren al «uso violento de zooms *in* y lentes telescópicas para subrayar los momentos de tensión entre los manifestantes en primer plano [...] y la policía de fondo» (Andermann, 2015, p. 66). Es decir, con los disturbios sociales apareció en primer plano, llenando horas de transmisión televisiva, el mundo de los barrios populares y villas de las periferias de Buenos Aires.

---

<sup>23</sup> Existen numerosos artículos que analizan detalladamente los acontecimientos de diciembre de 2001 (Svampa, 2005; Fradkin, 2002; Lewkovicz, 2005, entre otros).

Desde los medios televisivos hasta la prensa escrita, e incluso en varias zonas del medio intelectual, se propagaron juicios de valor sobre los hechos inmediatos que se plantearon en términos dicotómicos: bandas de saqueadores (ciudadanos que provenían de las villas) y vecinos de clase media espontáneamente expresando su reclamo ciudadano. Las imágenes televisivas —y las notas de los periódicos— que exhibían la violencia de los saqueos pusieron en el centro de la escena a las villas miserias y la pobreza fue construida en términos de amenaza. Los vecinos del conurbano aparecían en la televisión portando armas de fuego, palos y cuchillos, incluso cocteles de Molotov, para defenderse de los saqueadores e impedir el paso. Como señala Raúl Fradkin (2002), esa reacción fue impulsada desde la misma Policía Bonaerense: «Aquí, la fobia y el temor se depositó en las villas cercanas. Los testimonios periodísticos son unánimes: [...] “A mi me da miedo cualquiera que no conozco”» (p. 41).

En sintonía con el análisis de Fradkin, Ana Wortman analiza los diferentes programas televisivos que en esos meses insistían en que los saqueos eran producidos por «gente de las villas de emergencia», aunque esto nunca fue confirmado. Sin embargo, una frase es insistente:

“se vivieron horas de muchísima tensión” [...] En el informe «La cara de las víctimas» [del programa de Daniel Hadad] se muestra a un pequeño comerciante saqueado: “estoy sufriendo como todo el pueblo [...] los saqueadores destruyeron autos de los vecinos del lugar [...] son chorros de las villas”. Aquí el discurso mediático aparece reforzando el imaginario de división entre los “villeros” a los que se acusa en masa de delincuentes y la «gente de trabajo» que paga sus impuestos. (Wortman, 2007, p. 132)

Las imágenes de la estigmatización de los habitantes de las villas y la criminalización de la miseria, transmitidas en vivo y en directo por Internet y la televisión, quedaron registradas y con el paso del tiempo se convirtieron en un acervo cultural y archivístico, en tanto material

filmico y social, para una nueva corriente del cine documental. Incluso, la espectacularización del estallido social y la crisis será un evento fundacional para el viodeactivismo militante.

Para Andermann (2013), el surgimiento de nuevos medios audiovisuales como Internet o el video digital fue central en las textualidades cinematográficas del NCA porque allí se establece una política que apunta hacia lo singular y no se agota en la instancia del testimonio o de la crónica, sino que se exhibe «*en el espacio que se abre entre el espectáculo televisivo y la contrainformación videística y digital*» (Andermann, 2013, p. 226, énfasis añadido). En este sentido, la imagen filmica es un espacio «donde una autoconciencia del archivo puede asentarse, donde la inmediatez de la imagen televisiva y contrainformacional en tiempo real se abre hacia diferentes modalidades de reflexividad» (p. 227).

Así, el NCA procuró dar cuenta de la inestabilidad del presente por medio de «variaciones de la imagen-tiempo deleuziana». Es decir, de una imagen autorreflexiva, «consciente de sí misma», que incorpora en su misma composición la «crisis de la experiencia histórica» por medio de un trabajo sobre la temporalidad narrativa, o de la indefinición entre lo real y la puesta en escena (p. 250). Esta reflexividad, solo si es tomada y asumida como un principio rector, dice Andermann, se presenta como un efecto de un destiempo, una interrupción que separa la imagen filmica de otras formas audiovisuales y genera una ansiedad archivística.

Entonces, si para Andermann en el NCA la imagen filmica aparece como un espacio *intermezzo* (ni espectáculo televisivo ni contrainformación documental) sostenido por una voluntad de abrigar el archivo de una época, nos preguntamos qué sucede con las imágenes de los medios audiovisuales: ¿No conforman acaso un repertorio (un archivo) que construye también al discurso social (Angenot, 2010)? En este punto, Aguilar (2006) nos brinda una posible respuesta al interrogante. A diferencia de otras artes del período, el cine supo construir

«una obsesión tan poderosa con el fluir del presente que un crítico cultural podría inventariar las transformaciones de la década del noventa a partir de sus films» (Aguilar, 2006, p. 176).

No nos interesa contradecir esta lectura, pero teniendo en cuenta nuestro objeto de análisis, parece oportuno sugerir que hay una relación particular entre las imágenes filmicas que exhiben la villa y las que aparecen difuminadas y reproducidas desde la televisión tanto en programas de ficción como en ficciones. Una relación (a veces tensa) que oscila entre la mera reproducción de estereotipos y la construcción de figuraciones que vincula el imaginario de la villa con un pasado (una historia social y una historia cultural) y «un presente de la descomposición de las instituciones» (Amado, 2009, p. 52). Es decir, determinadas figuraciones sobre la villa y los villeros, propagadas desde los medios de comunicación, en término de amenaza, proyectadas en la sobreinformación de eventos sin nombres y recortadas de su historia, participan también en la configuración de narraciones cinematográficas nacionales que abrieron sus tramas a la cruda realidad y se convirtieron en fuente documental y ficcional.

Adicionalmente, el cine contemporáneo retoma esa faceta documental que se infiltra en la televisión como en el programa de Fabián Polosecki *El otro lado* (1994), o la mini serie *Okupas* (Stagnaro, 2000). En el próximo apartado nos detendremos brevemente en la imbricación de la imagen televisiva y filmica.

### **El efecto de actualidad: de *Okupas* a *Elefante blanco***

Justamente, en consonancia con la preocupación por registrar lo real, por los procedimientos que se pueden utilizar para su representación, el uso de la tecnología digital y la imagen televisiva cumplen un papel fundamental. En este sentido, nos interesa la lectura de Bernini (2003) sobre el proyecto fílmico del NCA en relación con la tendencia a una «no

diferenciación respecto del uso y el estatuto de los medios como el cine y la televisión» (p. 88) que se plantea como uno de los rasgos contemporáneos del cine argentino.

La televisión se presenta como un «medio indistinto, si no uno con mayores potenciales estéticos, a partir del cual puede continuarse lo comenzado en otros» (Bernini, 2003, p. 89). *Pizza, birra y faso* (Gaetano y Stagnaro, 1997), por ejemplo, responde a esa lógica de convivencia e imbricación de los medios, y «las series televisivas a las que da origen, la continúan, incluso hasta aquellas que no están filmadas por cineastas» (Bernini, 2003, p. 8). La no diferencia, además, difumina la puesta en escena de algunos filmes realistas porque es la televisión la que impone cierto ritmo narrativo y estético de lo directo.

Aún más, el paso de los cineastas por la televisión vuelve indefinibles las imágenes porque ellas siguen respondiendo a marcas de autoría (un rasgo perteneciente al cine moderno), a estilos, a mundos narrativos reconocidos «que atraviesan con indiferencia los medios» (p. 89). En los años de la crisis, cada uno de los directores de *Pizza, birra y faso* (Caetano y Stagnaro, 1998) retomaron, por separado, distintas cuestiones ligadas a la representación de «la violencia lumpen, su declive material y desamparo social» (Amado, 2007, p. 222) exhibidas en el film y las volcaron a dos de las ficciones televisivas más influyentes de las últimas décadas en la televisión argentina: *Okupas* (Stagnaro, 2000), emitida por Canal 7,<sup>24</sup> y *Tumberos* (Caetano, 2002), emitida por América TV. A los fines de nuestra tesis, nos detendremos en el análisis de la primera.

---

<sup>24</sup> *Okupas* fue transmitida por Canal 7, la emisora estatal argentina, promocionada como la «primera ficción del canal» (Brun, 2000). Detrás de esta estrategia, se perseguía renovar la imagen de la emisora, tal como se puede leer en numerosos artículos periodísticos de la época y en el eslogan «Estamos construyendo la Nueva Televisión». El canal le otorgaría a los creadores del programa una libertad que no podrían haber encontrado en las demás señales, preocupadas por los ratings y con mayores reticencias a mostrar las temáticas candentes de las que se ocupó la miniserie en cuestión. A dos décadas de su emisión, la serie vuelve remasterizada de la mano de Netflix, con una nueva banda de sonido de El mató a un policía motorizado y se la puede ver completa por primera vez después de veinte años. Queda para el futuro pensar en las recepciones que tendrá.

La producción de la miniserie *Okupas* introdujo una nueva modalidad de representación, pues visibilizó a sujetos excluidos (ocupas, ilegales, vagos) hasta entonces escasos o inexistentes en las telenovelas que se transmitían en el *prime time* de la televisión argentina en aquel momento. No obstante, nos remiten a algunos personajes que habían aparecido en la cámara testigo de *El otro lado* (Polosecki, 1994).

La ficción de Staganaro (2000) es una crónica urbana que relata la marginalidad y la pobreza en el corazón porteño (unos meses antes de la crisis del 2001), exhibido como un espacio abierto de posibilidades para el delito. Su trama gira en torno a la construcción de una amistad, impulsada a la fuerza por lazos de lealtad y de jugarse la vida por el otro, de cuatro personajes —Ricardo (Rodrigo de la Serna), un joven de 24 años, ex estudiante de medicina sin rumbo aparente que aún vive con su abuela; «el Pollo» (Diego Alonso Gómez); Walter (Ariel Staltari) y el «Chiqui» (Franco Tirri)— que se reúnen «azarosamente» en una caserón desocupado prestado por la prima de Ricardo para que este lo cuide de una posible ocupación ilegal.

Como resume Josefina Ludmer, «El cuento de los chicos okupas que no eran verdaderos okupas sino la defensa contra los okupas» (2010, p. 41). El núcleo de la serie se ancla en una ciudad viva con fronteras franqueadas, que no se limita a ser el «escenario» de la trama, sino que constituye un mundo más allá de esa casa vieja, en la que las mezclas sociales, lingüísticas, sociales articulan la narración. Los personajes van y vienen por la ciudad, entran y salen de esa casona, y en esos trayectos despliegan distintas políticas: de los afectos, de la lengua, de los cuerpos.

Nos interesa retomar la escena que da comienzo a la serie: el desalojo por parte de la policía federal de una casa ocupada por gran número de familias de inmigrantes ilegales que se resisten, bloqueando la puerta. El sonido ambiente da una sensación mayor de realismo y el nerviosismo, el llanto de los niños y la desesperación de los ocupantes en el forcejeo con la

policía crean la tensión de la escena. La puerta cede, los policías sacan a la gente de los pelos, a los niños de los brazos. Las tomas parecen extraídas de un documental o de un noticiero. La música de fondo: *Mamma*, de Luciano Pavarotti (1984), acentúa el dramatismo de la escena.

La violencia de esta situación se refuerza con imágenes provenientes de la representación de una emisión televisiva, que a través de recursos tales como movimientos bruscos de la cámara (en mano), planos cercanos, variedad de angulaciones y el sonido directo, contribuyen a crear en el espectador la sensación de estar ante hechos reales y determinará en gran parte la ambición experimental de la miniserie de combinar en la ficción estrategias orientadas a que la narración sea tomada como un relato directo de la realidad. Además, la presencia de la calle, los exteriores registrados a partir de la cámara oculta y los actores que interactúan con la gente sin que esta sepa, se ajustan a una cierta idea de realismo urbano profesada por los propios realizadores: a falta de recursos ilimitados para la puesta en escena se aprovecharon la ciudad y los elementos de la propia realidad, alcanzando un registro por momentos casi documental.

En este sentido, consideramos que la imbricación de la imagen televisiva de los nuevos canales privados de noticias sensacionalistas, como *Crónica TV*, o de programas como *El otro lado* (Polosecki, 1994), en los que bajo procedimientos y perspectivas distintos dan lugar a un elenco de personajes invisibles para el relato de la televisión, es central en la configuración narrativa de la serie. Estos mismos personajes son los que luego veremos deambular por los programas como los *talk show* o los *Gran Hermano* (la primera emisión fue en marzo del 2001 en Argentina). Es decir, gran parte de la serie reposa en las imágenes indiciales reforzadas por el medio televisivo y esto permite lograr un reconocimiento en el público de los sentidos instituidos acerca de estos sujetos marginales que la protagonizan. Si hasta el momento la marginalidad solo tenía lugar en los noticieros y en *talk shows*, *Okupas* los puso en el centro

de la imagen, buscando la identificación con el espectador. Pero ¿qué mecanismos se ponen en funcionamiento para que el espectador sienta simpatía con esos sujetos marginales?

En primer lugar, la identificación de los espectadores es fundamentalmente con el personaje de Ricardo, un joven estudiante de clase media, que no tiene trabajo y que abandona su carrera y se instala como extranjero en un territorio ajeno, cuyos nuevos códigos y lenguaje debe asimilar para sobrevivir. En este sentido, Ana Amado (2007) sostiene, desde una lectura rancierana, que mostrar el encuentro de ese viajero que va hacia «esas comarcas cercanas» en un viaje iniciático «con el Otro popular en espacios y escenas amenazantes por su propia extrañeza, ofrece un flanco necesario de identificación, de algún modo clave para la repuesta incondicional de los espectadores» (Amado, 2007, p. 223).

Asimismo, esta identificación que menciona Amado (2007) es la que permite pensar en la aceptación (vigente hasta hoy) que tuvo la serie por parte del público y la crítica y, en consecuencia, el éxito comercial y artístico que dieron, al mismo tiempo, la pauta de la necesidad de una transformación radical de gran parte de las ficciones televisivas.<sup>25</sup> En parte, ese consenso entre la audiencia tiene su origen, continúa Amado (2007), en una oscura seducción de la clase media por la estética de los márgenes que luego las generaciones tradujeron en signos de estilos (jergas, vestimenta, música, conductas). En este sentido, «los cuerpos marginales se leen —y se presentan para ser leídos— como declaraciones ideológicas, políticas y simultáneamente culturales» (Amado, 2007, p. 224).

El tema de la lengua es fundamental para pensar ese efecto de actualidad que ofrece la serie. De hecho, *Okupas* fue la primera serie en la que apareció un léxico *tumbero*, usado principalmente por «el negro» Pablo (personaje que vive en los monoblocks de Doc Sud y es

---

<sup>25</sup> Luego de *Okupas* (Stagnaro, 2000) y *Tumberos* (Caetano, 2002), aparecieron otras series que absorbieron los procedimientos y la estética presentadas en estas primeras ficciones, principalmente el uso de locaciones y la presentación de personajes y lugares marginales: *Disputas* (Caetano, 2003), *Sol negro* (Maci, 2003), *El puntero* (Barone, 2011) y, recientemente *El marginal* (Ortega, Ardanaz, Pérez y Ciancio, 2016).

interpretado por Dante Mastropiero, que no era actor) y que después será común en otras ficciones y en la literatura, como veremos más adelante. El personaje de Mastropiero instaló y popularizó ese tipo de lenguaje que para el momento era toda una novedad pero que veinte años después ya se encuentra arraigado. Así, el mérito de Stagnaro, heredero (podríamos decir) del cine de Pasolini y del Neorrealismo italiano,<sup>26</sup> fue el de apostar por actores no profesionales, habitantes de ese mundo en los márgenes que busca explorar, cuyos aportes verbales generaron cierto impacto en los espectadores.

De algún modo, entonces, la eficacia estética de la serie sostenida en una producción con pocos recursos técnicos y económicos, sumados al sentido de lo local (esa ciudad en crisis, una lengua que irrumpe con esos personajes marginales) y la persistencia del relato que sintonizaba con problemáticas relacionadas con los márgenes sociales (el delito, los inmigrantes, la rutina sin futuro, el desempleo y la informalidad laboral) y el lazo afectivo de la amistad producen una suerte de cóctel narrativo que atrae. Pero esta atracción se debe a que la serie trae consigo, de manera singular, las marcas de la cultura argentina que podemos leer incluso en el *Martín Fierro* (Hernández, 1872) (la amistad, la aventura, el afuera de la ley). Creemos que ahí, en la inscripción de ciertos elementos de nuestra memoria cultural, radica su éxito, es decir, la acepción masiva de un público que forma parte del mismo mundo que el director.

Doce años después de la emisión de la serie de Stagnaro (2000) y de otras que reprodujeron sus procedimientos, Pablo Trapero, otro referente del NCA, filma una película en la que también aparecen ocupas (de otro tipo, pero ocupas al fin). Allí encontraremos, en tanto espectadores de una sociedad que todo lo espectaculariza, rastros de una memoria emotiva que

---

<sup>26</sup>Además de los escenarios reales y de unas tramas protagonizadas por la clase trabajadora, con una fuerte carga ideológica y de denuncia social, otras constantes del neorrealismo fueron la presencia de actores no profesionales o el uso de largos planos secuencia que buscaban transmitir una sensación de tiempo real. Pero fundamentalmente la escuela cinematográfica italiana se caracteriza por negar «el principio de la *star* y la utilización indiferente de profesionales o de actores eventuales» (Bazin, 1966, p. 443).

va desde la banda sonora hasta las imágenes televisivas fabricadas en los medios de comunicación y bajo la lógica melodramática de las telenovelas.

*Elefante blanco* (Trapero, 2012) narra la historia de Julián (Ricardo Darín), un cura abnegado y moralmente intachable que hace trabajo social en una de las villas más importantes de Buenos Aires, Ciudad oculta, que fue cercada con un muro durante la última dictadura militar (de ahí recibe su nombre). El drama gira en torno a dos curas y una asistente social que tratan de mejorar las condiciones de vida de los habitantes, en medio de la violencia y el deterioro producido por los grupos vinculados al narcotráfico, por la inoperancia de la policía y la indiferencia del Estado.

En el nuevo milenio, las villas dan el tono principal de una época devastada por la crisis económica y el vaciamiento político. Las formas de la solidaridad y del trabajo militante en condiciones de marginalidad son puestas en cuestión. Si la militancia se compone de la fe como principio de voluntad para ser ejercida, es justamente este principio el que va a ser tensionado a lo largo del relato de *Elefante blanco*.

Trapero recorta la villa del resto de la ciudad (que solo aparece a través de espacios cerrados) como un territorio en disputa por el narcotráfico y donde el Estado se presenta en retirada. Si algo queda, es la acción social y religiosa de los curas para recuperar a los jóvenes del paco y bautizar a los niños, y la de la asistente social, que intenta darles empleo y documentos. Sin embargo, estos personajes aparecen en «lucha» con las instituciones que los contienen: por un lado, la iglesia, el Obispado principalmente, que no interviene con la empresa constructora para que continúe pagando los materiales y a los trabajadores para la obra de las viviendas; por otro lado, el Estado, que reprime y asesina a través de la policía.

En definitiva, en estos personajes cansados (Amado, 2009), atravesados por el contexto de abandono del Estado y desidia ciudadana, se vislumbran «interrogantes sobre la pérdida de certezas, sobre el extravío de los lazos de relación entre presente y pasado y, al mismo tiempo,

a la necesidad imprescindible de su recuperación» (p. 217). Conforman, a su vez, una imagen adecuada de una sociedad que intenta recrear lazos comunitarios «sin el patronazgo de los poderes y con la política acorralada por la vía contable» (Amado, 2007, p. 217), a partir de la presencia de ciertas metas y proyectos.

Podemos pensar que, frente al agotamiento del Estado, los cansados de *Elefante blanco*, se reúnen, se movilizan, denuncian, exigen que sus demandas de vivienda sean satisfechas. En una escena, Julián expresa sus contradicciones frente al padre Nicolás: «Estoy cansado, muy cansado, a veces tengo ganas de mandar a todos a la mierda; cuando vienen a pedir el desayuno, decirles que no tengo, no sé, no consigo, no puedo, váyase a la mierda señora, váyase a la mierda señor» (Trapero, 2012). Cuando no tienen respuestas, actúan a través de la incorrección política hasta llegar al máximo de sus posibilidades: la ocupación de un terreno previamente ya ocupado. Un grupo de villeros, acompañados de la asistente social y el padre Nicolás, deciden tomar y ocupar el predio como lo hizo, en otro contexto, Ricardo, el personaje de *Okupas* (Stagnaro, 2000). Pero frente a esa demanda, el Estado reprime.

Trapero reúne en el film distintos temas y géneros. El melodrama puede reconocerse en varios aspectos de la trama. En la historia del padre Nicolás, rescatado de la selva amazónica, comprometido con el trabajo en la villa, que inicia una relación amorosa, un amor prohibido e imposible, con Luciana (Martina Gusmán), una asistente social involucrada, sin éxito, en las mejoras de las condiciones de vida de los vecinos de la villa. En la historia del padre Julián, que sabe que se va a morir a causa de una enfermedad terminal y vive con angustia el resultado de su trabajo pastoral y social. En la ausencia o la pérdida de la fe en torno a la recuperación de la figura del padre Mugica.

También hay un registro documental, o docureality, en la decisión de filmar en la villa como con la cámara en mano, al estilo de *Policías en acción*, pero ese registro de lo documental no tiene que ver con una estética observacional, sino con aquello que Emilio Bernini (2008)

remarca como constitutivo del documental, más allá de los cambios históricos del género: una imagen de la otredad. Es decir,

Lo documental supone una mirada que constituye a su objeto como alterada, como aquello que no forma precisamente parte del propio universo y como aquello que en cierto modo es ofrecido como respuesta a un contexto de enunciación que así parece demandarlo. (p. 92)

Entonces, documentar no es registrar lo que la cámara capta, sino poner en escena lo que ha sido registrado para configurar a un otro, en este caso, los sujetos de la villa. El registro aparece en función de la invención cinematográfica de la otredad y el procedimiento para obtener esa imagen es siempre producto de un montaje de imágenes, textos, sonidos.

Trapero nos encierra en la villa obligándonos con su cámara a recorrer lugares que muy pocos se animarían a ver. La puesta en escena está atiborrada de planos secuencia que siguen a los personajes, y el espectador es un testigo de la miseria extrema. La puesta en escena acompaña el desasosiego, las cosas apiladas, la mugre, el hacinamiento son obstáculos que dificultan la movilidad. El cineasta filma con los espacios, es decir, el espacio extra filmico y las referencias que de ellos exhibe para dar forma al relato son parte constitutivas de un territorio signifiante que se vuelve imprescindible en la puesta en escena. El efecto de realidad, de cámara que investiga una situación que realmente sucede o puede suceder, se apoya como en un pilar en este aspecto. En este sentido, el film se monta para hacer ver aquello que «ante la proliferación y la saturación de imágenes no puede necesariamente ser visto, o queda oculto en ellas» (Bernini, 2008, p. 101). Trapero (2012) enfoca, ofrece su visión y hace zoom en un aspecto de la villa que se propaga en miles de imágenes televisivas.

Pero debemos decir también que la representación que se hace de ese territorio identificándolo con los espacios y características de los jóvenes marginales como delincuentes,

es muy similar a la construcción de estos en los programas televisivos hegemónicos, en los que se asocia a los adolescentes en situación de pobreza con el consumo de drogas, el uso de armas, y la criminalidad en general. Estos rasgos fuertemente estereotipados, asentados en la oposición entre buenos y malos, permiten construir un relato clásico que habilita una identificación fácil y rápida para el espectador quien, además, si consume televisión podría haber visto el programa *Esta es mi villa* (Artear, 2001-2021), conducido por Julio Bazán y emitido en TN desde el 2001, donde programa tras programa se dibuja siempre la misma secuencia: el basural, la calle de tierra, los pasillos angostos, el vagabundeo de los perros, el rostro en primer plano de sus habitantes. La pobreza extrema y la cumbia completan el estereotipo.

Por otro lado, la banda sonora de *Elefante blanco* nos permite reflexionar sobre la relación que se establece entre el espectador y el director: ninguno pertenece al mundo del film. La música, reivindica la diferencia social entre lo que se representa y la perspectiva del cineasta. En los títulos iniciales y los créditos finales se oye una misma canción de rock, cantada por Pity Álvarez, «Las cosas que no se tocan» (Intoxicados, 2005), que parecería hablar sobre lo que no se puede tener. Esta inclusión podría indicarnos, por un lado, esa mirada del afuera de la villa, es decir, la mirada del cineasta. La cumbia está en todos lados, el rock tal vez en menor medida esté en las villas, no solo por la música sino por lo que lo rodea, su cultura, emparentada con la clase media. Sin homogeneizar, la cumbia es la música que se identifica con el mundo villero.

En este sentido, podríamos suponer que el cineasta induce al espectador a un tipo de identificación cinéfila que no tiene lugar con los personajes y sus situaciones, sino con el modo en que él los presenta (Bernini, 2005, p. 100) y los juicios que se elaboran sobre ellos en el film. Hay, como sugiere Bernini, un distanciamiento afectivo que emerge paralelamente con «una comprensión ideológica sobre el destino social de los excluidos» (p. 101). Incluso, si vamos un poco más allá, podríamos pensar que el éxito comercial de la película (fue taquilla

en el 2012 en Argentina) se deba en parte a que su audiencia tal vez sean los mismos espectadores entrenados en las ficciones televisivas como *Okupas* (Stagnaro, 2000) cuyo universo sonoro original estuvo integrado mayormente por bandas de rock argentino de los 70, desde Vox Dei y Billy Bond hasta Polifemo, Los Gatos y Pescado Rabioso.

### **El cura de la villa**

El título de *Elefante blanco* (Trapero, 2012) alude al edificio que se observa en la portada de la película y que simboliza el abandono y la desidia de las políticas estatales: pensado como el hospital más grande de Latinoamérica en 1923, por el socialista Alfredo Palacios, las obras para su realización se abandonaron a los pocos años, luego fueron retomadas en el gobierno peronista para ser finalmente abandonadas con la Revolución Libertadora y hoy es la residencia precaria para los habitantes de Villa Lugano. El elefante blanco es casi como un fantasma que nos habla del fracaso del Estado, es la presencia de una ruina abandonada que, a pesar de las voluntades particulares, sigue exhibiendo la ausencia de políticas estatales. Pero también es una herida urbana que tiene un poder evocativo que cobra fuerza, además, ante la presencia estatal en su versión represiva como única forma de respuesta. Incluso, en el film se vislumbra que la fuerza de la fe tampoco mueve la montaña de cemento.

Películas como *Mundo Grúa* o *El bonaerense* (Trapero, 1999; 2002) se caracterizaban por ser en gran parte relatos dispersos, con puntos de giro débiles o, mejor, que se dejaban debilitar ante la fuerza de la inmersión de una cámara que poseía un ímpetu antropológico por lo anormal, lo marginal, lo desplazado del centro de los ideales sociales de una sociedad. En cambio, *Elefante blanco* muestra una voluntad de narrar una historia que se combina con una figura de la realidad extra-filmica con sentido inmanente: el edificio abandonado como alegoría de la ausencia de políticas públicas y sociales. A la vez, es lo que permanece pese a todo: una forma de lo público anclada a un pasado que se deteriora en el centro de la precariedad de la

vida de la villa. Allí la memoria del padre Mugica se conforma como un eje que articula el imaginario villero, la violencia del pasado y el presente de la descomposición de las instituciones.



*Fotograma del film Elefante blanco, de Pablo Trapero (2012). Fuente: Sáenz (2016)*

En este sentido, Trapero (2012) concentra su atención en la imagen-síntoma (Didi-Huberman, 2006) del elefante blanco en tanto permite ver reminiscencias y, al mismo tiempo, se erige como una imagen anacrónica emplazada en ese pliegue entre el tiempo de las latencias (el de la memoria) y el de la historia alternativa.

Entonces, en la lógica del film se teje un esquema de presencia/ausencia producido por el dispositivo representativo de la imagen del edificio que permite interrogarnos sobre un aspecto de la realidad contemporánea cuando ella es aludida como una cuestión política. Porque, como señala Amado (2009), «las imágenes crean lo político desde las cláusulas representativas de la ficción, desde la realidad material del mundo o con el registro documental de sus eventos» (p. 45). En efecto, en las películas de Trapero hay una distancia del mundo representado que se asienta en un «notorio respeto por el punto de vista de sus héroes» (Bernini, 2014, p. 102). Sus films dicen menos sobre el mundo narrado que sobre aquel que los enuncia; expresan «a fin de cuentas más una verdad del cineasta, que una verdad sobre el mundo» (Bernini, 2014, p. 102). En una entrevista, Trapero aclara que:

[Elefante blanco] No es autobiográfica, para nada, pero hay como un recuerdo, imágenes, que tengo de una época en la que iba a hacer trabajo social a las villas, y que mucha gente de clase media hace. [...] Me interesaba contar la historia de personas que entienden la religión de una manera diferente a la tradicional. Lo humano, antes que lo religioso. (Lerer, 2012)

De aquí que para el cineasta el realismo, que se observa en este film y en otros, sea una herramienta «para descubrir algo que no conocés, mundos que te son ajenos. Solo en este sentido podría calificar lo que hago de realismo» (Bordigoni y Guzmán, 2011, p. 592). Hay, entonces, una búsqueda de Trapero para exponer la pulsión de esos registros íntimos sin renunciar al relato.

*Elefante Blanco* es, sobre todo, una película que toma una forma netamente espacial, de acuerdo con la exploración de lo urbano que viene realizando el director: la villa aparece como condensación espacial de múltiples materialidades políticas, sociales, libidinales y espirituales que se desarrollan en distintas mini tramas a lo largo del film, pero emplazadas en un mismo territorio. El espacio representado parece ser el de una villa sintética, compuesta de tomas filmadas en Villa 15 (Ciudad Oculta), Villa 31 y Villa Rodrigo Bueno. Sin embargo, la mayor parte de la película fue rodada en las inmediaciones del hospital abandonado en Ciudad Oculta, en un momento en que se habían iniciado obras de vivienda (detenidas luego por falta de fondos) para reubicar a algunos de los habitantes del edificio en estado precario. Las primeras secuencias que vemos de la villa demuestran la equiparación entre el espacio inconmensurable de la villa y el edificio abandonado que se convertirá en la metáfora central de la película.

Por otro lado, el director contrata residentes de la villa para hacerlos actores de reparto junto con el trío de actores profesionales: Ricardo Darín, Jérémie Rénier y Martina Gusmán. En este sentido, Trapero continúa con la política —predominante en el NCA— de contratar a

actores no profesionales que en los comienzos del nuevo régimen fílmico se relacionó con la «búsqueda de un tipo de gestualidad, corporalidad y dicción diferentes» (Aguilar, 2010, p. 22), una política que permitió reflexionar sobre los cuerpos, los nombres y los rostros y que sirvió a numerosos cineastas (y directores de televisión) para lograr un efecto de verosimilitud en la construcción de historias ligadas a un tipo de espacio y de sujeto. La pregunta sería si en *Elefante blanco*, filmada una década después de las primeras películas que inauguraron el NCA, la inscripción de actores no profesionales y, en este caso, villeros, tiene el mismo efecto o simplemente forma parte de una marca de autor y de una tradición que lo contiene, portando, al mismo tiempo, una efectividad que ya presupone una cosmovisión compartida entre el director y los espectadores.

El estudio colectivo que compilan Andermann y Fernández Bravo (2013) propone un balance del Nuevo Cine Argentino —quince años después de *Pizza, birra, faso* (Stagnaro y Caetano, 1998)— en el que reparan sobre el agotamiento de algunas de sus opciones estéticas. En el marco de las lecturas de balance, el artículo de Oubiña (2013) denuncia la repetición de ciertos procedimientos en el NCA, como la suspensión narrativa y la confianza (excesiva) en el registro. Advierte además que estas fórmulas corren el riesgo de volverse un lugar común, un gesto manierista y vacío de sentido, en la medida en que pierden su condición de imagen-síntoma. El autor señala el riesgo de «confundir lo real con su registro, la observación con la ausencia de puesta en escena y la representación de una superficie con la carencia de toda densidad» (2013, p. 41).<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Oubiña aboga por un «realismo crítico», capaz de combinar registro e invención para «restituir la ambigüedad» de la imagen, es decir, para devolverle su «valor textural» (y, con él, su dimensión política, su capacidad de volver extraña la realidad) (p. 49). En definitiva, su análisis parte de la objetividad y la distancia como valores en detrimento del desvío o desborde (cuestiones que analizaremos en el próximo capítulo) de los cuerpos y de los relatos.

Indudablemente, en *Elefante blanco*, el recurso a la inclusión de actores no profesionales —proveniente de la tradición del neorrealismo italiano y marca distintiva del NCA— constituye un rasgo del cine de Trapero. Pero la convivencia con actores profesionales de gran trayectoria nacional e internacional y, además, la supremacía de estos en la construcción de la trama, permite inferir que la política de la imagen cinematográfica en este film no se vincula con una reflexión sobre los cuerpos —sobre la inscripción de lo real en esos cuerpos—, sino que se centra en el espacio de esos cuerpos que luchan por ser héroes de sus propias vidas.

Además, la película recupera la figura del padre Mujica,<sup>28</sup> el destacado cura del Tercer Mundo que militó en la villa de Retiro (fue asesinado en 1974) e impulsó la creación del movimiento curas villeros durante los años sesenta y setenta. Para los curas del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, trabajar en las villas en el Buenos Aires de esos años era la continuación y radicalización de un peronismo de izquierda proscrito y reprimido (hasta dentro del peronismo tardío). «Esta actividad vinculaba estrechamente el concepto político de la redención con el teológico: Perón, Cristo y la revolución por venir se convertían en símbolos intercambiables dentro de una estructura afectiva de mesianismo revolucionario» (Kantaris, 2016, p. 86). La figura de Mugica en el espacio de la villa es un emblema incorporado a cierto estado de la vida social, de la conciencia y la autorrepresentación de la comunidad villera

---

<sup>28</sup> Carlos Mugica (nacido en 1930, en el seno de una familia antiperonista y aristocrática) arriesga su vida al intentar juntar la idea de la custodia y amparo religioso con lo que se podría llamar la «“tutela subalterna”, o sea, el rescate sociopolítico de un pueblo “desamparado”» (Kantaris, 2016, p. 86). El acercamiento al peronismo se produjo luego del golpe del 55, cuando visitó el conventillo de La Boca, donde misionaba, y vio un *graffiti* que decía «Sin Perón no hay Patria ni Dios, abajo los cuervos». Desde allí se produce una crisis en su identidad política y se acerca al peronismo y, señala Gabriel Mariotto (2020), se convierte en un cura del movimiento villero peronista, y pasa a vivir como pobre en la villa 31.

Su relación con el peronismo no fue simple. Si bien participó del Ministerio de Bienestar Social por pedido de Perón, renuncia cuando se hace cargo López Rega y esto fue, para algunos, una sentencia de muerte. Mugica consideraba que el plan de erradicación de las villas era un negocio con empresas privadas y no dejaba lugar para la participación de los villeros. Al mismo tiempo, tampoco contaba con el apoyo de la Iglesia institucional (el arzobispo lo suspendió durante treinta días en 1970 por haber oficiado en los funerales de unos amigos montoneros muertos en un enfrentamiento armado). Mugica fue asesinado el 11 de mayo de 1974 (inicialmente se pensó que habían sido los Montoneros; hoy las evidencias hacen pensar que fue la triple A).

puesto que corresponde a la dimensión más estable de la memoria social sostenida en símbolos y escenas que fundan una identidad.

Pablo Trapero dice que Mugica empezó a desempeñar un papel más central en la película después de darse cuenta hasta qué punto todavía lo recuerdan en las villas a través de grafitis, afiches y otros homenajes populares (Trapero 2013). Por ejemplo, en un afiche del 2012, la Organización Nacional Peronismo Militante, muy activa en las villas, evoca a Mugica de forma mesiánica (olvidándose de las denuncias de los años setenta). Su figura — imagen estereotipada y tan reconocible como la del Che— está dibujada en blanco y negro con el alzacuello ¡cónico señalando su oficio y los ojos alzados hacia lo sublime. A su lado están las siguientes palabras escritas en mayúscula: “LA VIDA POR EL PUEBLO, LA VIDA POR PERÓN” (Sisco/Barreto/Moretta 2013). (citado en Kantaris, 2016, p. 88)

La película también muestra varias tomas de los altares populares dedicados a este sacerdote que se encuentran en la Villa 31 de Retiro (al igual que en otras villas) donde fundó la Parroquia del Cristo Obrero. Su legado se evoca, a menudo, a nivel oficial también y su nombre se usa para cualquier política gubernamental que tenga que ver con proyectos de vivienda o uso de terrenos en las villas. En ese sentido, la apropiación de su figura en *Elefante blanco* no es inocente porque pone en escena uno de los núcleos de una lucha simbólica entre «el deseo de otorgarle al terreno resbaladizo y contingente de la política algo del poder inapelable de lo divino, cifrado en la imagen del “pueblo”, y, por último, del deseo de silenciar el disenso social» (Kantaris, 2016, p. 88).

Es decir, en la historia del film, la Iglesia representa casi la única presencia institucional en la villa, al organizar la poca asistencia social y médica que reciben los habitantes, registrar nacimientos y muertes, y ofrecer ayuda a los niños y adolescentes drogadictos que se congregan

en los espacios baldíos del edificio. Como tal, los sacerdotes y voluntarios religiosos cumplen el papel tradicional de la misión —el «rescate» de almas— y sustituyen las funciones del Estado ausente para la organización social de una comunidad (basada en el topos tradicional de la comunión).

Coincidimos con Geoffrey Kantaris (2016) en que el conflicto ideológico que se instala como tema central de la película surge justamente cuando dos conceptos diferentes de colectividad chocan entre sí:

... la comunión —basada en la noción de una colectividad espiritual jerárquica, atemporal y, por ende, invariable— se enfrenta con el deseo de la organización política, o sea, la comunión se convierte en comunidad política y la grey en “pueblo” con sus propias demandas de cambio social. (p. 86)

Claramente, este conflicto no es nuevo y por eso aparece el Padre Mugica como una figura presente y recurrente en la villa: tanto en el film, a partir de la representación de la labor cristiana y milagrosa del sacerdote (en una escena, el padre Julián visita a una creyente de la villa Rodrigo Bueno que se sanó luego de rezarle al Padre Mugica) y del destino fatal que protagoniza el sacerdote villero, Julián (que se asemeja, con algunas variaciones referidas al contexto, al asesinato del cura tercermundista), como en la dedicatoria que aparece en el cuadro final de la película: «A la memoria del Padre Mugica, asesinado el 11 de mayo de 1974. Su crimen todavía no se ha esclarecido» (Trapero, 2012).

En la película, la muerte del padre Julián (una segunda muerte del cura villero) repite algo de la de Mugica: la violencia y las balas. Pero también la corrige. En el film, lo asesinan en la villa por proteger a un chico perseguido por la policía (que a su vez había matado a un agente encubierto que investigaba sobre el narcotráfico en la villa). Mugica no fue asesinado en la villa y no sabía verdaderamente por qué moría ni quién lo mataba. No obstante, lo que

cambia radicalmente es que el padre Julián muere disparando contra un policía que a su vez lo mata a él. La secuencia evoca a su modo otros tiroteos de aquellos tiempos violentos.<sup>29</sup>

Ahora bien, como vimos anteriormente, el vínculo entre la religión y la villa también se puede leer en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Alarcón, 2003) y *La Virgen Cabeza* (Cabezón Cámara, 2009) desde otras perspectivas. En la primera, la representación religiosa se escenifica en torno al ídolo pagano Víctor Manuel «El Frente» Vital, el pibe chorro devenido santo porque se creía que tenía el poder de frenar las balas y cuya imagen espectral y objetual deambula por los barrios del conurbano, cerca de la estación de San Fernando. En esta figura se produce un sincretismo que mezcla la religiosidad y los códigos villeros de la esfera delictiva. Y en *La Virgen Cabeza*, se presenta el rito religioso encabezado por la médium Cleopatra (la travesti que habla con la Virgen) quien, rodeada de devotos con corporalidades marginales, conforma una comunidad que incorpora la tradición de la religión católica y la materialidad que le entrega la villa miseria. Uno de los modos de esa representación de lo religioso se observa en la construcción performática de la virgen.

Podríamos suponer entonces que en estas textualidades lo profano, lo que se erige fuera o a distancia del templo o Iglesia, aparece como un desborde en tanto estas figuras sobre las que gira el rito profano —un pibe chorro y una travesti villera— también nos permiten reflexionar sobre la vulnerabilidad de quienes viven en esos espacios marginales. En cambio, en *Elefante blanco* los estereotipos se multiplican por todos lados, como en el caso del cura villero que se establece como personaje abnegado y moralmente intachable, mientras que el

---

<sup>29</sup> «Mugica había estado muy unido al grupo fundador de Montoneros, aunque no se había incorporado a la guerrilla porque, decía en una cita que se ha repetido muchas veces, estar «dispuesto a morir pero no a matar». Pero luego se había enfrentado políticamente con la organización, en el debate público y en el trabajo en la villa. Había recibido amenazas de muerte de parte de la guerrilla y había sido incluido en una simbólica “cárcel del pueblo” en una revista del grupo (Militancia Peronista). Pero en el film, en la ficción, moría como uno de ellos» (Vezzetti, 2014, p. 186).

sacerdote más joven cae en el pecado de la carne cuando comienza una relación con la asistente social.

### ***Elefante blanco: entre la tradición y la diferencia***

Las primeras imágenes que vemos de la villa en *Elefante blanco* (Trapero, 2012) son tomas aéreas. Desde arriba, se exhibe la magnitud del hospital abandonado con una creciente proliferación de casillas de chapas a sus costados, edificaciones sin planificación, calles sin asfalto, y una obra que quedará también inconclusa (por falta de fondos): un plan de viviendas construidas por los propios residentes. La vista aérea (que podemos vincular con los helicópteros que sobrevuelan la ciudad y ofrecen, como señala Néstor García Canclini (2003) «cada mañana, por radio y televisión, el simulacro de una visión de conjunto» (p. 5), un espectáculo de la inseguridad) recrea la villa como un espacio casi impenetrable, complejo. Esas tomas están acompañadas por la canción de Intoxicados (2005), cuya letra dice: «lo que más me gusta son las cosas que no se tocan». Este pareciera ser un guiño semántico de Trapero que, además de establecer una conexión con el espectador, nos invita a pensar que el film no solo tratará de lo tangible, de lo evidente, de la villa, de la miseria, sino de lo que no se ve: la fe.

Luego del rescate del padre Nicolás en la selva amazónica y su llegada a Ciudad oculta, el padre Julián lo conduce por el espacio laberíntico del elefante blanco donde residen aproximadamente trescientas mil personas, según el censo que llevan a través de los bautismos. «La villa no figura ni en el mapa», sentencia Julián mientras adelante se exhibe el ritmo de una multitud. Si en Aira o Alarcón el problema era cómo entrar en la villa, en el film, ese espacio laberíntico de pasillos angostos se traduce como la imposibilidad de salir: las salidas son temporarias —en un auto y a un centro de rehabilitación— o definitivas, a través de la muerte.

Una de las tareas que lleva adelante la Iglesia junto con la asistente social es la de ayudar a los adolescentes de la villa en su rehabilitación del paco. En una escena se muestra un grupo

de chicos reunidos, y uno dice: «Nadie se escapa de la villa; si te vas, la villa te va a buscar» (Trapero, 2012), y el sacerdote le responde: «La villa es nuestro lugar, pero también está bueno alejarse un poco». Claramente, ese alejarse está conectado con la ida al centro de rehabilitación al que acuden los adolescentes para desintoxicarse.

En este punto, podríamos pensar que se exhibe otro estereotipo, proveniente, en este caso, de los informes delictivos y que nos reenvía a las construcciones de las identidades villeras «que arrastran tras de sí la caricatura de “desviados sociales” que se mantuvo —en algunos sectores del Estado— por 25 años y sigue casi intacta» (Cravino, 2009, p. 195).<sup>30</sup> Es decir, la vinculación entre la droga (y otras adicciones) y la villa es un lugar recurrente en el imaginario social. Justamente, el film inscribe la historia del Padre Julián y su empresa en la villa dentro de una trama más amplia que es la del narcotráfico donde los jóvenes, principalmente, quedan atrapados.

Por otra parte, todo en *Elefante blanco* (Trapero, 2012) se resuelve villa adentro. Las únicas escenas fuera de ese espacio son al comienzo, cuando se muestra una brutal matanza de indígenas y el incendio de una aldea por parte de fuerzas que llevan uniforme en un lugar de aspecto selvático —después se dice que es la Amazonia—. De esa violencia escapa el padre Nicolás, que va a ser rescatado por el padre Julián en un barco que recorre un río caudaloso en el límite entre Perú y Ecuador. Otras escenas breves fuera de la villa son: en las casas de Julián

---

<sup>30</sup> En 1996 se llevó a cabo un informe, encargado por el entonces ministro de interior, Carlos Corach, sobre el relevamiento de las actividades políticas en las villas porteñas. La metodología utilizada consistió en que cada Comisaría de la ciudad de Buenos Aires creara una investigación teniendo en cuenta siete puntos: 1) ubicación geográfica; 2) población; 3) sacerdotes; 4) sociedades de fomento; 5) actividades políticas; 6) activistas o dirigentes villeros; 7) datos de relevancia (Cravino, 2009, p. 194). Es interesante reparar especialmente en los ítems 3 y 5, que pueden resultar anacrónicos teniendo en cuenta la coyuntura democrática en la que se produjeron los informes. En definitiva, como señala María Cristina Cravino (2009), el informe tuvo un rol muy importante en la reproducción de las representaciones sobre los villeros e inclusive «evidenció como supuesto una asociación entre delincuencia y actividades políticas, ambas incluidas en el parámetro de prácticas no deseadas socialmente» (p. 195).

y Luciana (Martina Gusmán), en el centro de rehabilitación, en un sanatorio y en el Arzobispado.

En cuanto a la relación específica con la villa, la película exhibe dos problemáticas vinculadas con la configuración urbana y el espacio marginal —que no son nuevos en el cine y en la literatura argentinos—: los límites entre la ciudad y la villa y el tema de la vivienda. El primero de los films que pone en escena el fenómeno villero en tensión con el proceso modernizado de Buenos Aires es *Suburbio* (1951), de León Klimovsky, filmado durante el peronismo y con resultados problemáticos puesto que el gobierno la censuró y el director se vio obligado a cambiar el final. «Su título muestra la inexistencia de un término que permitiera aislar con nitidez a las villas y darles autonomía» (Aguilar, 2015, p. 198).

En 1954, Mario Soffici estrenó *Barrio gris*, en la que también se representa a los barrios marginales de Buenos Aires y se identifica la explotación como la causa del sufrimiento de los pobres. Como señala Karush, «las películas de Soffici fueron algunos de los primeros éxitos comerciales de la cultura de masas que ofrecían una descripción realista y explícita de la desigualdad en Argentina» (2013, p. 204). *Barrio gris* es un film construido bajo la influencia del neorrealismo italiano y posee una de las mayores descripciones de la marginalidad. Su estreno, durante el segundo gobierno peronista, ocasionó cuestionamientos y polémicas en torno a la existencia o no de barrios pobres, principalmente de las villas.

Pese a que había sido filmado en un barrio de emergencia de Sarandí, a diez minutos de la capital, Soffici fue obligado a insertar al comienzo del metraje un comentario que anunciaba que en el presente del film esas zonas ya no existían. Esta inclusión es atribuida, no sin razón, a la férrea censura ejercida sobre el cine durante el gobierno peronista al que le molestaba cualquier tipo de visión crítica, especialmente en el plano social (Fuster Retali,

2007). Además, como señala Clara Kriger, las películas de la época peronista<sup>31</sup> podían presentar la injusticia social en la medida en que dejaban en claro que estos problemas se daban en el pasado (Karush, 2013).

En cuanto a las tramas de *Detrás de un largo muro* (1958), de Lucas Demare, y *Buenos Aires* (1966), cortometraje de David Kohon, estas giran en torno al conflicto por la vivienda y las condiciones de existencia. Ambas textualidades filmicas se centran en la visualización de las consecuencias negativas de la modernización urbana. Y desde la perspectiva de cada autor, tratan el problema de las «dos ciudades» o ciudad dual desde la misma estructura narrativa en la que se alternan imágenes de la ciudad moderna, con determinadas secuencias de la villa. La ciudad ordena tanto espacial como política y económicamente los espacios según la localización de la residencia y la del espacio de trabajo. Estas «dos ciudades» se distinguen en función del «derecho al uso del espacio urbano» (Oszlak, 1991). Es decir, según la capacidad de fijar el lugar de residencia o de localización de la actividad económica dentro del espacio.

El film de Demare (1958) relata la historia de una familia compuesta por un padre y una hija que deciden emigrar del campo a la ciudad en busca de prosperidad y encuentran alojamiento en una villa miseria. La identidad rural, representada por el director como «moralmente buena» se transforma y se deja de lado cuando llegan a la ciudad. Villa Jardín, el emplazamiento al que se van a vivir los protagonistas, está poblada por trabajadores bien vestidos, educados, amables y solidarios, blancos. Orilleros, en todo caso, pero no lúmpenes,

---

<sup>31</sup> «La política del gobierno peronista se caracterizó por dos aspectos esenciales: proteccionismo económico de la industria cinematográfica nacional y control de contenidos y censura en las obras filmicas. La política proteccionista favoreció la especulación y el oportunismo de los empresarios privados, y no así el desarrollo sostenido de la industria. Esto condujo a que ni bien se retiraran las medidas proteccionistas tras el golpe del '55, la mayoría de los estudios cinematográficos cerrarían y el sistema de producción del denominado cine clásico argentino terminaría de desintegrarse. Por su parte, la política de censura y el control de contenidos influyó directamente en la configuración de un cine de entretenimiento ligero basado en los géneros populares, con bajas pretensiones estéticas y un elevado conformismo político, desalentando. Con respecto a los resultados del proteccionismo dice Kriger “no se fortaleció la industria [...] los empresarios aprovecharon para filmar con un riesgo económico menor y no para diseñar una política empresarial sólida y coherente de esta manera toda posibilidad de renovación sería de las convenciones para representar a las mismas masas populares en las que el gobierno peronista se apoyaba”» (Cartoccio, 2007, pp. 1-3).

incluyendo al personaje de Pedro y su banda. Ya desde el título, se alude a una ciudad dividida por un muro que no solo separa dos zonas diferenciadas, sino también dos grupos de personas con distintos estilos de vida, con distintos órdenes morales, dos consecuencias de la modernización que pretende ocultar tras ese muro su lado negativo.

Durante el viaje, que lleva a los protagonistas desde Retiro al otro lado de la ciudad, el paisaje urbano va cambiando: de la densidad urbana de barrios como Palermo y Belgrano a los lotes económicos y las autoconstrucciones precarias en espacios abiertos informales, donde faltan los servicios y las calles no están pavimentadas. Pero lo que nos resulta interesante del film es que Demare no solo escenifica las condiciones de vida propias de una villa, sino que también la muestra como espacio o receptáculo de la delincuencia.

Pedro, uno de los personajes que habita en la villa, es jefe de una banda de delincuentes que se dedican a la venta de autopartes y representa la pérdida de valores morales que supone la ciudad, en contraste con los personajes de Rosita y Don Dionisio, que llegan a Villa Jardín con los valores del campo. En la perspectiva del cineasta queda explícito que la villa construye el contexto necesario para el surgimiento de normas y valores negativos en contraposición a los valores propios de los habitantes del campo. Y en función de el contrapunto ciudad/campo que el film despliega, se construye la figura del villero, presentada, sin dudas, como negativa. Un ser moralmente degradado o propenso a devenir un ser inmoral al que hay que ocultar detrás del muro.

La villa, representada como continuidad del campo y separada de la ciudad por un muro, además se opone al núcleo identitario central de Buenos Aires: el barrio. Si este espacio otorga pertenencia, seguridad, reconocimiento y, según Carolina Rolle, «intensifica el deseo de una reapropiación local hasta constituir signos distintivos que hacen que una comunidad se apropie de ese espacio urbano en un doble acto: físico y simbólico» (2017, p. 13), en el film, la villa nunca es considerada un barrio. Más bien es un espacio que siempre está

construyéndose, lo que evidentemente implica una constante interpelación al Estado para mejorar las condiciones urbanas y materiales.

Además, en ese territorio el imaginario urbano que lo liga a lo peligroso (que simbólicamente aparece como espacios cerrados), está muy presente, y no sucede esto en los barrios. Incluso el acceso de los habitantes de la ciudad-periferia a la ciudad-centro es transitorio, fugaz: solo recorrerán aquella otra parte de la ciudad como si fueran turistas, sin ningún lazo que los una a ella, tal como queda evidenciado en las escenas en que Pedro lleva a Rosita a pasear por la ciudad, cuando van al cine, ven vidrieras y edificios por la calle Florida y sus alrededores.

En cuanto a *Buenos Aires* (1966), cortometraje documental dirigido por David Kohon, en él adquiere principal relevancia la perspectiva que el autor propone sobre la ciudad. Allí se muestran imágenes de la zona céntrica de la ciudad de Buenos Aires en contraste con una villa donde se destacan viviendas de materiales precarios, caminos de tierra, falta de servicios, y otras carencias. El documental exhibe un día en la vida de tres habitantes de la villa —una obrera textil, un metalúrgico y un cartero— a partir del que se percibe el carácter cotidiano de los flujos constantes de personas entre ambas partes de la ciudad y el rol que cumple la villa, puesto que allí reside la mano de obra para la próspera ciudad que se levanta a través de la exclusión. Puede decirse que se trata de un tipo de integración excluyente de los habitantes de la ciudad-periferia a la vida de la ciudad-centro; una integración restringida al desarrollo de la actividad laboral y en algunos casos menores, el ocio. Por otro lado, Kohon (1966) sugiere que la ciudad moderna y la villa no son dos partes inconexas que se desenvuelven y desarrollan de manera aislada, sino que se necesitan mutuamente.

Si bien en ambos films se presupone el dualismo, Kohon reivindica la figura del villero en su identidad cultural y en el lugar que ocupa dentro de la estructura social e incluso exhibe a los habitantes de la villa en su concreta corporalidad y a partir de sus voces: cada «yo vivo

aquí» que repiten los personajes constata que son ellos los que ponen en funcionamiento la maquinaria urbana. En este sentido, el villero es una parte constitutiva y fundamental de la ciudad, son los hacedores de la modernidad. Asimismo, el cineasta postula una ferviente crítica a la modernización que excluye o finge excluir del desarrollo urbano a los sectores de masa trabajadora y, al mismo tiempo, «niega de plano cualquier conceptualización de la marginalidad» (Gorelik, 2013, p. 124).

Claramente, Trapero (2012) se sitúa en una posición intermedia con respecto a los imaginarios que proponen Demare (1958) y Kohon (1966) en sus respectivos films. La villa de *Elefante blanco* es un espacio fragmentado, objeto de disputas y que tal vez no constituya una única totalidad, sino que es un recorte y una representación del cineasta. Ese territorio al que le dieron el nombre de Ciudad oculta «porque ni figura en el mapa», dice Julián (Trapero, 2012), contiene los restos de ese edificio que pretendió ser el hospital más grande de Latinoamérica. Y lo que exhibe la trama es una discusión acerca de cómo integrarse o al menos organizarse y administrarse para lograr una posible sustentabilidad y desarrollo económico y urbano. Cuando el Estado primero y luego la Iglesia abandonan el lugar y dejan inconclusas las obras de las viviendas dentro del predio, solo queda el acampe y las tomas que son reprimidas por la policía.

Ahora bien, las imágenes de la villa solo hacen visible el deterioro del espacio urbano que se inunda cada vez que llueve, la basura, el enfrentamiento de dos sectores por el delito y el narco. Por supuesto, el régimen representativo del film no es de la semejanza, sino que Trapero (2012) propone una operación de hibridación entre lo real (ese espacio que existe) y la historia que contiene citas habituales o estereotipos grabados en la memoria colectiva del público: un cura que se enamora, el gatillo fácil, la disputa por el control territorial de la droga, y los velorios en medio de la lluvia y el barro —como *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Alarcón, 2003) y *La Virgen Cabeza* (Cabezón Cámara, 2009)—.

Aunque en la ficción no importa (o no parecería importar) la verificación de la verdad, sino su principio constructivo, también es cierto que la elección de ciertos elementos y símbolos del film (el edificio, la figura del padre Mugica, la banda de sonora, los actores personales), y en la delimitación de una trama reconocida, el cineasta pone de manifiesto la eficacia estética que se sustenta en la recepción de espectadores con una memoria cultural y un sentido de lo local determinados. Queremos decir: en 2012, *Elefante blanco* fue la película más taquillera de ese año, y podemos convenir que el mérito de la película haya sido el de elaborar una narración sobre la villa con la repetición de ciertos tópicos conocidos sobre los márgenes sociales y la violencia, pero llevados a la espectacularidad a través de una superproducción de recursos técnicos.

Sin embargo, la diferencia que plantea Trapero (2012) con respecto a la tradición cinematográfica y televisiva es que en el film el villero se hace sujeto cuando se convierte en sujeto político, es decir, cuando se rebela políticamente frente al Estado y su abandono. Justamente, la hipótesis de lectura de Aguilar (2015) es que la politización de los sujetos villeros se da solo a partir del ingreso a la política, con la que podrían transformar sus necesidades en demandas hechas al Estado y a partir de la cual ingresar como sujetos de la narración filmica. De modo que Trapero (2012) ensaya una serie de estrategias para volver a instalar la supremacía de la política en el relato. En efecto,

A un movimiento de despolitización que consiste en borrar las referencias más concretas (la villa es una combinación de varias, no hay menciones de los partidos políticos ni de las madres de Plaza de Mayo que trabajaron en el edificio de Ciudad Oculta, se omite la filiación actual de los sacerdotes), le corresponde otro de politización que ancla en el Padre Mugica y en los curas villeros. (Aguilar, 2015, p. 205)

Entonces, los estereotipos de la villa y la repetición de los elementos que hacen visible ciertas formas de vida e idiosincrasias de ese territorio en tanto imágenes colectivas cristalizadas (Amossy y Herschberg Pierrot, 2010, p. 34) vienen a reforzar una relación —la del cine con la villa (que proviene del cine militante de los años sesenta)— que solo puede pensarse a partir de la transformación del otro en sujeto político. Pese a que el film retoma los debates de los años 70 sobre la responsabilidad y el compromiso políticos encarnados en la figura del Padre Mugica, en el nuevo milenio ya no hay lugar para la denuncia a través del cine, sí para provocar debates: «Si lo que pasa conmueve a los espectadores y los hace cambiar, accionar, mejor», señala Trapero (2013).

### **El relato narco: la entrada de Latinoamérica**

Como mencionamos anteriormente, *Elefante blanco* (Trapero, 2012) comienza cuando el padre Julián va a buscar al padre Nicolás, que ha sido herido, a una zona de la Amazonia (en el límite entre Perú y Ecuador). Luego el film avanza hasta su incorporación al grupo de sacerdotes de la villa en Buenos Aires. Con esa inclusión de los aborígenes de la Amazonia, el drama social urbano queda incluido en la historia de los sufrimientos y las violencias que padecen los humildes del Tercer Mundo. La escena resulta un poco anacrónica, puesto que parece más bien una matanza más típica de los años 70. Lo cierto es que su inclusión nos habla también sobre el público del film: un espectador globalizado que puede creer que hay una condición homogénea de pobres y marginados que reúne a la Amazonia con Buenos Aires.

En este punto, es interesante recordar que el auge del NCA se convirtió rápidamente en un «bien simbólico de repercusión global» (Andermann y Fernández Bravo, 2013, p. 11) y que un conjunto de ensayos críticos, a partir de una lectura comparativa, puso en evidencia las condiciones de producción, circulación y recepción de cinematografías nacionales latinoamericanas. La hipótesis de Andermann y Fernández Bravo es justamente la de pensar

en la emergencia casi simultánea de textualidades cinematográficas contemporáneas en Argentina (NCA) y en Brasil (cinema de retomada) a partir del eje de la preocupación por lo real. El cine, en tanto lenguaje artístico, puede pensarse como un objeto transnacional que dialoga y actúa con una tradición cosmopolita y otra vernácula a la vez.

En este sentido, la aparición de *Elefante blanco* produjo numerosos artículos y ensayos en los que imperaba la comparación con las películas brasileñas masivas *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, o *Tropa de elite* (2007, 2010), de José Padilha, de impacto global sobre la marginalidad y la miseria. Aguilar (2015) leyó comparativamente ambas producciones siguiendo las reflexiones de Jean-Louis Comolli (2004) y Martin Jay (2003), sobre el cine ligado al espectáculo, al entretenimiento, y a la explotación del vértigo visual. En este sentido, para el crítico, la fórmula de *Cidade de Deus* o de *Elefante blanco* radica entre otras cosas en la conexión entre este aspecto espectacular, de entretenimiento, con el «consumo de experiencias reales», provenientes del anclaje narrativo en las escenas de violencia localizadas en los espacios de los subalternos, en particular para un espectador global.

Trapero (2012) decide visibilizar una territorialización villera, incluso poco habituada para los espectadores, en una etapa de absoluta globalización. ¿Por qué? Sin dudas que el factor comercial que plantea Aguilar puede atravesar el interés del cineasta, pero también eso que decíamos sobre *Okupas* (Stagnaro, 2000): la repetición de elementos melodramáticos (que se reiteran también en los medios de comunicación) en tanto matriz cultural —la violencia, el amor no correspondido, la venganza— combinado con el relato de la memoria —la figura del Padre Mugica y el edificio que no fue— y del presente —el narcotráfico—.

Además, en el marco de la globalización, la narración del drama policial, construido con procedimientos del cine de acción, de dos bandas de narcos que se disputan el territorio apunta a ese espectador internacional. En esta trama en la que los adolescentes (sobre los que se concentra la tarea social y de asistencia, casi imposible, de los curas y de la asistente social)

son tanto consumidores como colaboradores en el negocio de la droga se vislumbra uno de los motivos constantes de la cultura argentina en torno a la violencia, la ilegalidad y el delito.

Una de las escenas de mayor tensión y dramatismo es la que tiene como centro la recuperación del cuerpo muerto de Mario por parte del padre Nicolás. Mario, ahijado de Sandoval, jefe de una facción narco que opera en la villa, es asesinado por sus rivales al mando de Carmelita. El llanto de la madre exigiendo los restos de su hijo para que tenga un funeral y la debida sepultura conmueve al cura, que decide sin más hacer caso omiso de las advertencias referidas a los modos establecidos de acción y se lanza solo, heroicamente, por pasillos y corredores tenebrosos hasta dar con el difunto, que yace en una carretilla de albañil. Nicolás deja de lado los protocolos institucionales y habla cara a cara con los criminales: quiere paz, exige el cuerpo.

Otra de las textualidades en las que se desarrolla el relato narco en Latinoamérica es *Si me querés, quereme transa*, de Cristian Alarcón (2012). En 2010, el autor —para ese entonces un escritor consagrado<sup>32</sup> en el mercado editorial (*Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* lleva vendidas seis ediciones en menos de quince años)—, decidió oír de primera mano los relatos de los transas y narcos villeros de quienes había tenido noticias en la investigación periodística que luego se convirtió en su primer libro de crónica.

Frente a la proliferación de novelas y libros de investigación periodística sobre el narcotráfico, fenómeno designado como «narcoliteratura» o «literatura narco»,<sup>33</sup> en boga desde

---

<sup>32</sup> Alarcón no duda de servirse de la figura de escritor consagrado cuando uno de los entrevistados duda en darle o no la entrevista: «—Soy escritor—atiné a decirle.

—Eso podría mejorar las cosas, amigo, pero ¿cómo yo sé que usted me dice la verdad?

—Porque puede poner mi nombre en Internet y ver que no le miento». (Alarcón, 2012, p.46)

<sup>33</sup> Orlando Ortiz (2010) sostiene que «la narcoliteratura es un espejismo que nada tiene del narcotráfico y a veces tampoco nada —o muy poco— de literatura. Sin embargo, hay excepciones en cuanto a lo literario» (p. 2). Entre las novelas y obras de no ficción se encuentran: *Los señores del narco*, de Anabel Hernández (2010); *La reina del pacífico*, de Julio Scherer (2008); *El Cártel de Sinaloa*, de Diego Osorno (2009); *El narco en México*, de Ricardo Ravelo (2011); *Historia del narcotráfico en México*, de Guillermo Valdés Castellanos (2013); *Cartas cruzadas*,

hace tiempo en otros países como México o Colombia, Alarcón eligió narrar desde «adentro» la trama del tráfico de drogas en Villa del Señor, una villa de Buenos Aires rebautizada con un nombre ficticio a la que había tenido un antiguo acercamiento en marzo de 1996, cuando un editor del diario en el que trabajaba le pidió ir a cubrir una nota: «Llegué a la zona sin todavía haber logrado un claro dibujo de la ciudad en la mente: como muchos en ese sitio, yo también era un recién llegado a Buenos Aires» (Alarcón, 2012, p. 59). Según lo relatado en la crónica, Villa del Señor era, en 2010, el territorio con más tráfico y venta de drogas dentro de la capital del país.

En *Si me querés...*, Villa del Señor aparece primero en el dibujo que Ángel diagrama en una servilleta y que el cronista irá traduciendo en la escritura. En el libro leemos que el territorio «se extiende a lo largo y ancho de treinta manzanas. De formas irregulares, atravesadas por arbitrarios pasillos angostos, sus terrenos fueron ocupados por inmigrantes que llegaron a Buenos Aires a partir de la década del cincuenta» (Alarcón, 2012, p. 59) y también migrantes provenientes del interior del país. Es un espacio heterogéneo que muta y se recrea al compás de los múltiples intercambios y mercados, especialmente el del narcotráfico, que se sostiene en «esa convivencia hacinada entre migrantes que se prestan y se convidan, se venden y se compran, en un incesante juego de valores» (Alarcón, 2012, p. 199). Adicionalmente, la violencia en manos de los sicarios de los jefes narcos delinea los límites de lo transitable de una cartografía difícil de comprender.

La villa y el conventillo de Alcira, la protagonista transa, son los escenarios desde donde el cronista esboza la trama que supera el tema narco, porque la crónica es una historia de intercambios económicos, culturales y sociales, narrada en distintas primeras personas, a

---

de Darío Jaramillo (1995); *El poder del perro*, Don Winslow (2005); *Las jefas del narco*, coordinado por Arturo Santamaría Gómez (2012); *Campos de amapola antes de esto. Una novela sobre el narcotráfico en México*, de Lolita Bosch (2012), entre muchas otras (citado en Ortiz, 2010).

partir de las múltiples biografías de los personajes. Dentro de esta red, los vínculos están determinados, la mayoría de las veces, por los códigos rurales de las comunidades migrantes que sobreviven en la ciudad a través de las fiestas, el permuta comercial, pero especialmente, en los relatos orales de las familias de inmigrantes que Alarcón recupera.

Para el escritor, «la oralidad andina resulta ser una matriz más poderosa que la literatura internacional que puede leerse como una manera de salir de lo local. Esta tensión entre lo local y lo universal es, en definitiva, la historia de la literatura» (Bisama, s/f, párrafo 5). Las voces de los personajes, sus argot y giros lingüísticos, conforman reconfiguraciones del habla, «de una forma que mantiene o intenta respetar las estructuras de algo que podríamos llamar la dignidad de estas maneras de hablar» (Bisama, s/f, párrafo 6). Así, por ejemplo, leemos el relato de Ángel: «Cuando llegué de Lima, todavía *chibolo*, fui a la escuela. Duré unos cuatro meses. Como dicen acá, me “verdugueaban” desde las maestras hasta mis compañeros» (Alarcón, 2012, p. 62, énfasis del autor).

La red del narcotráfico pone en escena una trama más amplia que es el de las migraciones latinoamericanas: Alcira es una boliviana de nacionalidad argentina; los clanes de los Reyes, los Aranda y los Chaparro pertenecen a la comunidad peruana; María Buena es paraguaya (incluso el mismo cronista es chileno). Desde la década de los ochenta y noventa, en el Cono Sur latinoamericano, los procesos de migración, mayoritariamente, se producen desde países limítrofes, Bolivia, Paraguay y Perú hacia la Capital Federal y el conurbano de la ciudad de Buenos Aires, Argentina. En este libro se visibiliza el desarrollo de tradiciones, rituales, costumbres que tienen que ver con el lugar de origen de esas comunidades migrantes (las zonas campesinas de Bolivia y Perú) en el territorio de la villa, es decir, en el ámbito urbano.

Villa del Señor, entonces, no es solo un espacio atrincherado y cercado por los códigos narcos, sino que también es el lugar donde se fusionan distintas culturas, experiencias,

temporalidades. Así, la cosmovisión rural de algunos de los personajes, como Alcira o el clan Reyes, es fundamental para vislumbrar cómo se mantienen los lazos entre los integrantes de las comunidades migrantes que se asientan en los márgenes de la ciudad. En el casamiento de Alcira —narra el cronista—, «Lo esencial de lo rural volvía a aparecer en la trama urbana de estos transas que esa noche tiraban la casa por la ventana y se mareaban para dejarse llevar por los sonidos de la tierra de sus orígenes» (2012, p. 226).

La protagonista transa nació en el segundo cordón del conurbano, pero «su crianza severa y servil había tenido, además de azotes, el cantar de las coplas en quechua con el que doña Edelmira la consolaba. Argentina de nacimiento, Alcira era tan boliviana y andina como cualquier paisano» (Alarcón, 2012, p. 226). Los lazos entre las comunidades de origen y las de inmigrantes en los países receptores son fundamentales una vez producido el flujo migratorio, señala Saskia Sassen (2007), en su estudio sociológico sobre la globalización. Estos lazos étnicos suelen «materializarse en la formación de familias transnacionales o de estructura de parentesco ampliado» y «garantizan su reproducción en el tiempo» (p. 184).

El narcotráfico conforma un sistema económico transnacional que se sustenta en el flujo de divisas y de personas. Este fenómeno forma parte de la globalización porque enlaza lo nacional con lo global. Según Sassen, la presencia de comunidades inmigrantes en el interior de una entidad nacional «produce formas específicas de participación transnacional» (p. 228), además, provoca una desnacionalización de la ciudad y el Estado-nación puesto que ya no pueden percibirse como sistemas cerrados y excluyentes. En *Si me querés, quereme transa*, el cronista explica:

... la red narco es transnacional, pero vive en la cotidianeidad, donde la sujeción de los más débiles de la cadena —millones de personas en todo el mundo— es lo fundamental para asegurar la supervivencia del sistema. Células familiares. Células vitales, extremas. (Alarcón, 2012, p. 210).

Por su parte, García Canclini (2001) sostiene que, para analizar los procesos de la globalización, definida como un nuevo régimen de producción del espacio y tiempo, y percibida a partir de un conjunto de narrativas y metáforas, «hay que hablar, sobre todo, de gente que migra o viaja, que no vive donde nació, que intercambia bienes y mensajes con personas lejanas» (p. 50). La narrativa de la globalización «sugiere la coexistencia de épocas diferentes en las tensiones entre lo local y lo global, y vivencias contradictorias de los actores, cuya intensidad y polivalencia es difícil encerrar en conceptos» (García Canclini, 2001, p. 57). Las metáforas tienden a figurar, a hacer visible, lo que se mueve, lo que se combina o se mezcla. Cuestiones que participan en el entramado del comercio ilegal de drogas que se desarrolla en la cotidianeidad de Villa del Señor y que, al mismo tiempo, forma parte de una red que desintegra fronteras (territoriales, culturales, sociales).

Por otro lado, las ganancias que se obtienen con el comercio de la droga traen aparejado el desarrollo en alza del negocio inmobiliario ilegal. La construcción con cemento y ladrillo es símbolo de prosperidad para la cultura andina y una cuestión de principios, narra Alarcón (2012). El crecimiento vertical, dos o tres pisos hacia arriba, «espejo de lo que pasa en los grandes barrios limeños [...] es parte de la cosmovisión andina: el remontar el cielo como un cóndor» (p. 232). En este sentido, el espacio villero no solo es un territorio signado por la guerra narco, sino una zona de densidad cultural surgida de los numerosos desplazamientos migratorios y las cosmovisiones propias de cada una de las comunidades migrantes.

Según el relato que configura la crónica, la lógica de la droga en Villa del Señor tiene raíces en los Andes,

en los entrenamientos militares de los senderistas, en las selvas peruanas, en los trasiegos de droga por los ríos paraguayos, en andanzas por la gran Lima para por último desplegarse por la defensa del territorio narco en la villa argentina. (Polit Dueñas, 2013, párrafo 49).

En este sentido, el pasado rural peruano de Porfidio (Niki Lauda) y Teodoro Reyes en los campos de cultivo de la coca y su militancia clandestina en el movimiento Sendero Luminoso,<sup>34</sup> se imponen como fundamentales para comprender los pactos y traiciones que se construyen en la villa alrededor del narcotráfico. Para narrar y especificar el modo en que operan los hermanos, el cronista recurre a la metáfora de «coreografía de la violencia»,<sup>35</sup> es decir, un conjunto de movimientos como los de un baile en el que los pasos deben ser precisos y ordenados para no «pisar» al otro. En la crónica, escribe Alarcón:

Teodoro es un inmigrante. La migración peruana es la más tenaz del continente. La capacidad de los peruanos para instalarse en otro punto del globo [...] es extraordinaria. No hay capital en la que la comunidad peruana no tenga su lugar. La antropología contemporánea habla de “traslocalidad migratoria”, esa virtud para construir localidad que tienen los peruanos en el mundo. (Alarcón, 2012, p. 116)

La traslocalidad migratoria es, también, una de las formas a través de la cual el narcotráfico hace uso de este sistema globalizador. A partir de la cadena de la lógica narco, la droga traspasa las fronteras, de eslabón en eslabón, como un producto de un mercado

---

<sup>34</sup> Sendero Luminoso cuyo nombre oficial es Partido Comunista del Perú es una organización de tendencia ideológica marxista, leninista y maoísta originada en el Perú a finales de los 60 al mando del profesor de filosofía Abimael Guzmán (Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga). La meta de Sendero Luminoso fue reemplazar las instituciones peruanas, que consideran burguesas, por un régimen revolucionario campesino comunista, presumiblemente iniciándose a través del concepto maoísta de la Nueva Democracia. En 1980, desató el Terrorismo en el Perú del cual participó como principal agente hasta la captura de su líder, Abimael Guzmán Reynoso en 1992, tras lo cual solo ha tenido actuaciones esporádicas.

<sup>35</sup> En una entrevista, Cristian Alarcón narra su experiencia en Perú, en relación con la investigación que realizó, gracias a una beca, sobre Sendero Luminoso, a partir de la cual pudo comprobar que los narcos de su crónica habían sido de Sendero: «Fui a buscar la historia de Teodoro Reyes, conseguí su expediente que fue tan difícil de encontrar y que finalmente comprueba todo. Durante la investigación uno tiene una especie de bipolaridad: está el fetichismo por el dato con el que uno se pelea todo el tiempo porque sabe que no va a terminar significando nada pero sin embargo uno lo busca. Por otro lado mi gran pregunta era qué tenía que ver la cultura moche de Perú con los protagonistas de mi libro porque había visto en una investigación preliminar la imagen del dios moche con un cuchillo ceremonial en una mano y en la otra una cabeza. Y una de las cosas que me había impresionado es que una de las venganzas se da con un casi decapitado, un degüello exacerbado. Me preguntaba qué había de aquello acá» (Alarcón, 2010).

florecente y pudiente que lleva décadas demandándolo y cuyo requerimiento es cada vez más frecuente. En este sentido, algunos de los procesos migratorios que se suceden en el interior de América Latina del campo a la ciudad, junto con la precarización extrema y el abandono de los gobiernos y de las empresas hacia el campo, producen un crecimiento de la pobreza urbana.

Según Sayak Valencia (2010), por estos motivos el narcotráfico se ha convertido en una opción de trabajo tentadora y rentable porque dispone de los elementos suficientes (tanto económicos como políticos) para ofrecer puestos de trabajo y revalorizar el campo, ya que desde allí se extrae la materia prima para elaborar su producto, y al mismo tiempo, permite la transformación del campesinado,<sup>36</sup> quienes hacen uso de la violencia

tanto para satisfacer sus necesidades de consumo como para afirmarse como sujeto pertinente, en tanto que participa de un nivel adquisitivo que legitima su existencia y lo transforma en un sujeto económicamente aceptable y lo reafirma en las narrativas del género que posicionan a los varones como *machos proveedores* y refuerzan su virilidad a través del ejercicio activo de la violencia. Es decir, en un sujeto aceptable, tanto económica como socialmente, porque participa de las lógicas de la economía contemporánea como hiperconsumidor pudiente. (Valencia, 2010, p. 55, énfasis del autor)

Sin embargo, veremos que, en la crónica, si bien se relatan las historias de los narcos que viven en Villa del Señor, el escritor elige orquestar su libro a partir del testimonio de Alcira, la mujer-transa dentro de una la lógica propiamente masculina (Valencia, 2010).

---

<sup>36</sup> «... la extensión del precariado laboral y existencial en todo el mundo ha hecho que el narcotráfico se instale en el tejido social como una solución al desempleo crónico y a la ausencia de proyectos de desarrollo social, creando otra forma de economía viva e ilegal, ya que “las drogas... producen una ingente actividad económica. Son una especie de máquina en movimiento perpetuo, que proporciona trabajo continuado a todo el mundo, desde los campesinos hasta los abogados, pasando por los médicos, los policías y los reeducadores”» (Valencia, 2010, p. 114).

Desde el título de la crónica, *Si me querés, quereme transa*, Alarcón (2012) define y delimita uno de los modos de ser en la cadena del tráfico de drogas: ser transa no es lo mismo que ser narco. El/la transa es quien vende la droga, mientras que el narco es quien la produce y distribuye. Alcira consiguió de un amigo el primer capital para instalarse de lleno en el mercado de la droga (como vendedora) del que no salió nunca más.<sup>37</sup> Comenzó con treinta gramos de cocaína peruana que vendía en un local nocturno: «Les servían las copas de falso whisky a las chicas y ella vendía bajo esos vidrios, disimulada y eficiente, la merca que pedían, más que el sexo, los muchachos» (p. 23). De esta manera, «entró en la lógica del “transa desesperado”, la lógica de las redes narcos que impulsan el crecimiento a partir de la ambición, para bajarte de la pirámide cuando los capos de las redes consideran que llegaste muy alto» (2012, p. 25).

Además de la figura de la transa, en la crónica aparecen otros personajes, como Porfirio y Teodoro Reyes o el clan de los Chaparro, que se convirtieron a lo largo de los años (y de las guerras narcos) en jefes narcos. Ambos eslabones (capos y transas) se relacionan, conviven y comercian en un mismo territorio: Villa del Señor. Y ambos forman parte de la comunidad de inmigrantes que llegaron al país a principios de los 80. En los siguientes fragmentos, se distingue la disposición de la lógica del narcotráfico que se desenvuelve no solo a través de la compra y venta de la droga, sino a través de patrones culturales e idiosincrásicos que atraviesan fronteras (territoriales, discursivas y económicas):

Así es en este negocio, muchas veces quedás en cero para volver a comenzar. Es la ley del narco o, mejor dicho, del transa, que no es lo mismo que narco, porque narco es el

---

<sup>37</sup> Escribe el cronista: «Cuando la conocí [a Alcira], me juró que me hablaba del pasado. Que daba testimonio de su vida como transa, pero que ya no lo era. A los meses la encontré viviendo en piezas nuevas, al fondo del terreno. El excedente de su negocio de drogas le había dado otra vez la oportunidad de capitalizar la ganancia» (Alarcón, 2012, pp. 27-28).

que la hace con toda elegancia desde su escritorio, *no como el que la lleva y la trae, como el que parte desde abajo como uno.* (Alarcón, 2012, p. 194, énfasis añadido)

Y más adelante:

Los narcotraficantes y los transas suelen dividir el mundo en categorías tajantes. Es una estrategia discursiva que muestra la destreza para manejar tropas: la red narco es transnacional, pero vive en la cotidianeidad, donde la sujeción de los más débiles de la cadena es lo fundamental para asegurar la sobrevivencia del sistema. (2012, p. 210)

Por otro lado, la red narco se construye a partir de un organigrama piramidal que diferencia y jerarquiza funciones y roles que se distribuyen: quienes poseen la disposición de los medios económicos o de producción forman los eslabones más altos (capos o jefes narcos), mientras que aquellos que solo poseen el cuerpo como fuerza de trabajo constituyen los eslabones más bajos (*killer*, ejecutores de la violencia). En el negocio de la droga de Villa del Señor, Chaparro disponía de su propio ejército privado: marcadores, quienes se encargaban de avisar con silbido el ingreso de un extraño; vendedores o transas, agrupados bajo las órdenes de los chacales, mayoristas autorizados y segundos mandos del capo:<sup>38</sup>

Entre todos ellos rige un código que permite el dominio piramidal sin titubeos: a la primera falta la sanción es rapar a cero y afeitar las cejas. Si el muchacho no entendió con la vergüenza de andar con la cara de un mutante, se gana un tiro en la pierna, o en un brazo. El tercer error es el fatal: muere acribillado. (Alarcón, 2012, p. 57)

---

<sup>38</sup> De acuerdo con Sayak Valencia (2010), «... para la creación de una red criminal, es necesario contar con los medios económicos y técnicos para ponerla en marcha; por lo tanto, el ejercicio y la gestión de la violencia, entendida como un producto, cuenta con un elemento jerarquizador donde los pobres, quienes no cuentan con los medios de producción, disponen de su fuerza de trabajo para formar parte del escalafón más bajo de la cadena criminal y, por tanto, el más contundente: ejecutores de la violencia, cuyas motivaciones, aparte de la supervivencia económica, se basan en deseos de movilidad y pertenencia social por medio de la legitimidad que otorga el dinero, creando así una especie de nuevo proletariado de la violencia o proletariado gore» (109).

Esta «narcomáquina» (Reguillo, 2011) no solo se despliega a partir de las transacciones comerciales ilegales, sino que se sustenta en la violencia que ejerce sobre los cuerpos, que conforman, a su vez, los índices del poder que el narcotráfico exhibe. El método de acción de esta máquina consiste en matar y eliminar. Asimismo, es «capaz de perder al ser humano, porque da poder, más poder que ningún otro. Es tenerlo todo por hoy. Perderlo todo mañana» (Alarcón, 2012, p. 20), se sustenta principalmente en la violencia de los «machos narcos» (Valencia, 2010).

La lógica del narcotráfico se alimenta de la lógica de la guerra, expone Alarcón (2012) en *Si me querés, quereme transa*,<sup>39</sup> pero también se pone en escena en *Elefante blanco* (Trapero, 2012), en la escena del rescate del cuerpo de Mario. En ambos relatos, la violencia se erige como un factor fundamental para sostener el buen funcionamiento de los engranajes de la «narcomáquina». Ahora bien, ¿cómo narrar esta violencia (en singular) propia del mercado de la droga?

Carlos Monsiváis (2000) manifestó que en América Latina una escritura sobre la violencia solo se sostiene si se encuentra una manera digna de explicarla y esta manera es el melodrama. «En un sentido estricto, esta traducción de la violencia urbana al idioma melodramático cumple una función muy útil y no menospreciable de permitir la asimilación de un paisaje trágico» (Monsiváis, 2000, p. 231). En el libro, el cronista describe las muertes narcos que se insertan en una trama mayor que las envuelve que es la villa, territorio narrado a partir de la matriz melodramática. Esta se instaura como forma de relato, como una solución narrativa para establecer puentes entre la ficción y la realidad. Así, las fiestas populares, la

---

<sup>39</sup> «Hacia el año 2008 hubo cincuenta y cuatro asesinatos cuyo móvil era la pelea por el territorio narco. La guerra puede ser más monótona de lo que uno se imagina. Los métodos se repiten, el perfil de los victimarios y las víctimas también» (Alarcón, 2012: 102).

venganza, la tragedia, el amor, el odio, pero especialmente la traición, forman parte constitutiva de las relaciones entre las diferentes comunidades que viven en Villa del Señor.

Alarcón recurre al melodrama porque a partir de esta estética ordena la vida y los detalles confesados de los transas y narcos sin caer ni en el relato estereotipado e incluso estigmatizante, instaurado desde algunos medios masivos de comunicación, ni en la colaboración con la policía en el tema narcotráfico. De este modo, el escritor se convierte en una especie de «sacerdote detrás de una cortina de terciopelo en una capilla derruida en medio de la sierra o la selva» (Alarcón, 2012, p. 135) que oye atentamente las confesiones de asesinatos en manos de los sicarios. «Escuchar la muerte se vuelve una señal sorda que pasa de fondo como acolchada por el sinfín de acontecimientos melodramáticos» (Alarcón, 2012, p.135). Como leemos en la crónica, Alarcón enuncia:

Asomarme al abismo de los crímenes a sangre y fuego de transas y narcos me hacía sentir extrañamente identificado desde la memoria de mis ancestros, de mi derrotero familiar. Alcira me hizo comprender que el narcotráfico no era sólo una manera de sobrevivir, de construir poder en los mundos paralelos; *era también un mundo de venganzas que hacían posible la ganancia*. El crimen del tráfico no es tanto el transporte de sustancias, su comercialización y distribución. Para sostenerse en el negocio en niveles medios, como mayorista de una zona, es necesario el control del territorio. Si algo amenaza ese control [...] es muy sencillo: hay que matarlo. (2012, p. 26, énfasis añadido)

Asimismo, las construcciones de las biografías de los narcos y transas se sustentan, también, en los elementos melodramáticos que ellos mismos conocen, ya sea a través de las canciones populares como de las ficciones televisivas. El suceso de convertir en héroes a uno o varios capos narcos (principalmente varones) «y crear una *cultura pop* del crimen organizado

tiene sus bases en la intención de que tanto los desfavorecidos como la sociedad en general busquen una filiación identitaria en torno a ellos». (Valencia, 2010, p. 69). En la crónica leemos que:

La construcción de una figura de poder dentro de un territorio suele tomar prestado lo que necesita de la ficción, hasta para convertir una biografía imposible en un relato oral que se vale por sí mismo, capaz de ser verosímil y de perdurar. La leyenda no sólo se construye con la exageración y la mentira, sino también con ciertos tópicos como la compasión del líder ante las miserias de sus dominados, y al mismo tiempo su costado oscuro de matón que debe destacar su mayúscula crueldad: en el mismo hombre, las virtudes y los defectos extremos del ser humano. (Alarcón, 2012, pp. 89-90)

No obstante, la introducción de la biografía de Alcira y su experiencia dentro de la red de narcotráfico, que se despliega por los pasillos de Villa del Señor y los barrios cercanos, conforma un relato que desvía o descompone la hegemonía de la lógica masculina que guía a las representaciones del poder en el comercio ilegal de la droga.

Alcira sobrevive, contorsionándose al ritmo del narcotráfico, a las guerras que los clanes, liderados por hombres, se disputan por la distribución de la cocaína. Conoce su lugar dentro de la trama y sabe cuáles son las reglas del juego: por ejemplo, no debe ostentar para no convertirse en un blanco fácil. Aprendió a los golpes y de las traiciones que todo lo que tiene es suyo y que las ganancias obtenidas con la venta de droga son el combustible para los demás emprendimientos: construir piezas para su negocio de arrendamiento en el conventillo y vender empanadas. En este sentido, consideramos que la elección del cronista de orquestar el relato de su libro a partir de la voz femenina de Alcira es una apuesta estética y política: poner en escena (para luego cuestionar) los representaciones hegemónicas y estereotipadas del mundo narco latinoamericano.





### Capítulo 3. Ser o no villeros: esa es la cuestión

#### Figura, figurantes

La noción de *figura* forma parte del arsenal de herramientas críticas, metodológicas e ideológicas de la historia del arte, «cuyo aporte al campo de las representaciones visuales puede aplicarse a los enunciados filmicos» (Amado, 2009, p. 52). *Figura* tiene la misma raíz que *ingere*, *ingulus*, significa originalmente imagen plástica y se documenta por primera vez en Terencio. Sin embargo, el término posee múltiples acepciones ligadas a las investigaciones que diversos autores llevaron adelante a lo largo de la historia en función de sus alcances semánticos, su valor histórico y aplicación analítica. Por ejemplo, en 1939, Erich Auerbach publicó el artículo «Figura» en el que analiza la evolución del concepto de *figura* (o *typos* en griego) en la antigüedad clásica tardía. En ese momento se produce, entre sus diferentes acepciones, un desplazamiento por el cual se convertirá en una palabra que permite el vínculo y el juego entre dos extremos delimitados, por un lado, por las expresiones de *forma* o *idea* y, por el otro, por las de *copia* o *imago* (Auerbach, 1998).

Para Auerbach (1998), la figura es un acontecimiento verdadero e histórico que representa y anuncia otro acontecimiento igualmente verdadero e histórico. Para ser figura de alguien o de algo basta con un acto o una circunstancia lo suficientemente claros como para que se pueda fundamentar esta especie de paralelismo. Los medievales leían el Antiguo Testamento como un conjunto de alegorías y figuras, especialmente del Nuevo Testamento, y, como observa el autor, es relativamente moderna su consideración como un conjunto de libros de interés histórico en el sentido científico de la palabra. En efecto, será él quien establezca por primera vez, con profundidad y retomando las ideas de San Agustín sobre *figura*,<sup>40</sup> las

---

<sup>40</sup> Auerbach considera que San Agustín fue «quien estableció con mayor claridad la presentación de las figuras como un movimiento de tres grados, en el cual podía encontrarse a la vez “la Ley o la historia de los judíos como figura profética el advenimiento de Cristo; la Encarnación como consumación de esta figura y al mismo tiempo como preanuncio del fin del mundo y el Juicio final; y por último la llegada de estos acontecimientos como consumación definitiva”» (López, 2009, p. 71).

características distintivas de la interpretación figural.<sup>41</sup> A partir de esto se pueden leer dos hechos o personas que ni casual ni temporalmente se hallan entrelazados pero que cobran sentido gracias al vínculo «vertical» con el destino divino. Incluso la conexión entre ellos se basa en una equivalencia:

... uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados en la corriente de la vida histórica. (Auerbach, 1998, pp. 99-100)

Por otro lado, en relación con el concepto de figura ligado a las representaciones filmicas, Didi-Huberman observa que desde sus comienzos el cine expuso a los pueblos bajo el estatuto de «figurantes»: los hombres sin atributos, los no actores, los «extras». Los que dentro de la economía cinematográfica «constituyen un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación centro de los héroes, los verdaderos actores del relato: los protagonistas. Para la historia que se cuenta son algo parecido a un telón de fondo constituido de rostros, cuerpos, gestos» (Didi-Huberman, 2014, p. 154). Los figurantes son aquellos que se sitúan en la parte más baja de la escala artística y social (y económica) de la industria del cine y siempre están en plural, simplemente figuran, no actúan. A título individual, no tienen ningún valor

---

<sup>41</sup> Auerbach (1996) continuó los estudios sobre interpretación figural en *Mímesis* y coloca allí a *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri (1472), como la consumación y superación de las tendencias presentes a partir de la descomposición de la tradición literaria clásica y el desarrollo de los caracteres propios de la cristiandad medieval. Debemos recordar que en la percepción del tiempo cristiano medieval conviven dos planos, el de la vida terrenal, y el eterno, el (por así decir) tiempo «horizontal» y el de una extratemporalidad «vertical». En la Comedia se produce un vínculo dialéctico entre ambos, pero para Auerbach, la fuerza y la profundidad de las imágenes del más allá que remiten al mundo de las formas y las pasiones terrenas logran aquí incluso sobrepasar su propio marco, y producir el efecto de un inédito realismo. «El más allá es el acto consumado del plan divino; en relación con él, todo lo que acaece en la tierra es figural, potencial y es menester de consumación, lo cual es válido también para las diversas almas de los muertos, pues solo ahí, en el más allá, alcanzan la consumación y acabado, la verdadera realidad de su forma. Su aparición sobre la tierra era tan sólo la figura de esa consumación» (Auerbach, 1996, p. 187)

actancial, es un «no actante». «Pese a su nombre, los figurantes tienden pues, la mayoría de las veces, a desaparecer, a no “cobrar figura”, puesto que “constituyen el fondo”, siempre detrás de las figuras activas. [...] Son quienes no han logrado “hacerse un nombre”» (Didi-Huberman, 2014, p.156).

Frecuentemente, la naturaleza de la figuración de un pueblo en un film puede evaluarse a partir de elecciones estéticas, políticas o económicas, relacionadas con el estatuto de los figurantes, y cada textualidad filmica distribuye las formas poéticas con las imposiciones del proyecto realista. Para entender esta necesaria redistribución teórica, Didi-Huberman retoma las proposiciones de Auerbach en lo referido a realismo y figuración. En *Mimesis* (1996), el filólogo alemán estudia los vínculos que se establecen entre la literatura y las formas características de organizar la experiencia en ciertos momentos históricos.

Auerbach no dio nunca una definición de realismo y esto necesariamente debía ser así, ya que para él las diversas modalidades de percepción del mundo se hallan determinadas históricamente. La realidad es la naturaleza humana modulada desde la historia, realidad que ha sido y seguirá siendo producida por la acción humana a lo largo de su devenir, y es por ello que podemos conocerla. En este sentido, para Auerbach el realismo es una representación mimética no de los objetos que constituyen eso que llamamos realidad, sino como una operación que afecta los códigos de representación y, sustancialmente, la lengua de la representación.

Para Didi-Huberman los postulados de Auerbach —que se pueden centralizar en el trinomio *figuración, realismo y pasión* (aquello que afecta a los cuerpos en lo psíquico y lo físico, lo afectivo y lo gestual)— nos permiten comprender la paradoja constitutiva del cine, que juega a la vez con la inmediatez y la mediación, el lenguaje, los cuerpos. Precisamente, a partir de ese vínculo se vislumbra un componente central en la cultura cinematográfica: «la manera como un rostro o un cuerpo *cobran figura* en el espacio y el tiempo, el encuadre y el

montaje que *le dan figura*» (Didi-Huberman, 2014, p. 165). Desde esta perspectiva, no habría jerarquías entre el cuerpo de los actores y el cuerpo de los figurantes en una misma película. Los figurantes «ya no son, como en la jerga de los estudios hollywoodenses, *extras*, superfluos y precarios, sino que garantizan lo esencial de la misión del actor: *figurar*» (p. 165).

Entonces, si compartimos el presupuesto de Didi-Huberman de que la distinción entre actores y figurantes ya no es pertinente, nos interesa pensar en una serie de operaciones que se llevan a cabo en *Estrellas*, de Federico León y Marcos Martínez (2007): ¿qué sucede cuando los figurantes se convierten en los actores principales?, ¿cuándo un figurante cobra figura, corporalidad, e incluso es el que dispone de los dispositivos de producción y filmación? Y en función de nuestra investigación: ¿qué sucede cuando un extra, un villero, se transforma en el protagonista de un film, cuando ingresa a la sociedad del espectáculo como una «estrella»?

En 2007, *Estrellas* se estrenó en el BAFICI. Si bien ya pasó una década de su debut, este documental puso en escena un conjunto de interrogantes (aún vigentes) relacionados con los espacios de representación que de los márgenes y de los otros, los villeros, los lumpenes, los desclasados, hicieron tanto algunos programas televisivos como relatos cinematográficos post-crisis —desde el 2001 (y antes también), en adelante—. Además, desató diferentes conjeturas e hipótesis en función de la representación de la pobreza, de la exposición de los cuerpos, encarnada en la figura de su protagonista, Julio Arrieta, y los vínculos entre las operaciones estéticas que se ponen de manifiesto y las implicancias éticas y políticas que se proyectan en el plano del espectáculo. Nos interesa aquí retomar aquellos postulados que giran en torno a la representación/actuación, a la presencia de los cuerpos y la voz de los villeros (cómo cobran figura, el encuadre y el montaje que reciben) y, a su vez, el estatuto de la imagen fílmica en el contexto de una creciente tendencia a la no diferenciación respecto del uso de los medios como el cine y la televisión (Bernini, 2003).

La película de León y Martínez (2007) está estructurada alrededor de las declaraciones a cámara de Julio Arrieta, ex puntero político que, luego de la crisis de 2001, creó su propia agencia de *casting* en la Villa 21. Además de dirigir talleres de actuación dentro de la villa, elaboró una base de datos para buscar extras y locuciones cinematográficas, y también ofreció apoyo técnico, servicio de *catering* y de seguridad para productores en busca de escenarios marginales. *Estrellas* recorre las ideas de Julio Arrieta y da cuenta del trabajo artístico en la Villa 21, mientras señala «la moda de la marginalidad», la potencia de la autogestión que expone distintas maneras de representar la pobreza, y pone en escena la discusión entre la elección de actores profesionales y los que no lo son. En una entrevista con *Página/12*, Arrieta cuenta que

*Estrellas* nace como una necesidad de hacer un backstage de *El nexo*, pero el material era tan bueno que se fue extendiendo hasta que después los directores tuvieron la idea de hacer este largo que yo no puedo creer el éxito que ha tenido en otros países que tienen la misma idiosincrasia o el mismo lenguaje que nosotros. (Ranzani, 2013, párrafo 2)

Según los comentarios de Arrieta, el film —que toma la forma del documental— surge como un desborde o exceso de los registros de filmación del detrás de escena de *El nexo* (2004), una película de Santiago Antico, que se filma enteramente en la villa y que se basa, además, en un cuento del propio Arrieta. En este aspecto, adherimos a la hipótesis de Emilio Bernini, en relación con la imagen del documental, considerada como la imagen de la otredad, en tanto

lo documental supone una mirada que constituye a su objeto como alteridad; como aquello que no forma precisamente parte del propio universo y como aquello que en cierto modo es ofrecido como respuesta a un contexto de enunciación que así parece demandarlo. (2008, p. 92)

Para el crítico, lo que caracteriza al documental contemporáneo, como modalidad discursiva histórica, es que el cineasta está representado con los otros y entre los otros para atenuar la diferencia de poder que se manifiesta entre el que tiene el dispositivo (la cámara) y los que son filmados.

*Estrellas* (León y Martínez, 2007) parece configurarse como un itinerario biográfico (Amado, 2009), a partir del testimonio no espontáneo<sup>42</sup> de Arrieta, a través de su historia previa, documentada en los archivos televisivos. En ese testimonio, Arrieta visibiliza las estrategias (las tretas) de un desocupado para tener un espacio en la industria cultural, que es el mundo del trabajo y del espectáculo al mismo tiempo, y ese espacio es registrado por dos cineastas que no forman parte del mundo del entrevistado.

Así, el film se inicia con la pantalla en negro en la que se oyen diferentes voces. Lo que aparece en primer plano es el registro del habla popular, un recurso utilizado y celebrado por la crítica como logro realista del NCA. Para Bernini (2003), con una parte de estos filmes se inaugura un realismo lingüístico que exagera la oralidad para encontrar con su registro una eficacia en la representación. Los cineastas tienen la pulsión de registrar la novedad de la lengua a partir de la recurrencia a una voz, a veces vulgar y exasperada. A partir de ese gesto, el NCA logra diferenciarse del cine realista de los años sesenta, que «no basaba su renovación en la lengua sino en la invención de los tópicos» (Bernini, 2003, p. 93).

En *Estrellas*, entonces, se exhibe antes que las acciones, la palabra singular e irreductible que define desde el comienzo el estatuto de los personajes: los villeros.<sup>43</sup> En primer

---

<sup>42</sup> Los directores declararon que las entrevistas estaban guionadas. «A lo largo de dos años [Arrieta] nos contó muchísimas cosas, y al momento de filmar había que reconstruirlo. Está editado en vivo: con el tratamiento de una película de ficción, pidiéndole que memorizara o recordara diálogos ya dichos» (Gorodisher, 2007).

<sup>43</sup> Salvando las distancias estéticas, espaciales y temporales, ¿podríamos leer aquí el gesto que Didi-Huberman observa en las películas de Pasolini, cuando el cineasta va a los suburbios romanos a filmar a los pueblos humildes y se compromete a darles voz, a figurar, en el rodaje? Didi-Huberman señala que «el recurso de los dialectos en los filmes de Pasolini asume un valor de posición política [...] vuelve a los dialectos contra el aislamiento cultural

plano aparece un rasgo distintivo de una comunidad, el habla. Inmediatamente después se ve la escena de un grupo de personas que salen corriendo desde adentro de una casilla. En este punto, quisiéramos detenernos.

Desde su origen, el cine exhibió al pueblo humilde en movimiento, en acción, afirma Didi-Huberman (2014). Con el primer film, *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*,<sup>44</sup> proyectado en 1895, en el Salon Indien du Grand Café (París), entraron en escena los obreros registrados en el momento en que salían de su trabajo. Según Didi-Huberman este origen es, al menos, paradójico, por tres motivos. Por una parte, menciona que probablemente los hermanos Lumière no tuvieran la intención de poner en primer plano a su «pueblo humilde» de empleados; por el contrario, querían presentar a los empresarios y directivos de la industria cinematográfica un nuevo procedimiento de fotografía en color. Sin embargo, la proyección de la salida de los obreros del taller a la hora del almuerzo produjo un efecto estremecedor entre los espectadores porque en algunos segundos se veía aparecer un centenar de personas, «como si ese “pueblo de la imagen” (los obreros de Lyon) invadiera de repente la buena sociedad de los ingenieros y promotores industriales presentes» (Didi-Huberman, 2014, p.148). Así, la función cinematográfica concentró en un mismo espacio, por primera vez, a todos los agentes del cine: productores, directores, obreros, actores y espectadores.

Por otra parte, la segunda paradoja, la inauguración del cine se produjo «en la *diferencia* entre los sujetos representados y el modo de su exposición [...]: son trabajadores mostrados en

---

de las elites» (2014, p. 196). Hay una posición política y estética de comprometerse con el pueblo y hacerlos figurar. Los espacios de las *baraccopoli* romanas a orillas del Tíber no son decorados, sino que se presentan como «campos de conflicto, un *lugar político* capaz de generar sus propias condiciones de palabras, gestos, relaciones sociales» (2014, p. 197). ¿No es la villa de Arrieta ese lugar político que construye sus propias reglas y condiciones a partir de la voz de un grupo de sus residentes?

<sup>44</sup> Comolli se pregunta por qué hubo que esperar hasta 1895 para que apareciese el cine. Descarta como respuesta el desarrollo de ciertas tecnologías y encontrará en cambio dos posibles conjeturas: «El cine debe su existencia al redoblamiento recíproco de la demanda ideológica (“ver la vida tal como es”) y la demanda económica (hacer de ello una fuente de ingresos)» (2016, p. 170). «Los operadores Lumière filman los fastos de los poderes existentes y, esa misma noche o al día siguiente, les muestran, a esos poderosos que filmaron, su propia imagen, como si fuera necesario que el cine los tranquilizara o cerciorara de su reinado» (Comolli, 2015, p. 83). Por lo tanto, para el director francés el cine nace cuando se advierte su potencialidad económica y política.

el acto mismo de dejar el trabajo» (Didi-Huberman, 2014, p. 148). Aún más, los trabajadores (de una fábrica de material fotográfico) se convierten, de manera improvisada, en actores del primer film. La imagen fílmica los registra, entonces, bajo la doble cara del trabajo cinematográfico: obreros y actores (¿no son también obreros?) de la incipiente industria del espectáculo.

Una tercera paradoja, según Didi-Huberman, aparece cuando se descubre que ese origen «solo lo fue debido a desplegarse en su totalidad en el elemento de la *repetición*» (2014, p. 149, énfasis del autor). La película de celuloide que duraba un minuto fue repetida innumerables veces desde su proyección en marzo de 1895. Y este punto de partida se convirtió en un campo de posibilidades para los diferentes valores de uso de los que iba a quedar investido, afirma el filósofo. En la repetición y en la inclusión de este material en otros formatos, se comprueba la significación que tuvo (y tiene) el cine para la historia de la representación de los pueblos. Además, permite preguntarnos en cada caso si la forma de la representación (encuadre, montaje, ritmo, narración) encierra a los pueblos «es decir, los aliena y, a fin de cuentas, los expone a desaparecer) o bien los desenclaustra (los libera a exponerlos a comparecer, y los gratifica así con un poder propio de aparición)» (Didi-Huberman, 2014, p. 150).

Desde sus inicios, entonces, el cine se definió a sí mismo en relación con su vínculo con el pueblo. Y su aparición estuvo ligada a una imagen construida a partir de muchos cuerpos o, en palabras de Aguilar (2015), a partir de «*una coreografía de los cuerpos*» (p. 182) que se mueve según direcciones orgánicas y que se articulan «en una dimensión político-audiovisual

a través del *enunciado mayestático*,<sup>45</sup> que combina la imagen con el habla» (p. 183, énfasis del autor).

¿Por qué traemos aquí la escena inaugural del cine? Porque León y Martínez (2007) parecen recuperar esa tradición de los obreros que salen de su trabajo, con la diferencia de que en la película los trabajadores son los protagonistas y figuras del film de ciencia ficción, *El nexo*, de Santiago Antico (2004). Parte del rodaje de esta película está documentado en *Estrellas* y evidencia algunas cuestiones concernientes a la relación de la representación de la villa con el cine.

El argumento de *El nexo* es la llegada e invasión de extraterrestres a la villa 21, en el barrio de Barracas (Buenos Aires). Allí se encuentran con los villeros que los vencen y se deshacen de ellos arrojándoles el agua podrida del Riachuelo. La idea de filmar una película de ciencia ficción, un género poco frecuente en la cinematografía argentina, tiene como punto de partida, además del texto de Arrieta, las preguntas o las reflexiones que él se hace en función de quiénes actúan y cómo es usada la villa en el cine y en la televisión argentinos contemporáneos. Volveremos sobre este film más adelante.

Especialmente desde el 2001 —pero antes también—, los pobres fueron cada vez más codiciados en el cine y la televisión para proyectos estéticos, comerciales y publicitarios en función de representarlos «como una comunidad que debía introducirse como el telón de fondo de la vida “normal”» (Montaldo, 2013, párrafo 9). Puesto que, como sostiene Graciela Montaldo, ya no son buscados en términos «ideológicos» como en los años sesenta, sino como

---

<sup>45</sup> «En la lengua hablada, o en la escrita, el plural mayestático (del latín *pluralis maiestaticus*, *pluralis maiestatis* ‘plural de majestad’) consiste en referirse a uno mismo, sea hablante o escritor, mediante uso de la primera persona del plural y usando el pronombre *nos*, en sustitución de *yo*. Este uso estabadifundido extensamente en la Antigua Roma y ha perdurado en la tradición de muchos países como expresión formal. En especial han sido los reyes y papas (de aquí el nombre de mayestático, perteneciente o relativo a la majestad) quienes han usado esta modalidad expresiva, en tanto que se la vincula con la «imagen» de la institución. También se ha usado en las monarquías otomana e inglesa. Su uso más común es para dar a entender excelencia, poder o dignidad de la persona que habla o escribe» (Wikipedia, s.f).

una realidad con la que se convive. Los villeros ya no son una excepcionalidad sino que, en parte, son los que permiten que el sistema siga funcionando, y en este caso, el sistema de la industria del espectáculo. Entonces, la televisión y el cine

no pudieron prescindir fácilmente de escenas con cartoneros, villeros, pobres y/o manifestaciones de protesta en general, aquellos muchos que con los ajustes y crisis de los 90 fueron descendiendo socialmente pero que mantuvieron las prácticas comunitarias y políticas de la época en la que aún pertenecían al mundo de las instituciones, el mercado, la democracia [...] aquellos que conservaron los hábitos del trabajo cuando ya no hay trabajo, la necesidad de sindicalización cuando ya no hay obreros ni industrias. (Montaldo, 2013, párrafo 9)

Por otra parte, entre 2001 y 2004, creció en Argentina el videoactivismo, del que derivó la aparición del denominado «cine piquetero» a partir del cual se creó, incluso, un festival. Entre las producciones presentadas en este festival, puede destacarse *El rostro de la dignidad* (Pierucci, 2001), realizada por el Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) de Francisco Solano y la productora Alavío. La figura central de este cine es el piquetero, un sujeto político cuya presencia en la política se remonta a fines de los 90, y que sale de la villa misma, para cortar calles con el rostro cubierto con un pañuelo para no ser reconocido. El film dirigido por Fabián Pierucci, construido durante los acontecimientos del 2001, politiza la villa e invierte todos los tópicos habituales de presentación:

... la mirada de los niños ya no importa sino que nos enfrenta (los mismos niños son sujetos políticos), las mujeres no se definen por su envidia a las más ricas sino que están abocadas al trabajo barrial, las miradas aéreas no se usan para presentar el barrio sino para mostrar las marchas políticas, no hay una comunidad desmembrada sino que se encuentra unida por la lucha común. (Aguilar, 2015, pp. 206-207)

Las transformaciones que se dieron en el cine piquetero se produjeron porque quienes llevan la cámara y editan son los propios villeros; incluso, el final de la película se decide en una asamblea incluida dentro del film. Como señala Aguilar,

“El rostro de la dignidad” termina extremando el rasgo central en las representaciones de las villas miseria en el cine argentino: la primacía de lo político los define como sujetos y se impone el lugar privilegiado (y hasta casi exclusivo) de lucha y negociación. (2015, pp. 207-208)

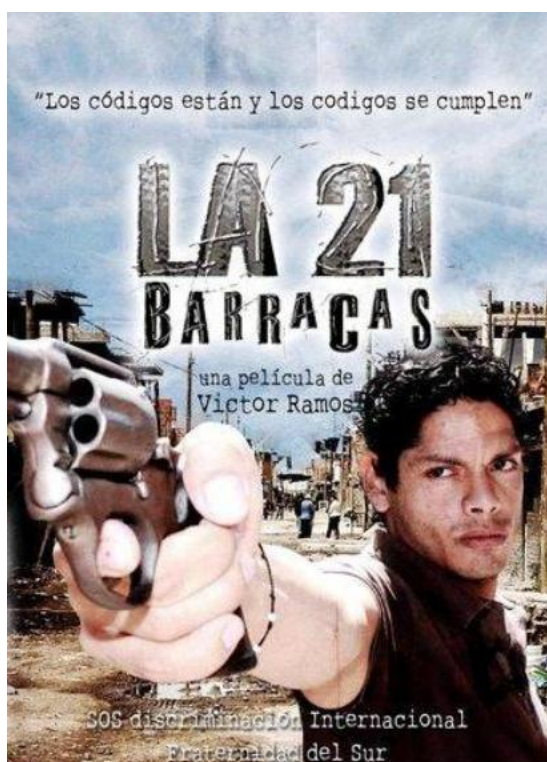
De este modo, la supervivencia del cine piquetero dependió de la permanencia del conflicto social. Por otro lado, el documental *Villera soy* (2007), el primer relevamiento filmado sobre las villas de caba, y *La 21 Barracas* (2009), ambas de Víctor Ramos, son películas que surgen a partir de una construcción colectiva y de la necesidad de generar un proyecto en común que pusiera en escena la larga historia de lucha que se lleva a cabo en las villas y que es desconocida incluso por sus propios habitantes. Víctor Ramos es periodista, documentalista, presidente de la Fundación SOS Discriminación, conocido por su lucha contra la segregación, y fundador del INADI.

*La 21 Barracas* tiene como escenario esa villa porteña que se encuentra a la vera del Riachuelo. En ella actúan alrededor de doscientos vecinos. El set de filmación son sus casillas, y la cumbia y el reggaeton no paran de sonar. El film es, según Ramos, una mezcla de ficción y realidad porque incluso el argumento y la línea dramática del audiovisual forman parte del aire que se respira en ese conglomerado que se levanta en la villa. Según el director,

La película intenta hacer visible lo que la Buenos Aires de clase media y alta se niega a mirar, a conocer. Es un alegato contra la violencia y la justicia por mano propia, que son dos de los ejes centrales de la cotidianidad de los barrios como la villa 21. (Bullentini, 2010, párrafo 2).

Y tales son los hilos conductores que unen las vidas de los integrantes de las bandas lideradas por Julio «Tochiro», Zarza y Miguel «El Gordo» Zárate.

La historia es en extremo simple: dos grupos de armas llevar, uno de la 21, el otro de Valentín Alsina, que sin embargo se enorgullecen de sus códigos (villeros) bastante rígidos, se enfrentan por un hecho de violencia contra una mujer. Ambos deciden hacer justicia por mano propia; uno se adelanta, el otro lo incentiva. Al mismo tiempo, los líderes de ambos grupos pujan por el amor de la hermana de la víctima, y el nivel de enfrentamiento grupal deviene personal.



*Afiche del film La 21 Barracas, de Víctor Ramos (2010). Fuente: Filmaffinity (2022a).*

En suma, *La 21* es un film que narra la indiferencia de un mundo que se mueve por fuera de los límites de la villa, sin hacer referencia alguna a ese universo. El espectador es introducido por los pasillos que, al mismo tiempo, revelan el déficit habitacional en la Ciudad de Buenos Aires, de la mano de quienes viven atrapados en esa realidad y la resignifican como propia. La idea se le ocurrió a Ramos cuando pisó por primera vez el barrio junto con Nidia

Zarza, habitante de la 21 y compañera de trabajo en el INADI, mientras el cineasta fue su titular en los 90.

En ese momento, empezaron a idear, sin querer, el boceto del audiovisual. Los trabajos previos fueron una serie de documentales que Ramos realizó en el barrio, y que formaron parte de *Villera soy* (2007), protagonizado por Zarza. «Los pibes nos veían filmando y nos decían ‘para cuándo la película’. Entonces le metimos para adelante. Yo nunca había dirigido una ficción; tampoco teníamos guión», cuenta Ramos en una entrevista (Bullentini, 2010, párrafo 5). Los más de doscientos vecinos que participaron en el film mantuvieron sus nombres verdaderos, ocuparon las mismas casillas en las que viven; bailaron y cantaron la misma cumbia, tomaron la misma cerveza con cola, comieron lo mismo de siempre. Ellos y sus símbolos, su lenguaje, sus alternativas, tan peligrosas para el mundo pasillos afuera, pero las únicas efectivas casillas adentro, son las que construyen con esos elementos cotidianos y reales una historia ficcional, aunque tantas veces vivida.

Incluso, los responsables de la banda sonora de *La 21* conviven en esos pasillos. Cristian Rey, Mariano Verdi y Benjamín López Barrios anclan su destino y el de los miles de habitantes del conglomerado que se erige a orillas del agua podrida del Riachuelo en las letras de las cumbias y reggaetones que acompañan las andanzas de los protagonistas.

La pobreza, la inseguridad propia de los privados de todo derecho, la manipulación de herramientas que matan como la única posibilidad de protección, de respeto y de obtención de justicia allí dentro se vuelven discurso en los diálogos, melodías y moralejas del film. (Bullentini, 2010, párrafo 7).

En la película no hay solo violencia, también hay aromas, festejos, relaciones humanas, celebraciones. Todo habla de ese ámbito. Participa, de manera involuntaria, el padre Pepe, sacerdote del barrio y uno de los referentes de los «curas villeros» de la ciudad, puesto que la

religiosidad es vital en la 21, como en todos los barrios humildes, también está presente en este proyecto. «El trabajo de cine realizado en la villa dejó sus frutos», añadió Ramos (Bullentini, 2010): una escuela de teatro que dirige Tochiro y una sala de cine funcionan en la casa de los Zarza, la Fraternidad del Sur, y se combinan para «dar contención y perspectiva de futuro a un montón de chicos que nacen y crecen allí. Con eso ya ganamos parte del juego» (Bullentini, 2010, párrafo 9).

### **Ser y actuar de villeros: esa es la cuestión**

Arrieta, en *Estrellas* (León y Martínez, 2007), como ex puntero, explicita más de una vez a lo largo de la película el reclamo por trabajar de la actuación, por tener un lugar en la cultura, por recibir un salario por formar parte de la industria del espectáculo televisivo y cinematográfico. Al mismo tiempo, una de las paradojas que exhibe el film surge cuando observamos que la filmación de *El nexo* (Antico, 2004) (como *Estrellas*), es un producto artístico resultado de un trabajo colaborativo y comunitario.

Asistimos entonces a la presencia de dos lógicas económicas ensambladas que muestran la historia de una relación desigual y el trazado de un nuevo territorio y de una nueva identidad —la villera— a partir del espectáculo —no ya con una intencionalidad política, como en *Elefante blanco* (Trapero, 2012)—. A continuación, iremos revisando cada una de estas propuestas y evaluaremos luego el modo en que aparecen los pares actuación/representación en el documental para analizar la lógica figurativa de los cuerpos que se exhiben.

En primer lugar, coincidimos con Amado (2010) en que *Estrellas* forma parte de un conjunto de prácticas artísticas que tienden a construirse a partir de la alianza entre políticas de representación e integración cultural desde una perspectiva crítica, en oposición a otras tentativas del cine, del audiovisual y de las letras que buscan algún gesto o mirada solidaria, un neo paternalismo cultural, al decir de Julio Ramos (2003), que otorga legitimidad a los

excluidos elevándolos al terreno de arte. O las que tienden a la integración cultural y a la inclusión cultural pero que, sin embargo, se apoyan en procesos de subjetivación contradictoria que consiste en «espectacularizar la pobreza y de modo simultáneo criminalizarla por distintas vías» (Amado, 2010, p. 91).

En cambio, siguiendo la hipótesis de Amado, *Estrellas* adhiere a la tendencia contemporánea «de la salida del arte hacia lo real de las relaciones sociales y a la exhibición» (Amado, 2010, p. 91). Sus directores, Federico León —dramaturgo y director de teatro de vanguardia— y Marcos Martínez —periodista y videasta experimental— ponen en juego la experimentación y la vanguardia en un film que parece cancelar las fronteras de géneros (hay un marcado cruce entre la ficción y el documental), de lenguajes (por ejemplo, la inclusión de la performance en la que Arrieta y su mujer construyen en tiempo real una casilla), y de clase social. Sin estetizar la miseria, pero exhibiendo la pobreza, las costuras de un tejido construido por la desigualdad, la intención provocativa de los directores es la de registrar los cuerpos y las voces de los villeros que forman parte del proyecto artístico de Arrieta, dispuesto a filmar una ficción que exprese su propia pobreza o desocupación y en la que, a la vez, se reflexione «sobre las posibilidades del arte de asumir esa condición para mejor representarla» (Amado, 2010, p. 92).

El protagonista de *Estrellas* es, además de actor, un emprendedor de la industria audiovisual. Tal como afirma en la película, su productora («Arte Villa Producciones») ofrece, a quienes buscan contratarlos, tres cosas: actores con capacidad para actuar según «la portación de cara» («hacer de pobres, hacer de extras») y actores que se prepararon y capacitaron para actuar como cualquier «otro actor que no es de la villa»; personas encargadas de «catering, acarrear bultos, tirar cables», es decir, de acompañar a los productores en la filmación dentro de la villa; por último, garantía de seguridad total, tanto física como económica («no se va a perder nada», «no se va a pedir más de lo pactado», dice). Además de convertirse en un

empresario, con esta iniciativa cultural, Arrieta busca ser una fuente de trabajo para los residentes de la villa que quieran ser actores, es decir, mediar como representante para que les paguen por «trabajar de pobre, que es lo que somos».

En Argentina, luego de la crisis de 2001, la creciente y notable pluralización de formas laborales obligó a una ampliación de la categoría de trabajadores y a una reconceptualización de las economías comúnmente llamadas informales y periféricas. Verónica Gago (2014) denomina *economías barrocas* a aquellas en las que, en el nuevo milenio, se efectúa una «articulación de economías que mixturán lógicas y racionalidades que suelen vislumbrarse — desde las teorías económicas y políticas— como incompatibles» (p. 20). Es decir, están compuestas estratégicamente por «elementos microempresariales, con fórmulas de progreso popular, con capacidad de negociación y disputa de recursos estatales y eficaces en la superposición de vínculos de parentesco y de lealtad ligados al territorio así como formatos contractuales no tradicionales» (Gago, 2014, p. 21).

Para la autora, lo barroco de estas economías se fundamenta en dos principios: en primer lugar, lo informal como fuente instituyente, bajo la cual la informalidad es definida de manera positiva «por su carácter de innovación y, por tanto, por su dimensión de praxis que busca nuevas formas» (2014, p. 22). En segundo lugar, lo informal como fuente de inconmensurabilidad, es decir, «como dinámica que pone en crisis la medición objetiva del valor creado por estas economías» (p. 22). Aquí lo informal se refiere al desborde de elementos heterogéneos que intervienen en la creación de valor, «obligando a inventar también nuevas fórmulas de convención del valor y a producir mecanismos de reconocimiento e inscripción institucional» (Gago, 2014, p. 22).

Desde la perspectiva de Gago, la noción de neoliberalismo se reformula cuando es pensada «desde abajo», es decir, cuando se desplaza el lugar de las clases populares como víctimas de ese modelo, sin ningún tipo de agencia, a su consideración como agentes

productivos. La autora pone el acento en los quiebres, modulaciones y torsiones que los agentes de la vida económica elaboran a diario en sus prácticas, y en las micropolíticas que aparecen como alternativas en los contornos contradictorios donde se organizan circuitos de producción que, sin ser prácticas anticapitalistas, no operan bajo la misma lógica de la máquina capitalista. Pues ese territorio también puede ser un espacio de experimentación de formas de lucha que buscan modos de justicia urbana, y que «lidia permanentemente —es decir, negocia, combate, resiste y es intervenida— por diversos dispositivos de gubernamentalidad» (Gago, 2014, p. 232).

En este sentido, para Arrieta la villa puede pensarse como fuente de una economía barroca en tanto «espacio productivo para pequeñas empresas, emprendimientos familiares, y economías informales a través de los cuales, al decir de Saskia Sassen (2012), “antiguas economías materiales pueden prosperar”» (p. 232). Además, y esta articulación es central, el protagonista capitaliza sus enseñanzas de la política sindical obtenidas dentro de la militancia peronista y desde allí demanda y reclama lo que considera que le es propio y exclusivo: el capital simbólico que la sociedad del espectáculo necesita y que algunos no reconocen. Arrieta negocia su propio lugar —y el de sus contratados— desde espacios marcados por la identidad, su pasado y su pertenencia. Y como sostiene Gago (2014), en función del papel de los delegados en la villa, el saber-hacer, las conquistas concretas y su capacidad de negociación con las autoridades es lo que le permite construir un capital de confianza entre los vecinos y las vecinas.

Por otro lado, y en consonancia con el rol de Arrieta y su pasado de puntero político, Amado sostiene que, a lo largo del 2002, las imágenes mediáticas sintetizaron los pliegues reales y figurados de la revuelta con una visibilidad repentinamente abierta a la voz de los excluidos, a las zonas marginales, «al discurso de los “asambleístas” populares que defendían modelos participativos de la política» (Amado, 2009, pp. 221-222). En los relatos de los

programas informativos, se colaron casi de manera indiferenciada algunas ficciones televisivas nacionales en cuyas tramas se exhibieron la coyuntura social en fuente documental y en el motor de narraciones alegóricas. En 2011, año electoral, se emitió en Canal Trece la serie *El puntero* (Barone, 2011) que explotó los estereotipos de este tipo de sujeto político (el que sabe tratar con los sectores populares a los que pertenece, pero también sabe interpretar los deseos de los dirigentes y practica el clientelismo mediante una serie de objetos que ya forman parte del imaginario social) y fue uno de los programas más exitosos de la televisión argentina.

La figura del puntero sintetiza muy bien lo que los sectores dominantes creen que es la política en las villas: un asunto más bien sucio en el que la desesperación de sus habitantes (votantes) los lleva a seguir al mejor postor (Aguilar, 2015, p. 206). Justamente, Javier Auyero (1997), referente en los estudios sobre clientelismo político, señala que este fenómeno, indispensable en el entramado de redes interpersonales de un territorio como un barrio de emergencia, es distinto (no opuesto) a la imagen mediática que ofrecen los medios de comunicación, que no tienen en cuenta el punto de vista «del cliente»: los que asisten a los actos, apoyan a este o aquel dirigente político, y

usualmente votan por el peronismo, porque —al menos así es el relato— “reciben cosas” del partido: un trabajo, una medicina, una chapa para el techo, un par de zapatillas para sus hijos o hijas, un choripán el día del acto, etcétera. (Auyero, 2002, p. 38)

Los medios tampoco consideran el aspecto simbólico y cultural de los intercambios porque, siguiendo a Auyero, no se trata solo de pensar el clientelismo como una máquina de dar a cambio de votos o favores, sino de entender desde dónde se da, las maneras del intercambio físico y simbólico, comprender las subjetividades de los actores y las lógicas de las prácticas.

*El puntero*, dirigida por Daniel Barone (2011) y producida por Pol-Ka, gira en torno a la figura de Pablo Aldo «el Gitano» Perotti (interpretado por Julio Chávez), un representante barrial con una trayectoria de treinta años en el barrio 27 de Abril, un territorio que parece aludir al conurbano bonaerense y que, a juzgar por sus viviendas precarias, la falta de cloacas y de cemento, y su poca formalidad institucional, se asemeja bastante al perfil de los hoy llamados «asentamientos urbanos», eufemismo para referirse a la villa de emergencia. El Gitano moviliza a un electorado de un partido a grandes actos a cambio de favores para la población, que resultan ser falsas promesas. Es un intermediario entre los escalones superiores de la clase política y el pueblo, un dirigente de base. Usualmente, los mediadores hacen favores (distribuyen comida y medicamentos) a sus votantes potenciales, pero no están solos en la tarea. Como señala Auyero:

... tienen un “círculo íntimo” de seguidores. Éstos son los “satélites personales” del mediador. La red de resolución de problemas consiste en una serie de círculos o ruedas de forma irregular, que pivotean alrededor del puntero/referente por medio de lazos de amistad duradera, de parentesco, real o ficticio. (2002, pp. 38-39)

El Gitano tiene esa red afectiva y efectiva su alrededor, un «círculo íntimo» que lo ayuda a resolver los problemas cotidianos de la villa: su amigo «el Polaco Levan» (Luis Luque) que siempre se muestra solidario con él y Lombardo (Rodrigo de la Serna), un joven enloquecido, desmadrado, excesivo y matón que aspira a sucederlo. Pero la historia exhibe también las ambiciones, las frustraciones, los esfuerzos, las exaltaciones y la violencia del protagonista que se entrecruzan con la de su esposa Clarita (Gabriela Toscano), y por supuesto, están presentes también empresarios corruptos, desempleados, policías, vecinos, cuyas vidas abren tramas paralelas o imbricadas en la historia central.

Más allá de los clichés en los que cae la serie, es cierto que muestra la «ambivalencia» que estos agentes tienen, según señala Auyero: «controlan, dominan, pero también son los únicos agentes del Estado que están ahí, en los territorios más relegados, atendiendo las necesidades de los más desposeídos» (Auyero, 2012, p. 45). Y esto nos parece interesante para pensar la figura de Arrieta en *Estrellas* (León y Martínez, 2007). Esta «institucionalidad informal» que encarna el puntero y sus prácticas son una de las aristas más importantes para entender la cultura política de los barrios. Si bien Arrieta ya no es el mediador con el Estado (no de manera directa), sí lo es con los agentes del espectáculo, con los productores de sus películas. Sus «clientes» ya no piden (solamente) comida, casa, medicamento, sino un lugar para actuar, un espacio en el mundo de la cultura. Desde la marginalidad, desde la presunción de un discurso e identidad marginal, los pobres, los «negros», los villeros reclaman su derecho a la ganancia, su valor de cambio. En otras palabras, explotar al máximo su capital, que es esa «portación de cara» (marcas de la pobreza inscriptas en su cuerpo: dentadura incompleta, descuido físico, etc).

En efecto, la construcción del sindicato de actores pone en escena formas de la economía comunitaria que conforman «una red sólida de ayudas y de formas de cooperar y canalizan un flujo de dinero, prestaciones, favores y solidaridades» (Gago, 2014, p. 270). Articulada en torno a la economía informal, posibilita un circuito de dinero sin necesidad de requerimientos formales-legales ni intermediación de entidades financieras o bancarias. Allí se despliega otro modo de circulación de los materiales y el capital (económico y simbólico) sin una lógica contractual. Además, en esta microeconomía hay un fuerte vitalismo que «tiene que ver con su capacidad de construir, conquistar, liberar y también defender el espacio» (Gago, 2014, p. 22), un espacio que se exhibe más allá de la dicotomía centro-periferia, activos-pasivos.

En la villa se presentan ciertas formas de supervivencia, ciertos modos de asociación, que son incorporados al circuito de producción cultural y estética, como sugiere Cortés Rocca (2018), ya sea en términos de tono o estilo o bajo la forma de una coexistencia de objetos y lógicas dispares o incluso como una instancia productiva (rentable) que reemplaza al autor/director por modos de cooperación colectivos y la obra, por la performance. Allí están arrojados los marginales, pero en la villa también están recogidos; es la oportunidad para trabar otra vez vínculos sociales, de aferrarse al tiempo o, mejor dicho, de ganar tiempo en tierra arrasada. Cuando la fábrica dejó de ser el lugar por excelencia para la acción colectiva, el barrio, la villa, se asume como un espacio que engendra una nueva posibilidad de territorialización de la política, «porque es el lugar de encuentro y de planificación del presente para poder volver a proyectar un futuro» (Rodríguez Alzueta, 2007, p. 236).

En *Estrellas* hay una certeza: los desocupados ven la posibilidad de devenir actores a partir de la aceptación tácita de una rúbrica proveniente de la jerga policial —portación de cara—, que significa ser detenido por tener una cara que suscite sospechas acerca de su comportamiento como ciudadano. Es decir, la actuación se apoya en un «destino virtual de prontuario» y en este sentido los actores asumen, por lo tanto, «los papeles asignados dentro del programa de exclusión constitutivo de nuestra sociedad» (Amado, 2010, p. 97). Simultáneamente, la película exhibe cómo un mismo rostro puede ser contratado

tanto para producciones que buscan una imagen más ligada al progresismo (como el videoclip de Los Fabulosos Cadillacs, por ejemplo) como para los de la derecha. [...]

El mismo rostro es usado indistintamente para intentar quebrar o reforzar los mismos prejuicios. (Bordigoni y Guzmán, 2011, p. 601)

En una parte del documental, Arrieta muestra la computadora que le regaló Sebastián Antico y que utiliza para armar un banco de datos de actores villeros. Allí aparece el registro

de los rostros que podrían convertirse en (o que fueron) figurantes, extras. En este procedimiento podemos leer la misma lógica figurativa que aparece en la construcción de un *book* fotográfico de modelos. En el negocio del espectáculo, los portfolios son las cartas de presentación de quienes aspiran a entrar al mercado de la moda o de la televisión. Como empresario de una productora de casting, Arrieta se apropia del mismo recurso. Según las imágenes fotográficas de los actores, hace una clasificación en relación con quienes podrían actuar de personajes típicos o quienes podrían tener roles de personajes atípicos en relación con «la portación de cara». Y ese archivo lo dispone en la página web donde aparecen las ofertas de contratación de locaciones de la villa y de sus actores que responden, casi siempre, a los estereotipos estigmatizantes.

Ese archivo de rostros que construye —monta— una práctica que pone en evidencia la persistencia del estereotipo asociado a lo corporal y a lo social, pero también se vislumbra el deseo de convertir a sus «modelos» en estrellas. En el trabajo de Arrieta se exhibe, de algún modo, la perpetua construcción de los aspectos humanos ligados a las condiciones históricas de su existencia. Cada rostro es irreductible pero, al mismo tiempo, podría ser cualquiera.

La película exhibe, además del book que armó Arrieta, el acto de la sesión de fotos, concebida como un acontecimiento escénico en el que es central la corporalidad. Un plano general encuadra al grupo en el interior de un gran ascensor, cuya puerta se abre como si fuera un telón. Luego, en un estudio fotográfico, los actores de la villa posan, de manera seductora, como modelos publicitarios. Claramente, esas imágenes desmontan una política de representación de la pobreza por medio de la tensión paródica y de la apropiación de la estética publicitaria, que al mismo tiempo los construye como estrellas. En el epílogo del film se presentan a partir de primeros planos y una particular fractura de la imagen a Arrieta y a su mujer mientras viajan por la ruta en un auto desgastado, lo que podría ser la escena de cualquier film de ficción.



Una de las actrices de la agencia de Arrieta en la villa 21. Fuente: *Ámbito* (2007).

Ahora bien, aquí aparece una de las cuestiones formales, éticas y políticas fundamentales que despliega *Estrellas* (León y Martínez, 2007) a partir de la voz de su protagonista: las implicancias de actuar la propia identidad villera (con todos los estereotipos sociales, culturales y delictivos que esa identidad conlleva dentro del imaginario colectivo) y la conversión en mercancía, en pago, de la actuación de esa identidad en la sociedad del espectáculo.<sup>46</sup>

Este film «permite a sus protagonistas testimoniar sobre su condición e identidad, aunque a través de ese mismo discurso subraya la falta de límites entre lo real y lo ficcional de esa condición y de esa identidad cuando se elige representarlas» (Amado, 2010, p. 94). También abre una serie de preguntas referidas al «vínculo entre trabajo y sociedad, entre

---

<sup>46</sup> Dentro del conjunto de prácticas artísticas contemporáneas en las que aparece también la representación de sujetos seleccionados para actuar según propias identidades subalternas, Ana Amado (2010) menciona dos ejemplos que forman parte de performances teatrales. Una es *Mucamas*, de Lola Arias (2010), que es una instalación basada en biografías. Cada visitante toma el rol de una mucama que limpia cinco cuartos por hora, pero en lugar de hacer la limpieza, en una hora el espectador recorre cinco cuartos para asistir a retratos de gente de limpieza, a veces en forma de film, entrevistas de audio, textos, fotos. En cada cuarto de hotel se hace visible la vida de esos seres invisibles que limpian cuando nadie las ve. La otra es *Fábrica*, de Gerardo Naumann (2010), donde los obreros reproducen en el espacio de la fábrica, en vivo y en directo, los movimientos reglados que rigen cada día su relación con la producción y las máquinas. Por último, podemos agregar la obra de Naumann, *Los trabajos improductivos* (2018), interpretada por dos ex ladrones y un actor y cuya hipótesis, según señala Contreras, está contenida en el título, «es la de exhibir y reunir las actividades del robo y de la actuación en el ámbito de lo que la teoría marxista del valor denominó trabajo improductivo, trabajo que no produce plusvalía» (Contreras, 2019, p. 207).

exclusión e integración, entre representación y realidad [...] a la distancia entre la experiencia de la vida (ellos son pobres) y la representación estética (¿deben hacer de pobres?)» (p. 99). En otras palabras, en el mundo del trabajo, ¿por qué las productoras de espectáculos visuales contratan a «rubios» (actores profesionales) para hacer de «negros»? Y ¿por qué cuando contratan a los villeros siempre lo hacen para papeles de pobres, ladrones, guardaespaldas y nunca de abogados?

Entonces, en una sociedad atravesada por el espectáculo, por la teatralización constante de la vida (Martín-Barbero, 2002, p. 97), el protagonista de *Estrellas* se vale de la paradoja: los que mejor pueden actuar de marginales o chorros son los que en «la vida real» son marginales o chorros. Al mismo tiempo, el lugar que no tienen en la vida (en la salud, en la política, en la educación) lo encontrarían en el espectáculo (Pauls, 2007).

Claire Bishop señala que una de las manifestaciones más evidentes del «giro social» del arte contemporáneo desde los noventa ha sido que los artistas prescindieran de llevar a cabo sus propias performances y contrataran en su lugar a no profesionales y, específicamente, al cuerpo colectivo de un cierto grupo social. Denominó como «delegación» o «subcontratación» al «acto de contratar a no profesionales o a especialistas, remunerados o no, para asumir la tarea de estar presentes y ejecutar acciones en nombre del artista en un tiempo y un espacio particulares» (2010, p. 1). Para Bishop, además, un aspecto fundamental para leer la emergencia de estas performances —que podemos hacer extensivo a *Estrellas*—es el contexto económico:

No es una coincidencia que la tendencia se haya desarrollado de la mano de cambios en la gestión económica en general. A comienzos de los noventa, “subcontratar” o “tercerizar” (*outsourcing*) el trabajo se transformó en expresión de moda en los negocios: se trataba de la transferencia sistemática a otras empresas de actividades importantes —aunque no las básicas, desde el servicio al cliente en *callcenters* hasta el

análisis financiero y la investigación. [...] Es notorio que todas las guías para la subcontratación hacen hincapié en la confianza: las empresas asignan la responsabilidad de un aspecto de su producción a otra empresa, con todos los riesgos y beneficios que la responsabilidad compartida supone. [...] es revelador que todos estos manuales coincidan en que el principal objetivo de la subcontratación es “mejorar el rendimiento” (en inglés, “performance”). (Bishop. 2010, p. 5)

Ahora bien, si tomamos esta herramienta, debemos advertir que, como argumenta Contreras (2018), en *Estrellas* la subcontratación se presenta con una vuelta de tuerca o con algunos reparos. El pedido de subcontratar para actuar según su «identidad» proviene del propio Arrieta, subcontratado a su vez por los directores de la película. Sin embargo, esta subcontratación es al menos paradójica si pensamos que el rodaje del documental tendría como base una transacción tácita entre directores y entrevistado (como la filmación de *El nexo* (2004), que es un regalo de Antico al protagonista) cuyo fin sería el de convertir a Arrieta en una estrella (pasar de ser figurante a «estrella») y que la película se encarga de mostrar a partir de la exhibición de la sesión de fotos, el recibimiento del Martín Fierro, la presentación de su página web. Pero también la filmación permite a los directores obtener un lugar de reconocimiento en la industria cinematográfica argentina. Recordemos que con este documental León y Martínez fueron premiados en el BAFICI 2007 por mejor guion y recibieron una Mención Especial del Jurado.

Por otro lado, si *Estrellas* exhibe el borramiento de las fronteras entre actuar y ser, también señala que el estereotipo que el imaginario le asigna es una «marca que le permite entrar al mercado del trabajo» y tal vez allí, reconfigurarlo o no. En este sentido, el uso de actores no profesionales tan predominante en el NCA parte de la idea de que la capacidad de actuar se basa en una experiencia previa, un conocimiento ya existente. Pero, además, refuerza los estereotipos del espectador. Como sostiene Joanna Page (2013), de algún modo, la

propuesta del documental es la de señalar un «*desencuentro* con el otro, desencuentro nacido de nuestra fascinación por lo real» (Page, 2013, p. 181, énfasis añadido). En efecto, *Estrellas* permite re-pensar el carácter discursivo de la experiencia, y poder tener un encuentro con el otro a través de «los artificios y las operaciones de la representación» (p. 181). En otras palabras, la película exhibe que los estereotipos, como las identidades, se construyen y forman parte de un proceso político y coyuntural.

Es importante recordar que junto a Martín Rejtman, León filmó *Entrenamiento elemental para actores* (2009), un film que sostiene la hipótesis de que existe continuidad entre la actuación teatral y la *performance* de la vida cotidiana. Precisamente eso es lo que aparece en *Estrellas*: una reflexión sobre las construcciones «y las re-construcciones que gobiernan la compleja relación entre la actuación y la realidad cotidiana» (Page, 2013, p. 176). Como señala Page:

Si *Estrellas* propone la idea de que para muchos directores contemporáneos actuar equivale a situar la realidad cotidiana, *Entrenamiento elemental para actores* demuestra hasta qué punto la realidad cotidiana ya está siempre atravesada y constituida por la actuación. Invierte la premisa de *Estrellas*, aunque ambas películas planteen la imposibilidad de separar la actuación teatral de la *performance* de la vida cotidiana. (p.175)

El film, entonces, pone en crisis la línea que separa ser y actuar, realidad y ficción, determinismo y voluntarismo, educación formal y autodidactismo. La crisis o borramiento de estas oposiciones no es, sin embargo, el punto de llegada de la película, sino apenas su punto de partida. Son los presupuestos de los que parten tanto los directores como Arrieta para poner en escena durante el desarrollo de la narrativa fílmica lo que decíamos anteriormente: no hay fijeza en las identidades, sino que estas son el producto de un proceso histórico, cultural y

económico. En otras palabras: frente a cada estereotipo podemos enunciar y reconocer toda una historia que lo contiene.

Además, nos permite reflexionar sobre el presupuesto social de que el estereotipo, en su ambivalencia constitutiva, no solo posee un aspecto negativo en tanto imagen cristalizada, sino que también funciona como elemento cohesivo dentro de un grupo. «Somos villeros y queremos actuar de villeros» no es otra cosa que la evidencia de una comunidad que se reconoce e identifica como tal y la «defiende» contra toda amenaza de asimilación, en este caso, dentro del mundo del espectáculo.

Para seguir con el orden de la economía, si la filmación de *Estrellas* (como la de *El nexo*) es una forma de trueque o un trabajo comunitario, ¿el «páguennos» que exige Arrieta constantemente a lo largo del film está dirigido solamente a los productores o también están implícitos León y Martínez? Y si Arrieta reclama un lugar dentro del mundo del espectáculo para que sus representados actúen de sí mismos, es decir, un espacio dentro de la actuación profesional y lo propone como una especie de reivindicación laboral y cultural, ¿no es esto, como apunta Contreras (2018), una suerte de *dumping* o, incluso, una cierta «monopolización» de la actuación de la pobreza? ¿Cómo es la relación entre las acciones que lleva adelante Arrieta como representante *freelance* y autogestivo de actores con «portación de cara» (en la que persiste algo de su actividad como ex-puntero político) y el sindicato de actores? Dos momentos precisos de la película nos permiten pensar estas cuestiones: la pérdida de la licitación con Alan Parker y la escena de la Asociación de Actores en la que discuten el director de cine Adrián Caetano y el actor Jean-Pierre Reguerraz.

En la primera escena, Julio Arrieta cuenta el intercambio verbal que tuvo con quien después se enteraría que era Alan Parker, el productor y director de cine norteamericano, y con su traductor, sobre el uso (el alquiler) de la villa como set de filmación para el largometraje *Evita*, de 1996, protagonizado por Madonna. La transacción fracasa: las múltiples antenas de

televisión que forman parte de la escenografía habitual de la villa no concuerdan con la representación de época que, según le refiere el traductor, pretende el film de Parker. Arrieta, entonces, viendo la oportunidad del negocio, le ofrece alquilar un campo y diez asistentes para montar allí las casillas.

Para demostrar sus habilidades, Arrieta y un grupo de villeros construyen una casilla y el documental exhibe este procedimiento en el tiempo real. Es decir, los directores hacen ingresar al film un elemento que pertenece a otro contexto y cuyos materiales son, podríamos decir, originales del medio en el que se producen. Ahora bien, León y Martínez deciden incorporar la casilla, compuesta por una acumulación de objetos disímiles, pero también el proceso de construcción que revela la materialidad de la villa.

Esta instalación puede ser leída de diferentes maneras. Puede indicar, por un lado, la capacidad de los villeros para levantar una escenografía —que es al mismo tiempo una vivienda— en tres minutos y medio, de acuerdo con el contador que corre al pie de la imagen (en otras palabras, pone en foco el rendimiento productivo de Arrieta y su productora). Por otro lado, la construcción de la casilla evidencia la falta de distinción entre realidad/ficción puesto que «la fragilidad de la casilla enfatiza su semejanza con una de utilería, de manera que resulta indistinguible lo real de la escenografía, convirtiendo así la marca de una escasez en una realidad filmada» (Amado, 2010, p. 99).

Finalmente, una vez armada la vivienda, entran los habitantes como parte de la escenificación. Como indicaron los críticos, esta imagen se relaciona con la performance *La familia obrera*, de Oscar Bonny (1968), durante la cual un obrero, su esposa y su hijo permanecían sentados en el pedestal de una galería de arte durante varias horas, con una etiqueta que explicaba que su salario por hora como modelos superaba con creces el salario del padre en la fábrica. Para Amado (2010), la secuencia de *Estrellas* ficcionaliza la iconografía

que Bonny presentó en los 60, pero lo hace ahora a partir de lo precario. Las señales de la precariedad,

no se incluyen exactamente como rasgos estructurales de la pobreza —aunque sin duda lo son— sino como ademanes acentuados de la puesta en escena, como parte de la iconografía que arma el referente canónico de la clase social a la que pertenecen Arrieta y su familia. (Amado, 2010, p. 99)

Podríamos además vincular lo que ocurre en esta escena con lo que postula Boris Groys (2008) respecto de la topología del arte contemporáneo, específicamente, del arte de la instalación que opera como un reverso de la reproducción. «La instalación extrae una copia del presunto espacio abierto y sin marcas de la circulación anónima y la ubica —aunque solo temporalmente— en el contexto fijo, estable y cerrado de un aquí y ahora» (Groys, 2008, p. 74). Y si, según Groys, todos los objetos dispuestos en una instalación son originales por la «sencilla razón topológica» de que «hace falta ir a la instalación para poder verlos» (p. 75), en *Estrellas* se establece justamente la decisión de incluir la construcción de una casilla para darle un nuevo contexto y en esa instalación, que se inscribe en el film, se revela la materialidad de la «civilización en la que vivimos». Pero Parker decide ignorar las habilidades de los villeros para construir una villa de ficción y, según el protagonista de *Estrellas*, la idea fue ejecutada por otro oferente.

Por otro lado, nos interesa retomar la secuencia del film que comienza con el *travelling* en la Asociación de Actores Argentinos y en la que se exhibe el contrapunto entre Caetano y Reguerraz sobre la diferencia (o no) entre un actor profesional y un actor «natural». Para Caetano —que utiliza frecuentemente en sus películas actores no profesionales porque encuentra en ellos la dicción que necesitan sus films y estaría, según se desprende de sus comentarios en *Estrellas*, en las filas de Arrieta—, la actuación comienza en el momento en

que «el tipo está frente a la cámara y empieza a trabajar, esto lo convierte en actor». En cambio, para Reguerraz, representante del sindicato de actores, el entrenamiento formal es lo que convierte a un actor para actuar papeles con los cuales no ha tenido una experiencia directa o, podríamos agregar, auténtica.

En ambos casos, siguiendo lo que plantea Page, se trataría de dos tipos de experiencias: una relacionada con «la capacidad que surge de experiencias previas, de la habilidad de reproducir con naturalidad los modos de hablar y de comportamiento que asociamos con ciertos personajes» (2013, p. 174) y la otra, con la que se obtiene luego del entrenamiento y la capacitación formal.

Ahora bien, la discusión no es solo sobre la distinción entre un actor profesional y uno que no lo es, sino que lo que aparece centralmente es el tema del trabajo (o su falta). Page considera que detrás de este debate sobre las prácticas actorales, «en los hechos es, de ambas partes, una pantalla detrás de la cual se ocultan intereses económicos. La victoria de Julio supone arrebatarle papeles a la clase media entrenada en escuelas de teatro y dárselos a los villeros» (Page, 2013, p. 175). Mientras tanto los actores profesionales, según Reguerraz, están siendo perjudicados porque no hay suficientes papeles para todos.

La discusión, entonces, es no solo sobre el quehacer actoral (la academia y la no academia; la experiencia y la capacitación), sino sobre un mercado (el del espectáculo) que aparece en crisis. Además, en el vínculo entre espectáculo y consumo se disputa su legitimidad con respecto a la cultura entendida como el conjunto de prácticas sociales que se presuponen universales y que se asocian a los gustos de las élites. En este sentido, Contreras señala que estamos ante un discurso ambivalente que explicita «el aprovechamiento económico de la batalla entre los trabajadores, con un debate estético incómodamente entrelazado con la tensión de dos demandas laborales» (2018, p. 153) que atañe al director, a los artistas (empleados) y afecta nuestra empatía como espectadores.

Por otra parte, la película explora con gran originalidad la tensión entre arte y política en el nuevo milenio. El ensamble entre arte (cultura), mercado y política tiene diferentes aristas según el lugar de enunciación y las tensiones que se quiera precisar; incluso el lugar del espectador es un tanto incómodo puesto que *Estrellas* no resuelve nada. Hay posiciones dobles, cambiantes que se resignifican desde las diferentes miradas: la de los directores, la del protagonista, la de los espectadores. En primer lugar, la relación o puesta en coincidencia entre el mercado, la política y el arte se evidencia en la figura misma de Julio Arrieta, el hombre orquesta que luego de la crisis del 2001 en Argentina se convirtió en *manager* (el representante) de actores de la villa y creó la pequeña empresa «Arte villa producción». En efecto, creó una especie de «sindicato de pobres»: los expulsados del trabajo, de la política, de la salud, la educación, son recogidos por la cultura, el arte, que «se vuelve uno de los pocos lugares donde pueden —temporalmente— sobrevivir y ser reconocidos» (Montaldo, 2017, p. 6).

Como dijimos al principio, el documental presenta los reclamos de un grupo que plantea como reivindicación político-sindical el derecho a ser agentes de ese fenómeno de comercialización de la pobreza y no simples objetos de ese circuito. En otra escena de *Estrellas*, se muestra la noche en que Arrieta fue a recibir el premio «Martín Fierro» en nombre de Adrián Caetano por la serie *Tumberos* y en la que planteó, ante el público de la gala: «Pienso si nosotros los villeros hemos crecido en el plano de la cultura o si la cultura cayó tan bajo que llegó a la villa». Mientras proclama estas palabras, la cámara toma la imagen de Susana Giménez, emblema del espectáculo televisivo.

A partir de esta escena, *Estrellas* exhibe la alianza absolutamente coyuntural entre el arte (la cultura) y la exploración de los márgenes; una alianza que se cruza con una forma de participar en el mercado y en el mundo del espectáculo. En otras palabras, lo precario como posibilidad de intervenir en el mercado económico y cultural. Asimismo, esta alianza no solo es un recurso del que disponen los actores de la productora de Arrieta, sino que les sirve a León

y Martínez para crearse un nombre de autor en el ámbito del cine nacional. Pues si bien el film abre el debate en relación con el modo de espectacularización de la villa en la voz de los mismos protagonistas (porque son los mismos sujetos representados los que discuten acerca de su incorporación al mundo del espectáculo con un film de ciencia ficción cuyas imágenes se añaden en el documental y no con un relato testimonial), los directores no pertenecen a ese territorio representado.

Arrieta, además, es un «informante nativo» (Cortés-Rocca, 2014, p. 11) que brinda, según lo que dice en la película, la seguridad y confianza —valores insoslayables para el mercado de la subcontratación— necesarias para que los productores que quieran filmar en la villa se sientan cómodos y están protegidos de los posibles «peligros» del territorio. Y cuando sus actores son contratados, oficia además de «traductor» entre el director y los actores villeros: «yo se los explico con los mismos códigos que ellos entienden», enuncia Arrieta.

Del lado de los directores, la paradoja que el film parece no resolver es si la ficción está al servicio del documental o si su inserción solo refuerza los estereotipos de los villeros. Los cineastas se plantearon crear una propuesta estética alejada de los clichés de la representación hegemónica de la villa: encuadres sucios, cámara en mano. Por el contrario, León y Martínez apelan a una puesta en escena de imágenes limpias que por momentos se acerca a la composición pictórica y con la que buscan quebrar el verosímil de la marginalidad. Los encuadres son equilibrados y prolijos, y la iluminación es cuidadosamente cinematográfica. El montaje se nutre además de recursos intertextuales —como programas televisivos, presentación de la página Web de la productora de Arrieta, el *travelling* del film *El nexo* (Antico, 2004), y otros—.

A primera vista, *Estrellas* parecería alimentar la misma fascinación sensacionalista y *voyerista* que tienen los programas de televisión por ese otro marginal, exótico y, en ese caso, carismático a quien «se le conceden sus cinco minutos de fama, invitándolo a hablar en

nombre de su comunidad (como en sus tiempos de puntero político) como un “embajador de la villa”» (Andermann, 2013, p. 175). Incluso, en este sentido, para Bishop (2010), «la performance delegada» mantiene un vínculo fuerte con los *realities* televisivos, y se relaciona con una tradición más prolongada de documentales de observación, falsos documentales y documentales performativos surgida en los sesenta y los setenta. Sin embargo, lo que la película pone en escena es una mirada sobre un fragmento del mundo de Arrieta. Y el relato que esa mirada construye (formada por juicios y valoraciones sobre un sector al que los cineastas no pertenecen) por momentos resulta incómodo para el espectador, pues no termina de resolver hasta qué punto discute o continúa los prejuicios sobre los villeros o, como ya dijimos, perpetúa los estereotipos.

Rancière (2005) definió al cine como el arte que desde su origen expuso una «fábula contrariada», reglamentado por sus condiciones materiales y que por este motivo produce una forma diferente de lo real:

El automatismo cinematográfico dirime la querrela entre el arte y la técnica al modificar el propio estatuto de lo “real”. No reproduce las cosas tal y como se ofrecen a la mirada. Las registra tal y como el ojo humano no las ve, tal y como se presentan al ser en estado de ondas y vibraciones, antes de ser cualificadas como objetos, personas o acontecimientos identificables por sus propiedades descriptivas y narrativas. (p. 10)

De este modo, por su carácter formal —y la especificidad del régimen estético—, las fábulas del cine siempre van a incluir dos lógicas que lo convierten en una fábula contrariada: por un lado, la valorización de la imagen como presencia sensible e inmediata, imponiéndose a sí misma, experiencia histórica y subjetiva y, por el otro, el cine como universo de representación. Para Rancière (2005), pensar el arte de las imágenes en movimiento implica articular esas dos acciones: la sucesión de imágenes fijas propia del cine como tecnología y el

proceso de encadenamiento y disipación de las apariencias que caracteriza las artes de la representación narrativa. La cámara nunca es un artefacto pasivo; necesariamente, dice Rancière, está al servicio de la inteligencia de quien la maneja. Y el registro del cineasta no es una reproducción idéntica de las cosas, sino que modifica el estatuto de lo real. Entonces, podemos pensar que la propuesta de León y Martínez (2007) es la de abrir una serie de cuestiones ensambladas referidas al vínculo entre trabajo y sociedad, entre actuación y ser, y recoge una mirada sobre la cultura en la villa sin caer en una película de contenido social.

Por otro lado, la incorporación de imágenes extraídas directamente desde la televisión, con resolución de baja calidad, pone en evidencia una relación estrecha que comenzó con el NCA, como vimos en el capítulo anterior. En *Estrellas* se percibe esta continuidad entre la imagen televisiva y fílmica, no solo como un elemento constitutivo del film, sino como tema. Arrieta menciona en varias ocasiones que participó junto con otros de sus actores en diferentes programas televisivos tanto en las denominadas ficciones como en los *talk show*. En este tipo de programas, en los que se desarrolla una lógica basada en la «simulación del contacto» (Martín-Barbero, 1987, p. 234) entre la realidad cotidiana y el espectáculo, existe un intermediario, «un personaje sacado del espectáculo popular, el animador o presentador y un tono que proporciona el clima requerido, el coloquial» (Martín-Barbero, 1987, p. 234). Este personaje que se halla presente en los informativos, en los programas de entretenimiento, en los *talk show*, es un interlocutor que interpela a la familia. De ahí su tono coloquial y la simulación permanente de un diálogo que no se agota en un remedo del clima familiar.

La predominancia de lo verbal en la TV se inscribe en la necesidad de supeditar la lógica visual a la lógica del contacto, puesto que es ella la que articula el discurso televisivo sobre el eje de la relación corta y la preeminencia de la palabra en unas culturas fuertemente orales. (Martín-Barbero, 1987, p. 235)

Como mencionamos anteriormente, los 90 en la Argentina, con los gobiernos menemistas, fueron los años de la transformación neoliberal del país, el mercado se convirtió en la gran máquina de expulsión de ciudadanos del sistema productivo y las instituciones contribuyeron a arrojarlos fuera de la ciudadanía y sus derechos. Esa transformación, según Montaldo (2013), bajo el patrocinio de la globalización,

implicó la puesta en escena de situaciones de habla en todos los rincones de la vida en comunidad: todos comenzaron a hablar y contar sus experiencias, desde la literatura confesional a las participaciones en los reality shows, a través de formatos convencionales o sofisticado. (p.7)

Entonces, ¿no es Arrieta también ese intermediario carismático que hace de nexo entre la historia del documental y los espectadores? ¿Un *showman* que nos quiere convencer de la «verdad» de su relato? ¿Un animador que ingresa al espectáculo para hablar, en un tiempo en el que todos hablan? Claramente, ya no está el personaje del periodista como mediador entre la escena y los espectadores (o los lectores), sino que es el propio protagonista el que enuncia la historia.

En otro orden de cosas, podemos sugerir que en *Estrellas* (León y Martínez, 2007), hay un alejamiento de la cuestión de la verdad documental ligada a la autenticidad de las imágenes y un acercamiento, en cambio, a la relación performativa en la que están atrapados tanto los documentalistas y sus interlocutores como la sociedad en general. Es decir, poco importa si la realidad de la miseria está o no fielmente representada porque, como vimos a lo largo del capítulo, las preguntas que pone en escena el film giran en torno al problema de la actuación: ¿Por qué los villeros tienen que hacer de villeros en el mundo del espectáculo? O bien, ¿ser villeros es el capital que los autoriza a actuar de villeros? Entonces, la película se convierte en un estudio sobre las formas en que el personaje y el cineasta se anticipan y satisfacen o

contradicen «las expectativas mutuas y de sus espectadores y llama así la atención sobre la construcción de la “autenticidad” y sobre su *performance*» (Montaldo, 2013, p. 172).

Por otra parte, como señala Andermann (2013), el resurgimiento del documental en todo el mundo hasta devenir en un auténtico circuito de contrainformación respecto de los canales de noticias (que operan también de manera cada vez más global y en relación estrecha con intereses corporativos) «corre en paralelo con un proceso formal, epistemológico y político de autorevisión que ha dado lugar a la desaparición de los clásicos principios griersonianos de objetividad, transparencia y pedagogía cívica que todavía dominaba el *cinéma vérité* de los sesenta y el *Direct Cinema*» (p. 161).

En Argentina, este proceso global de reactivación y remodelación de la forma documental coincidió con una excepcional y singular «explosión de lo real»: con la revuelta súbita del 2001, se reveló la emergencia social y «la improvisación más o menos ad hoc de prácticas de solidaridad y de resistencia, incluyendo piquetes, cacerolazos y asambleas vecinales, clubes de truque y tomas de fábrica» (Andermann, 2013, p. 162).

En ese contexto, *Estrellas* se destaca por desafiar provocativamente la tradición del documental político «comprometido» sobre la marginalidad social, de cuyo agotamiento es testimonio la obra más reciente de Pino Solanas, *Memoria del saqueo* (2005). Por el contrario, el film podría formar parte de una serie de películas que desplazan la atención de la descripción objetiva del espacio y los procesos sociales a la subjetividad como *performance*, conscientes de la capacidad de la cámara para actuar, como «“una especie de estímulo psicoanalítico que permite que la gente haga cosas que de otro modo no haría”» (Andermann, 2012, p. 173).

En efecto, la figuración de los cuerpos que rige en *Estrellas* está construida a partir de diversos niveles de sentidos (económicos, políticos y culturales) y la forma que adquieren esos cuerpos en un espacio determinado. El punto de vista de los directores, junto con el testimonio de Arrieta, configuran un nuevo modo (complejo) de representación sobre la villa que

desestima cualquier noción esencialista de la realidad o la autenticidad. Visibiliza, en fin, una forma de tramar relaciones entre diferencias.

### **¿Acaso los villeros no tenemos derecho a los marcianos?**

*El nexa* (2004) es la ópera prima de Sebastián Antico, director y guionista porteño y está protagonizada por Julio Arrieta y por los actores que forman parte de la escuela de teatro de la Villa 21, que el propio Arrieta dirige desde 1987. La película tiene como antecedente inmediato un corto con el mismo título, que durante 2001 recorrió festivales y ese mismo año tuvo una mención especial en el III Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI). Tanto el corto como el largometraje están basados en un cuento que escribió Arrieta, «El ataque de los simulcos».

La idea de filmar una película de ciencia ficción, género poco frecuente en la cinematografía argentina, surge a partir de la pregunta que Arrieta se hace en función de quiénes actúan y cómo es usada la villa en el cine argentino contemporáneo: «¿Acaso los villeros no tenemos derecho a tener marcianos?, ¿dónde está escrito que no podemos?». Así, la filmación de *El nexa* pone en escena una «ficción villera» (García, 2004, párrafo 1) desde un género «extraño» a las estéticas realistas y «neorrealistas» de representación de las temáticas sociales y que, si bien cuenta con autores notables, nunca ha llegado a tener un arraigo pleno en de la tradición cinematográfica. Como señaló Arrieta en una entrevista que le hicieron antes del estreno del largometraje:

Yo tengo muchos sueños, mucha fe puesta en esta película, porque es una película que por primera vez se filma con gente de la villa, en una villa, y que no tiene ribetes policíacos, que no tiene aditamentos sexuales, *que no tiene condimentos drogadictos y que bajo ningún punto de vista ninguno de los que aparecemos en pantalla vamos a pedirle remedios a nadie, ni plata, ni chapas ni cartones ni nada para sobrevivir.* (García, 2004, párrafo 1, énfasis añadido)

La película transcurre en la villa 21 donde un profesor de teatro (Arrieta) está obsesionado con la actuación y con los extraterrestres. El personaje tiene la certeza de que, de un momento a otro, van a venir a su casa los alienígenas y para esto prepara y ensaya con sus alumnos una obra para recibirlos. Efectivamente, un día la nave aterriza en la 21 y sus tripulantes son observados por Perón y Evita, sonrientes, desde un cuadro deteriorado. Se instalan en la Tierra y comienzan a realizar diferentes actividades: construyen una fábrica de autos voladores, inician un lavado de cerebros y preparan una invasión secreta. Mientras tanto Julio alista a los villeros para una lucha intergaláctica a todo o nada. Ellos tienen la clave para ganarle a los marcianos: su barro podrido los mata, los elimina, los intoxica. Una parodia que remite claramente al mito escolar del agua hirviendo que los porteños tiraron a los británicos en las segundas invasiones inglesas.

En la historia de la película, esta inclusión nos permite suponer, al menos, dos posibles lecturas. Por un lado, luego de la batalla con los marcianos, se ve a Arrieta y a los villeros victoriosos en pleno centro porteño y aquí podríamos leer la idea de una refundación de Buenos Aires bajo las órdenes de los villeros, salvadores de la capital. Pero además esta victoria nos reenvía hacia atrás, al momento en que los indios de la pampa ocupan y destruyen la ciudad de Buenos Aires de Pedro de Mendoza, en 1536; ahora los villeros no destruyen, sino que salvan la ciudad.

Por otro lado, se pone de manifiesto la paranoia del poder que recorre la cultura argentina desde el siglo XIX. Aquí nos parece pertinente la hipótesis de Dubin (2016), quien sostiene que la invasión y la ocupación son los grandes temas de la literatura argentina y expresan los miedos y temores que fundan la identidad de una clase social. De acuerdo con el autor, en el siglo XIX, «ese miedo se desarrolló en los carnavales de los negros, en la insolencia de gauchos e indios frente a las formas pautadas de la civilización, en la ocupación de las ciudades por la barbarie rural» y proliferó cierta literatura basada en la paranoia del poder —

*Amalia, Facundo, El matadero*—, que fundó además un tema: la invasión. En el siglo XX, prosigue Dubin (2016), es el peronismo el que actualiza el miedo, inaugurando, primero con el 17 de Octubre y luego con los actos oficiales, la «época» de la ocupación de las ciudades por la clase obrera (pp. 44-45). En este sentido, *El nexa* (Antico, 2004) sugiere una profanación del temor de la clase alta (y media) a la invasión y ocupación de las clases populares porque los villeros no solo pelean contra los alienígenas, sino que los vencen y evitan la desaparición de la civilización.

¿Por qué la ciencia ficción? Andrea Cuarterolo (2007) señala que quizás sea el género que mejor refleja las ideas, los temas colectivos, las paranoias, las transformaciones culturales y políticas propias del universo de referencia. «Las obras de ciencia ficción siempre han expresado más aspectos de su propio presente que del futuro que pretenden construir» (Cuarterolo, 2007, p. 96).

Adicionalmente, este género explora ciertas posibilidades (reales o imaginarias) de la civilización tecnocientífica que se conectan con los deseos, ambiciones y los miedos más fuertes del hombre, por ejemplo, la miseria. Pero también la potencial crítica de la ciencia ficción radica en que busca extrañar sus mundos y de este modo llama la atención del lector o del espectador sobre algún asunto en particular, al mismo tiempo que procura familiarizar lo extraño, de manera que los mundos ficcionales presentados no sean tan ajenos que pierdan su capacidad de significar. En contraposición a lo que ha desarrollado la ficción inglesa o estadounidense, la ciencia ficción en América Latina profundizó en el vínculo entre el tópico científico y problemas sociales, «atenuando el interés por narrar los sucesos ‘naturales’ y ‘tecnológicos’ del mundo» (Esparza, Bravo, 2020, p. 14).

En efecto, *El nexa* explora estas cuestiones que se tensionan y se complejizan. En primer lugar, como espectadores, ¿por qué nos genera un efecto de extrañamiento ver

marcianos en una villa? Por lo general los extraterrestres, cuando uno mira una película norteamericana —dice Arrieta en *Estrellas*—,

bajan en un barrio de plata, donde hay gente de plata, hasta los marcianos tienen plata. A mí siempre me pareció que los extraterrestres no bajaban en la villa porque tienen miedo que les roben, pero con esta película se van a dar cuenta que no es así. (León y Martínez, 2007)

Además, el film pone en escena, desde la perspectiva de Arrieta, la visión de un villero sobre los marcianos, cómo reaccionarían si vieran seres de otros planetas. «¿Se preocupará el villero por los extraterrestres o se preocupa por conseguir una caja más de cartón para su rancho? Porque el hombre se alimenta con comida, pero si no tiene sueños, como que no alimenta el alma», dice Arrieta (García, 2004, párrafo 1).

Asimismo, esa extrañeza se sustenta, justamente, en la tensión entre tecnología (como metonimia del futuro) y precariedad, tanto técnica como ficticia, que el film revela tanto en el argumento como en la producción. El arma con el que cuentan los villeros para defenderse de los extraterrestres es el barro podrido, elemento que revela, paradójicamente, la materialidad precaria de la villa (la ausencia de cloacas y de calles de cemento) y la posibilidad de usarse como defensa de la invasión. Además, la producción se demoró alrededor de cuatro años por problemas de financiación; fue en España donde Antico consiguió los fondos para pagar los mínimos gastos de cámaras, luz, revelado, transfer.

En segundo lugar, uno de los rasgos que define la ciencia ficción como género es la crítica social en clave de sátira (Capanna, 1966). En este sentido, uno de los aspectos interesantes del film es la desnaturalización del espacio de la villa: sus angostos pasillos ya no son el escenario de, por ejemplo, luchas entre bandos que se disputan el control de la droga, o de tiroteos con la policía. La villa se convierte ahora en un set de filmación y, al mismo tiempo,

en la trama, en el lugar de la resistencia: allí se pergeña la batalla contra la invasión extraterrestre. Desde el primer momento, Antico y Arrieta se sitúan entonces por fuera de los cánones de representación de la pobreza. De hecho, en la película no aparece la pregunta sobre la representación de la villa, sino que se presenta directamente a la villa como un espacio potencialmente creativo, tanto en la ficción como en la realidad. Como dice Arrieta: «El descubrimiento para mí es más ese; que este lugar sea creativamente potable, infinitamente creativo, que se te pueda ocurrir cualquier cosa, contar cualquier historia, no solo la que uno típicamente viene a buscar» (García, 2004, párrafo 4).

Entonces, la filmación de una película de ciencia ficción en la villa no comporta en absoluto la concurrencia de contenidos metafóricos en relación con la pobreza y la exclusión. Todo lo contrario, lo que motiva la elección del género es conquistar para ese territorio una posibilidad que se le niega sistemáticamente: lograr que esos pasillos vinculados habitualmente a la prostitución, a la droga y a la miseria puedan convertirse en un escenario habitado por héroes. En su mayor parte, el film logra representar la vida cotidiana en la villa, crear una atmósfera de suspenso y escapar de la posición más cómoda, es decir, la autoparodia que generaría una mirada indulgente. Sin embargo, hacia el final, el caos del guion se intensifica y cobran protagonismo los débiles efectos especiales, la escenografía y el vestuario precarios y un discurso nacionalista adornado con banderas argentinas por todas partes.

El nexo que le interesa a Arrieta, como lo manifiesta en *Estrellas* (León y Martínez, 2007), es sobre todo un nexo pragmático entre los que están adentro y afuera de la villa, donde los de adentro piden ser respetados y ofrecen trabajo, y los de afuera aportarían técnica y fuentes laborales. El foco no está puesto en la marginalidad como un *tour* por la pobreza, sino que, por el contrario, tanto los espacios como los personajes resultan de una presentación de la realidad y ya no aparecen como una exterioridad a destacar. Si hay otredad en *El nexo* (Antico, 2004), es en todo caso la de los invasores extraterrestres a quienes desde los barrios más pobres

de la Capital Federal se les ofrece resistencia; una batalla engendrada en la única arma letal capaz de derrotar a los extraterrestres con el barro podrido del Riachuelo. En el acontecimiento salvífico se revela además la ausencia de un Estado protector. ¿No hay allí una denuncia social de los villeros? ¿No está diciendo la película que los que, en el imaginario social argentino, invaden la ciudad son los que salvan al país de la invasión?

Como señalamos anteriormente, la trama de la película no convoca «naturalmente» al tipo de imágenes que se asocian con las representaciones villeras, imágenes que han quedado reducidas a estereotipos. Por el contrario, la voluntad de alejarse de los clichés visuales y figurativos nos permite preguntarnos por la capacidad que tienen las imágenes para establecer su propia legibilidad. Y en este sentido, resulta significativo que la novela de Ariel Magnus, *La 31. Una novela precaria* (2012), que también reflexiona sobre otras formas de representar la villa a partir de un alejamiento o disolución de tramas estereotipadas, incurra en la ciencia ficción.

El Lungo, uno de los personajes de la novela, trabaja en el barrio con un grupo de teatro, con mucha voluntad e idealismo (imposible no pensar en Arrieta cuando leemos su historia). Durante la novela conocemos más sobre su vida, sobre su origen: es un personaje bien educado, con conocimiento teórico y político, y que en otra época formó parte de las clases medias. Pero lo que aquí nos interesa es que, para hacer la revolución que se propone realizar desde la villa, construye un operativo basado en el código de las películas de ciencia ficción. Así, específicamente, la imagen de los platillos voladores,

[...] le seguía pareciendo de un futurismo utópico [...] Lo inquietaba sobre todo el temor de que la irónica imagen, aprovechando que ya dominaba sus comunicaciones, acabara por instalarse en el mundo real, un poco como la expresión “villa miseria” se había convertido en un término neutro, en el que ya ni se oía lo irónico de la imagen. Inconfesablemente el Lungo temía que la 31 despegase hacia el más allá cuando todos

los ovnis (camiones de caudales) arribaran en breve a su seno, un temor no mucho más absurdo que el plan del que había nacido, pues entre proponer que la revolución debe surgir en la villa y creer que no estamos solos en el universo no había tanta distancia [...] Por lo demás, no sólo ellos se llamaban extraterrestres entre sí, sino que también lo eran, al menos en el sentido de que en la ciudad se los trataba como si vinieran de otro mundo y estuvieran invadiendo la Tierra. Lo único que lo consolaba al Lungo era que no eran de tipo burgués, ni la metáfora que habían elegido, ni el miedo a que se le tornara lineal. (Magnus, 2012, p. 11)

Este personaje, entonces, utiliza una imagen de ciencia ficción, la de los OVNIS, para formular su plan revolucionario. La metáfora de los extraterrestres encajaba perfectamente con la misión de hacer la revolución porque era una imagen que no provenía del discurso burgués. Además, en la novela aparece la comparación del platillo volador y los extraterrestres con la villa y los villeros. Es decir que, según el Lungo, desde la óptica de la ciudad, la villa es algo que está por fuera, un espacio extraurbano, y sus habitantes son considerados como invasores dispuestos a conquistar el centro de un momento para el otro.

El Lungo no acepta el mundo como es y propaga un proyecto político para la independencia nacional de la Villa 31 y del establecimiento de unos «Estados Unidos de Miseria». La proclamación de un Estado independiente con moneda y territorio propios corresponde a idearios anacrónicos de una izquierda emancipadora. En su Constitución se proclama que «a partir de hoy ya no van a tener que debatir si urbanizar o no nuestra villa, ni cómo, pues vamos a ser nosotros quienes discutamos cómo villarizar la urbe que ustedes usurpan con su propiedad privada» (Magnus, 2012, p. 34). Pero su proyecto político bienintencionado de la movilización de los «oprimidos de la villa» fracasa tanto como su otro proyecto: el de escribir una novela sobre la villa ficticia Villusa. El modelo del intelectual que

escribe y que se compromete para luchar para un mundo mejor se encuentra ironizado con esta imagen distorsionada que representa esta figura del intelectual precario.

Coincidimos con Sylvia Saítta (2006) cuando dice que «la crisis económica de 2001 provoca una crisis de representación y, en ese sentido, clausura la posibilidad de entender la representación de la pobreza desde un realismo entendido como principio para la acción revolucionaria» (p. 90). Justamente, con la historia del Lungo, Magnus rompe a través de la parodia con la perspectiva de algunas narrativas que ponían en el centro el capitalismo desde una visión de clases según la cual el obrero precarizado se instituía como un sujeto en el que se cifra el germen de otro mundo posible. En la novela de Magnus no hay una vocación reivindicativa, no hay una postulación de la dignidad del pobre en términos de denuncia o de injusticia. Se trata, en cambio, de un texto que se sitúa «en el revés de la corrección política administrando la provocación, la conciencia de la rentabilidad irónicamente dramática y la pérdida de la inocencia» (Jostic, 2004, p. 47).

Esta pérdida de inocencia se exhibe en la complejización y exploración de las fórmulas conocidas y certeras de la representación de la villa que son reformuladas en el interior de un complejo entramado narrativo y donde, de modo similar a la operación representativa que funciona en *Estrellas* (León y Martínez, 2007), los personajes que forman parte de diferentes clases sociales responden con cuestionable convicción al estereotipo del sector al que representan. Los negros son chorros y las blancas son rubias y buenas; todos cumplen el rol esperado sin trastocar las expectativas ni por un segundo. Veamos, por ejemplo, este fragmento:

—Eh, vo, rubia. Agustina se dio vuelta como buscando a la aludida, aunque estaba segura de que el chico de la gorrita sólo podía referirse a ella. Ni en esa plazoleta, ni seguramente en toda la villa, debía haber una mujer con el pelo tan claro como el suyo,

el pelo y los ojos y la piel, tan claros y tan bellos y tan deseables. (Magnus, 2012, p. 27)

En *La 31*, Magnus toma como punto de partida los discursos hegemónicos (y estigmatizantes) sobre la clase social más desposeída, para arrebatarles la seriedad a través del humor, el absurdo y la caricatura. Está construida a partir de 32 mini-relatos que representan diferentes hilos, que son inicialmente ordenados de manera cronológica para dispersarse luego en una estructuración serial. La historia 32 se llama 31 (bis) y remite a la denominación de un segundo territorio en que la villa 31 se expandió en dirección norte. Los relatos se moldean a partir de dos tópicos: personajes que viven o tienen un vínculo con la villa y textos de distintos géneros que tematizan sobre las villas; por ejemplo: «Teorías y análisis de la villa» (9); «Fábulas de la favela» (10); «Alegoría miseria» (19); «El cielo de los villeros» (31 bis), que es un relato obituario.

A partir de la ironía y del humor, Magnus construye una ficción villera en la que se incluyen de modo fragmentario una serie de historias y personajes delirantes y grotescos que nos permiten desentrañar algunos de los discursos y doxas más sobresalientes del imaginario social sobre la villa. Allí, en esa multiplicidad (de temas y de géneros) se condensan todos los elementos de la representación. No solo los que se consideraban «periféricos», sino aquellos a partir de los cuales se puede reconstruir la imagen de una sociedad en crisis. En otras palabras, la villa estaría funcionando como una sinécdoque de todo un amplio sistema sociocultural en crisis.

Dentro de la serie de personajes que van repitiéndose y ganando protagonismo a partir de la recurrencia en situaciones disparatadas, inverosímiles y grotescas que exploran (y explotan) el verosímil realista y devienen, a veces, *esperpentos* arquetípicos, como diría Ramón

María del Valle Inclán (2017),<sup>47</sup> reencarnándose en prostitutas, violadores y policías corruptos, nos encontramos con, por ejemplo, Mercano el marciano, que recibía ese apodo, también propio de la ciencia ficción, por no tomar «merca», lo que le había costado su puesto de cooperativo (dado que la empresa de cooperativos era justamente la que repartía la droga). Luego de que lo despidieran terminó en la villa como cartonero:

[de la villa] ahora salía como todas las tardes a recolectar cartón con su ómnibus, como le decían sus hijos al carro por los CD y los ojos de gato y las lamparillas con que lo había decorado, y que paradójicamente lo transformaban en el más identificable de todos los objetos no voladores con tracción a extraterrestres que surcaban el espacio urbano (Magnus, 2012, p. 18).

Por otro lado, la novela de Magnus coloca a la villa como un lugar de mercancía, un territorio alejado y separado de la ciudad en el que las fuerzas de Estado parecen no existir. Exhibe allí las contradicciones visibles de la globalización: «el flujo de capitales e información y la fijación especial de las desigualdades sociales y económicas» (Cortés-Rocca, 2018, p. 220). Podríamos pensar, con Cortés-Rocca, que *La 31* se construye como un relato cínico que lleva al límite los discursos de la burguesía. Veamos, por ejemplo, este fragmento donde se ironiza sobre la moda de la clase media (o alta):

Desde la decoración minimalista o las paredes “al natural” hasta los jeans rotos o las zapatillas sucias, pasando por las dietas de hambre y el exceso de preocupaciones — tan ficticias como los agujeros en la ropa o la falta de sustancia en el plato—, los ricos

---

<sup>47</sup> El término *esperpento* asociado a una poética aparece como concepto estético en la escena XII de su libro *Lucas de Bohemia* (publicado en 1920). Se vincula a una percepción del autor acerca de la mezcla entre grandeza y grotesco que Valle-Inclán considera propia de la sociedad española. Este modo de ver la realidad se empleó en toda su obra a partir de entonces, como en la trilogía esperpéntica que recopila en *Martes de Carnaval. Esperpentos* (cuya publicación original es en 1930), y que contiene a *La hija del capitán*, *Las galas del difunto* y *Los cuernos de don Friolera*.

convierten en moda lo que para los pobres es mera fatalidad, aunque siempre cuidándose de que se note la diferencia: fuman paco pero con las uñas limpias, escuchan cumbia villera pero en reproductores de marca. (Magnus, 2012, p. 26)

Por otra parte, en la novela aparecen dos personajes colectivos —las ONG y los turistas— que ejemplifican, de manera falsa, ese inocente proyecto globalizador que justamente constituyen las condiciones que «harán posible una mayor expansión de la desigualdad [...] que no se detendrá ante las fronteras» (Cortés-Rocca, 2018, p. 226). En este sentido, nos detendremos particularmente en la historia ocho, «Villa's Tour», en la que se relata el *tour* que pagan los extranjeros «yanquis» por «la Nueva Shork de las villas de la París de Latinoamérica» (Magnus, 2012, p. 23). Los turistas, aficionados a estos recorridos, se sienten estafados y decepcionados a medida que transitan la villa de Retiro al compararla con las favelas de Río de Janeiro y con el exotismo pobre de la India. Aun las características del terreno —los desniveles, «los cascotes de concreto de lo que parecía haber sido un intento de ponerlo en vereda» (2012, p. 24)— y la construcción edilicia (los pasillos estrechos, la ropa tendida en las alturas), sumado a una multiplicidad de detalles (el olor a comida que emanaba de las casas, las callecitas de concreto), les recordaban a los turistas los viejos pueblos europeos. La semejanza entre la villa porteña y las aldeas europeas pone de manifiesto, al mismo tiempo, la falta de pobreza necesaria para que el *tour* «valiera la pena». La decepción era general:

... y se había ido acrecentando en cada parada del *tour*; pues en comparación con lo que esperaban ver eso era efectivamente Nueva York, y nadie viajaba tantas horas — algunos desde aquella misma ciudad— para que le mostraran edificios de hasta cinco pisos, muchos con su tanque de agua en altura y todos con luz eléctrica, balcones y aire acondicionado, cerramientos de aluminio y vidrios (enteros). (Magnus, 2012, pp. 25-26)

Aún más, los turistas ricos especulan con que las construcciones precarias de chapa «parecían puestas a propósito para que sus ocupantes no tuvieran que pagar impuestos ni perdieran los ingresos por el turismo» (2012, p. 26). Al fin y al cabo, la palabra villa era, para los extranjeros, un mero eufemismo para un barrio como cualquier otro. La 31 no era lo suficientemente pobre para pagar por ella.

No obstante, la situación cambia en el momento en que el grupo pierde al guía y termina siendo dirigido a la casa de la Nona, traficante de drogas, a donde habitualmente acuden los miembros de las ONG para comprar. Por su parte, estos miembros son tomados por turistas y secuestrados en una operación paralela. Castro Picón (2017) señala que esta confusión no es solo argumental, que el código lingüístico que utiliza la Nona para hablar del encuentro remite constantemente al turismo (a pesar de que piense que se trata de trabajadores sociales): «Le llamaba la atención que los de la ONG se demoraran tanto tiempo en elegir sus souvenirs» (Magnus, 2012, p. 126) y más adelante: «Lo que le costó [...] fue establecer las diferencias entre un tour de gente adulta y un jardín de infantes» (p. 126). Al final, ella misma disolverá la contradicción. Tanto las agencias de turismo como las organizaciones no gubernamentales son lo mismo: lo que unas venden como placer las otras lo venden como trabajo:

La consigna es conocer, en vez de ayudar, pero lo cierto nuevamente es que conociendo uno ayuda, y ayudando uno conoce, aun cuando el de la ONG objete que la ayuda del turista es pernicioso y el turista asegure que los de las ONG nunca conocen los mejores lugares.

—La verdad es que son la misma mierda con distinto color —concluyó la Nona. (p. 126)

Magnus re-crea, además, algunos principios tradicionales del trabajo en clave paródica, e insiste en la inaplicabilidad eventual de estos esquemas en el espacio de la villa. Por ejemplo,

el villero investigador, «que no quería adecuarse a las modas que precisamente intentaban operar mediante la objetivación de su subjetividad» (Castro Picón, 2017, p. 168). Otro caso sería Mendiego, que había llegado por sus propios medios a la conclusión de que, si no había un mendigo en toda la villa, convertirse en el primero no podría ser una idea tan mala. Un tercero, el caso de Sandro, vendedor ambulante fracasado que decide organizar cursos en los que se enseña a ejercer esa profesión, con un éxito tal que consiguió «que el gobierno catalogara sus cursos como de interés cultural, subsidiándolos generosamente» (Magnus, 2012, p. 72).

Sin embargo, el caso más interesante es el de Lisandro Artigosi, fundador de «Inmovilla», que se instaló en la villa empujado por la crisis del 2001. Este personaje decide montar una inmobiliaria persuadido por la cantidad de traslados a los que tanto él como sus vecinos parecían verse forzados. El negocio, en un principio prometedor, también fracasará cuando sus clientes decidan, de nuevo, saltarse las tecnologías propias del intercambio de mercancías y pagarle «en especies, a veces ni siquiera muy elaboradas ni abundantes» (Magnus, 2012, p. 54). «Es el problema de trabajar sin marco legal», explica, «hay que ser más vivo que los bolitas y los tacheros juntos para ganarles. El problema si hubiera marco legal es que no podría trabajar» (p. 117). Entonces, la novela pone en escena los modos en que circulan los bienes y las formas que asume la economía en la villa.

Exhibe las leyes del mercado que desde los noventa neoliberales funcionan aceitadamente y que la villa reproduce en su interior: inmenso mercado clandestino para la circulación de armas, drogas y objetos robados bajo la sombra de un estado débil o encubridor. (Bernabé, 2006, p. 13)

Tanto por el comercio del turismo como por el comercio ilegal de la droga, la villa de Magnus se postula como el centro de ciertos intercambios económicos y culturales. Es un espacio simbólico de la mercancía al que acuden tanto las organizaciones no gubernamentales

como los turistas en busca de placer o trabajo. En este sentido, la novela exhibe a partir de la multiplicidad de historias villeras toda una serie de mecanismos que la crisis del 2001 activa y extiende por todo el entramado social. Además, la condensación de los elementos representativos de esta crisis aparece localizado paradójicamente en el vórtice de sus efectos, su periferia:

... en el fondo a estos dos mundos no los une la geografía compartida sino el mutuo olvido, ahí sí que viven pegadizos el uno al otro, en ese mundo que reúne como una memoria marginal, tercerizada, todo lo que olvidamos. (Magnus, 2012, p. 145).

Pensamos entonces que, en *La 31*, Magnus (2012) explora el mundo de la villa para extraer de allí ciertas formas de supervivencia de la crisis bajo un tono grotesco que mezcla elementos y lógicas diferentes. Allí leemos una operación similar a la que observamos en *El nexo* (Antico, 2004): la postulación de cruces entre géneros y discursos que provocan disrupciones en los lugares comunes con que el realismo representó la pobreza. El efecto que producen estos «desajustes» (entre la temática y el género) es, sin embargo, la risa.

Finalmente, desde la lógica que exponen tanto León y Martínez (2007) en el documental como Antico (2004) en la ficción villera o Magnus (2012) en su novela —la villa pensada como el escenario de un set de filmación o como base para la revolución—, lo que revelan estas textualidades es que la articulación entre política y arte ya no tiene que ver solo con darle voz a los otros, sino con abrir un espacio para extraer desde allí estrategias de supervivencia y negociación entre la vida y el espectáculo.

Si para Rancière el arte o la literatura son políticos en tanto logren instituir un espacio común diferente y específico al recortar una esfera particular de la experiencia, si logran «reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, [i]ntroducir sujetos y objetos nuevos, [v]olver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos

como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos» (2011, p. 35), entonces *Estrellas* y *La 31* son relatos políticos, pues narran otra historia de la villa. En ellas, el punto focal son el arte y los vínculos con la sociedad, sin desconocer los elementos de la realidad ni romantizar la pobreza. A partir de una serie de operaciones estéticas, se produce una alianza entre espectáculo y representación que explora las posibilidades de construir un lenguaje capaz de tomar partido crítico. De este modo, las imágenes construidas crean lo político, ya sea desde la realidad material del mundo o a través del registro documental de sus eventos.

### **Cumbia villera: el territorio de una lengua**

Uno de los personajes de *La 31* (Magnus, 2012) es Martín Fierrita, un cantante de cumbia y padre soltero que se propone adaptar al lenguaje lumpen el *Marín Fierro*, el *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y la poesía de Hilario Ascasubi:

Su intuición le decía que el villero es la encarnación moderna del gaucho, y que por ende ninguna épica lo representaba tan bien como la gauchesca, ni había mejor forma de mantener vigentes aquellas obras que traduciéndolas al lenguaje de la villa. Ciertamente, el gaucho asustaba por su soledad, que se comparó en su momento a la del animal salvaje, mientras que el villero asusta hoy por su multitud, que no pocos homologan a la de la jauría, pero en el fondo ambos son los parias de la sociedad. Si al gaucho se le echaba en cara que no vivía en ninguna parte, al villero se le espeta que vive demasiado cerca, cuando en ambos casos el problema es que, de modo extensivo o intensivo, se han adueñado de la tierra que los otros creen propia. Como también creen propia una lengua que los gauchos y los villeros estarían vituperando con su argot, cuando este argot constituye la auténtica lengua del pueblo, esa que no logra trascender

y por eso es necesario volver a traducir; lo cual no es un demérito sino una señal de vitalidad, una lengua que muere indica al menos que alguna vez estuvo viva, no como la que nace ya muerta en las academias y los diccionarios. (Magnus, 2012, p. 104)

Nos interesa detenernos en varios aspectos de esa cita. En primer lugar, las comparaciones que establece el personaje entre el gaucho y el villero. Ambos aparecen asociados a los parias de la sociedad; pero mientras el gaucho vivía en soledad (pensemos en Fierro), el villero asusta porque es multitud, y vive demasiado cerca. Sin embargo, a ambos se los acusa de ocupar terrenos que no le pertenecen. La novela de Magnus podría situarse además en la serie de la literatura argentina en la que los escritores se apropian de la voz del Otro, tal como sucede en la literatura gauchesca. Sabemos que esta literatura no es escrita por gauchos (Rama, 1977; Ludmer, 2010), sino por intelectuales, hombres cultos, urbanos, que vehiculizaban un mensaje político y militante hacia un público rural.

En segundo lugar, resulta interesante profundizar en el vínculo entre la lengua y la cumbia villeras. Martín Fierrita canta: «Aquí me pongo a bardear/ Al compás de la tumbera/ Que el tacho que la pela/ Tiene un pene re ordinarios / Que a la piba solitaria/ se la garcha hata l'ovario» (Magnus, 2012, p. 38). La versión en clave cumbiera del *Martín Fierro* remite claramente al texto *El guacho Martín Fierro* (2011) del escritor paraguayo Oscar Fariña que comienza así:

Acá me pongo a cantar/al compás de la villera,  
 que el guacho que lo desvela/ una pena extraordinaria,  
 cual camuca solitaria/ con la kumbia se consuela.  
 Pido a los porros del Chelo  
 que ayuden mi pensamiento,  
 les pido en este momento

que voy a cantar mi historia  
 me deliren la memoria  
 que esta va con sentimiento. (Fariña, 2012, p. 5)

En este libro, publicado significativamente en los años del bicentenario, Fariña reversiona el clásico de José Hernández (2005), sumergiéndolo en el mundo de la «kumbia» villera y en el lenguaje tumbero. De ser un gaucho marginado, Martín Fierro pasa a ser un pibe de la villa, estigmatizado, tumbero. El texto gira en torno a las peripecias que atraviesa cuando se escapa de la cárcel y huye a Paraguay. Si en el texto de 1872 a Martín Fierro lo vuelven matrero la pobreza y una institución del Estado —el ejército y su leva— al villero de 2011 lo tornan chorro malo la misma pobreza y una institución distinta, la cárcel. Si uno padece a los oficiales y el trabajo gratis en la frontera, el otro padece a los «pitufos» —los presos «antipresos», que en las cárceles roban, violan y matan bajo protección de miembros del Servicio Penitenciario— y «trabaja» gratis para los oficiales carcelarios. Los dos pierden mujer, hijos y casa. Los dos cometen dos crímenes sin sentido.

En *El Gaucho Martín Fierro* (Hernández, 2005) el gaucho mata porque está borracho: le hace un chiste pasado de tono a una negra —le dice «vaca» y quiere seducirla—, el negro que la acompaña se enoja, y Fierro lo mata. En la versión de Fariña (2017), el gaucho mata por el mismo chiste. En vez de a un negro, a un boliviano. Los dos hacen el mismo comentario racista: uno dice «los negros», el otro «los bolis», y afirman que Dios («D10s» en la versión contemporánea que remite a Diego Armando Maradona) los creó «para carbón del infierno» («tizón» en el poema de Hernández). Si uno se pasa al bando del indio después de robarse unas vacas, el otro se va a Paraguay con unas bolsas de soja ajena. Además, los dos libros necesitan ser editados con glosario: el primero, del habla gaucha; el segundo, de la clave tumbera.

La versión que hizo Fariña siguiendo verso a verso al original —como el propio autor ha comentado— es, entonces, una traducción a los códigos de la lengua de la cárcel o, como

señala Contreras (2013a), «una reescritura paródica en clave tumbera» que actualiza (en el sentido de responder a la pregunta: «¿quiénes serían los personajes de Hernández en el presente?») el contexto de marginación social rural del siglo XIX en el del XXI (las villas de emergencia del conurbano bonaerense). También actualiza la lengua gauchesca a partir de la lengua de la cumbia villera, que es un artificio que se ha naturalizado puesto que, a lo largo del tiempo, ha logrado generalizar una escritura y un decir villeros.

La villa, que crea la cumbia, ahora es recreada por ésta y ya no es posible pensar (ver) a la villa sin el tamiz de la cumbia villera. Como tampoco ya no es posible pensar la historia del gaucho sin la gauchesca. (Dubin, 2016, p. 17)

La lengua de la cumbia no solo introduce un nuevo repertorio léxico, sino que además instaaura una forma de hablar. Asume, entonces, el habla villera como escritura. Además, como la gauchesca, denunciará un sistema represivo, la violencia estatal. Así se lee en una cumbia de Pablo Lescano: «Yo sabía que nos cabía/Yo sabía que a nosotros nos cabía/Que venga la policía/Y encima nos reprima» (Damas Gratis, 2004).

La aparición y el periplo de este género musical es también representativo de la inestabilidad de los productos de la cultura de masas. Originalmente, entre finales de la década de 1950 y la de 1960, la cumbia podía ser consumida por usuarios de clases medias, incluso, su explosión local se debió al éxito de un grupo, los Wawancó, integrado por estudiantes universitarios migrantes (colombianos, costarricenses, peruanos, chilenos)— y el Cuarteto Imperial, que combinaban diferentes tradiciones musicales latinoamericanas «tropicales»<sup>48</sup> (Flores 2000; Pujol, 1999; Cragolini, 2006).

---

<sup>48</sup> En los años 50, el adjetivo tropical «remitía a la influencia y circulación de músicas ampliamente caribeñas y a ritmos marcados por su origen afroamericano y sus ritmos sincopados —la cumbia, pero también mambo, salsa, merengue, chá-chá-chá, entre otros—, y en ese movimiento resaltaba la seducción de lo caribeño-tropical-

Para Flores (2000), los sectores que más se apropian de este ritmo son los del proletariado industrial y del pequeño campesinado, mientras que las capas medias y altas de la población comienzan a calificarla como música «vulgar» en un proceso de distinción de clase. Por su parte, Cragnolini (2006) señala que la cumbia arraigó en los sectores bajos de la población hacia fines de la década del sesenta y que con el paso del tiempo se fueron construyendo propuestas musicales de diversos géneros regionales (cumbia, chamamé, huayno, chacarera), que permitieron identificar musicalmente a la villa y cartografiar el paso de las zonas andinas o litoraleñas o del mismo interior del país a las grandes ciudades.

A partir de la década de 1970, empezó a desaparecer del horizonte audible de la música popular, desplazada por la balada romántica, el naciente pop-rock, el folklore; en realidad, había pasado a la clandestinidad del consumo popular, en las llamadas «bailantas» de los barrios populares, para reaparecer en los 80 gracias al fenómeno de las radios de Frecuencia Modulada barriales, que la difundían todo el día. A comienzos de los 90, es decir, de la década neoliberal, la cumbia ya era la banda de sonido cotidiana de las clases populares, y comenzó a ser consumida también por sectores medios y altos. Ese uso implicaba una apropiación de segundo grado,

... que lleva implícito un reconocimiento (el carácter festivo de la música, ligado – supuestamente– a su origen plebeyo) y, a la vez, una toma de distancia, donde persiste el reflejo estigmatizador (su carácter de ‘música villera’, propia de las villas miseria). (Svampa, 2005, p. 179)

---

afroamericano para una cultura tan exasperadamente blanca, europeísta y tanguera (o que se piensa como tal). En los ochenta, mezclaba la cumbia, la única referencia ajustadamente “tropical”, con el chamamé, folklore del litoral argentino, y el cuarteto, una adaptación cordobesa —mediterránea y de climas fríos— de ritmos tan poco “tropicales” como el pasodoble o la tarantela» (Alabarces y Silba, 2014, p. 47).

Con el transcurrir del tiempo esa música tradicional pareció no ser suficiente para poner en palabras la vida «moderna» de los jóvenes villeros, hijos de la villa y nietos de provincianos. Como explica Dubin (2016), es el momento en que el creador de Damas Gratis considera que la estética de la cumbia debe desarrollar la experiencia villera, porque, como explicaba entonces el mismo Pablo Lescano: «Pensaba que había que hablar como los pibes de la calle. Y utilizar frases tumberas que acá todos conocen: jilguero, gato, bigote» (Clarín, 2006, párrafo 1).

Por eso, la cumbia villera se transformó en el relato de la supervivencia en el nuevo contexto social. Además de ser un producto cultural (y simbólico) que se empezó a escuchar en todos lados gracias a la configuración de un «mercado tropical» que emergió hacia finales de los 90, «revela y permite constituir un cierto tipo de mundo (lo que no significa simplemente “reflejarlo”) utilizando, de una manera creativa, los materiales disponibles en su contexto [...] en términos de mundo de significaciones y narrativas» (Martín, 2008, p. 211).

La avasallante irrupción de la cumbia villera se produjo en paralelo con la explosión, también desde los márgenes, del rock *chabón* o rock barrial (Viejas Locas y 2 Minutos, o Bersuit Vergarabat, entre otros). Dos emergentes de una misma matriz sociocultural, con lenguajes disímiles, pero igualmente provocadores, se adueñaban del centro de la escena musical. Ambos refieren en sus letras algunas temáticas similares: los enfrentamientos con la policía, el consumo de drogas y alcohol, la sociabilidad masculina en la esquina. Además, la gran mayoría de sus ejecutantes como buena parte de los públicos que los consumían compartían tres características principales: eran varones jóvenes, pertenecían a los sectores populares urbanos y habitaban barrios populares o villas miseria (Cragolini, 2006).

Si bien se podría pensar que esta identificación (las experiencias que se narraban en sus letras) garantizaba el éxito comercial, no se debe desestimar la importancia de las industrias culturales en las ofertas simbólicas ni su poder de implantación cultural, ni inferir de manera

simplista y prejuiciosa que ser jóvenes pobres y vivir en barrios populares propicia de manera directa la identificación con relatos sobre robos, drogas y sexismo.

Pablo Lescano, a quien se lo reconoce como el creador de este nuevo ritmo tropical, nació y se crio en la misma villa que el Frente, el protagonista de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*: La Esperanza, en San Fernando, epicentro desde finales de los años 90 de la cumbia villera. A diferencia del Frente, en cambio, evitó el delito y se dedicó a la carrera musical. Participó como sonidista, baterista y cantante de numerosos grupos musicales (Amar azul, Flor de Piedra, Damas gratis, entre otras) y sus letras son cumbias realistas que describen la vida dura de la villa.

Pablo escribió cumbias pioneras que hablaban de la policía y los ladrones, de los patovicas que le pegan a chicos en la bailanta, del poxi. Si a finales de los 80 y principios de los 90, de la mano de artistas como Ricky Maravilla y Alcides, la cumbia se había emprolijado para salir en la televisión y para ser asimilada por sectores sociales que hasta entonces la despreciaban, «la invención de Pablo representó una enorme patada en el culo de ese estereotipo de cumbia de salón, de negro que pide permiso para que la burguesía le permita entrar en sus fiestas y lo difunda en sus discotecas. (Riera, 2007, p. 84)

Por otro lado, en relación con la cumbia como voz de una clase social, la banda Pibes Chorros actualiza en sus letras la persecución del pobre, del ilegal por la policía, tal como Hernández (2005) había narrado la persecución del gaucho pobre. Leemos en «El pibito ladrón»:

Con tan solo quince años/Y cinco de alto ladrón./ Con una caja de vino/de su casilla salió./ Fumando y tomando vino /intenta darse valor/ para ganarse unos mangos/ con su cartel de ladrón./Pero una noche muy fría/ el tuvo un triste final, /porque acabó con

su vida/ una bala policial./Y hoy en aquella esquina/ donde su cuerpo cayó/ hay una cruz de madera/ que recuerda al pibito ladrón. (Pibes Chorros, 2002)

A fines de los 90, cuando la cultura de las clases medias y el consumo se habían apropiado del mundo de los pobres, la cumbia villera —«el nuevo géneroailable que llevaba —en sus letras— el mundo de las villas, el delito, la ilegalidad, las drogas, el machismo y la prostitución tanto a los espacios burgueses como a algunos culturalmente sofisticados» (Montaldo, 2011, p. 6)— sonaba en todos lados, incluso en las fiestas de las clases medias acomodadas. En esa apropiación y uso de la cumbia por las clases medias y altas —música estigmatizada en el contexto del racismo argentino como «música de negros» en tanto repertorio marcado por la clase popular— se produjo lo que Pablo Alabarces (2011) denominó como «plebeyización cultural».

Como aclaran Alabarces y Silba (2014) ese uso estuvo restringido solo a la práctica del baile, jamás a la escucha, porque la cumbia siempre se asoció a ser una «música de negros», música

sin raza o etnicidad; una música de clase obrera donde la clase obrera ha desaparecido, dejando lugar a la pura marginalización; una música que hace afirmaciones de género sin políticas de género; una música que hace afirmaciones políticas por fuera de cualquier politicidad moderna. (Alabarces y Silba, 2014. p.72)

La bailanta y la cumbia en el contexto de la fiesta menemista aparecen en el libro *Cosa de negros*, de Washington Cucurto (Santiago Vega) (2012), compuesto por dos pequeñas novelas. La primera lleva por título «Noches vacías», una canción de la cantante de cumbia Gilda: un amante del Sambler, templo de la cumbia, relata sus desventuras mientras intenta recuperar el amor que conoció durante una de sus noches de fiesta. Allí la cumbia, esa fuerza que «no tiene paralelos ni parentelas» (Cucurto, 2012, p. 15), es la banda de sonido que

acompaña la vida de los personajes. La música acontece mientras todos son felices, mientras son pobres, mientras son violentos y violentados; la cumbia pasa a ser centro de la periferia en el margen de la gran ciudad.

En la segunda parte, «Cosa de negros», el músico dominicano Washington Cucurto cuenta sus peripecias delirantes en un festival del barrio de Constitución, con desfile de «malandras de la música tropical», empresarios mafiosos y princesas de la cumbia. Este apartado comienza así: «Señoras y señores, bienvenidos al fabuloso mundo de la cumbia. Están por ingresar con boleto preferencial (y en una Ferrari) al magnifico barrio de Constitución, cuna de la mejor cumbia del mundo» (2012, p. 53). Es decir, de inmediato nos introduce en el espacio frenético de la bailanta y

su música capaz de hacer matar, una endemoniada música luciferina (que) me da ganas de singar, de beber, de culear por el culo, de robar, de asaltar. [...] Ella es la que nos descoca, ella nos pone su alucinante alucinógeno, ma qué coca. (Cucurto, 2012, p. 41)

Sin embargo, como observa Carolina Rolle (2013), la cumbia en la obra cucurtiana no solo es tema, sino también estética que se exhibe a partir de una experimentación con el estilo, con la forma y con el modo de difundir la obra literaria. «Y es que la cumbia para Cucurto representa Latinoamérica» (Rolle, 2013, p. 246). Por eso, el texto traduce una oralidad hecha de un repertorio exhaustivo de jergas, argots, cruces y contaminaciones: desde la ruptura isotópica (el cumpleaños cantado en guaraní o la presentación bilingüe del espectáculo bailantero), hasta la maleabilidad de términos cuyos significantes se erotizan al invocar el «cochamboso e impresionante atributo germinativo: ¡Oh tropel de los tropeles de tritones!, el cachimbologuasquetoril» (Cucurto, 2012, p. 152). O cuando el *yotibenco* rebosa de

Cardenales ambarinas, cotorras, catitas, morochas, pelirrojas, moviendo culos.  
Desmuellando caderas, mangullando pantorrillas. ¡Juncas envenenadas! Mis

descascaradas chilcotas augustas, robustas y bustosas: grandes tetas, firmonas tiene el litoral argentino y paraguayo. Gol mundo. (p. 53)

La novela de Cucurto tiene un ambiente tropical-caribeño, pero localizado en Buenos Aires. La actitud estética tropical-caribeña se traduce en el material novelístico y le da forma a una sintaxis desordenadora. El universo semántico resulta novedoso para la literatura argentina pues inunda su texto de expresiones guaraníes y caribeñas. En efecto, *Cosa de negros* describe también directamente el mundo de la migración y la cumbia en Argentina, en el área metropolitana de Buenos Aires y en la propia Capital Federal, particularmente, en el barrio de Constitución:

Y fue el final de insoportable verano, de la rosada melodía del verano, cuando Washington Cucurto llegó en La Veloz del Norte. Entre bolsos y bolivianos cruzó la calle y se sentó en la vereda de la plaza Constitución. Llegaba molido a Buenos Aires por un viaje desde la lejana provincita de Tucumán, donde había hecho escala por cinco horas para brindarle un concierto privado al caudillo y al gobernador de la provincia, Prudencio Gómez Covachaba, primo del presidente. (2012, p. 66)

Esta escena remite el movimiento que atraviesan los inmigrantes que llegan por tierra. Si son de países vecinos, cruzan las fronteras de Argentina en el norte y viajan en transporte terrestre hasta las grandes ciudades. Por eso, el barrio de Constitución, en la Capital Federal, parece ser el escenario elegido para la llegada del cantante cumbiero Cucurto. La situación política también parece referirse a los años 90, dado el sistema de caudillaje que imperaba en muchas provincias durante el menemismo.

Por otro lado, el adjetivo negro, que aparece en el título del libro nos remite, sin dudas, al concepto de negritud que cifra la pesadilla de la clase media con respecto a los pobres. Ellos son «los negros chorros, negros cabeza, negros vagos. Son el peligro del malón, el latente temor

al atentado de la propiedad, al orden establecido», señala Dubin (2016, p. 27). De hecho, Meta guacha, una de las bandas que funda la cumbia villera, escribe la canción «Negro del plan» (del álbum *Ollas vacías*) que pone en escena el odio de clase, el resentimiento, la exclusión. Allí aparece la figura del pobre que recibe un plan social pero, al mismo tiempo, es el excluido del liberalismo económico: «Tienes la piel más clara/paseas en auto por la ciudad./ Yo vivo en un barrio pobre/donde se aguanta a mate y pan./No sé quien te dio derecho/para decirme negro del Plan» (Meta guacha, 2002).

En Cucurto (2012) emerge la figura del negro argentino, aquel que viene desde el interior del país o desde algún lugar de Latinoamérica, que la metrópolis lo denomina «boliviano», «paraguayo» o «negro». Como advierte Leonel Cherri,

el nombre con el que los marcan los ciudadanos no es más que la irrupción de una mirada ciclópea que recorre la figura del otro desde el desconocimiento y la xenofobia homogeneizadora. Que nombra e imagina lo otro como un sujeto único y acabado: el negro inmigrante que consume su cultura de negro: la cumbia, el sexo orgiástico, las novelas “comerciales”; que es explotado en el supermercado transnacional, o junta cartón por las calles. La identidad que sólo pueden actualizar los sujetos cucurtianos (y de la que son presos por esa categoría que Bhabha llama “pasado proyectivo”) es la misma que la imaginación metropolitana modela desde el desconocimiento: una cultura hecha por ellos, para y de “negros”. Cosa de negros (el texto y la expresión) recorre intensamente ese imaginario. (2014, p. 38)

Cucurto experimenta en cada palabra, cada frase escrita, la mutación constante del lenguaje, con las palabras dispuestas musicalmente, algunas incluso son extrañas. Allí hay una apuesta estética —que Sarlo (2006) confunde con un «no saber escribir»— que pone de manifiesto, como la cumbia villera, el abandono, la opresión, la desesperanza y la resistencia

de un colectivo polifónico y diverso. Lo mismo ocurre con la masacre de la villa El Poso que relata (solo aparecen unos pocos versos) Qüity en *La Virgen Cabeza* en clave villera (Cabezón Cámara, 2009).

El despliegue de la lengua plebeya, interrumpida, al ras de suelo, hecha de cumbia y de reescritura, aparece en cada capítulo. Como afirma Nancy Fernández (2020): «En ese límite cenagoso se produce, entonces, una escritura que procesa la política como hecho estético de una imagen policromática, de voces alzadas y revólveres empuñados». Al igual que las letras de cumbia, la obra de Cabezón Cámara (2009) —y podríamos hacerlo extensivo a la novela de Cucurto (2012)— configura nuevas instancias de enunciación. Desde ellas, los sujetos (en continuo cambio) construyen su discurso, alejado de la normativa lingüística.

A modo de conexión entre los textos, resuena entonces de un modo interesante la frase de Martín Fierrita en *La 31*: «la villa es un laboratorio de idiomas» (Magnus, 2012, p. 103). En ella podemos escuchar la relación entre las operaciones literarias de Cucurto en *Cosa de negros* (2012) y el quehacer poético, la lengua cumbianchera, que Qüity creó para narrar la historia de Cleo y de la Virgen Cabeza en la novela de Cabezón Cámara (2009). Es que la lengua en la villa se mantiene viva, en continua evolución y, mientras se van desplazando significados, se debilitan las configuraciones que históricamente definieron y caracterizaron la territorialidad y los sujetos que pueblan la villa, a la vez que cristalizan nuevos y polémicos sentidos que los reconfiguran.

## Capítulo 4. Montajes y cuerpos

### Cine villero: autorrepresentación de la villa y los cuerpos

En su clásico libro *El espectador emancipado*, Rancière (2011) postula una hipótesis, en apariencia, bastante simple: el hecho de ver, de ser espectador, no implica ninguna debilidad. Por el contrario, la transformación en espectadores de quienes estaban destinados a las coacciones y a las jerarquías de la acción pudo contribuir a conmover las posiciones sociales. Así,

[El poder de la emancipación es el] poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino. (p. 23)

Para ilustrar este punto, el filósofo cuenta sobre el momento en que, con el deseo de reencontrarse con el marxismo, se hundió en la historia del movimiento obrero para buscar los encuentros ambiguos o fallidos entre los trabajadores y aquellos intelectuales que los visitaban para instruirlos o ser instruidos por ellos. En esa búsqueda archivística, encontró la correspondencia entre dos obreros de la década de 1830 que se contaban las actividades que realizaban los días de descanso: estas en nada se parecían a las de «un trabajador que restaura así sus fuerzas físicas y mentales para el trabajo de la semana por venir» (Rancière, 2011, p. 24). Era una clase de ocio, señala Rancière, como la de los estetas que

disfrutan de las formas, de las luces y de las sombras del paisaje, de los filósofos que se instalan en una posada de campo para allí desarrollar hipótesis metafísicas, y de los apóstoles que se empeñan en comunicar su fe a todos sus compañeros. (2011, p. 25)

La correspondencia entre los obreros le devuelve al filósofo el sentido de la semejanza, una demostración de igualdad: «Ellos también eran espectadores y visitantes de su propia clase» (Rancière, 2011, p. 25). Y al hacerlo, trastocan la división de lo sensible, que supone que los que trabajan no tienen tiempo para actividades de ocio (esta es la teoría de Platón en *La República*, y a la que Rancière se opone);<sup>49</sup> borran las fronteras entre aquellos que actúan y aquellos que miran y reconfiguran la división del espacio y tiempo del trabajo y el tiempo de descanso. Se trata de una temporalidad arrancada a la continuidad del trabajo y el reposo, una interrupción del curso natural de las cosas. A través de este gesto, se inicia un quiebre de la jerarquía que subordina a quienes trabajan con sus manos a «aquellos que han recibido el privilegio del pensamiento» (Rancière, 2011, p. 20).

La capacidad de los anónimos emancipados —dirá más adelante— es la de escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible. En palabras del autor:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permiten ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas [...] Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determinan la forma misma en la que

---

<sup>49</sup> Platón argumenta que los trabajadores tienen que ocuparse de lo suyo. No pueden hacer otra cosa que sus labores por dos razones: en primer lugar, no disponen del tiempo; en segundo lugar, no están dotados de la aptitud justa para hacer lo que hacen. Es decir, solo tienen capacidad para una sola cosa, y para ocupar un lugar y un espacio determinados. A partir y en contra de esta tesis platónica, que vuelve visible de manera excelente el reparto de lo sensible, Rancière propone un cambio en la mirada sobre el mundo sensible para poder (re)pensar y re(crear) las líneas que dividen-producen-separan-reúnen a nosotros con el mundo (Rancière, 2011).

un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto [...] Reparto de lo sensible revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce [...] Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc. Por lo tanto hay, en la base de la política, una “estetización” que no tiene nada que ver con esa “estetización de la política” propia de la “era de masa”, de la que habla Benjamin. [...] Es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. (Rancière, 2014, p. 3)

Justamente, este movimiento emancipatorio permite salir del círculo de la desigualdad que fija a cada uno a ocupar un lugar ordinario con unas condiciones específicas sensoriales para entrar en un espiral emancipatorio de igualdad donde podamos pensar, escribir, ver, hablar y hacer varias cosas a la vez. A raíz de esto, Rancière (2011) propone pensar las «políticas de la estética», en donde lo político encuentra estrecha relación con el arte. La política del arte aparece en aquellos recortes de espacio y tiempo en que unos individuos cualesquiera rompen con lo normativo para hacer de ese nuevo espacio un momento diferente de su cotidianidad. Las artes, explica el filósofo, no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más de lo que pueden prestar, es decir, simplemente, lo que tienen en común con aquellas: «las posiciones y movimientos de los cuerpos, las funciones de la palabra, las reparticiones de lo visible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden disfrutar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre la misma base» (Rancière, 2011, pp. 27-28).

Volviendo a nuestro corpus, en *Estrellas* (León y Martínez, 2007) asistimos a una propuesta estética y política que pone en escena el reclamo «sindical» de Arrieta para pedir que sus actores ingresen a la sociedad del espectáculo y de la cultura a partir de actuar de lo que son (villeros), para obtener un lugar relevante y emancipador en el mundo del trabajo. También

observamos que ese reclamo se cumple, en parte, gracias al trabajo colaborativo con los directores que no forman parte de la villa, pero crean alianzas con ellos. Además, podemos notar que se proponen nuevas articulaciones entre arte y política que no se asumen desde la exhibición de la pobreza (solamente), sino desde la potencia creativa de un espacio particular. En cambio, en las películas de César González se reconfigura totalmente «el paisaje de lo perceptible y de lo pensable» y se modifica «el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades» (Rancière, 2011, p. 52) para un villero desde (y en) el arte.

Con este director, la industria audiovisual de nuestro país se ha abierto (como nunca antes lo había hecho en la tradición cinematográfica) a aquellos cuyo estatuto social los había convertido en objetos de miradas estigmatizantes (incluso morbosas), idealizadas, estereotipadas y monocordes. De figurantes a estrellas, de estrellas a directores, César González construye un cine villero. En una entrevista, González relata que ni al novelista más marxista se le habría ocurrido que alguien del lumpenproletariado nacido a finales de los ochenta cuando ya no existían los obreros, hijo de lumpen, ciruja, alcohólico, pudiera convertirse en director de cine (Setton, Bernini y Binder, 2015, p. 158). En este punto, nos interesa detenernos en la categoría de *lumpenproletariado* para reflexionar, también, sobre el lugar desde el que habla González. Esta palabra alemana compuesta de *lump* y *proletariat* tiene, al menos, un sentido peyorativo:

*Lump* significa trapo; pedazo de tela desechado por viejo, por roto o por inútil, según el diccionario de la Real Academia Española. [...] Cuando el trapo se personifica alude a un pordiosero, al mendigo, desarrapado o miserable. *Lump* también significa pícaro o bribón. En cuanto al *Proletariat*, como se sabe, deriva del latín *Proletarius*: ciudadano de la clase social y económica más baja. (Rodríguez Alzueta, 2007, p. 24)

Si bien el concepto está circunscrito a una experiencia y a una sociabilidad histórica particular —una masa deslindada del proletariado industrial—<sup>50</sup> que remite al contexto del materialismo marxista en Europa durante el siglo XIX, podemos utilizar este término para echar luz sobre la experiencia de un conjunto de sujetos sociales que, en Argentina, desde principios del nuevo milenio —durante el neoliberalismo y aunque existen desde el XIX bajo otros nombres—, se hicieron mucho más visibles: cartoneros, pibes chorros, linyeras, crotos, sin techo, trabajadores golondrina (entre otros) son, como señala Rodríguez Alzueta, la evidencia de que el desempleo ya no es contextual, sino estructural. «Después de la flexibilización y la desregulación laboral, con la desindustrialización a cuestas y la reconversión tecnológica, la desocupación no es una situación extraordinaria, sino un peligro concreto, el fantasma de la época» (Rodríguez Alzueta, 2007, p. 228).

El lumpen no tiene, claramente, medios de producción ni participa de ellos; tampoco dispone de capital financiero, ni de ningún recurso estable. Es el que vaga en busca del rebusque y al que se lo ve haciendo colas: en la parroquia o en un merendero, para comer; en los bancos, para cobrar algún plan; en la Municipalidad, para conseguir un bolsón de comida o de ropa; son los que se la pasan caminando por la ciudad en busca de trabajo, cuya deriva es el cirujeo o la venta ambulante. Además, muchas veces la salida «laboral» está ligada al crimen y al robo. Aunque esta forma social, económica y política puede rastrearse en nuestra historia desde el siglo XIX, el neoliberalismo fue la posibilidad de priorizar el capital financiero sobre el capital productivo, es decir, el capital ya no dependió del trabajo y de la mano de obra del trabajador.

---

<sup>50</sup> Dentro de la teoría marxista, el proletariado es una multitud colectiva que se condensa pacíficamente durante sus jornadas laborales cuyo lugar de encuentro por excelencia es la fábrica, espacio de producción, pero también de politización. En cambio, el lumpen es una «masa informe, difusa y errante» (Rodríguez Alzueta, 2007, p. 37) sin un espacio de encuentro que le permita dar forma a esa experiencia. En efecto, al no tener un espacio en el que anclar su cuerpo, al lumpenproletariado le estaría privada la acción colectiva organizada y solo le quedaría el espontaneísmo (Rodríguez Alzueta, 2007, p. 37).

En ese contexto, se llevó a cabo entonces un proceso de desindustrialización que trajo como consecuencia la fragmentación social y laboral además de la marginalización de la clase obrera. Efectivamente, a esta coyuntura remite González cuando habla de su conversión de pibe chorro en cineasta, un pasaje que resultaría para Marx un hecho doblemente inusual: primero, que un lumpenproletariado pudiera salir de esa vida marginal; segundo, que tomara los medios de producción (las cámaras) y se convirtiera en cineasta. Pero también resuena la perspectiva de Rancière (2011): ser la mano de obra que además de producir riqueza material «produce, recicla y transforma la riqueza inmaterial» (González, 2021, p. 74). En efecto, González parece haber ido dos veces a contramano del lugar «asignado» en el discurso social por su condición de ex preso y de pibe chorro: primero cuando eligió la poesía y luego, cuando se convirtió en director.

Su cine, más que su poesía, captó el interés de periodistas, productores culturales, docentes e instituciones educativas. Por fuera del cine comercial, de los grandes festivales consagrados a las producciones independientes, sin ayuda de capitales privados, emerge un modo diferente de producir cine, que encuentra en la villa un espacio de cambio posible. Incluso, cuando recibió ayuda estatal, González precisa que el INCAA le dio el dinero recién una vez filmada la película y que la presentación de la documentación exigida le llevó un tiempo considerable: «Te piden boleta, monotributo, armar una SRL y hay gente que no tiene ni documento. Hasta para llenar el formulario tuve que tener mucha paciencia. Tuve que llamar a abogados, contadores» (Bosch, 2017, p. 7).

Pero ¿quién es César González? También conocido por su antiguo seudónimo Camilo Blajaquis, César González es un poeta autodidacta —sus primeros poemas fueron escritos en el Instituto Correccional de Menores Agote, cuando cumplía una pena por delito grave— y un cineasta independiente que no recibió formación institucional en las academias de cine. Prolífico, creativo y multifacético, guiona, dirige, edita, a veces filma, siempre actúa, y aporta

parte de la música con guitarra, teclados y percusión. Publicó los libros de poesía *La venganza del cordero atado* (2010), *Crónica de una libertad condicional* (2011), *Retórica al suspiro de queja* (2015) y el ensayo *El fetichismo de la marginalidad* (2021). Además, dirigió y produjo los largometrajes *Diagnóstico Esperanza* (2013a), *¿Qué puede un cuerpo?* (2015), *Exomologesis* (2016), *Atenas* (2019), *Lluvia de Jaulas* (2019), el documental, *Corte Rancho*, y los cortometrajes *Guachines* (2014) y *Truco* (2014).

González nació en 1989, en el seno de una familia muy pobre en la Villa Carlos Gardel (en el partido de Morón) y es el mayor de ocho hermanos. Su infancia transcurrió en una pequeña casilla de barro y chapas. A los trece años terminó la escuela primaria, y empezó a recorrer un duro camino de adicción a las drogas más duras: poxirrán, cocaína y rivotril. A los catorce se inició en el camino delictivo del robo a mano armada. Estuvo preso desde los dieciséis hasta los veinte por robo extorsivo. Durante su estadía en prisión, conoció a Patricio Montesano, un mago de prestigio internacional que dictaba talleres tras las rejas, y fue en este tiempo cuando comenzó a interesarse por las lecturas de todo tipo: filosofía, literatura, política.

Mientras estuvo en el Instituto Agote, creó una biblioteca y la revista cultural *¿Todo piola?*, junto a Montesano, quien se encargaba del diseño y de repartir los ejemplares fuera de la cárcel. La revista publicaba textos de González y de otros jóvenes detenidos, de artistas, intelectuales y periodistas. Esta revista de cultura marginal independiente dirigida y fundada por González se editó desde fines de 2007 hasta 2012. Los primeros cuatro números se distribuyeron en la clandestinidad, en el encierro del escritor y cineasta. En libertad condicional, consiguió ayuda para mejorar la impresión. Fue el principio de una experiencia de auto-reconocimiento que continuó con la creación de la productora cinematográfica independiente, un colectivo que pone de manifiesto la irrupción de la villa en el mundo del cine.

En el Instituto terminó la escuela secundaria y empezó a cursar la carrera de Filosofía en la UBA, que abandonaría poco tiempo después para dedicarse al cine.

Filmar cine es algo heroico, desde los medios de producción hasta la distribución. El cine tiene una sobredosis de falta de acceso. Por eso también me enfoqué tanto ahí, porque veo más desafíos en el cine que en la literatura. (González, 2020).

Su primer contacto con el cine se dio dentro de la cárcel, donde filmó tres cortos con un celular, a partir de la técnica de *stop motion*.<sup>51</sup> El primer cortometraje que produjo y en el que actuó al salir en libertad fue *El cuento de la mala pipa*. Este relata la vida y la muerte de un pibe chorro adicto a las drogas. No hay registros de él. En 2012, condujo el ciclo televisivo *Alegría y dignidad* que se transmitió por el canal Encuentro y en el que, a lo largo de cuatro programas, «habitantes de diferentes villas del país comparten y dan a conocer distintas actividades artísticas y sociales que llevan a cabo. Un recorrido que nos acerca al conocimiento de sus historias y de sus luchas» (Encuentro, 2022).

En 2013, y en consonancia con ese ciclo, dirigió *Corte rancho*, un documental que recorre distintas villas de Buenos Aires. Allí, les da la palabra a jóvenes que «no se parecen en nada a como se los suele presentar en televisión» y que, aun cuando viven en un contexto en el que «nada bueno se espera y el sufrimiento es habitual y cotidiano», logran poner de manifiesto lo que saben de la política, el lenguaje, la cultura. El cineasta intenta así romper con los estereotipos y prejuicios presentes en el discurso social a partir de distintos ejes: el lenguaje, el arte, la comunicación digital, el pensamiento. El primer capítulo, «Pin pum pam, el lenguaje de nuestras vidas», pone en escena la cuestión del lenguaje, la dicotomía «hablar bien» y

---

<sup>51</sup> «Consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos mediante la realización de una serie de fotografías. Al ponerlas una detrás de otra, se crea un video en el que estos objetos inanimados cobrarán vida».

«hablar mal» y, específicamente, se centra en el lenguaje tumbero, que hace unos años comenzó a usarse también en las letras de las canciones de hiphop.

Si bien quienes no hablan ese lenguaje lo consideran meramente una jerga, para González en él se plasma una forma de ser ante la vida «auténtica y original» que, además, marca una pertenencia, una identidad. Ya no es la cumbia villera la que expresa un modo decir y pensar villeros, sino el hiphop, que desde los 80 y 90 fue una manifestación artística de protesta. Al igual que el origen del género rap en Estados Unidos, que ubica la periferia de Nueva York como espacio geográfico, en el conurbano bonaerense se dan muchas de las acciones que originan el movimiento del rap argentino. Los partidos de Morón y La Matanza, en la zona oeste del conurbano, luego zona sur y, más tarde, el conurbano norte, serán cuna de los primeros exponentes del género, muchos de los cuales lograron trascender las fronteras nacionales.

Este joven cineasta ingresó al campo artístico y audiovisual argentino tal vez como la figura que aglutinaba la esperanza y el deseo de hacer de sus condiciones de existencia (vivir en una villa y crecer en los noventa, década neoliberal argentina por antonomasia, pasar casi una década encerrado en institutos de menores y cárceles) una experiencia que revirtiera de algún modo las desigualdades sociales, económicas y simbólicas a las que, como muchos más, estaba expuesto. Se confiesa parte del movimiento del cine villero o de lo que llama «Cine pobre», categoría que él mismo toma del cineasta francés Louis Comolli: «No es un cine que lo filman los pobres sino que es pobre como método, que no espera la superproducción» (Bosch, 2017, p. 22). Basado en un equipo técnico que no puede estar formado por más de tres personas, González define su método de trabajo:

La mayoría de mis películas se hicieron de forma muy artesanal y autogestionada. Artesanal no quiere decir *amateur*. Filmé con cámaras que cumplen con todos los requisitos necesarios y técnicos. Se hizo con mucha voluntad y cariño. Con un *ethos*

distinto a la relación más estrictamente laboral de otro tipo de rodaje. De eso no hago ninguna épica. A esta decisión tuve que ir llegando porque la situación me fue obligando a tomarla si quería seguir filmando aunque los recursos monetarios no aparezcan. Es decir, o me quedaba llorando en un rincón o trataba de inventar un método. Más que independencia, prefiero hablar de algo concreto que es la autogestión. Me hubiera encantado que aparezcan recursos. De mis cinco películas, solamente *Atenas* pudo conseguir un financiamiento. Soy muy agradecido al empuje que siempre puso la gente al participar de mis películas y de lograr que un grupo de gente formé algo colectivo donde la motivación no solo sea el dinero. Hacerlo porque te hace sentir vivo. Es una forma de vencer las pasiones tristes. Desde que empecé, trabajo con el mismo grupo de gente. En el elenco, los actores y las actrices han sido casi siempre los mismos y se ha sumado gente nueva. Muchos familiares de mi barrio, hasta ha actuado mi mamá. Es una de las protagonistas de varias de mis películas. (Gómez, 2019, párrafo 8)

Esta manera de filmar —la austeridad no solo tiene que ver con pocos o escasos recursos para los gastos en producción, sino con una filosofía audiovisual— implica ser «coherente donde hay una sobredosis de pobreza», dice González (2021). Porque la idea de la «superproducción» es precisamente la que dejó a los villeros fuera del cine durante tanto tiempo:

¿No es acaso lo más coherente filmar de una forma pobre donde hay sobredosis de pobreza? ¿Y no es un cinismo atroz acaso el desembarco en las villas de directores burgueses con máquinas de millones de dólares para hacer “sus películas”, para “contar sus historias” y que en el contenido de sus películas ni siquiera vayan a fondo en ayudar

a la comprensión de las estructuras que perpetúan las desigualdades que reinan en esos espacios? (González, 2021, pp. 18-19)

En este aspecto, se diferencia de Julio Arrieta: este no habría dudado en hacer una película con mayor presupuesto si eso hubiera estado a su alcance. Por otro lado, la falta de presupuesto casi siempre genera discontinuidad en los films y hace que los guiones sean abiertos, vivos, y que puedan mutar durante el rodaje. En una entrevista, González dice: «filmar no te llena la panza», por eso se hace cuando todos pueden. «Reconozco que soy exigente en lo actoral y, si bien son actores profesionales, no tienen problema en plegarse a mi obsesión. Hay planos donde hicimos treinta tomas» (Pintos, 2020, párrafo 7). Además de los actores de la villa, contó con el apoyo y participación de actores profesionales, como Juan Minujin y Sofía Gala, por ejemplo.

Como director, su método de trabajo es «abierto y conciso. Quiero que la cámara transmita la vitalidad de los jóvenes de los barrios populares, que encarne en esa vitalidad y no solo la observe» (Pintos, 2020, párrafo 7). En efecto, González se opone a un cine *extractivista*, donde las cámaras llegan a la villa como excavadoras y la marginalidad se convierte en una reserva «renovable de productividad artística y salarial» (González, 2021, p. 15). Incluso, en su libro de ensayos *El fetichismo de la marginalidad* (2021) explicita su posición estética y política sobre el cine y las producciones televisivas que van a las villas, que parecerían «condenadas a ser representadas a través de lo bizarro y lo circense» (p. 14). Ese espacio es utilizado allí para «explorar un goce libidinal» (p. 14) de los cineastas y productores, al mismo tiempo que funciona como una mercancía que genera ganancias de las que los protagonistas o los actores nativos del lugar casi nunca gozarán. Los personajes son exhibidos a partir de personalidades monocordes que esconden la complejidad y contradicción de cualquier individuo.

En este sentido, nos interesa detenernos en la definición de *cine villero* y en la explicación de su emergencia, propuestas por Carlos Bosch (2017). En los discursos fílmicos que se agrupan bajo esta categoría, según el autor, el rol del villero, y su mirada y voz, están determinados por los habitantes de la villa y no desde algún discurso externo:

Esta determinación implica que una persona o grupo perteneciente a una villa ha influido en la forma en la que se relata y exhibe al villero de forma tal que logra proyectar una mirada arraigada en valores, situaciones, ideales, imaginarios y sentimientos pertenecientes a este sector social. Por lo tanto podemos decir que, incluso, si un director externo a la villa respeta estas cuestiones, entonces se lo considerará como parte del “Cine Villero” y si, paradójicamente, un habitante de la villa realiza una película sin respetarlas, entonces no se lo considerará dentro de esta categoría. De todas formas, a este parámetro le sumamos uno más que consiste en que el “fenómeno del Cine Villero” está asociado a largometrajes que se estrenaron en salas de cine profesional e incluso circularon por canales de cable. (Bosch, 2017, p. 2)

En la emergencia del cine villero, el rol de la tecnología es absolutamente central. Así lo señala el propio director González: «Yo soy hijo del cine digital. Por eso cuando escucho la discusión de que lo digital mató al cine... a mí me causa como espanto. Están diciendo, los pobres nunca van a poder entrar al cine, tienen prohibida la entrada» (Bosch, 2017, p. 3). La difusión de tecnologías de grabación y edición digitales baratas, portátiles y de fácil acceso y, en lo referido a la distribución, la instalación de elementos de proyección y video en un número cada vez mayor de salas de cine, lograron superar el obstáculo que representan las costosas copias de 35 mm. El formato digital fue fundamental no solo para abaratar la producción, sino también para las posibilidades de estreno de la película.

Otro aspecto tecnológico, no menos importante, que jugó a favor de la configuración de este cine fue el avance de Internet y de plataformas como YouTube, que permiten la difusión gratuita de videos. De hecho, las películas de González tuvieron una significativa recepción, tal como se evidencia en las visitas a la plataforma: *Diagnóstico esperanza* supera las 1.036.367 visualizaciones; *¿Qué puede un cuerpo?*, 2.971.925; en cambio, *Exomologesis* (que solo se estrenó por este canal) *Lluvia de jaulas* y *Atenas*, apenas superan las cincuenta mil visitas. «Estos datos implican que, si bien la posición de González resulta periférica en el campo cinematográfico argentino, encontró caminos alternativos para construir su filmografía y adquirir niveles destacables de circulación y visibilización» (Veliz, 2019, p. 160).

Las producciones audiovisuales de González se inscriben dentro de una estética enteramente villera —pues, desde la producción, pasando por los actores hasta la escenografía, forman parte de la villa— que cuestiona los modos en que el cine, desde *Suburbio* (Klimovsky, 1951) hasta *Elefante blanco* (Trapero, 2012), y la televisión espectacularizan la villa y la pobreza a través de representaciones que, según el cineasta, deshumanizan y desubjetivizan a sus habitantes. «[En estas producciones] No hay sujetos, hay objetos con cierto rastro humano, con una huella humana en ciertos elementos básicos, pero los villeros nunca reflexionan, nunca tienen pensamiento crítico, siempre hablan con una jerga» (González, 2015, p. 157). Incluso, para González, la apuesta de estas textualidades se sostiene en una visión que viene desde afuera con total impunidad. Los actores son de otra extracción social, o tal vez son pobres que responden a las órdenes de un director que no lo es y esto anula la potencia que, por naturaleza y dolor, llevan todos los villeros en su cuerpo (López Zubiría, 2013).

Ahora bien, la emergencia de César González en el cine nacional promovió dos tipos de abordaje teórico-crítico. Por un lado, el que pone en relación sus textualidades fílmicas y literarias con su identidad villera y su origen socio-geográfico, la villa miseria Carlos Gardel de Buenos Aires (Zimmerman, 2013; Respighi, 2014). Como señala Veliz (2019), para algunos

autores el análisis de la producción política y audiovisual de González «encuentra en los datos empíricos una explicación de un carácter diferente a la que podría encontrarse en otros poetas o cineastas» (p. 158).

Entonces, su biografía, su nacimiento y pertenencia a la villa aparecen como la fuente de sentido de sus producciones. Tal vez esto pueda corresponderse con la escasez o la inexistencia de realizadores audiovisuales nacidos en barrios precarios o villas de emergencia. Así lo muestran los medios periodísticos que titulan sus numerosos artículos sobre el cine de González apelando a la figura del «pibe chorro» y explicitando, así, la centralidad de la dimensión biográfica. Se trata de entrevistas que oscilan entre la recomposición de su historia de vida y su producción literaria o audiovisual. Por ejemplo: «Es más peligroso un pibe que piensa que un pibe que roba», entrevista en *Página 12* (Frieria, 2010); «La historia del ex pibe chorro que se convirtió en poeta», entrevista en *La Nación* (Vera, 2011); «La sociedad repite la lógica del pabellón» (Clarín, 2013); «¿Qué puede un cuerpo?, la segunda película del ex pibe chorro César González» (Diario registrado, 2014); «Si un villero exige un lugar dentro del arte despierta sentimientos muy oscuros y miserables», entrevista en *El Furgón* (Brunetto, 2017), entre otras. Estas notas, muchas veces, se construyen desde una posición condescendiente con el «pobre que se dedica al arte».

Sin embargo, existe otro abordaje posible que consiste en la exploración de la potencia estético-política de los filmes de González más que en su origen, y se sustenta en un análisis exhaustivo de sus obras. Nuestra línea de estudio se sitúa en el cruce de ambas perspectivas, ya que nos interesa atender a la mirada compositiva de los cuerpos, espacios y los tiempos que González exhibe y, al mismo tiempo, indagar en la figuración de director villero, en su relación con otros cineastas, en su cercanía con las historias que representa y en su inclusión singular dentro de la serie cinematográfica argentina que puso en escena a la villa. En este punto, también nos importa señalar que ciertas posiciones objetivas en el espacio social (político,

económico, simbólico) rechazan u obstaculizan la entrada al campo artístico de sujetos condenados a los trabajos menos prestigiosos y ligados a la sobreexplotación física. Al respecto, González aclara:

No me quiero quedar en ese lugar que los medios me querían ubicar, yo tengo más para contar que mi pasado [...] La sociedad le exige al pibe pobre que se esfuerce y salga de la situación en la que lo pusieron, es sumamente hipócrita este pensamiento. (Billone, 2017, párrafo 13)

Justamente, la idea del esfuerzo que se les exige a los jóvenes en situación de pobreza es uno de los ejes que articulan sus películas. En la trilogía formada por *Diagnóstico esperanza* (2013a), *¿Qué puede un cuerpo?* (2014) y *Atenas* (2019), González expone la tensión entre conformarse con trabajos informales, mal pagos y en condiciones paupérrimas, y la opción de delinquir.

Su primera película, *Diagnóstico esperanza* (2013a), narra seis historias de la vida cotidiana que transcurren, principalmente, en la villa Carlos Gardel. Sus protagonistas son Alan, un niño que quiere ser cantante de Rap; un vendedor ambulante que desea unas zapatillas; un adolescente que recupera la libertad; una madre soltera (con muchos niños a su cargo) que vende droga; un empleado que planea robarle dólares a su cuñado; y un policía corrupto que sufre por amor. No se trata de simples estereotipos sociales, sino de personajes complejos, que cargan sobre sus espaldas un conjunto de frustraciones, decepciones y exclusiones transmitidas de generación en generación. Tristezas, angustias y también ansiedades propias de una sociedad de consumo que empuja, por ejemplo, al vendedor ambulante que vende tres medias por diez pesos a querer comprarse unas zapatillas de seiscientos. Asimismo, *Diagnóstico esperanza* es una película coral en la que cada una de las tramas está conectada y unida por un hecho delictivo y por un territorio específico: La villa Carlos Gardel.

El film comienza con un gran plano general en blanco y negro de un escenario compuesto por un basural y un conjunto de chatarras, un descampado con un potrero inundado, un cúmulo de basura, niños saltando sobre él, un auto desguazado (tal vez producto de un robo), patrulleros por todos lados, y en el medio, los monoblocks semidestruidos: se trata del sector de La Gardel correspondiente a los terrenos urbanizados. Luego se exhibe una secuencia de planos de fotografías que localiza en el espacio autos quemados, bolsas de desechos, niños jugando al fútbol. La basura se acumula en todos lados, heladeras oxidadas, charcos y mucho barro después de la lluvia, los escombros se convierten en el patio de juegos. Un pibe sentado llorando en el cordón de la vereda.



*Escena del film Diagnóstico esperanza, de César González (2013a). Fuente: Home again (2021)*

Desde el primer momento, el paisaje del film exhibe una configuración topográfica que desafía la concepción espacial laberíntica identificada por Gonzalo Aguilar (2012) como uno de los tópicos más recurrentes en el cine sobre las villas miseria. La figura espacial del laberinto funciona a partir de la extrañeza, amenidad y confusión que genera en el espectador y, al mismo tiempo, encarna la dificultad o imposibilidad de los personajes para poder salir de ese territorio caótico. Como sucede en *Elefante Blanco*, este esquema apela frecuentemente a las tomas aéreas de la superficie que hacen referencia a la magnitud de la villa, pero también, en ciertas ocasiones, a la contigüidad en relación con zonas centrales de la vida urbana. En cambio, en *Diagnóstico esperanza* (y en realidad en toda la producción audiovisual de González) se

configura un mapa social que se percibe a partir de los desplazamientos que hacen los personajes, ya sea caminando o en auto. Los planos del film son de seguimiento, es decir, la cámara sigue la acción. Más adelante, profundizaremos en esta cuestión.

Luego de la secuencia en blanco y negro inicial, la cámara en mano sigue a Alan por los pasillos de la villa que, como dijimos, ya no se presenta como un espacio laberíntico cerrado fuera de la ciudad, sino como una frontera imaginaria abierta, en la que urbe y villa entrecruzan sus lógicas, y conviven en el encuentro y desencuentro de los personajes que pertenecen a clases sociales diferentes y de todo tipo de apropiaciones. En esta composición territorial reside uno de los principales motivos de interés de la película. En contraposición a *Elefante Blanco* (Trapero, 2012), en la que la villa es un espacio caótico, pletórico y cerrado, del cual solo es posible salir en auto y a un centro de rehabilitación, en *Diagnóstico esperanza* (González, 2013a), los personajes entran y salen, y esta dialéctica es precisamente la que organiza la trama. La mirada y el deambular de los personajes que pueblan el film de González marcan el tiempo y el espacio de la villa a partir de sus modos de estar en el lugar: un territorio que hace tiempo dejó de ser excepcional o transitorio para convertirse en permanente, en asilo de tres o más generaciones. Y son esos mismos residentes quienes actúan para representar las contingencias de la vida en la villa.

Al mismo tiempo, se ensayan dos tipos de configuraciones espaciales que González desarrollará en la trilogía. Por un lado, la villa se presenta como un lugar relegado, en parte, separado de la ciudad. La vida que está afuera se divide entre la cárcel, la delincuencia, los trabajos mal pagos o la muerte. En *Atenas*, por ejemplo —escrita en el 2004 y filmada, luego de varios problemas administrativos, en 2018 con apoyo del INCAA (es la única que recibió un estímulo estatal)— se narra la historia de Perséfone, una joven de veinte años que sale de la cárcel de Ezeiza, luego de cumplir una condena de cuatro años y seis meses por robo a mano armada, y que no tiene un lugar para volver. Para reinserirse, debe pasar por el Patronato de

Liberados Bonaerense<sup>52</sup> donde es entrevistada por una psicóloga que, lejos de brindarle contención, la expone al discurso del prejuicio y del estereotipo. La escena transcurre con una violencia descarnada, recurso al que el director apuesta constantemente en su obra. La hipocresía y el odio de clase quedan al descubierto. «¿Vas a hacer las cosas bien?», le pregunta la psicóloga. Allí conoce a Juana, una ex convicta que le ofrece vivir con ella y ayudarla a buscar trabajo.

Perséfone comienza el camino de la reinserción laboral (trabaja toda la tarde en la casa de dos mujeres discapacitadas por treinta pesos), pero rápidamente, de manera similar a lo que le sucede a la diosa griega, es secuestrada por un hombre. El film exhibe de manera fragmentaria el sistema de la trata de blanca. Ser mujer y ser pobre la pone a disposición de exclusiones y violencias sobre el cuerpo, que otro tipo de articulación no habilita. En la película, todas esas otras exclusiones y violencias, que experimentan muchos de los que viven en las villas, aparecerán como contexto que sobredetermina a la protagonista.

Por otro lado, en la filmografía de González la villa aparece como una parte activa de la ciudad: los villeros quiebran los límites del barrio cuando son requeridos como mano de obra por los mismos integrantes de la clase media que les teme. Es decir, «las barreras de contención de la marginalidad social fracasan al intentar contener a sus habitantes en el interior. Entre los ámbitos de la clase media y los de la villa se trazan puentes» (Veliz, 2019, p. 162). En *¿Qué puede un cuerpo?*, se representan algunas de las pocas posibilidades que tiene un adolescente en la villa de insertarse laboralmente: trabajos que implican un desgaste de los cuerpos (como

---

<sup>52</sup> «El Patronato de Liberados Bonaerense tiene como misión fundamental bajar los niveles de reincidencia a través de la inclusión social de aquellas personas que han atravesado situaciones de conflicto con la ley penal en pos de promover una sociedad más justa y segura. [...] propone un abordaje integral, entendiendo a los destinatarios y destinatarias de sus políticas como ciudadanas y ciudadanos sujetos de derechos, tanto en la etapa de pre-egreso de las Unidades Penitenciarias como en el egreso. Es por esto que promueve la inclusión social a través del acompañamiento y seguimiento con programas y proyectos que permitan el acceso a la educación, el trabajo, la formación laboral, el acceso a la salud y el tiempo libre. Las funciones primordiales son: la asistencia, el tratamiento y control de aquellas personas con las que trabaja» (PLB, 2022).

repositores de supermercados con jornadas laborales de catorce horas, como cartoneros) o los que terminan con sus vidas (el robo). La película traza una retórica corporal: los cuerpos reposan o se exponen al frío, la noche, los autos, las balas y, además, al discurso: «Croto, ciruja», le dice la ex suegra al adolescente cartonero que sale a buscar cartón para poder ver a su hija. «No laburás, eso no es laburar», le dice la ex novia, y cuando consigue un trabajo en blanco (del que lo despiden el mismo día por prejuicio), le gritan «Esto no es el plan descansar».

Los cuerpos también muestran una secuencia que marca un determinismo social y económico del que no pueden escapar: los niños limpian los vidrios de los autos, el cartonero limpia los vidrios de un despacho. Los pibes chorros Jona y Carlitos, en las actuaciones de Esteban el As y Fili Wey en *¿Qué puede un cuerpo?*, prestan sus cuerpos a la cadena de corrupción policial, pues es un gendarme quien les brinda la información sobre un dinero que iba destinado al juzgado. Así, el recorrido nos muestra dos caminos: «La calle no da, está repicante. O terminás en cana o terminás muerto. Yo prefiero laburar y terminar roto a terminar muerto», le dice el personaje que encarna César González (un repositor que trabaja catorce horas) a Carlitos hacia el final de la película. En una primera lectura, la dicotomía delineada pibe chorro/trabajador parece productiva. Sin embargo, este poeta cineasta abre una frontera, un espacio entre dos. ¿Qué clase de trabajo realizan los villeros?: únicamente el que el resto de la sociedad no quiere hacer, argumento sobre el que vuelve insistir en *Atenas* (2019).

Las películas exhiben, además, los traslados, los intercambios de estos personajes que se presentan territorializados, arraigados a una espacialidad particularidad y diferencia de la que no se pueden evadir y que llevan implícita en los rastros de la lengua o en la vestimenta. Al mismo tiempo, se encuentran «librados a los vaivenes de la travesía en tanto el exterior los convoca y los repulsa» (Veliz, 2019, p. 162). En este sentido, las producciones de González se distancian de las representaciones cinematográficas que presentan a la villa como un lugar absolutamente separado de la ciudad, tal como lo vimos a propósito de *Detrás de un largo*

*muro* (Demare, 1958), en la que una frontera explícita separa a la villa de la metrópolis y la vincula al campo.

Como adelantamos en el Capítulo 2, Demare no solo escenifica las condiciones de vida propias en una villa, sino que además la muestra como espacio o receptáculo de la delincuencia. Pedro, uno de los villeros del film, es jefe de una banda de delincuentes que se dedica a la venta de autopartes. Este personaje representa la pérdida de valores morales que implica la ciudad, en contraste con los personajes de Rosita y Don Dionisio, que llegan a Villa Jardín con los valores del campo. En la perspectiva del cineasta, queda explicitado que la villa construye el contexto necesario para el surgimiento de valores y normas negativas en oposición a los valores propios de los habitantes del campo. Y en función del contrapunto ciudad/campo que el film despliega, se construye la figura del villero, presentada, sin dudas, como negativa. Un ser moralmente degradado o propenso a devenir un ser inmoral al que hay que ocultar detrás del muro. Los estereotipos de los habitantes de la villa, en *Detrás de un largo muro*, se apoyan así en las variaciones de la victimización y la criminalización.

Ahora bien, también encontramos estas figuraciones negativas del film de Demare (1958), cincuenta años después, en las películas de González, como percepciones que el cineasta desea registrar. En este sentido, resulta clara en *Diagnóstico* la apropiación de los estereotipos de la víctima y el criminal que se relaciona, parcialmente, con la apelación al género policial como una de las matrices del relato. Porque, como ya dijimos, es una película coral en la que aparecen fragmentos de vida de diversos personajes que se relacionan en una trama social, política y económica (en una escena aparece el personaje de clase media que quiere robarle a su cuñado en el cacelorazo del 2001 en el Obelisco) que los contiene: un robo que fracasa.

En esta matriz narrativa, los personajes se dividen entre víctimas y criminales. Algunos aparecen representados según los estereotipos propuestos desde los relatos televisivos: el

policía corrupto y su crisis de abandono; el comerciante de clase media que no soporta el progreso de su cuñado y por eso transa con la policía para que le roben; o la madre transa y su brutal discurso. Mientras tanto, Alan y el adolescente que vende medias en el tren aparecen representados como víctimas de un sociedad fragmentada y desindustrializada en la que las clases más bajas son arrojadas a la intemperie.

De ese modo, además, César González pone en escena los diferentes circuitos del dinero y del consumo tanto legal como ilegal de objetos (ropa, zapatillas y drogas) como posibles formas de inclusión en las clases sociales relatadas. En una escena, dos adolescentes comentan: «vamos a bacanear, a ir a bailar y a comer afuera, ¿por qué los chetos son los únicos que pueden bacanear?» (González, 2013a). La pregunta, según Becerra (2013), encierra la metafísica villera que *Diagnóstico esperanza* ha querido revelar. «La pobreza tiene un porqué —siempre lo tuvo y es más o menos el mismo— pero la violencia exige constantemente una actualización» (Becerra, 2013, párrafo 5).

En efecto, la novedad que introduce César González sobre la representación villera es la pulsión de la cultura burguesa, que desata la pasión por el consumo e impulsa a los marginales al mercado. Y para entrar allí no importa el pacto que tengan que cumplir o con quién: Alan debe participar del entramado de la red de droga de la que forma parte su madre para, tal vez algún día, comprarse un micrófono y convertirse en cantante de rap. Otro ejemplo es el del adolescente recién salido de la cárcel, que debe transar con un policía corrupto que luego lo traiciona.

Entonces, por un lado, González construye su película como una variante del policial negro, puesto que la perspectiva del relato es la de quienes organizan el delito y se narra desde los márgenes de la ley, desde donde evidencia la dinámica de la corrupción capitalista (Giardinelli, 2013). Por otro lado, el cineasta exhibe la maquinaria económica y social de la que forman parte sus personajes a partir de los estereotipos víctima (villero) /victimario (policía

corrupto). Con esto, es posible dejar caer la falsa presunción de que el origen sociogeográfico de González debería conformar una representación contrahegemónica de la villa. ¿No se esperaría eso de un cineasta villero? La propuesta de González, en cambio, se sostiene en una apuesta estética que parte de una necesidad. Y esta idea le viene de la mano de Gilles Deleuze (1984): encuadrar permite que se presenten las percepciones como tales, y a partir de ahí se abre el espacio de la acción, la que, en realidad, se revela como reacción a esas mismas percepciones.

En este sentido, lo que lo mueve a realizar sus películas, según cuenta González en una entrevista para la revista *Rolling Stone* (Provéndola, 2013), es romper con la representación bizarra del villero y el estereotipo de clase a través de la visibilización de historias mínimas pero cotidianas, que ponen en tensión los discursos de programas como *Policías en Acción* («donde el pobre parece un estúpido que busca peleas con el vecino por problemas de medianeras») o la prédica de la mano dura que a veces se propone desde los medios de comunicación para tratar la marginalidad. «Marginalidad para quien no la habita, claro, pues para los actores no es el más allá eventual sino el más acá cotidiano. Una realidad que no necesita ser conceptualizada, pues simplemente se vive y ya» (Provéndola, 2013, párrafo 4). En efecto, si los estereotipos son parte de la sociedad que todo lo espectaculariza, si forman parte de un verosímil que sirve para conectar con lo real (Amossy y Herschberg Pierrot, 2010), González, siguiendo los postulados de Deleuze en *Diferencia y repetición* (2002),<sup>53</sup> tiene la voluntad de triturar el cliché, la imagen cristalizada, deformarlo y transformarlo.

---

<sup>53</sup> Dice Deleuze: «estamos asediados por fotos que son ilustraciones, periódicos que son narraciones, imágenes-cine, imágenes-tele. Hay clichés psíquicos tanto como físicos, percepciones totalmente hechas, recuerdos, fantasmas» (2002, p. 90). De este modo, el arte debe carcomer el cliché y para ello no basta con maltratarlo, triturarlo y transformarlo intelectualmente, sino que es necesario operar una verdadera deformación para arremeter contra este mundo en el que sobra lo sensacional (y no la sensación), en donde se multiplican las imágenes de todas las clases y las reacciones contra los clichés generan más clichés.

Justamente, en los films de González puede leerse una potencia desmitificadora que se genera en el desmantelamiento de los estereotipos asumidos en el propio relato desde el montaje, a partir de la aparición fugaz de planos que lo desordenan. Así, diversas escenas son «interrumpidas por imágenes que muestran situaciones contiguas que, aunque no se vinculen directamente con la historia narrada, «constituyen una especie de irrupción en bruto de las condiciones vitales en la villa. Estas imágenes establecen un conflicto con la narración» (Veliz, 2019, p. 163). Por ejemplo, en una escena de *Diagnóstico esperanza* vemos a dos adolescentes planificando un robo; luego, esa imagen se interrumpe al mismo tiempo que el diálogo continúa con las imágenes de un grupo de niños que juegan con un cochecito vacío en medio de un basural al lado de los monoblocks.

Otro ejemplo, de *Atenas* (González, 2019), cuando Perséfone está en la casa de su secuestrador, los forcejeos y los gritos se superponen a los primeros planos ralentizados de sus rostros. En este sentido, esas imágenes fracturan el contínuum de la narración y quiebran la linealidad del relato porque no funcionan como una ilustración del diálogo ni como un elemento plegado a la cadena narrativa. Según Mariano Veliz (2019), «Estos momentos se ponen al servicio de la implementación de una política de visibilización» (p. 163).

Podríamos sostener, además, que los films de González se constituyen, ante todo, como películas con una dimensión política muy fuerte porque visibilizan desde adentro del espacio de la villa, desde los cuerpos, los rostros y las miradas de los personajes que pueblan ese espacio. Al mismo tiempo, este espacio se pone en escena, se espectaculariza, desde los programas televisivos, tanto los de ficción como los denominados de información. Al respecto, González señala que:

Los valores de la villa no son muy distintos de los que hay afuera: la gente en la villa mira TN. La gente en la villa capaz que quiere que maten a todos los que roban, el que trabaja quiere que maten a todo el que roba, y sueña con el cero kilómetro, con cambiar

el celular, con tener ropa de marca. Hay ciertos valores, no hay tanto aislamiento como en la ciudad. En la villa hay más mezcla, más relaciones que no están tan rotas. En mi barrio, a la gente no le gusta lo que muestro en las películas. Quisieran que muestre la versión progresista. En realidad, los interpele, no solo a la clase media, sino a mi propia gente. Si yo pude, puede cualquiera. (Setton, Bernini y Binder, 2015, p. 164)

Ahora bien, en esa necesidad de filmar, encuadrar y montar, se introduce una dimensión insoslayable en el cine de González que tiene que ver con lo corporal. Durante gran parte de sus películas, asistimos, además, a una gradualidad de planos que ubican a los personajes no en su lugar de pertenencia, sino a partir de él. El trabajo con los primeros planos, una constante en su cine, aparece como una insistencia estética por lograr una atemporalidad que permite ver y sentir lo que sienten los cuerpos de los villeros. «¿Acaso podemos sentir lo que siente un cuerpo si un plano no dura?», se pregunta González (Setton, Bernini y Binder, 2015, p. 162).

Asimismo, en su manera filmar se dejan ver rastros de grandes cineastas europeos: por ejemplo, de Eisenstein tomó su manera de filmar —primeros planos de rostros ralentizados y en silencio— que son además de una decisión formal y experimental, una posición política del montaje que se sostiene en una búsqueda cinematográfica desde la villa. Estos planos, entonces, no suponen solo juegos de la forma, de artificios para la destreza del cineasta, ni tampoco una modalidad del realismo que no hace más que cosificar el propio mundo, sino que sirven para marcar la temporalidad de los cuerpos villeros. Estos planos y encuadres, en efecto, definen la estética de sus films. También accedemos a los fragmentos de vida de los personajes a través de los primerísimos primeros planos de sus rostros, de sus ojos, en ocasiones fuera de la línea de continuidad del montaje clásico. Es como si el cineasta nos dijera que no basta con ver el cuerpo del otro, que hay que acercarse para que emerja el otro a partir de la mirada de su rostro.

César González promueve una política de lo físico (Franc, 2013) a partir del registro minucioso de los cuerpos. No resulta azaroso, entonces, que el color en *Diagnóstico esperanza*

aparezca en el momento en el que se muestra el personaje con el que abre y cierra el film: Alan, interpretado por Alan Garvey, cantante de rap de once años. De allí en más se desarrolla el relato. La cámara se acerca al niño y explora la textura de su rostro triste; el encuadre del detalle nos permite acceder a la proximidad del personaje. En otra escena observamos un primer plano que dura aproximadamente veinte segundos en silencio de un pibe, vendedor ambulante, que llora. Lloro porque no pudo vender medias en el tren. «Con ese plano yo derribo un montón de mitos», afirma González (Directores Argentinos cinematográficos, 2016). ¿Cuáles serían esos mitos? Podemos arriesgarnos a pensar que lo que intenta hacer el cineasta es fisurar la imagen negativa de estos adolescentes que venden en la calle: el vendedor ambulante es un ladrón, un estafador, un charlatán, un vagabundo, un holgazán, una persona que vive al margen de la ley.

Los planos que se generan con la *cámara-villa* (Franc, 2013)<sup>54</sup> de González pueden compararse con los que se producen con las cámaras portátiles, no montadas, sostenidas a veces con la ayuda de un arnés, mientras se va moviendo. Estos planos son necesarios en el trabajo documental y en la cobertura de noticias para la televisión cuando es imposible montar una cámara fija y se desea espontaneidad y movimientos no planeados. Pero mientras que los noticieros suelen mostrar la exterioridad de los hechos, González (2013a) quiebra la distancia entre el que mira y lo mirado. Es el recurso que Andermann (2015) analiza en un conjunto de textualidades fílmicas contemporáneas que utilizan el procedimiento de la cámara en movimiento como un medio para conectar los mundos urbanos fragmentados de la metrópolis posmoderna, al mismo tiempo «que introducen en la continuidad de la trama un bloque de tiempo “vacío” que corresponde a las divisiones espaciales de la ciudad» (p. 70).

El encuadre corto impone la fuerza del rostro, del cara a cara. Interesan aquí los postulados de Emmanuel Lèvinas (2000) sobre el rostro del Otro, entendido como una

---

<sup>54</sup> Con este término Franc se refiere a la que la villa se apodera de la cámara para «conformar una auténtica cámara-villa, en la cual la marginalidad se exprese con toda su potencia» (2013, párrafo 17).

significación sin contexto, es decir, no como un objeto o un personaje, sino como un sentido. El modo de vincularse con él se constituye desde una relación fáctica que está en un registro que no es el de saber.

El rostro habla. Habla en la medida en que es él el que hace posible y comienza todo discurso. Hace poco he rechazado la noción de visión para describir la relación auténtica con el otro; el discurso y, más exactamente, la respuesta o la responsabilidad es esa relación auténtica» (Lèvinas, 2000, p. 72).

En sus películas, González nos hace encontrarnos con los rostros de los adolescentes de la villa para que los miremos cara a cara. No llevan a cabo papeles. Sus historias tienen mucha carga dramática y trágica por todo lo que se vive en ciertos contextos. Hay una experiencia en esos cuerpos que sería de un teatro «muy físico», si lo tradujéramos en términos teatrales. «Al pasar tantos años trabajando en mis películas, adquirieron una formación ya que se ensaya, se miran otras películas y aprenden del hacer del cine», dice González (Gómez, 2019, párrafo 10) sobre sus actores.

Los planos narrativos, además, se conjugan con la pulsión del registro de la cámara-villa que abre permanentemente el plano: los personajes no solo se hallan contextualizados, sino impregnados del entorno (Franc, 2013). Como señala Luis Franc, esta cámara invade también el cuerpo del espectador «mediante un vínculo perceptivo que incluye la alternancia de ciertos bloques de tiempo como entrada a la cotidianeidad de La Gardel, el llamado “guetto”, por la comunidad» (2013, p. 3). El extrañamiento que desencadena la filmación puede generar, en un primer momento, una atención mayor que se sostiene en el tratamiento del punto de vista que nos interpela. Una nueva posibilidad de la cámara se hace presente a partir de un aporte valioso: no solo se trata de la manipulación del aparato de base, sino de la propuesta de una

nueva mirada actoral que va desde interpretaciones como alter ego de sí mismos, de lo que fueron o que actualizan el propio universo de pertenencia desde sus propias lógicas del cuerpo.

En los films de González, entonces, no es posible pensar (o poco importa) en la distinción entre «figurantes» y «actores/estrellas» porque lo que interesa son los cuerpos que están allí delante de la cámara para contar una historia. Hay una puesta en escena de una mirada atenta de los cuerpos villeros centrada en los rostros y en los ojos de los protagonistas y en su palabra. Y esa mirada, como efecto dominó, los expone como sujetos que miran el universo social narrado. A su vez, en ese corrimiento o desborde (de objetos de conocimiento a cuerpos), «devienen generadores de imágenes, artífices de trayectorias espaciales, distribuidores de campos de observación» (Veliz, 2019, p. 164).

González produce un cine a su imagen: la villa, los personajes, las relaciones, las experiencias sociales y culturales. El régimen estético que instaura el cineasta proviene entonces de un entrecruzamiento entre las imágenes que produce —y que forman parte de una indistinción entre arte y vida puesto que derivan de su experiencia sensible— con otras imágenes —las de los medios de comunicación, las publicidades, las formas de consumo, por ejemplo. Y allí, en ese cruce, inscribe un cine donde prevalece «una narración de la experiencia» (González, 2021, p. 69). En este sentido, asume una posición estético-política que se apoya no tanto en representar la villa, sino en presentar una parcela de esa comunidad villera «como una excusa para hacer visibles las condiciones sociales de vida de la justicia y experienciales en la villa» (Veliz, 2019, p. 163-164).

Finalmente, como afirma el propio cineasta, no se trata de darle voz a los que no tienen voz o de recolectar testimonios donde se exponen objetivamente hechos de la experiencia, sino de «transitar la poesía», de tomar «la decisión de asumir roles inesperados» (González, 2021, p. 74), sin renunciar a la denuncia.

### Los cuerpos que incomodan: el cine pobre de González y el cine bruto de Campusano

Como decíamos anteriormente, en sus películas, González combina la cámara en movimiento con las secuencias que se prolongan en el registro de los cuerpos que, a pesar de los sufrimientos e injusticias, aún poseen vitalidad. Y ese registro del dolor, que surge a la vez de la propia condición existencial y de las injustas condiciones sociales, es central. Es posible vincular este gesto narrativo y el modo de representación de los personajes, sin dudas, con el proyecto poético y fílmico de Pier Paolo Pasolini y con el primer cine de José Celestino Campusano.

En la producción audiovisual de González observamos una búsqueda cinematográfica por representar la comunidad villera de La Gardel que se sustenta en el pasaje que se establece de la configuración de la villa como *lugar común* a la de *un lugar de lo común*. Por su parte, Didi-Huberman (2014) recupera el sentido etimológico de la palabra *cummunitas* (la raíz *cum* «con» liga el concepto de conocimiento con el de comunidad y *munus* significa espectáculo y, además, significa la función u obligación que nos une), con el cual nos sugiere que frente a cada imagen propuesta a un espectador se juega una obligación política que induce a la posibilidad misma de una comunidad cuya forma sensible, por así decirlo, construirá esa imagen (p. 100).

Dicho de otro modo, la mirada del cineasta está investida de la responsabilidad política consistente en «no dejar languidecer el *lugar de lo común* en cuanto cuestión abierta en *lugar común* con solución prefabricada» (p. 99, énfasis del autor). Frente a los lugares comunes y estereotipos de la villa y de los villeros, González encuadra la singularidad fragmentaria de un conjunto de personajes en un momento preciso. En efecto, propone al espectador una imagen de una comunidad en un espacio de la historia y de la política. Allí ese espacio se revela singular y común al mismo tiempo y, en esa «revelación», leemos el cruce entre arte y política.

En el contexto argentino, la propuesta audiovisual del cineasta bonaerense José Celestino Campusano, según lo anuncia su página Web, se nutre de variados mitos suburbanos, y brinda protagonismo a estratos y a referentes sociales pocos visibles en la tradición cinematográfica local. Los integra, además, y esto es central, en las áreas de contenidos, de personificación, de producción y de difusión. A comienzos de los 80, Campusano cursó talleres de guion y realización en la Escuela de Cine de Avellaneda pero, según su propio relato, no disponía de dinero ni de equipos para aplicar lo aprendido. Cuando pudo comprar una cámara, en 1991, salió a filmar por los partidos de Wilde, Don Bosco, Ezpeleta, Bernal, Quilmes, Sarandí. El Gran Buenos Aires Sur: su lugar, su mundo. Advirtió entonces que no tenía que ir muy lejos para contar historias porque estas ocurrían a unas cuadras a de su casa.

Así, desde 2006, con su productora Cine Bruto, Campusano viene forjando una corriente narrativa consistente, a contrapelo de las modas y linajes actorales. En efecto, su cine irrumpe en el ámbito local y hace, de lo abrupto, su método. Su proyecto audiovisual es extenso —veinte películas entre las que se encuentran *Legión* (2006), *Vil Romance* (2008), *Vikingo* (2011), *Fango* (2012), *El Perro Molina* (2014), *Placer y martirio* (2015) y *El Sacrificio de Nehuen Puyelli* (2016)— y, como González, se opone a un cine glamoroso o deshumanizante. El propio Campusano relata: «Nosotros buscamos integrar, a través de relatos donde el espectador se identifica, a pesar de aquellos matices en las conductas que nos han enseñado a desdeñar» (Civale, 2014, párrafo 23).

Por otra parte, y en consonancia con el programa estético que propone, Campusano ha sido el principal impulsor de la Red Internacional (y nacional) de Clusters Audiovisuales, que propone el desarrollo de un cine sustentable basado en el cooperativismo y, por ende, con un fuerte arraigo en la organización multisectorial y en la coproducción fuera del apoyo de los fondos convencionales. Un grupo de producción comunitaria que trabaja de forma horizontal y solidaria en la que tanto el director como el responsable del catering, por ejemplo, tienen la

misma importancia dentro del proyecto. Esto mismo es lo que se traslada a sus films donde se ponen en escena comunidades que se organizan centralmente mediante la lógica de la reciprocidad, lejos o a cierta distancia del Estado. Según Campusano:

Establecer lazos con la comunidad de igual a igual es lo que le da una fuerza al material que te excede. No se puede prever. Tener el apoyo de la comunidad pone a la obra, y a uno mismo, en otro lugar, le da un carácter más genuino, porque representa los intereses de una consciencia colectiva. Ya no es tu capricho en un diálogo, en una pose. Ahora, es un documento de vida que se traslada a la eternidad. Y esto es posible gracias a un sinnúmero de personas que ponen lo mejor porque creen en lo mismo. Eso transforma al material en un tejido vivo, como una piel. Es un tejido vivo, realmente es un tejido vivo, que cuando alguien lo ve no se lo puede sacar de su interior. La película pasa a tener un efecto de sedimento, residual, en su interior, entonces, transmite vida. Si transmite vida, está viva; si transmite muerte, es un elemento de muerte. El cine hecho en estas condiciones puede transmitir una cuota de vida. (Maglio, 2014, párrafo 36)

Nos interesa justamente esa pulsión de vida de la que habla Campusano como efecto de una política de los cuerpos (de la corporalidad) y como signo de una voluntad de poner en foco la comunidad. Una pulsión que, como señalan Ruiz (2017) y Contreras (2018), se puede cotejar con la del cine de Pasolini, y, agregamos, con el cine de González en el ámbito local.

Además de rodar en barrios humildes, descampados del Gran Buenos Aires o en locaciones alejadas de los conglomerados urbanos, las películas de Campusano están protagonizadas por actores no profesionales que conocen de primera mano muchas de las situaciones que recrean.

A algunos actores ya los conozco, a otros los descubro en la preproducción y a otros en el rodaje mismo. Creo profundamente en una suerte de casting áurico donde la persona

justifica su presencia en el film a partir del tipo de vida que ha elegido para sí y por tener incorporados ciertos códigos de convivencia que afloran tanto en el habla como en el lenguaje corporal. (Bravo, 2020, párrafo 6).

Al igual que González, podemos pensar que hay una simpleza en el método de filmar que le permite capturar la esencia de esos ambientes y transformarla en ficciones que se sienten tan reales como cercanas.

El cine de Campusano trabaja fuertemente sobre la construcción y el desarrollo de los protagonistas y sus vínculos. Pone en escena historias íntimas de personajes habitualmente invisibilizados en el cine, cuyas complicaciones son producto del contexto en el que les toca vivir. Campusano, sin embargo, no mira a sus personajes con conmiseración; los retrata en cambio como personas que, en lugar de resignarse a su realidad, buscan formas de combatir las adversidades. En este sentido, su trabajo poético emerge como comprometido con su realidad. Oficia de algo así como un etnógrafo quien, junto a la participación de los protagonistas reales de sus historias, conoce los territorios. El director explica:

Fundamos nuestra productora buscando otra poesía, otro tejido social, que no es el que está en los programas de televisión y muchas veces tampoco en el cine argentino, que durante mucho tiempo se afincó en una clase capitalina media o media alta, mientras los demás estratos eran ridiculizados, y el prejuicio de clase de parte de quien tomaba las decisiones —sea desde la producción o dirección— era muy obvio. (Arteaga, 2020, párrafo 2)

Para Campusano, entonces, la identidad, en todos los lugares del mundo, está siempre en las periferias y en este punto la evocación al proyecto literario y fílmico de Pasolini es innegable. Desde esta perspectiva, nos proponemos vincular las tres experiencias cinematográficas singulares y notoriamente disímiles entre sí —la de Pasolini, la de

Campusano y la de González— a partir de la búsqueda cinematográfica que emprenden desde una zona social parecida: los barrios humildes, la *borgata* romana y la villa del conurbano.

El 24 de mayo de 1948 sale a la luz, en la revista *Vie Nuove*, la crónica «Los tugurios», que posteriormente Pasolini recogería en su libro *Storie della città di Dio (Historias de la ciudad de Dios, 1997)*. En este libro —que reúne cuentos, crónicas, un guion cinematográfico y una entrevista, escritos entre los años 50 y 65, previamente publicados en diferentes revistas y periódicos—, encontramos la primera —y determinante— aproximación y fascinación del intelectual friulano por la realidad romana, especialmente por el subproletariado. Roma, como ciudad contradictoria, emerge no solo como telón de fondo para la prosa, sino como un impulso trascendental para su narrativa literaria y fílmica y «es el núcleo central de toda la reflexión pasoliniana de la época» (Di Marco, 2008). Incluso, Pasolini la elegirá como su segunda patria lingüística y sentimental. En la crónica, el escritor narra uno de los primeros encuentros que mantiene con el pueblo subproletario:

Recuerdo un día, paseando por el Mandrione en auto con dos amigos de Bologna, angustiados ante esta visión, había algunos chicos, de dos a cuatro o cinco años, delante de los tugurios, jugueteando sobre el fango repugnante. Estaban vestidos con harapos [...] Se movían, se agitaban, como si estuvieran ciegos, en esos pocos metros cuadrados donde habían nacido y donde habían permanecido siempre, sin conocer otra cosa del mundo que el cajoncito en que dormían. [...] Al vernos pasar con el auto, uno de ellos, [...] se puso la mano en la boca, y de iniciativa suya, alegre y afectuoso, nos mandó un besito...

*La pura vitalidad* que está en la base de estas almas significa la mezcla del mal en estado puro y del bien en estado puro: violencia y bondad, maldad e inocencia, a pesar de todo. Entonces, algo se puede, y se debe hacer. (Pasolini, 1997, p. 189, énfasis añadido)

En los *tugurios*<sup>55</sup> (en palabras de Pasolini, «viviendas inhumanas características de pueblos en estado prehistórico»), sus habitantes formaban parte del subproletariado puro: «la mezcla de un estado primitivo de área deprimida con un estado de semilegalidad o de mala vida típicamente romana, y un estado moral vagamente absorbido por el mundo en el que viven históricamente» (p. 187). El relato que construye el escritor sobre su visita a los tugurios romanos manifiesta esa pulsión amorosa y afectiva por los sujetos que la pueblan y que, al mismo tiempo, modela su proyecto poético y, también, político. Dar voz a los diferentes dialectos regionales, especialmente el friulano o el romano (véase en las novelas *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*, los cuentos de *Storie della città di Dio*, o en films como *Accatone* o *Mamma Roma*) significa exponer el amor por su pueblo y la pasión por lo real en sus formas populares. En este sentido, Didi-Huberman, destacado lector de Pasolini, afirmará que:

La cuestión de los pueblos —en plural— está, en consecuencia, inscrita a las claras en el más antiguo proyecto poético de Pasolini. Se trataba, con el desplazamiento hacia los dialectos de la lengua establecida (el italiano), de *devolver a los pueblos su palabra*, es decir, la multiplicidad y complejidad de sus palabras, sus sintaxis, sus lenguas. (2014, p. 172, énfasis añadido)

---

<sup>55</sup> Los suburbios nacidos de las primeras evacuaciones fascistas, los «campos de concentración» para «miserables» son en general chozas, casillas, barracas. La *borgata* (semejante a nuestra villa miseria de emergencia, pero arquitectónicamente parecida a los monoblocks) es un fenómeno típicamente romano, en cuanto Roma fue capital del Estado Fascista (Pasolini, 1997, p. 179). Su origen conceptual se enmarca en el período en que la Comuna la edificó para concentrar allí a los pobres, a los indeseados. «Fuertes contingentes de subproletariado romano, que pululaban en el centro o en los antiguos barrios evacuados, fueron deportados a la campaña, en barrios aislados, construidos no por casualidad como cuarteles o prisiones» (Pasolini, 1997, p. 180). La periferia romana, no obstante, permanece en un estado de ocultamiento al turista que recorre una Roma bella e inmaculada. Pasolini denuncia esta invisibilidad en la crónica «El perfil de la ciudad», publicada en *Vie Nuove*, el 24 de mayo de 1958. El relato evidencia la otra cara de la capital italiana al describir, a la manera de una toma panorámica, los elementos que forman el suburbio: «tugurios, casitas dignas de una ciudad beduina, ruinas destruidas de grandes edificios y cines opulentos, [...] cloacas, ruinas, basurales, zanjas y vaciaderos de materiales» (1997, p. 174). La periferia popular —asevera el escritor— «adquiere aspectos inhumanos, violentos, inaccesibles, de difícil interpretación» (1997, p. 175).

Así pues, en «Mi periferia», una crónica que había sido publicada en la revista *Città aperta*, en el número de abril-mayo de 1958, Pasolini presenta una reflexión sobre la lengua y el dialecto en la literatura de Carlo Gadda<sup>56</sup> y este interés refleja, de algún modo, la operación literaria que el propio escritor realiza con la lengua. El experimento que diseña en función de los dialectos se apoya en una lingüística mimetizante que resulta de «una imperturbable declaración de amor» (Pasolini, 1997, p. 193).

En relación con el concepto de *mímesis* y de *realismo*, es relevante mencionar la influencia que tuvo en Pasolini la lectura de las dos obras más importantes de Erich Auerbach (1996; 2008): *Dante, poeta del mundo terrenal*, de 1929, y *Mímesis: la representación de la realidad en el mundo occidental*, de 1942. El intelectual italiano se apropia del término *mímesis* para hacer de él una herramienta crítica y teórica que atravesará toda su obra (literaria y fílmica). «Luego de estudiar a Auerbach, se convence de que, a mayor contaminación de materiales lingüísticos heterogéneos, tanto literarios como extraliterarios, mayor realismo» (Bentivegna, 2011, p. 16). El realismo como representación mimética no está constituido por los objetos de la denominada «realidad», sino que es una operación que afecta los códigos y la lengua de la representación. En este sentido, el realismo que profesa y despliega tanto en sus obras narrativas como cinematográficas nace, como él mismo lo refiere, de un acto de amor que es, al mismo tiempo, una toma de posición política. De ahí que su método de trabajo estilístico consista en una operación mimética de regresión al ambiente del personaje, es decir, una regresión de una clase a otra, como lo especifica en esta crónica:

---

<sup>56</sup> Carlo Emilio Gadda escritor milanés quien, al igual que Pasolini, había crecido imbuido en la cultura burguesa y laica pero que había estado expuesto, de algún modo, a otras realidades lingüísticas alternativas. La experiencia plurilingüe fue plasmada por Gadda en varias novelas como *La cognizione del dolore* y *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*. Sin embargo, mientras que en el escritor milanés la «otredad lingüística» significaba una distancia con los sujetos que representaba, en Pasolini, la *mímesis* es producto de su pulsión afectiva y pasional por esos sujetos y esos dialectos.

Muchas veces, si me acecharan, me descubrirían en alguna pizzería de Torpignattara, de la Borgata Alessandrina, de Torre Maura o de Pietralata, mientras en una hoja de papel anoto modos idiomáticos, puntas expresivas o vivaces, léxicos jergales tomados de primera mano de los labios, de los «hablantes», a los que hago hablar con toda intención. (Pasolini, 1997, p. 194)

El léxico de los dialectos o jergas que recoge constituye para Pasolini una forma de evasión de los pueblos, un modo de resistir a la lógica del hermetismo burgués. El elemento lingüístico adquiere el estatus de supervivencia de la cultura popular en tanto es en el vitalismo de la *borgata* en donde se hace la historia. Más aún, la justificación que expone el escritor de sumergirse en el mundo dialectal de la periferia romana radica en una verdad de índole política que se cristaliza en la mimesis lingüística, en el testimonio, en la denuncia.

En suma, puesto que el neorrealismo agotó la representación realista sobre los tugurios «que nunca son los *verdaderos*» (Pasolini, 1997, p. 185, énfasis añadido), la postura política y estética del escritor y cineasta es ir hasta el fondo de la representación del espacio marginal, aún a pesar de lo atroz o inconcebible que pueda ser, y retornar empapado de las jergas que allí se practican. Devolver al pueblo su palabra solo es posible en tanto el intelectual se expone a él. En esta línea, Didi-Huberman afirma:

Exponer a los pueblos supone exponerse a la alteridad, es decir, enfrentarse [...] a un “gueto” en el cual ya no se estará en absoluto protegido. [...] Sería, sobre todo, “comprometerse” uno mismo, desplazarse hacia ellos, [...] implicarse en sus modos de tomar la palabra y de enfrentarse a la vida. (2014, p. 196)

En consecuencia, la recuperación de los dialectos en la literatura y en el cine pasolinianos asume más un valor político que estético en la medida que logra reconfigurar el

reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era (Rancière, 2011).

En su inmersión en la «Roma malandrina» y en su acercamiento a los pueblos, existe una experiencia humana, vital, en relación con el mundo que describe. Puesto que «cada uno testimonia lo que conoce, yo no podía más que testimoniar la “borgata” romana», expresa Pasolini (1997, p. 196). De modo que, la experiencia romana es una experiencia popular que subsiste en su narrativa y filmografía como el exceso de lo real frente al lenguaje y que está anclada en su pasión determinante: el amor por el otro, en cuanto semejante o —podríamos afirmar— el otro en cuanto rostro. Su intervención literaria y cinematográfica en el ámbito italiano manifiesta una interpelación ética que actúa para que se produzca un encuentro entre el lector y aquello que puede estar oculto o invisible a primera vista o no se quiere o puede ver (verbigracia, la pobreza, el subproletariado romano, la desaparición de los pueblos, el otro perfil de Roma).

En «El otro rostro de Roma», de 1966, Pasolini había escrito que en los tugurios y *borgate* romanas aparecen cifradas, como en un aleph, toda América Latina, las aldeas de Turquía, de Grecia, Marrueco, Harlem, los guetos negros de los Estados Unidos. Las imágenes que refiere no son simplemente imágenes de Roma, sino imágenes que engloban a todas esas locaciones. La pobreza es algo que concierne a media humanidad y «ahora aunque tan evidentes, en Italia, hoy, estas imágenes corren el riesgo de que *no se las pueda ver*» (Pasolini, 1997, p. 224).

En este sentido, en las crónicas y películas romanas, Pasolini propone cambiar las referencias de aquello que no era visto, o de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente. Para esto, recorrerá las barricadas miserables romanas a la manera de un documentalista. En la miseria, descubre que en esos lugares hay todavía vitalidad y belleza que saben sobrevivir a ella. En *Accattone* (1961), por ejemplo, los suburbios de Roma no

aparecen como decorado, sino como «un *lugar político* capaz de generar sus propias condiciones de palabras, gestos, relaciones sociales» (Didi-Huberman, 2014, p. 197). Cada registro de los cuerpos que forman parte de ese territorio, cada primer plano a los rostros o el gesto de sus figurantes (Pasolini filma con grandes actores como Anna Magnani y con actores no profesionales), se constituye en un desafío similar al del «cuerpo de los pueblos frente a su exposición a desaparecer» (Didi-Huberman, 2014, p. 214).

En sus tres primeras películas (*Accattone*, 1961; *Mamma Roma*, 1962; *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964), el cineasta se centró en un tipo de rostro que encarnaba una humanidad que se estaba perdiendo por el avance del nuevo fascismo que representaba el consumo. Eran, como señala Didi-Huberman, «ejemplo de una humanidad irreductiblemente singular, y no obstante perfectamente sustituible por uno de sus semejantes» (2014, p. 217). En su biografía de Pasolini, Enzo Siciliano escribió que el rostro de Franco Citti en *Accattone* «era un rostro real, doliente, de un ser de suburbio» (1981, p. 237). La belleza de la película de Pasolini procedía de que «*Accattone* y sus amigos no eran bellos según los convencionalismos cinematográficos. Ni habían sido elegidos de acuerdo con el criterio expresionista que busca en los cabellos desordenados, la cara lívida, materia de pancarta de protesta social» (Siciliano, 1981, p. 237). Allí, lo esencial era la mezcla de anonimato y humanidad. Estos rostros humanos y cuerpos reales son uno de los rasgos de la modernidad cinematográfica de Pasolini y aparecen como huellas o gestos en el cine de González y Campusano.

Además, su amor hacia el otro, no considerado ni como un sujeto homogéneo ni como un objeto de conocimiento, hace que exponga al pueblo anclado en un tejido de relaciones históricas, sociales y económicas, de un modo similar a aquel en que lo harán décadas después, en otro contexto, Campusano y González. Pasolini sabe que las *borgate* fascistas se han transformado en *borgate* democristianas, y su condición ahora es la de la espera, la del

desarraigo. Aunque cada vez estén más insertas dentro de la ciudad, a pesar de que la periferia se haya vuelto central, permanecen siendo «islas», destinadas a desaparecer:

En estos días hemos vuelto a la borgata Gordiani: la están destruyendo. Allí donde se extendían las hileras de las casitas, atrozmente tristes, sucias, inhumanas, ahora hay una extensión de piedra rosada. [...] Grupos de casitas están todavía en pie, sobrevivientes, y destinadas a desaparecer en breve. (Pasolini, 1997, p.181)

Si bien Pasolini manifestaba aún un hálito de esperanza en la crónica «Los tugurios», puesto en escena en ese «algo se puede, y se debe hacer», conforme pasa el tiempo y las estructuras políticas y sociales cambian en Italia y especialmente en Roma, el escritor afirma que sería un engaño prometer esperanza, justicia y libertad para estas comunidades populares:

... los hombres son simplemente sordos. El estrépito del autobús lanzado por ellos hacia el precipicio impide que los gritos de quienes han sido excluidos del autobús porque no tienen boleto, lleguen a los oídos sordos de aquella alegre sociedad. (Pasolini, 1997, p. 145)

La certeza de que el subproletariado romano había sido destruido a manos del consumismo y de la burguesía tecnificada hizo que Pasolini renunciara a su pasión y confianza en la supervivencia de los ideales de resistencia inherente a las culturas populares, especialmente, campesinas. Sin embargo, antes de su muerte, casi como una profecía, miró en la oscuridad y vio luciérnagas. Justamente, la tesis que construye el escritor y cineasta friulano en los años 70 evidencia la desaparición de los pueblos, lo cual aparece cifrado en la metáfora de las luciérnagas:

Sólo basta salir a la calle para advertirlo. Pero, naturalmente, para comprender los cambios en la gente, es necesario amarla. *Yo, lamentablemente, a esta gente italiana la*

*había amado*: tanto fuera de los esquemas del poder (más aún, en oposición desesperada a ellos), como fuera de los esquemas populistas y humanitarios. *Se trataba de un amor real, radicado en mi modo de ser*. He visto, por lo tanto, “con mis sentidos”, la acción coercitiva del poder del consumo transformar y deformar la conciencia del pueblo italiano, hasta una degradación irreversible. (Pasolini, 1975a, párrafo 5, énfasis añadido)

Según Didi-Huberman (2012), toda la obra cinematográfica, literaria e incluso política de Pasolini parece atravesada por momentos de excepción en los que los seres humanos se vuelven luciérnagas: «—seres luminiscentes, danzantes, erráticos, inaprensibles y, como tales, *resistentes*—ante nuestra mirada» (Didi-Huberman, 2012, p. 16). La muerte de la luciérnaga representa la desaparición de la cultura popular: *argot*, tatuajes, costumbres, modos de pensamientos. En el final de su vida, ese pueblo al que Pasolini tanto amó ya no existe para él y ni siquiera vislumbra un atisbo de esperanza o de algo por hacer como había escrito veintisiete años antes en respuesta al beso del niño pobre.

«Hay luciérnagas todavía», parecen señalar tanto González como Campusano. Para el primero, están ya no en lo rural pero sí en lo barrial, en un modo de estar en la villa; hay una belleza que sobrevive en lo arcaico —aún a pesar del horror que sobrevuela con la muerte del gatillo fácil y con la falta de acceso a las necesidades básicas—. No se trata de una romantización de la pobreza, sino de ver las luciérnagas a través del arte que se pone de manifiesto en escenas fulgurantes que iluminan sus películas: el fútbol de los niños en la calle, un actor o un músico callejero, el rap de los adolescentes, la solidaridad entre vecinos.

Por su parte, en Campusano las luciérnagas adquieren forma de motoqueros, narcos, putas y cantantes de heavy metal; hombres y mujeres que actúan de ellos mismos porque son sus vidas las que se cuentan. Su cine filma realidades sin alterar la ficción, siempre atravesado por una historia de amor. El director no busca que sus actores cumplan un rol mecánico, sino

que la búsqueda está en dejar un testimonio, un cine con amplia verosimilitud y de mucho riesgo temático. Considera que para que el rodaje se dé es necesario contar con la mayor cantidad de elementos reales en composición, en equilibrio. La vestimenta propia de los actores, sus hábitos de conducta, sus movimientos corporales, sus gestos, sus ademanes, son signos de vida. Explica el cineasta:

Nosotros siempre hacemos dos preguntas a las personas que participan: “¿Qué harías en tal situación?” y “¿Qué dirías?”. [...] La premisa era escribir, en todo caso, después de filmar, pero no antes. [...] Es una forma bastante interesante de filmar porque es la vida. (Maglio, 2014, párrafo 10)

La productora Cine Bruto, de Campusano, contiene ya en su nombre una propuesta para resignificar la estigmatización. Juega con la idea de brutalidad ya no como sinónimo de lo no civilizado, inferior y salvaje, sino como la virtud de lo no domesticado por los valores dominantes (que en sus prácticas e ideas hegemónicas sin duda contienen, paradójicamente, inmensos niveles de salvajismo y violencia). Sin embargo, desde sus realizaciones, no se deja de reconocer lo distintivo de la marginalidad. El cine bruto no naturaliza la desigualdad como parte de una cultura y, al mismo tiempo, rechaza la otra mirada igualmente esencialista según la cual «los pobres son así porque son todos iguales, violentos y amorales». Pero Campusano tampoco comulga con el lugar común panfletario, el del romanticismo y la expresión de deseos, en el cual los villeros o los personajes marginales, al ser personas sometidas, poseen una bondad intrínseca, y cuando no es así es porque no tienen otra alternativa.

Finalmente, como Campusano y Pasolini, César González expone rostros, miradas, cuerpos, voces singulares que forman parte de una determinada comunidad política, social y espacial que se reparte en esas singularidades. Hay una voluntad de filmar esos rostros y, en este sentido, al decir de Didi-Huberman (2014), «no hay encuadres estéticos sin cuadros

políticos» (p. 69). Los cuerpos y miradas registrados conforman un lugar político en tanto demarca también un espacio, la villa, que no es para nada un escenario fijo, sino que conforma un campo de conflictos signado por la coyuntura social, política, cultural y económica del país.

En los films de González hay actores no profesionales profesionalizándose, actuando de ellos mismos, representando temáticas que conocen en detalle, pero sin exagerar en nada la representación, y llevándola a nuevos terrenos. En su obra fílmica se realiza la posibilidad de que las minorías *sean* en cámara «más que ser representadas en ella» (González, 2017, párrafo 18). Con él asistimos a un nuevo modo de hacer y producir cine: la cámara ahora está también en manos de aquellos cuyo estatus social los hacía objeto únicamente de las miradas ya idealizantes, ya estigmatizadoras, ya espectacularizadas por los otros. «Es hora de un cine con ciertos votos espirituales y estéticos-políticos», un cine en el que, en cada rodaje sobrevuele «la mística de un ritual milenario y no la esquizofrenia de una jornada laboral» (párrafo 1).

Entonces, podemos leer en sus producciones audiovisuales el gesto de presentar o construir una *villeritud* —tal como lo expresó el propio cineasta en una entrevista (Máximo, 2017)— expuesta tanto a partir de sus estereotipos como por el vitalismo asombroso allí donde abunda la muerte, donde se aloja también

la persistencia de un sentimiento de fraternidad, la algarabía constante reflejada en música que se escucha a alto volumen en la mayoría de los hogares, la solidaridad monetaria o alimenticia ante una mala racha o presente adverso del vecino, los dilemas y problemas familiares que se resuelven de una forma explícita, donde sus habitantes casi no tienen tiempo para darse el lujo de atravesar un enrosque psicológico ante problemas existenciales (habitual en alguien de clase media), sino más bien donde vivir es estar buscando soluciones inmediatas ante problemas materiales de extrema urgencia. [...] Se baila más y mejor en estas precarias sedes de la plebe, donde la existencia es una agonía latente. (Máximo, 2017, párrafo 8)

González rompe con lo «normativo» o lo que se espera de un sujeto condicionado por su contexto y un espacio (la villa) para hacer de ese territorio un momento diferente de su cotidianidad: una micropolítica del arte. Su voluntad de construir imágenes y discursos potentes así como su capacidad de mirar y escuchar nos conducen a pensar que la suya es una producción estética y política en continuo cambio y que pone en jaque la idea de la villa y de los villeros como identidades fijas y estables.

### **El arte como posibilidad**

El universo villero de los films de González aparece como un lugar superpoblado: bebés, niños y adolescentes irrumpen en la representación. A lo largo de sus producciones fílmicas se exhiben distintas relaciones que encarnan la complejidad de los vínculos entre adultos y niños, que son muchas veces ignorados, maltratados y explotados. Ellos heredarán una cultura, un punto de vista, y una política de exclusión e indiferencia y la certeza de que la solidaridad solo es posible entre pares. Asimismo, la posición de estos personajes es ambigua y compleja. La infancia se manifiesta en su mayor vulnerabilidad, pues la ausencia del Estado y de figuras paternas es absoluta.

Por ejemplo, Alan, el niño de *Diagnóstico esperanza* (González, 2013a) que desea ser cantante de rap, tiene una madre transa que prepara las bolsas de cocaína con sus hijas y no acepta que él quiera ser músico. O Perséfone, en *Atenas* (González, 2019), sale de la cárcel y no tiene a dónde ir porque sus padres están muertos. En *¿Qué puede un cuerpo?* (González, 2014), los personajes adultos son muy pocos y los que están aparecen a partir de un lugar de indiferencia y odio.

Sin embargo, nos interesa señalar el gesto que se registra hacia el final de *Diagnóstico Esperanza* porque allí se encuentra uno de los sentidos del título del film. González se detiene sobre el rostro de la madre transa que acaricia a su bebé y de fondo se oye a Alan cantando: «te

vengo a cantar, a ver si entendés / te vas a enterar lo que pasa acá, te vas a enterar cómo bardea la yuta». Y termina con «eso para los chicos no lo quiero más». Por un lado, entonces, a través de Alan se cifra el desamparo y la violencia (el gatillo fácil, por ejemplo) al que son expuestos niños y adolescentes en la villa. Pero, por otro lado, en la imagen de esa madre que amamanta a su hijo y le acaricia el rostro, hay, parece querer decir González, una esperanza. En cierto modo, en esas dos dimensiones —ausencia y esperanza— se juega el proyecto de la película. A los espectadores nos induce a preguntarnos por ese lugar paradójico que ocupan los niños y que remite —no sin ambigüedades— al título: ¿La infancia es la esperanza? O bien: ¿Hay un atisbo de esperanza en la música, en el cine, que se efectúa como último gesto en la película? En suma, ¿qué es la esperanza?

Nos parece interesante retomar aquí la propuesta filosófica de Ernst Bloch. La tesis central que el autor propone en el prólogo a *El principio esperanza* (2004) vincula este concepto con el marxismo, ya que para él Marx será quien por primera vez propulse la vía del cambio como punto de partida de una teoría que no se conforma con la «contemplación ni la interpretación» (p. 10). El marxismo reconoce el pasado en tanto todavía dice algo para el futuro, «una teoría-praxis confiada en el acontecer, con la mirada fija en el novum» (p. 5).

El libro, escrito entre 1938 y 1947, constituye la fundamentación empíricamente documentada de esta concepción filosófica, que también pretende ser una especie de refundación del marxismo frente a sus detractores. A lo largo de tres volúmenes se demuestra la existencia de la conciencia anticipadora que escapa de y es capaz de escudriñar la realidad con respecto a la pre-apariencia de su objetivo final, que es, al mismo tiempo, el objetivo final del cosmos y del ser humano, ambos inconclusos en el presente, pero en trance de llegar a ser ellos mismos.

Bloch (2004) considera que la esperanza es una actitud subjetiva que se da cuando la posibilidad se concreta en acción y valentía. Pero no es una acción heroica o abstracta, sino

que «se pone en mediación con las condiciones dadas en la actualidad social» (p. 293). La esperanza, dirá en otro momento, está proyectada hacia la muerte como hacia un punto de luz y vida, como un punto que no representa la última palabra para la frustración. Por eso, lleva en sí siempre el contenido intencional: hay todavía salvación en el horizonte. El discurso crítico solo le puede imprimir firmeza a la mirada del porvenir si mira al pasado descubriendo en él que lo bueno nuevo nunca es totalmente nuevo: que la utopía de un futuro mejor es posible, justo y ante todo, porque el anhelo de su mundanización, de su vuelta ¿al? mundo, ha estado presente durante siglos.

En efecto, la esperanza es la disposición antropológica que le abre al ser humano su temporalidad al porvenir puesto que es un ser siendo, que existe en el mundo, con posibilidades y, por lo tanto, por ser todavía. El ser y la realidad de la existencia humana no se encuentran simplemente determinados por un pasado o atados a un presente, sino que se desbordan a sí mismos en posibilidades, tienden al porvenir, están ligados a un tiempo aún-no presente, con las cualidades de lo real cargadas de futuro. Este acercamiento entre ser y existencia, que extiende la realidad hacia el vasto mundo de la posibilidad, es el que permite replantear los límites y las posibilidades de lo utópico de aquello que es imposible hacia lo que aún-no-es posible.

Este vínculo concreto entre las utopías y la realidad se hace efectivo en cuanto los seres humanos actúan con el fin de satisfacer esa necesidad utópica. Es también esta relación la que nos permite distinguir las utopías abstractas —aquellas que no tienen ningún vínculo con la realidad— de las utopías concretas —aquellas que mantienen un vínculo de latencia o anhelo necesario y de tendencia o posibilidades reales-objetivas—. La utopía orientada a una función práctica, entonces, debe ser concreta tanto en su crítica como en su práctica. En este sentido, Bloch (2004) parte de la premisa de que la dimensión utópica no se limita al absurdo o a una fantasía que no tiene conexión con la realidad. Su punto de partida será que la realidad humana

no permanece inmóvil, que cambia en tanto existencia abierta que aún no acaba: se mueve, rápida o lentamente, melancólica o confiadamente, desencantada o con esperanza.

Para este autor el nexo que une realidad y utopía se expresa en dos sentidos: en términos sociales, como la necesidad de justicia —la utopía crítica que corrige la realidad con sus contenidos éticos—; en términos individuales, como esperanza —como disposición subjetiva que abre el porvenir—. A su vez, ambas confluyen en la práctica concreta como respuesta a la necesidad de transformación de la realidad inmediata (Bloch, 2004, p. 151).

En América Latina, Bloch ha estado poco presente en la discusión filosófica. Sin embargo, como sostiene Esteban Krotz, su influencia puede observarse en diversos aspectos de la teología de la liberación y de la filosofía de la liberación, a las que ha aportado elementos para analizar la realidad social y cultural. Su hipótesis es que la esperanza fundada en la capacidad humana puede permitir humanizar la organización de las sociedades partiendo para ello «ante todo, de los sueños estructural y sistemáticamente frustrados de “los de abajo”» (Krotz, 2011, p. 72).

Hay todavía esperanza en el horizonte, parece decirnos César González desde su propia experiencia como director o desde el personaje del niño que desea triunfar con el rap. Es el porvenir que se abre a través del arte —y de ahí la esperanza— a partir de una necesidad de justicia social. La esperanza, entonces, le permite decir a viva voz que no hay esencia aristotélica, que no hay cualidad que preexista al ser, sino solo potencia, potencia en sus cuerpos. Esa misma potencia que llevó al «pibe chorro» a ser poeta. Esa misma potencia que muestra que los villeros también pueden ser actores, camarógrafos, directores de cine, productores, escritores, artistas. Esa potencia que por encima de cualquier (falta de) ayuda o desconfianza mueve de manera autogestiva un proyecto que aparece como pulsión de vida.



*Afiche de Los posibles, film de Mitre y Onofri Barbato (2013). Fuente: Alonso (2013)*

En este sentido, resulta interesante remitir a una experiencia artística, realizada en 2011 como obra de teatro y en 2013 como película, porque justamente en su título aparece también un rastro de la esperanza, en tanto posibilidad del ser en el porvenir que no se ata ni a su pasado ni a su presente coyuntural. *Los posibles* es, en su primera versión, una obra de danza contemporánea que dirigió en 2011 el coreógrafo Juan Onofri Barbato dentro del proyecto Km 29, en el partido de González Catán. En ella actuaron jóvenes en situación de vulnerabilidad social.

«El Km 29 es como Constitución, pero en el conurbano. Hay de todo: laburantes, dealers, travestis, colectivos, autos. Mucho caos, ruido, tránsito. No falta nada. Ahí me juntaba con los chicos antes de enfilear para La Plata» (Prieto, 2011, párrafo 1), cuenta Onofri Barbato en una entrevista antes del estreno de la obra. Este colectivo, nacido en 2010 en el centro de

día Casa Joven La Salle en González Catán, emergió de la colaboración entre artistas de la danza, provenientes no solo de campos disciplinares y entrenamientos diferentes, sino también crecidos y desarrollados en ámbitos sociales diversos. Sus integrantes son Lucas Araujo, Jonathan Da Rosa, Jonathan Carrasco, Daniel Leguizamón, Alejandro Alvarenga, Alfonso Barón y Pablo Kun Castro. Como relata el propio director:

*Los posibles* es una pieza escénica de danza que se produjo en el cruce entre el centro y la periferia, la endogámica danza porteña y los pibes del Centro de Día Casa Joven La Salle. En esta intersección se creó un lenguaje y una estética propia, a medida de la desmesura que caracteriza a este proyecto y sus excéntricos integrantes. La realización de esta obra consolidó la existencia de un grupo, Km29. Uno de los pocos grupos de Danza autogestivos de Argentina. (Óperas de hoy, 2013, párrafo 8)

Nos interesa detenernos en algunas cuestiones de esta cita. En primer lugar, la idea de cruce entre el margen y el centro como elemento fundacional de la obra nos permite desplazar, por un momento, la utilización de estas categorías como modos de explicar únicamente las desigualdades sociales en materia económica y como ordenamiento de los lugares de poder. Aquí, en cambio, operan como espacios de enunciación distintos en los que caben experiencias, prejuicios, vulnerabilidades, y expectativas diversas que se encuentran para producir un lenguaje y un régimen estético propio: unos cuerpos adolescentes que cargan con el peso de la experiencia de la marginalidad y la estigmatización social son cuerpos que danzan, son potencia y tienen la posibilidad de ser muchas cosas y formas.

Lejos de ese esencialismo que los situaría como «cuerpos dóciles y sufrientes» sometidos a un determinismo y a los que el sistema intenta mantener bajo su control, en la obra son cuerpos entrenados cuya disciplina les permite su conciencia y dominio, transformándose en cuerpos poderosos y vitales (nuevamente la vitalidad) que se reivindican contra el mismo

poder. Es, aún más, una propuesta que tensiona la estructura coreográfica de la pieza con la realidad, con el afuera. En ese encuentro de diferencias —no de exotización ni fetichismo de los márgenes— hay diferencias que se vinculan a sabiendas de las pertenencias, los puntos de partida de cada parte.

En segundo lugar, nos interesa la caracterización que hace Onofri Barbato del proyecto: «desmesurado y excéntrico». ¿En qué sentido hay desmesura? La desmesura es exceso, falta de medida. Pero también se relaciona con la *hybris*, un concepto fundamental en la tragedia griega, que puede traducirse como «orgullo» o «arrogancia» (la *hybris* de Aquiles en *La odisea*), y tiene que ver con ese accionar del ser humano que enfrenta al poder divino al trasgredir los límites que los dioses imponen. Esa fuerza que parece irracional es la que podríamos señalar en la danza de *Los posibles*: en el exceso frenético de las corridas, de los movimientos, en las trepadas de unos sobre los cuerpos de los otros. Un exceso en las acciones físicas que también puede relacionarse con el impulso dionisiaco, en tanto poder de la naturaleza salvaje, fuerza telúrica, fuego que aviva la corporalidad del ser, como esa potencia de acción transformadora o como la fuerza vital.

En efecto, la desmesura se plasma en una estética marcada por un impulso vital erigido en pulsión de vida frente a la destrucción de certezas en lo político y social de la realidad que circunscribe la vida de esos jóvenes. Una pulsión, como la de González, que se opone a la violencia instalada por las privaciones, el empobrecimiento, la estigmatización. El impulso dionisiaco parecería rebelarse contra el sistema desde la encarnadura de los cuerpos que danzan, se miran, se reconocen y se miden como en un duelo, mientras la tensión crece y se potencia a través de la música y lo que empieza como una danza de desplazamientos concentrados y agitados estalla en una explosión de movimiento.

Pero, por otro lado, la desmesura también puede leerse en el pasaje de la obra coreográfica al cine. Luego de ver *Los posibles*, el director Santiago Mitre decidió hacer una

película basada en el registro de la obra y del trabajo de los bailarines. El film, que se estrenó en la edición de 2013 del BAFICI, ofrece un nuevo punto de vista de esta experiencia: uno muy próximo a los cuerpos de los jóvenes que realizan esta obra, una mirada interior de las tensiones que sostienen la estructura narrativa. «Así apareció una transformación sobre un material que parecía cerrado y se creó un nuevo artefacto, inclasificable, potente, escurridizo, emotivo y musical. Y sin saberlo inauguró un espacio para la danza contemporánea en el cine argentino», señala Onofri Barbato (*Ópera de hoy*, 2013, párrafo 8).

Si bien existen algunos antecedentes locales en los que cine y danza se funden, como *Aniceto* (2008), el último film de Leonardo Favio interpretado por Hernán Piquín, también es cierto que la experiencia de Mitre y Onofri Barbato (2013) es única en el panorama de la danza contemporánea y tan solo equiparable con algunas expresiones del género de video-danza, que cuenta con numerosos exponentes en el medio local. Se trata de una experiencia en la que el director crea un espacio cinematográfico misterioso y un lenguaje y una estética inclasificables.

Hay algo en el hecho de hacer y de meterse en territorios estéticos que no nos pertenecen y crear objetos nuevos a partir de dos lenguajes que no son necesariamente lo mismo. Quería —sostiene Mitre— adentrarme en un lenguaje abstracto y plástico porque me resultaba un desafío o interesante. (Rey, 2013, párrafo 6)

En la película, se lleva a escena el momento en que los siete jóvenes bailarines se juntan y danzan en lo que parece ser un lugar abandonado en la ciudad de La Plata. El espacio tiene una carga simbólica muy fuerte, de acuerdo con lo que asegura Mitre, porque estuvo abandonado durante años y fue convertido en un plató cinematográfico. «Esa fue una toma de posición estética, porque transformamos ese espacio vacío en un objeto cinematográfico. Pero no queríamos endulzarnos con ningún artilugio escénico, para tener una relación más directa con el público» (*El Litoral*, 2013, párrafo 4).

La danza, tanto en la obra como en el film, se presenta como una fuerza en sí misma, como potencia, como posibilidad que disputa el espacio simbólico en el cuerpo social. Es una forma de expresión artística pero también una forma de expresión política en tanto escinde la unidad de lo dado —unos cuerpos marginales y enfermos (adictos) — y la evidencia de lo visible (cuerpos desechados) para diseñar una nueva topografía de lo posible.

Entonces podemos pensar que *Los posibles*, tanto en su versión coreográfica como en su versión fílmica, y el cine de González inauguran una experiencia de la esperanza, allí donde no es esperable. Y esa experiencia se pone de manifiesto en la potencia de los cuerpos —que actúan o que bailan—, que son, que insisten en ocupar otros lugares, y que los directores registran. González, a través de planos atemporales y mecánicos; Mitre, con planos larguísimos que acompañan coreográficamente a los bailarines.

### **Figuraciones de cartoneros**

Ahora bien, en *¿Qué puede un cuerpo?* (González, 2014) se desvanece el optimismo y el atisbo de esperanza con los que culmina *Diagnóstico esperanza* (González, 2013a) puesto que se exhibe la más cruel desilusión y pérdida de fantasía: por falta de recursos, a Alan, el niño cantante de rap, solo le queda salir a robar. En palabras del propio personaje: «Nosotros somos villeros, ¿vos te pensás que alguien va a querer confiar en nosotros?» (González, 2014). Podemos advertir que esta percepción de la villa se corresponde con la mirada que proviene del afuera y que se apoya en consideraciones negativas como: «las zonas de no derecho», «los sectores en problemas» o los «barrios prohibidos» o «salvajes» («calientes y peligrosos», podemos agregar), territorios de privación de los que hay que huir o escapar.

Para pensar estos problemas, nos resulta una herramienta interesante el concepto de *estigmatización territorial*, propuesto por el antropólogo francés Louis Wacquant (2007) en su estudio de los *banlieues* de Francia y del gueto negro de Estados Unidos en la década del 80.

Estos podrían ser entendidos como formas de habitar equivalentes a las de las villas de Argentina. Al respecto, el autor sostiene que el hecho de que «esos lugares estén o no deteriorados, sean o no peligrosos y que su población esté o no compuesta sobre todo de pobres, de minorías y de extranjeros importa realmente poco» (p. 276). Lo que de verdad importa, dice, es «la creencia prejuiciosa de que sí lo son [y eso] alcanza para desencadenar consecuencias socialmente deletéreas» (p. 276). En otras palabras, la reputación que pesa sobre un territorio contribuye a fabricar la realidad. La ciudad

ha tenido siempre sus bajo fondos y sus sectores sospechosos rodeados de un aura sulfurosa, pero un nuevo fenómeno ha aparecido con el correr de las últimas dos décadas [desde los setenta]: en todos los países avanzados, un pequeño número de barrios o de localidades son conocidos públicamente en adelante como los pozos de la perdición social y moral. (Wacquant, 2007, p. 130)

En efecto, la estigmatización territorial juzga a quienes habitan en esos lugares (gueto, *banlieue*, villa) solo a partir de su pertenencia territorial, sin importar realmente lo que hagan o dejen de hacer.

En el contexto local, María Cristina Cravino (2009) señala que las villas surgen, por lo general, por un proceso de auto-delimitación producto de un proceso de agregado. Desde la emergencia de los *countries* y los barrios cerrados en los noventa como la cúspide de la escala, las villas «descienden un escalón y son demonizadas como los males sociales» (p. 50). Más aún, la «sospecha» sobre sus residentes como focos de conflictos sociales violentos no es nuevo. «Por el contrario, fue el principal motivo implícito de las erradicaciones durante el último gobierno militar» (p. 194). De hecho, la autora sostiene que el término *villero* presenta en sí mismo una ambigüedad: mientras por un lado hace referencia a los movimientos y organizaciones que se relacionan con la villa, es decir, mientras posee un sentido anclado en la

pertenencia a un grupo, por otro, tiene una connotación peyorativa ligada a la criminalización y estigmatización de los sujetos que viven allí.

La representación de la villa y sus residentes en *¿Qué puede un cuerpo?* (González, 2014) se conecta con ambos sentidos: un lugar de pertenencia y autorreferencia para sus habitantes, y una estigmatización territorial. Desde este contexto, los villeros definen su identidad en relación con los «otros» (no villeros) y construyen sus discursos y opiniones. En este film, González despliega una estética «más atenta a las trayectorias que a las acciones de los personajes» (Veliz, 2019, p. 165). Los cuerpos y su imbricación en la temporalidad y espacialidad adquieren un lugar privilegiado. Si bien se mantienen los primerísimos primeros planos de los rostros, también aparecen otros que focalizan en las manos o en las piernas que se registran desde un ángulo rasante.



*Escena del film ¿Qué puede un cuerpo?, de César González (2014). Fuente: Filmaffinity (2022b).*

La película se inicia con el plano secuencia de un cartonero que recorre la ciudad juntando los desechos de papel y cartón. En los primeros quince minutos vemos la travesía del adolescente a partir de la cámara-villa que lo sigue de cerca y capta el jadeo de sus movimientos, los brazos cansados de cargar el precario carro. El personaje expone su cuerpo para llevarle algo a su hija, a la que no puede ver porque no le pasa la cuota alimentaria a la madre. Sabe que salir a robar no es una opción porque puede terminar muerto o preso. El joven

que recoge cartones lo hace solo, carga su carro sobre sus hombros. No hay una comunidad que lo contenga ni hay marcas de solidaridad, como en *La villa*, de Aira (2010). Nada queda de la fábula ni de la novedad de esos recolectores silenciosos, con los que «entramos» a la villa en el comienzo de esta tesis. Sin embargo, como en esa novela, en el film también se despliegan una serie de imágenes ligadas a los materiales de residuos. Nos detendremos entonces ahora en las figuraciones de ambas textualidades sobre el quehacer de los cartoneros.

Como dijimos, la novela de Aira (2010) pone en escena una de las imágenes paradigmáticas de fines de los años 90 en una sociedad volcada a revolver en sus basuras: la figura de los cartoneros. El propio nombre *cartonero* es un eufemismo para designar «bajo una apariencia productiva (el reciclaje industrial de papel), a un heterogéneo conjunto de buscadores de basura que reúne desde hombres y mujeres solas hasta familias enteras que peregrinan desde rincones lejanos de la metrópolis durante todo el día» (Gorelik, 2003, p. 250).

En *La villa* (Aira, 2010), el cartón concentra una serie de problemas y relaciones asociados a una materialidad y temporalidad que hacia finales de los 90 expone la crisis de un sistema económico-político colapsado y «la apertura de un presente que se asume en ruinas» (Nuremberg, 2019, p. 69). Exhibe, además, «la producción del resto, el modo de circulación de un material en apariencia agotado, su reinscripción en una cadena de valores y usos» (p. 69). La incorporación de los cartoneros no es sin embargo una simple marca de época; su inclusión en la novela funciona como enclave para exhibir problemáticas contemporáneas referidas al trabajo, a los objetos, al tiempo, y a las materialidades del presente.

Por un lado, la imagen que propone la novela de Aira de los cartoneros y de los materiales que recogen y con los que construyen sus carros se inscribe en la práctica del montaje y se distancia así de representaciones literarias del pasado que forman parte del imaginario social. Mientras que en la literatura del siglo XX —por ejemplo, en *Las colinas del hambre* (Wernicke, 2015) o *Villa Miseria también es América* (Verbitski, 1957)—, el ciruja, el

que vive en y de la basura, es señalado como un mal social, los cartoneros de la novela de Aira son sobrevivientes. El narrador lo explica así

Salían a rebuscársela, y no le hacían asco a nada, ni siquiera a los restos de comida que encontraban en el fondo de las bolsas. Al fin de cuentas, bien podía ser que esos alimentos marginales o en mal estado fueran el verdadero objetivo de sus trabajos, y todo lo demás, cartón, vidrio, madera o lata, la excusa honorable. (Aira, 2010, p. 6)

Para subsistir hace falta el ingenio, dice el narrador. En efecto, los recolectores de cartón son presentados como extremadamente laboriosos, y como realizando un trabajo casi indispensable para mantener la limpieza de la ciudad. Conforman una comunidad respetuosa y solidaria puesto que entre ellos se había establecido un reparto de zonas y puntos productivos, consuetudinario y tácito, quizás instintivo. Maxi nunca los vio pelearse, y ni siquiera superponerse. Además, poseen la habilidad de una invención magistral, tal como se constata en la construcción del carro con el que transportan los residuos:

Los carritos de los que tiraba [Maxi] eran siempre distintos. Pero dentro de la variedad siempre eran adecuados a su fin: transportar cargas con un máximo de velocidad y facilidad. Esos carritos no se compraban, ni se encontraban entre los deshechos domiciliarios. Los hacían ellos mismos, de restos, pero restos de otras cosas, quizás muy lejanas originalmente del carrito que terminaban siendo. Maxi no se andaba con miramientos estéticos en general, y menos en esto; pero por la gran casualidad de su ocupación los podía apreciar desde una cercanía mayor que la daría la contemplación: los usaba. (Aira, 2010, pp. 25-26)

Los carros estaban contruidos con los restos de distintas procedencias: ruedas de bicicletas, de cochecito, incluso de autos que se adaptaban a ese vehículo funcional cuya «belleza era en cierto modo automática, objetiva, y por ello muy moderna, demasiado moderna

para que ninguna historia se ocupara de ella» (Aira, 2010, p. 27). Los transportes eran distintos en altura, tamaño, forma, materiales: «tablones, o con varillas, o con caños, hasta con alambre tejido» (p. 26).

En la descripción del carro del cartonero la acumulación del detalle crea la ilusión de perder de vista el todo y vuelve excepcional algo tan cotidiano y banal como un vehículo para llevar cartones. El detenimiento con el que Aira describe la composición del medio imita, en miniatura, el proceso creativo de una obra literaria. De hecho, como sugiere Reinaldo Laddaga, la presentación del modo y de los medios con que se fabrica el carro —la suma de partes eclécticas que se encuentran en la basura que poseen una belleza moderna, objetiva y automática— funciona como una *mise en abyme* del procedimiento literario que el escritor usa para construir la novela.

El carro, entonces, se asemeja a una obra de arte, a un *ready made* compuesto con los materiales desechados que dejan ver su propia condición de objetos ensamblados. Y este montaje de elementos dispares y precarios se vincula, claramente, con la relación potente que Aira mantiene con la vanguardia. Como explica Contreras (2002), desde sus comienzos, la intervención vanguardista es para el escritor una estrategia que le dio al arte la posibilidad de comenzar de nuevo y funciona como una herramienta para inventar procedimientos.

En efecto, la «vuelta» de Aira a las vanguardias históricas no es una reactualización de las vanguardias de principios de siglo ni de la de los años 60, sino un gesto «de la adopción de la perspectiva de la vanguardia como ficción» (Contreras, 2002, p. 8). Su intervención vanguardista es, ante todo, la recuperación de la herramienta central de las vanguardias: el procedimiento. En «La nueva escritura» (1998), Aira postula que: «El procedimiento establece una comunicación entre las artes, y yo diría que es la huella de un sistema adánico de las artes, en el que todas formaban una sola, y el artista era el hombre sin cualidades profesionales

especiales» (pp. 167). Esta conceptualización se hace visible en todos sus ensayos y también se convierte en tema-procedimiento en muchas de sus novelas.

En *La Villa* (Aira, 2010), el *ready made* es una figura operativa que cobra visibilidad en la escritura de la novela tanto en la construcción del carrito cartonero como en el trazado de la villa. La villa-carrusel gira y cambia continuamente. Sin centro, funciona como un espacio performático que, al mismo tiempo que se distancia de la geografía habitual de las villas, pone en escena la existencia de una serie de puntos de fuga que contrariamente a lo esperado conducen de manera angular hacia los márgenes. Ninguna calle llegaba al centro, y ninguna tenía salida. En este sentido, parece ser una obra de arte que se re-crea y que no puede ser aprehendida en su totalidad, no se deja captar.

En definitiva, en el montaje de los carritos de la novela se evidencia, por un lado, «el carácter perecedero y residual de prácticas y objetos» (Cortés-Rocca, 2017, p. 263) y, por otro, «su carácter disfuncional, absurdo, inviable, obsoleto» (p. 263). Precisamente, en la narración se pone de manifiesto el desplazamiento del cartón y su manipulación: del uso lateral y material —el cartón como envase, como recipiente de un objeto de valor—, pasando por su descarte, para convertirse en un nuevo objeto. El montaje y ensamblaje, además, son operaciones producidas a partir de un conocimiento específico y una intervención concreta realizada por la comunidad de cartoneros.

Además, los trabajadores de la basura no tienen tiempo para hablar —«siempre estaban apurados, porque corrían una carrera con los camiones recolectores» (Aira, 2010, p. 11)—. Dicho de otro modo, no se los define por su discurso, sino por sus acciones: «No hablaban mucho, más bien casi nada, ni siquiera los chicos, que suelen ser tan charlatanes» (p. 16). En efecto, podemos pensar que Aira descarta los diálogos entre cartoneros para enfatizar la importancia de las imágenes visuales.

En cambio, en *¿Qué puede un cuerpo?* (González, 2014) no hay rastros de estetización ni de comunidad. El film registra la naturalización del cartoneo, como una actividad cotidiana, en el andar del carro que siempre es el mismo, de día y de noche, y en la mecanicidad de doblar cartones. En la secuencia del cartonero, emerge la *passio* de la que hablaba Auerbach (1996): una plasmación de los gestos y afectos humanos. Las tomas nos permiten acercarnos a su cuerpo cansado, a sus movimientos repetitivos. Hacia el final de la escena, el adolescente levanta un libro, una edición de *¿Qué es la filosofía?*, de Deleuze y Guattari, lo apoya sobre el resto de los cartones (la imagen del papel sobre el papel; los cartones y el libro pueden ser reciclados, es decir, pueden ser otra cosa, pero el film no lo narra) y continúa su marcha.

En ese libro, Deleuze y Guattari (2006) reflexionan sobre la filosofía de Spinoza, en particular, sobre su *Ética*, de 1677. La pregunta de Spinoza en ese libro es la pregunta por la potencia de los cuerpos: «Nadie hasta ahora ha determinado lo que puede un cuerpo». Su proposición sobre el cuerpo como potencia implica, al mismo tiempo, la proposición del cuerpo como fuerza política. Ese cuerpo es capaz de hacer lo contrario de lo que impone el sistema. Además, un cuerpo no es, sino que se va produciendo en la medida en que se encuentra (se afecta en el encuentro) con otros. Se trata del afecto en dos sentidos: no solo como pasión y emoción del alma, sino como la capacidad del cuerpo de afectar a otros cuerpos y su capacidad de ser afectado por otros. Lo que para Spinoza define a los cuerpos es, entonces, su composición relacional, una composición dada a partir de los afectos a los que ese cuerpo se somete necesariamente como condición para poder permanecer en el mundo, la *passio*.

Ahora bien, ¿por qué González ubica la pregunta spinozista como título de la película? La respuesta puede desprenderse de otra pregunta latente en toda la trama del film: ¿Hasta dónde puede resistir un cuerpo adolescente que intenta, en vano, insertarse en una la sociedad laboralmente, pero que es rechazado y vuelve al mismo lugar en que comenzó? ¿Hasta dónde una sociedad puede excluir, violentar, explotar esos cuerpos que margina? La introducción de

la tesis filosófica de Spinoza en el título del film y la del libro de Deleuze y Guattari en la escena final no es un gesto que modifica su diégesis, pero sí implica el horizonte de lectura propuesto por González, un lugar desde el cual el espectador puede mirar la película: la relación entre la villa y la filosofía. En otras palabras: ¿por qué un villero no puede representar ideas filosóficas?

En *Exomologesis* (2016), González volverá a introducir el vínculo entre filosofía y cine. En este film, la historia no ocurre en la villa, sino en un departamento en el que se recrean los sometimientos y castigos a cuatro sujetos diferenciados por origen social y cultural, pero oprimidos bajo el mismo aparato social que induce el deseo. «¿Qué somos capaces de seguir negociando para ser, tener, consumir, pertenecer, aparentar?» (Azcurra Mariani, 2016, párrafo 7), es la pregunta principal que se desprende del film. Por otra parte, el título hace referencia a un concepto que Foucault explica en *El origen de la hermenéutica de sí* (2016), y que designa, a grandes rasgos, la manifestación de una verdad y la adhesión del sujeto a esa verdad que proclama. Es una afirmación enfática en la que el sujeto se vincula con esa verdad y acepta sus consecuencias.

Además, los ambientes donde transcurre la película funcionan como un dispositivo donde el poder entre unos y otros circula como ejercicio. Cada uno de los protagonistas llama al otro a ponerse «en su lugar» cuando el autocontrol no es suficiente. De los cuatro personajes, solo uno es rápidamente asociado a la clase popular: es el que opera como desvío mostrando resistencia frente a la coacción de los profesionales o técnicos que ingresan por turnos al departamento para educarlos en algún aspecto.

La propuesta estética de la película induce a establecer asociaciones. Una de ellas, con *Titicut Follies* (1967), el film con el que Frederick Wiseman documenta la vida de rutina de pacientes y enfermeros dentro de un psiquiátrico de Massachusetts, y cuyas imágenes pavorosas fueron referencia para *La isla siniestra* (2010), de Martin Scorsese. La otra relación

se establece con *Saló, o los 120 días de Sodoma* (1975b), de Pasolini. En ambos films, el encierro se confunde de maneras ambiguas: ¿pacientes o prisioneros?, ¿enfermeros o guardias? La dualidad no parece casual, y Pasolini la acentúa de manera insoportable. Como señala González:

Me interesaba ridiculizar lo que se considera masculino, a la cultura del aguante, al examen permanente que debemos rendir en todo momento de la vida. Mostrar que lo vulgar es el principal síntoma del poder. Intentar contar-mostrar además, que los hechos aberrantes presentes en una cárcel, como muy bien nos remarcó Foucault, también se pueden observar en una escuela (pública y privada), en un hospital, en una fábrica, en una familia, en una oficina, en el lenguaje, en un grupo de amigos. Las relaciones de poder, la competencia, la búsqueda del éxito, la renovación espiritual a través de los juegos del mercado, la repulsión y represión hacia las clases más bajas no son ideas mías, son nuestro eterno presente, tanto en una cárcel, como en la tierra de los libres. (Noriega, 2017, p. 100).

*Exomologesis* (González, 2016) muestra estas instancias, dentro de un departamento cuya puerta suena de manera estruendosa cuando alguien golpea. Cada uno de los ingresantes habrá de cumplir un rol. Entre ellos, cuatro pacientes tolerarán las humillaciones o vejaciones que correspondan, de acuerdo con el plan de sanidad al que han sido sometidos. La funcionalidad del departamento, además, depende de sus integrantes: cada uno es un engranaje y el denigrado es la figura que acepta su lugar para que la violencia sea posible. Al hacerlo, los lugares de poder se trastocan, porque se relacionan de maneras mucho más complejas. Evidentemente, González conoce el tema y lo aborda desde su instancia más filosa. Lo hace de manera densa cuando recurre, preferentemente, a los primerísimos primeros planos. La película

está filmada en blanco y negro, y sus numerosos primeros planos son estatuarios, sobre rostros que parecen de cera.

El film contó con las actuaciones de los ya conocidos actores de González y con la participación de Sofía Gala y Juan Minujin; este último, en la piel de un asesor de imagen o *coach*, de esos que saben cómo degradar. Este film no conoció la pantalla de ningún cine comercial ni estatal, se proyectó tan solo en algunos centros culturales, como en el Centro Cultural Matienzo (Palermo), en el Distrito 7 (Rosario) o en las de algunas universidades públicas, como la Universidad Nacional de Cuyo.

Finalmente, cabe mencionar el recorrido de la villa a la filosofía: muchos lo impugnarán porque el juicio estético legítimo y aceptable les hará considerar que el villero no puede hablar de otra cosa que de negros y delincuentes. Sin embargo, González ya ha roto muchas reglas: de pibe chorro a poeta, de poeta a filósofo y de filósofo a cineasta.

### **Desde adentro: los poemarios de César González**

La trayectoria de González como escritor empieza dentro de la cárcel. Es ahí donde escribió algo, por primera vez, con libertad, con consciencia, con una búsqueda propia, según repite González en numerosas entrevistas. «Todos empezamos escribiendo algo en la escuela, pero la primera vez que yo tomo la literatura como una herramienta de vida es en la cárcel. Yo tendría 17, 18 años cuando comencé a intentar escribir poesía» (Oliveira de Souza, 2018, p. 76). En el Instituto Agote le tocó —por condena y por ascendiente— el sector de los más bravos. Allí conoció a Patricio «Merok» Montesano, que daba el taller de magia.

Nos enseñaba un truco de magia y nos hablaba de Walsh, de Cooke, del Che, de lo que pasó en los 70. Nos hablaba de arte, de poesía, de cultura. Al principio no le di importancia, este loco de mierda, qué importa lo que dice, si total me quedan un montón de años. (Friera, 2010, párrafo 4)

Pero aparecieron las preguntas para César: «¿por qué nací en una villa?, ¿por qué tuve que ser pobre, por qué me tocó un contexto de mierda?, ¿por qué tuve que saber a los 7, 8 años que existen la cocaína y el porro y que vivo en un barrio donde la cultura es esa?» (párrafo 4).

En la cárcel, los libros fueron cruciales, pero no lo fueron todo. Dice el poeta:

Lo importante es lo que se siente en el corazón: si amor u odio, si sentís amor por la humanidad y te reflejás en el otro y te ponés en el lugar del otro y lees es una cosa; y si sentís odio y lees podés usar lo que leíste para justificar tu odio y desprecio por los demás. El arte fue siempre un privilegio aristócrata, determinado por lo material, por la clase en que naciste. En mi caso sirvió para darme una antorcha en la caverna y ayudarme a salir a la luz y transformarme como sujeto, para sentirme creador y no un número más de la matrix judicial. (citado en Mattini, 2010, p. 4)

Su primer poemario, *La venganza del cordero atado* (González, 2011), fue escrito durante las estadías de González en distintos institutos de menores: Agote (2007-2008), en el penal de Ezeiza (2008-2009), en el penal de Marcos Paz (2009), y en la residencia penal del régimen abierto El Sánchez Picado (2009). Lo publicó bajo el seudónimo de Camilo Blajaquis. En cambio, *Crónica de una libertad condicional* (2011) y *Retórica al suspiro de queja* llevan la firma de César González. Si bien en cada uno hay temáticas diversas (los primeros dos están más ligados al ámbito carcelario) y variación en su métrica, en los tres poemarios existe un fuerte yo lírico que no se reduce simplemente a una instancia biográfica del poeta, ni a una extrema individualidad. Es un yo lírico que se posiciona frente a un tú y lo hace desde un grupo social, como vemos en este poema de *Retórica al suspiro de queja*:

¿Quién soy?

soy el negro de mierda

Soy el negro de mierda

que merece ser linchado  
 el anormal que no se deja ayudar  
 el salvaje que no quiere ser asistido  
 Me crié entre tiros, barro y chapa  
 El hambre era parte de la familia  
 La cárcel un futuro no muy lejano/  
 Pertenezco a la clase sin clase  
 Los únicos dueños de las escobas  
 ¿Quiénes custodian la metrópolis?  
 ¿Quiénes limpian lo que vos no querés limpiar?  
 Nuestro cansancio  
 Permite que descanses  
 Nuestra esclavitud  
 Hace posible tu libertad. (González, 2015, pp. 7-8)

El yo lírico se reconoce como villero que forma parte de un colectivo o clase social: «Pertenezco a la clase sin clase». Un colectivo villero al que no se le reconoce una identidad, que aparece como deshumanizado, que no tiene voz propia y al que se le asignan lugares determinados en la sociedad, como los relacionados con la limpieza.

La vinculación entre el yo lírico del poemario y el colectivo villero no es simplemente un aspecto de un solo poema, sino que es uno de los ejes vertebradores del libro y termina por construir un colectivo villero que se puede reconstruir a partir de las enunciaciones de este yo lírico. Por ejemplo, en el poema «Semáforos», con claras reminiscencias a su película *Exomologesis*, leemos:

una mujer pide limosnas

Entre autos opulentos manejados  
 Por esclavos que se sienten emperadores  
 Un pibe arroja el agua sin aviso sobre el parabrisas  
 Y el emperador libera su látigo  
 Sobre la cara del fragmento de mi ayer  
 Al que sobreviví a puro bisturí y literatura. (González, 2015, p. 6)

Por otro lado, coexisten diversos yo líricos en el poemario: uno que se vincula en un sentido abstracto a la humanidad en sí: «vamos en el tren/apretados pero alejados/sabiendo el secreto:/que nos conducen en fila/a donde matan el amor» (González, 2015, p. 25); otro autobiográfico: «en el pasado salí a robar/y el humo de la pólvora/señalaba mi destino/hoy la poesía/es el piso que camino» (González, 2015, p. 18). Como se lee también en «La era del auto-aislamiento»,

Pero ser villero  
 Determinará tu existir  
 Limitará tu vida social  
 Enrejará tu ser  
 Expulsara tu individuo de lo colectivo Y mucho más si como yo  
 Llevas en la espalda la pesada piedra  
 De ser un ex pibe chorro  
 Hijo de una grandísima puta  
 Muchos me han dicho que no merezco Ni una gota de felicidad  
 Por el simple hecho de haber robado Alguna vez  
 Por eso el pobre es el menos perdonado Pero el más arrepentido. (González, 2015, p. 45)

Volviendo a «¿Quién soy yo?», este poema pone en escena, además, la pregunta por el lugar de quien lee: quién es ese tú al que se dirige, desde dónde se oye que es un interrogante que nos reenvía a una de las cuestiones más sobresalientes ligadas a la legitimidad de las voces autorizadas para escribir o entrar al campo literario. En ese sentido, interesa situar la literatura marginal de San Pablo, producida en los años 90, para pensar los términos de autorrepresentación (Dalcastagnè, 2015) y los mecanismos de legitimación de los autores (Tennina, 2017).

No obstante, es necesario aclarar que no es posible aún, en el campo literario argentino, hablar de una literatura villera o marginal en tanto grupo que se autopercibe como tal. Los poetas villeros, como González —el más relevante, pues su producción fue editada y publicada— no forman un grupo compacto, como sucede en Brasil. Salvada esta distancia, el abordaje crítico de esta literatura paulista nos permite echar luz sobre los poemarios de González.

Lucía Tennina postula que la Literatura Marginal Paulista comenzó a identificar en los 90 «una coincidente articulación de prácticas vinculadas con la cultura escrita por parte de una serie de jóvenes de trayectorias no letradas, habitantes todos de diversas regiones de la llamada “periferia” de São Paulo» (2017, p. 1). Comenzó a aparecer, a circular y a ser auto-divulgada una importante cantidad de publicaciones firmadas por escritores que se presentaban, tanto por sus biografías, como por el lenguaje y los temas de su escritura, a partir de su barrio de origen, localizado en regiones pobres de la ciudad de San Pablo. Inicialmente, estas producciones se manifestaron como performances que los escritores realizaban en la calle o en los espectáculos de rap. La creación del Movimiento Literatura Marginal tuvo una clara inspiración en el hiphop, con una presencia importante desde los 80 en la ciudad.

De acuerdo con Tennina, en 2001, estos escritores confluyeron en un grupo a partir de la publicación de la revista de izquierda *Caros amigos*, una antología ideada y organizada por

Ferrèz (Reginaldo Ferreira da Silva), escritor de una favela de la zona sur de San Pablo. En 2002, empezó a delinarse un nuevo espacio poético llamado *sarau*, que fue clave para la conformación y consolidación del Movimiento y que, como explica la autora (Tennina, 2014), funciona hasta hoy en día como cocina de la literatura marginal. Se trata de reuniones en bares de distintos barrios del Gran San Pablo donde los vecinos declaman o leen textos propios o ajenos frente a un micrófono, durante aproximadamente dos horas. Los *saraus* se volvieron centros culturales y principales espacios de difusión como de formación de escritores y lectores.

Para Tennina (2014), la emergencia en el campo literario brasileño de Ferrèz, Carolina Maria de Jesus, Sergio Vaz, entre otros (voces que se encontraban en los márgenes simbólicos, culturales y territoriales), introdujo una serie de tensiones ligadas a la cuestión de la legitimidad y a la representación fijadas en la tradición. En efecto, en sus obras hay una marcada tendencia a la reafirmación de la legitimidad de su propio lugar. Ferrèz, por ejemplo, dice en el «Prefacio» a *Nadie es inocente*:

Quien inventó la cosa no separó literatura buena/hecha con lapicera de oro y literatura mala/escrita con lápiz, la regla es una sola, mostrar las caras. No somos el retrato, por el contrario, cambiamos de foco y nosotros mismos sacamos la foto. (2006, p. 9)

Por otro lado, como sostiene Dalcastagnè, el escritor insiste a lo largo de numerosas entrevistas en su vínculo con el hip-hop y es desde allí que conforma su autfiguración de poeta que «no necesita quedarse esperando la autorización que viene de afuera para decir lo que quieren que diga, él está legitimado por un grupo» (2015, p. 46). Es importante resaltar que el rap brasileño generó sus propios códigos y espacios de consagración, al margen del mercado.

En este sentido, González también escribe «sin pedir permiso» y lo hace desde una posición doblemente marginal: desde la cárcel y desde la villa. Por ejemplo, en el libro *La*

*venganza del cordero atado* (González, 2011) leemos: «lo que ayer fue gilada hoy renació en poesía marginada/Descendientes de los pasillos, el barro y los /embrollos» (p. 71), y en el poema «Interrogantes»: «Con mi fierro yo te di/ pero ahora quiero escribir/ letras que te muestren otros ambientes no simplemente el que inventan no sé dónde» (p. 87). En el poema «Existencialismo», del libro *Retórica al suspiro de queja*, dice el poeta:

¿quién sabe lo que puede un cuerpo?  
 mi cuerpo ayer robaba y tiraba tiros  
 hoy empuña el arte  
 ninguna sombra es eterna  
 El aroma a muerte es solo un olor gaseoso.  
 El arte renovó mis fragancias  
 Y despertó mi olfato  
 porque el amor es mas grande  
 cuando vence a un gran odio. (p. 86)

En estos poemas, González (2011) construye una figura de escritor en la que el aspecto biográfico tiene un lugar central: el ex pibe chorro y tumbero que hace poesía o arte. En su obra, la necesidad de contradecir una representación previa e instaurada del villero, ya sea dentro de la literatura y el cine o en la sociedad, es insoslayable. Además, en ese fragmento y en otros, vemos claramente el pasaje que encarna el poeta: de tirar tiros, a escribir poesía. En cuanto a la representación de la villa, en el poema «Villas. La vida en un mundo aparte o así se vive apartado del mundo», dedicado a La Gardel, su barrio, leemos:

Familias numerosas, o mejor dicho madres solteras con muchos hijos.

[...] Pilonos de basura por acá y por allá. Esqueletos de autos robados ya desmantelados, saqueados y prendidos fuego. El sonido de un disparo en una esquina, diez disparos de respuesta en otra.

Charlas de vecinas a través del alambrado mientras cuelgan la ropa en la soga: “Che te enteraste que lo mataron a fulano”. “Sí, y que a mengano le reventaron el rancho en la madrugada”. La policía y sus cacerías.

La iniciación sexual bien temprana, los guachos, las pibas.

El comedor que se redujo a tan solo una merienda por día.

Los que se van a trabajar con sus bolsitos y sus bicis y sus ojos tristes y cansados.

La mayoría de la juventud que abandona la escuela sabiendo que San Martín lo único que hizo fue posar para el billete de cinco pesos.

Las madres que lloran la muerte del hijo en velorios propios y ajenos.

Más patadas que gambetas en el campeonato de fútbol, los domingos a la tarde. El aire intoxicado por el porro cortado que está vendiendo hoy la transa. Los evangelistas y sus gritos. Los perros persiguiendo las motos.

El guiso salvador del mediodía, el mismo guiso a la noche, lo que queda del guiso mañana.

Uno con las últimas Nike al frente, dos acá a la vuelta, diez en el fondo.

El micro que recorre los penales lleno de novias, de hijos, de madres y padres. La cumbia poniéndole ritmo a la miseria. El amanecer y los carros. El amanecer y los que todavía siguen de gira.

Los muchos sueldos flacos destinados a un celular, a ropa nueva, a disfrazar la pobreza.

Maradonas que mató la policía, que están en cana o laburando en una fábrica y que derrochan su magia pero en canchita de barro.

La avenida y su frontera que divide a la villa del mundo. Rezos que ruegan exiliarse a la sociedad.

El sonido anestesiante de la lluvia maltratando las chapas. Los extranjeros de la clase media que vienen a comprar droga y se van descalzos, sin plata, pero con droga.

Las velas derritiéndose en los mini-santuarios con las fotos de los pibes que murieron a manos de las balas, paredes que recuerdan sus hazañas.

Mujeres que modelan ante la pandilla, amor inconsciente pero puro, niños que se convierten en padres.

La religión de odiar a la yuta y dos de sus devotos a bordo de un super auto seguramente robado.

Habitantes que se conocen todos, secretos que saben todos, engaños imposibles de ocultar. Panorama de vida que siempre tiene olor a celda, a plomo, a trabajo en negro o en gris... o a traje de encargado de limpieza.

Es la villa, es otro mundo, es vivir apartado. (González, 2010, pp. 49-50)

Los pronombres y los apelativos sitúan al lector y al yo lírico en determinada posición enunciativa. Podemos ver la presencia de las madres y los hijos, la familia que componen estos «habitantes que se conocen todos» y que se crea desde la villa, las fuerzas externas concentradas en la policía, los evangelistas y los «extranjeros de la clase media». El criminal se convierte en la «yuta» y los victimarios son —¿son?— los «pibes».

Por otro lado, numerosos intertextos pueden reconocerse en los poemarios de César González (lo mismo sucede en sus películas). Son varias las frases extraídas de Spinoza, Rousseau, Platón, y repetidas las menciones al antiguo imperio romano con el que establece una conexión metafórica. Entre las múltiples referencias, hay menciones a la historia y filosofía griegas: «el amor es descartable como una botella de plástico/Se hace elástico como un chicle/Y ayer en la Grecia de Pericles/Los esclavos no tenían alma» (González, 2014, p. 14).

Otro ejemplo de esto: «ayer era un esqueleto adicto al odio /Una simple sombra/Reflectada en la caverna/Y hoy proyecto /en un cine/Sombras y esqueletos/Que yo mismo dirijo./Ayer me hundía en el barro/Y no por diversión/Hoy digo que el barro fue/Mi academia de Platón» (González, 2015, p. 22). Estas alusiones al mundo griego implicarían, por un lado, dejar en evidencia el conocimiento que González tiene de la filosofía y, por otro lado, apoyarse en ese saber sería una forma de habilitar(se) una autfiguración de poeta que lo alejaría del estereotipo del villero o pibe chorro como ignorante.

A lo largo de capítulo, hemos señalado la ambivalencia que aparece en el tratamiento de la obra fílmica y literaria de González: su aspecto biográfico (relacionado con su lugar en el arte y que se puede cifrar en «aquél para lo que no fueron hechos»), por un lado y, por el otro, la configuración de un programa estético-político ligado a un modo de decir y de filmar desde la concepción de «cine pobre», donde los cuerpos y su *passio*, son centrales. No perseguimos la intención de enumerar las características de ambas perspectivas, sino poner en tensión estos aspectos que conviven y que, además, nos permitieron preguntarnos por cuestiones ligadas a la representación de la villa, la figura de escritor/cineasta marginal, y la voz legitimada/autorizada.

Como mencionamos anteriormente, si bien la crítica (no toda, claro) parece inclinada a estudiar la producción de González desde su biografía, creemos que es necesario postular otras miradas que empiecen a preguntarse o cuestionar la literatura (y el cine) como lugares homogéneos y adviertan que es, desde siempre, un espacio en disputa. El interrogante, entonces, estaría desde este lado: desde dónde leemos (quienes hacemos crítica) y a quiénes leemos, porque a partir de allí podemos confeccionar, según nos interpela Rancière (2011), en el paisaje de lo visible, de lo decible y de lo pensable, transformaciones del mundo de los posibles.

## Epílogo

### «El cuerpo del delito: los pibes chorros»

En la *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, Alarcón (2003) presentó la figura del «pibe chorro», ese bandido ya no rural sino urbano, «que robaba al rico para dar al pobre y que nunca mató salvo en legítima defensa o por justa venganza» (Hobsbawm, 1983, p. 27), criminal ante los ojos del Estado, pero «honrado o simplemente inocente para la comunidad a la que pertenece». Lejos de romantizar a este sujeto, el cronista lo muestra en todas sus facetas de sujeto social, político y cultural víctima de las políticas económicas neoliberales implementadas a partir de los 90 en Argentina (los años que narra la crónica van desde 1999 a 2001).

De este modo, las vidas de los jóvenes denominados «pibes chorros» fueron constituyéndose a partir de los procesos de pauperización y marginación que se desarrollaron en las sucesivas generaciones a partir los 80, década en la que las condiciones sociales y económicas de los sectores populares sufrieron cambios notorios. La creciente pauperización, ligada también a las transformaciones en el mercado laboral, afectó indefectiblemente en las generaciones de niños y adolescentes, quienes comenzaron a formar parte a través de la exclusión en una masa de *nudas vidas* (Agamben, 1998). En el transcurrir de estos procesos,

crecieron la mayor parte de quienes son definidos hoy como pibes chorros. Es un marco en el que se quiebran las antiguas estructuras laborales y familiares que habían organizado la existencia de la mayor parte de la sociedad durante décadas, al mismo tiempo que ciertas formas de consumo básico también se tornan progresivamente inalcanzables [...] Sabemos por lo tanto, que quienes en la década de 1990 llegaron a convertirse en pibes chorros tienen como rasgo compartido, entre otras cosas, el haber sufrido desde su infancia desestructuración y privaciones. (Míguez, 2010, p. 66)

El asesinato del Frente Vital a manos de la policía obedece, según la crónica, a un mecanismo que servía para eliminar al rebelde que no podía ser disciplinado. En efecto, se manifiesta aquello que Giorgio Agamben (1998) denomina «cuerpos desechables» o vidas que pueden ser anuladas sin la intervención del aparato judicial. La villa, donde estos cuerpos caen, se transforma en tierra de nadie. Para ejemplificar esto quisiéramos detenernos en el Capítulo VII de *Cuando me muera*, en el que el cronista se encuentra con Roberto «Pupi» Sánchez, un vecino que registró las muertes de todos los pibes de la villa a manos de la policía, durante los 80 y 90, y a partir de ese registro confeccionó una lista con sus nombres. El cronista relata la entrevista que tuvo con Roberto e introduce en la narración esa minuciosa lista que aparece acompañada de recortes de diarios y fotografías:

[Pupi] Tiene una foto de la comparsa Los Cometas de San Fernando. Son unos treinta chicos encimados, abriendo los brazos, extendiendo el brillo de sus levitas fucsias, sonriendo a la cámara del carnaval. De ellos quedan muy pocos, cuenta. Podría, con la foto, reconstruirse la historia. Con sólo hacer un círculo en cada uno se iría completando la sangría de los noventa en la villa San Francisco. Pero la historia está escrita. Él decidió escribirla. Él no pudo evitar llevar un registro. Desde que murió el primero comenzó a anotar. No mucho. Sus portes, el color de sus ojos, los rasgos, algunos detalles, y la forma en que murieron, las circunstancias de sus muertes. Nunca los había mostrado pero me los entregó ese día, me dio sus originales con el compromiso de devolverlos y no me pidió nada a cambio. “Podés hacer con esto lo que puedas”, me dijo y se desprendió de esas muertes en el final de un homenaje. (Alarcón, 2003, pp. 119-120)

El inventario de muertes puede considerarse como un archivo, entendido desde los postulados de Foucault (2016), es decir, un documento siempre incompleto (en el tiempo habrá

más muertes que no serán registradas en la lista) y que encuentra su lugar en la inscripción. El archivo no aparece a través del recuerdo o de la memoria, sino por el vacío en una lista o una colección; en el caso que recaba la crónica, surge de una ausencia en los relatos judiciales y periodísticos: la muerte de los «pibes villeros» no figura más que en la escritura de Pupi.

Roberto Sánchez escribió en catorce hojas de carpetas cuadriculadas la veintena de muertes de adolescentes, vecinos y amigos suyos «que fallecieron bajo las balas de las metrallicas de la policía», y la narración está acompañada, además de la foto, de recortes de «noticias policiales con imágenes de cuerpos tirados sobre el asfalto» (Alarcón, 2003, p. 120). Cuerpos sin nombre que son individualizados, nombrados, corporizados a través del archivo de Pupi Sánchez y del cronista que reconstruye las vidas de esos adolescentes nucleados en torno a la figura del Frente Vital. El registro comienza con una introducción y un resumen:

Esto es un pequeño homenaje que me gustaría rendirle a todos mis amigos que fallecieron bajo las balas de las metrallicas de la policía. [...] Creo que en todo esto tuvo mucho que ver la desocupación, las malas compañías, la falta de afecto, la miseria que existe en los barrios marginales y sobre todo algo que está destruyendo a una gran parte de nuestra sociedad que es la droga. [...] Hay nombres y apellidos, y hay fechas exactas y veinticinco tumbas esperando una flor. (pp. 121-122)

El registro ordenado de Sánchez constituye un documento en función de lo que para Derrida es fundamental: no hay deseo de archivo sin la posibilidad de olvido. En *Mal de archivo* (1995), el filósofo distingue entre *memoria* y *archivo*: la primera suele entenderse como la recuperación del pasado, la vuelta a un momento anterior y que incluso puede remontarse hasta un origen; el segundo en cambio, por su naturaleza, hace que sea imposible definirlo o abarcarlo. Es posible señalar, sin embargo, algunas características que parecen comunes al procedimiento archivador.

En primer lugar, se necesita el espacio, no puede existir un archivo sin un lugar de almacenamiento sobre el que se establecen marcas. En segundo lugar, un archivo requiere un procedimiento de grabado y recuperación que suele tener un código, una especie de ley que rige el archivo. Finalmente, un afuera en el que encontramos a aquel que lee y lo interpreta, pues no solo conoce el archivo, sino que también tiene acceso al espacio en el que se archiva. Esta figura es la del arconte (*arkhon*). ¿Por qué Pupi Sánchez, un vecino de San Fernando, decide registrar las muertes de los pibes de la villa? Justamente, aquí entra la articulación inextricable entre el archivo y su «mal», un modo de la «pulsión de muerte», anárquico, que no deja huellas, no se deja archivar y que sin embargo permanece consustancial a la estructura del propio archivo.

El archivo, entonces, «es una cuestión de porvenir, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir» (Derrida, 1995). Las muertes registradas no forman parte de una historia concluida ni constituye un asunto del pasado, sino que, por el contrario, se incorporan al futuro de la escritura de la crónica, en donde se enuncian otras muertes de adolescentes en la villa; también, a esa lista se agregarán a lo largo del tiempo las innumerables muertes que vendrán. En efecto, el archivo funciona como la marca de una ausencia, pero, al mismo tiempo, como la posibilidad de crear otros relatos, otros discursos, e incluso, la literatura.

Por otra parte, si el asesinato del Frente revela el fin de una época —puesto que «después de su muerte no habrá pibe chorro al que recurrir cuando se busca escapar del castigo del aparato policial o de los traidores que saquean en el territorio» (Alarcón, 2003, p. 64)—, también anuncia el comienzo de una etapa en la que los viejos códigos de la delincuencia no son respetados porque la circulación de la droga se ha hecho un mal en niños y adolescentes de

la villa. Es decir, viven literal y metafóricamente atrapados en el consumo o como prisioneros en la propia villa. Así lo relata el cronista:

Suele ser mínimo el territorio que les queda a los parias, los ratas que no pueden caminar por la villa saludando a cada uno que pasa porque su exclusión ha llegado al punto en que viven encerrados en unos pocos metros cuadrados, reducidos a un gueto por la mirada de los demás. Hacía días que los sapitos se habían entregado a las pastillas y el vino robándole a los que pasaban rodeando las calles de la vieja villa San Francisco. (p. 191)

De ese modo «se erige la villa del nuevo milenio, como tierra de nadie o como zonas de excepción» y con esto nos referimos a un «territorio en donde lo jurídico, los derechos de los ciudadanos y el Estado como garante de la ley se suspenden, para dar lugar a ejercicios de poder y dominación» (Giorgi, 2004, p. 107). La última frase que pronuncia Manuel Frente Vital es «¡No tiren, nos entregamos!» (Alarcón, 2003, p. 31). Sin embargo, esto no impidió que lo acribillaran a quemarropa. Los escuadrones policiales detentan el poder soberano sobre la vida y la muerte, y disponen de los cuerpos adolescentes pobres, convertidos en enemigos que cargan con la violencia.

Si Alarcón exhibe la corporalidad y los discursos de los jóvenes excluidos de una ciudad globalizada, en las películas de González, encontramos figuraciones de los pibes chorros que conservan cierta recurrencia al policial, también aparecen otros cuerpos ligados a otras temporalidades: el adolescente cantante de rap, el cartonero o la joven que sale de la cárcel. Esos cuerpos que producen malestar e incomodidad en el espectador porque implican, tal vez, la puesta en crisis de un régimen representativo que torna a los villeros criminales o víctimas.

El desmantelamiento de los estereotipos opera a través de la incorporación de estas otras inscripciones corpo-temporales: el deambular de los cuerpos infantiles arrojados a pedir

monedas en la calle, el grupo de niños que limpia parabrisas, los jóvenes villeros que pasan sus noches jugando videojuegos y consumiendo drogas, el trabajador extenuado que insiste en que esa elección es menos arriesgada que la delictiva, la ex presa que no tiene a dónde volver. Y estos cuerpos definen otros tiempos: los tiempos improductivos del deambular, marcados por la puesta en crisis de los cuerpos jóvenes expulsados del sistema productivo; los tiempos de la espera, experimentados por los cuerpos crispados de los delincuentes, los tiempos repetitivos, cargados por el cuerpo del cartonero. En la inscripción de esos cuerpos, González apuesta a una recuperación explícita de los postulados de Comolli (1998), quien dice que en el cine hay solo cuerpo y cada vez menos en las fotos, en los teatros, en los espectáculos televisivos. Y esos cuerpos, además, diagraman otras cartografías posibles desde donde podemos ver y oír otras voces.

### Referencias bibliográficas

- Aira, C. (1993). «Exotismo» en *Boletín 3*, pp.73-79.
- (1994). Ars Narrativa. *Criterion*, 8, Caracas, pp. 2-3.
- (1998). La nueva escritura. *Boletín 8*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR, pp. 165-170. <https://bit.ly/3uPfkvY>
- (2001/2010). *La Villa*. Buenos Aires: Emecé.
- (2001). Particularidades absolutas, *El Mercurio*. Santiago, Chile.
- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Aguilar, G. (2009). Sobre la presencia del pueblo en el Nuevo Cine Argentino. *laFuga*, 10. <https://bit.ly/32VHeo1>
- (2010). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- (2013, junio). «La representación de la villa en el cine» y «Algunas películas recientes sobre las villas miserias» en Informe Escaleno. Dossier Villa, Sociedad y Cultura.
- (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Alabarces, P. y Silba, M. (2014). Las manos de todos los negros arriba: género, etnia y clase en la cumbia argentina. *Cultura y representaciones sociales*, 8(16), 52-74. <https://bit.ly/3GCo2ti>
- Alarcón, C. (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Editorial Vertical.
- (2012) *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Editorial Aguilar.
- Alarcón, C. y Olguín, S. (2010). Historias al margen/1. *Eterna Cadencia*. <https://bit.ly/3nhswPi>

Alabarces, P. (2011). *Peronistas, populistas y plebeyos. Crónica de cultura y política.*

Buenos Aires: Prometeo Libros.

Alonso, L. (2013). Los posibles, de Juan Onofri Barbato y Santiago Mitre. *Hacerse la crítica.*

<https://bit.ly/3HWHkLw>

Amado, A. (2010). Arte participativo. El trabajo como (auto) representación. *Signifiçao*, 37, pp. 87-102. <https://bit.ly/32U3e2L>

----- (2009). *La imagen justa: Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

Ámbito (2007, 13 de diciembre). Un curioso elogio de la viveza criolla.

<https://bit.ly/3rLGQCb>

Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. (2010). Estereotipos y clichés. Buenos Aires: Eudeba.

Andermann J. y Fernández Bravo, A. (2013). Introducción. Andermann J. y Fernández Bravo, A. (comps). *La escena y la pantalla: cine contemporáneo y el retorno a lo real*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue.

Andermann J. (2013). Fuera de la escena: el Nuevo Cine Argentino y la crisis del 2001.

Andermann J. y Fernández Bravo, A. (comp). *La escena y la pantalla: cine contemporáneo y el retorno a lo real*, pp. 223-242. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue.

Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible.*

Trad. Hilda H. García. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Antico, S. (2004). *El nexa*. Buenos Aires: Antico y Buspro.

Artear (2001-2021). *Esta es mi villa*. [programa de TV]. Buenos Aires: TN-Artear.

<https://bit.ly/3fdlFlv>

Auerbach, E. (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental.*

México: Fondo de Cultura Económica.

- (1998). *Figura*, Madrid: Trotta.
- (2008). *Dante, poeta del mundo terrenal*. Madrid: Acantilado.
- Auyero, J. (comp). (1997). *¿Favores por votos? Estudios sobre clientelismo político contemporáneo*. Buenos Aires: Losada.
- (junio, 2002) Clientelismo político en Argentina: doble vida y negación colectiva. *Perfiles Latinoamericanos*, 20, pp. 33-52. <https://bit.ly/3HP4H9o>
- Azcurra Mariani, A. C. (2016, 16 de noviembre). Foucault para no tan principiantes: lo último de César González. <https://bit.ly/366JgCU>
- Barone, D. (2011). *El puntero*. [serie de TV]. Buenos Aires: El Trece.
- Barthes, R. (1968). El efecto de realidad. *Communications*, 11, París. <https://bit.ly/3HG1qeK>
- (2002). Estructura del suceso. *Ensayos críticos*, pp. 259-272. Madrid: Seix Barral.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Becerra, J. J. (2013, 5 de septiembre). Diagnóstico esperanza. César González. *Otra parte*. <https://bit.ly/34wpZdV>
- Benjamin, W. (1972). El París del Segundo Imperio en Baudelaire. *Poesía y Capitalismo*. *Iluminaciones II*, pp. 23-120. Madrid: Taurus.
- Bentivegna, D. (2011). La *Divina Mimesis*, un corpus sobreviviente. Pasolini, P. P. *La Divina Mimesis*, pp. 7-20. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Bernabé, M. (2006). Prólogo. Cristoff, M. S. (comp). *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, pp. 7-25. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (2010, octubre). Sobre márgenes, crónica y mercancía. *Boletín 15*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. <https://bit.ly/3t7FW3X>
- Bernini, E. (2003). Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 4. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

- (2008). Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro. *Kilómetro 111*, 7, pp. 41-57. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Billone, L. (2017, 19 de junio). César González escapa a la imagen de «el criminal que pudo». *El Tucumano*. <https://bit.ly/3rKjzAD>
- Bisama, A. (s. f.). «Cristián Alarcón y su literatura anfibia» en *DossierN° 16*. <https://bit.ly/3nIIRMq>
- Bishop, C. (2010). Cuaderno: Performance delegada: subcontratar la autenticidad. *Otra parte*, 22. <https://bit.ly/3zBQmtM>
- Bloch, E. (2004). *El principio de la esperanza*. Madrid: Trotta.
- Bordigoni, L. y Guzmán, V. (2011). Márgenes y periferia en la representación de lo social en el Nuevo Cine Argentino. Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds). *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009)*, pp. 575-607. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Borges, J. L. (1953/1964) El escritor argentino y la tradición. *Obras Completas (1939-1941). Tomo I*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bosch, C. (2017). La discursividad en el cine villero» en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 15. <https://bit.ly/3teUYoN>
- Bravo, E. (2020, 23 de octubre). Motoristas, violencia y villas miseria: el cine bruto de José Celestino Campusano. *Agente provocador*. <https://bit.ly/34ALCcU>
- Bullentini, A. (2010, 10 de septiembre). La villa 21 ofrecida por quienes «La ejercen y la resignifican». *Nan*. <https://bit.ly/3s2OOWC>
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Caimari, L. (2004). *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina. 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cámara, M. (2011). *Cidade de Deus y Noticias de una guerra particular o de cómo Méliès y*

*Lumière pueden hacer visible la violencia urbana en una ciudad como Río de Janeiro.*

Cámara, M., Teninna, L. y Di Leone, L. (comps). *Experiencia, cuerpo y*

*subjetividades: nuevas reflexiones: Literatura argentina y brasileña del presente.*

Buenos Aires: Santiago Arcos.

Campero, A. (2009). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias.* Buenos

Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblioteca Nacional.

Campusano, J. C. (2006). *Legión.* [largometraje]. Buenos Aires: Cine Bruto.

----- (2008). *Vil Romance.* [largometraje]. Buenos Aires: Cine Bruto.

----- (2011). *Vikingo.* [largometraje]. Buenos Aires: Cine Bruto.

----- (2012). *Fango.* [largometraje]. Buenos Aires: Cine Bruto.

----- (2014). *El Perro Molina.* [largometraje]. Buenos Aires: Cine Bruto.

----- (2015). *Placer y martirio.* [largometraje]. Buenos Aires: Cine Bruto.

----- (2016). *El Sacrificio de Nehuen Puyelli.* [largometraje]. Buenos Aires: Cine Bruto.

Capanna, P. (1966). *El sentido de la ciencia ficción.* Buenos Aires: Editorial Columba.

Caparrós, M. (1993). *Mientras Babel.* *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, pp. 525-528, julio-septiembre de 1993. <https://bit.ly/3FeQL6z>

Cartoccio, E. A. (2007, septiembre). Realismo y representación de los sectores populares en el cine de la «generación del 60». El caso de Los Inundados. *Papeles del CEIC*, núm. 2. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea Vizcaya, España.

<https://bit.ly/33dlvYS>

Castelnuovo, E. (1934). *Vidas proletarias (Escenas de la lucha obrera). La marcha del hambre.* Buenos Aires: Editorial Victoria.

- Castro Picón, N. (2017). Crisis, guerra e identidad. Modelos de representación en disputa en *La 31 (una novela precaria)* de Ariel Magnus. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 7 pp.153-174. <https://bit.ly/33UDzaH>
- Catalin, M. (2010). Sergio Bizzio: el presente *entre* la novela y la televisión. Giordano, A. (ed). *Cuadernos del Seminario I: Los límites de la literatura*, pp. 88-112. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina. <https://bit.ly/3r2GANl>
- Civale, C. (2014, 14 de marzo). Los vengadores. *Página 12*. <https://bit.ly/34tZaqD>
- Chefjec, S. (1992). *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cherri, L. (2014, octubre). Pensar la imaginación en Cucurto: o cómo hacer de un umbral una trinchera. *Kaf*, 3, pp. 30-39. <https://bit.ly/3zLdkib>
- Classen, C. (1992). The Odor of the Other: Olfactory Symbolism and Cultural Categories. *Ethos: Journal of the Society for Psychological Anthropology*, 20(2), pp. 133-166. <https://doi.org/10.1525/eth.1992.20.2.02a00010>
- Clarín (2006, 11 de agosto). Entrevista con Pablo Lescano: «Yo no había tocado fondo, había pasado por abajo». <https://bit.ly/3o7g3Ow>
- (2006). Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia “villera” en Buenos Aires. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, (10). <https://bit.ly/34Q1Nmx>
- Comolli, J. L. (1998). El realismo como utopía. *La madriguera*, 4, pp.62-65.
- (2004). El anti-espectador. Sobre cuatro films mutantes. Yoel, G. (comp). *Pensar el cine 2: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial.
- Contreras, S. (2002). *Las vueltas de César Aira*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- (2005, diciembre). «En torno al realismo» en *Confines*, N°17.

- (2010). En torno de las lecturas del presente. Alberto Giordano (ed). *Cuadernos del Seminario I. Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR. <https://bit.ly/3oPs1wn>
- (2018). *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra Ediciones.
- (2019). Una investigación teatral y filmica sobre el trabajo: algunas obras de Gerardo Naumann. *A Contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, 16 (3), pp. 206-220. <https://bit.ly/3g8V613>
- Cortés-Rocca, P. (2014). La villa: política contemporánea y estética. *Revista de Estudios Hispánicos*. 48, pp. 183-199. Washington University in St. Louis, <https://bit.ly/33hPVZK>
- (2018). Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio. Jitrik, N. (dir). *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 12. Una literatura en aflicción*, pp. 217-238. Buenos Aires: Emecé.
- Cravino, C. (2009). *Vivir en la villa: relatos, trayectorias y estrategias habitacionales*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Cuarterolo, A. (2007). Distopías Vernáculas. El cine de ciencia ficción en la Argentina. Moore, M. J. y Wolkowics, P. (eds). *Cines al margen*. Buenos Aires: Librería.
- Cucurto, W. (2012). *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona.
- Damas Gratis (2004). Industria Argentina. *100% Negro cumbiero*. [álbum musical]. Buenos Aires: Magenta Discos.
- Davis, M. (2007). *Planeta de ciudades miseria*. Madrid: Ediciones Akal.
- Dalcastagnè, R. (2015). *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporánea*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Debord, G. (1998). *La sociedad del espectáculo*. París: Champ Libre.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.

- (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pretextos.
- (2006). *Qué es la filosofía*. Madrid: Anagrama.
- De Lucía, D. O. (2006). Culturas villeras. Una aproximación a la mirada de la villa miseria en la literatura argentina.
- Demare, L. (1958). *Detrás de un largo muro*. [película]. Argentina: Sono Film.
- Derrida, J. (1980). La ley del género (mimeo). Trad. Jorge Panesi para la cátedra Teoría y Análisis, UBA de “La loi du genre” en Glyph, 7. <https://bit.ly/3r0iumA>
- (1989). Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2006). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- (2012). *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores. Traducción de Juan Calatrava.
- (2013). Cómo abrir los ojos (prólogo). Farocki, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: ed. Manantial.
- Directores Argentinos Cinematográficos (2016, septiembre). Directores – César González. <https://bit.ly/3G8tbK6>
- Dominguez, N. (2014) Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara. *Cuadernos LIRICO*, 10. <https://doi.org/10.4000/lirico.1653>

- Dubin, M. (2016). *Parte de guerra. Indios, gauchos y villeros: ficciones del origen*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas.
- El Litoral (2013, 24 de mayo). *Mixtura de danza y cine en una experiencia única*.  
<https://bit.ly/3LvVHbP>
- ElTrece (2021). *Policías en Acción*. <https://bit.ly/3JTOJfL>
- Encuentro (2022). *Alegría y dignidad*. [programa de TV]. <https://bit.ly/3gSHRSs>
- Endemol (2004). *Policías en acción*. [programa de TV]. Buenos Aires: Eltrece.
- Enríquez, M. (2003, 28 de septiembre). *Silban las balas*. *Página 12*. <https://bit.ly/3zLBVUh>
- Fariña, O. (2017). *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Interzona.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Favio, L. (1965). *Crónica de un niño solo*. [película]. Buenos Aires: s/d.
- Fernández, N. (2020) *Ensayos críticos. Violencia y política en la literatura argentina*.  
 Córdoba: Alción editora.
- Ferreyra, J. A. (1922). *La muchacha del arrabal*. [película]. Buenos Aires: Tyka Films.
- (1926). *La costurerita que dio aquel mal paso*. [película]. Buenos Aires: Colón  
 Films.
- Filmaffinity (2022a). *La 21 Barracas*. <https://bit.ly/3sBW5Ne>
- (2022b) *Qué puede un cuerpo*. <https://bit.ly/3sG4pvy>
- Flores, M. (2000). *Cumbia en Argentina*. Casares Rodicio, E. (coord.): *Diccionario de la  
 Música Española e hispanoamericana*, pp. 308-311. Madrid: Sociedad General de  
 autores y editores.
- Fogwill, R. (2018). *Vivir afuera*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a fines de siglo*. Madrid: Ediciones  
 Akal.
- Foucault, M. (2008). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

- (2016). *El origen de la hermenéutica de sí*. México: Siglo XXI, Ciudad de México.
- Fradkin, R. (2002). *Cosecharás tu siembra. Notas sobre la rebelión popular argentina de diciembre de 2001*. Buenos Aires: Prometeo.
- Franc, L. (2013). A propósito de Diagnóstico esperanza: una máquina de guerra. *Hacerse la crítica*. <https://bit.ly/3LipgNO>
- Friera, S. (2010). Es más peligroso un pibe que piensa que un pibe que roba. *Página 12*. <https://bit.ly/3GCQXxq>
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires : Tinta Limón.
- García, E. (2004, 22 de agosto). «¿Cómo ve un villero a un extraterrestre?». *Página 12*. <https://bit.ly/3AEgqVE>
- García Canclini, N. (2001). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- Garramuño, F. (2009). Los restos de lo real. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giardinelli, M. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Gómez, N. (2019, 7 de febrero). Ser mujer, salir de la cárcel y volver a la villa: «Atenas» o cuando el cine filma lo real. *Infobae*. <https://bit.ly/3Lw6wua>
- González, C. (2011). *La venganza del cordero atado*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- (2013a). *Diagnóstico Esperanza*. [película]. Buenos Aires: Todo Piola producciones.

- (2013b). *Corte rancho*. [serie documental]. Buenos Aires: Todo Piola producciones.
- (2014). *¿Qué puede un cuerpo?* [película]. Todo Piola producciones.
- (2015). *Retórica al suspiro de queja*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- (2016). *Exomologesis*. [película]. Todo Piola producciones.
- (2017). El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión. *La tinta*.  
<https://bit.ly/3HWBSIu>
- (2019). *Atenas*. [película]. Todo Piola producciones
- González Tuñón, R. (1934). *El otro lado de la estrella*. Buenos Aires. Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense.
- Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gorodischer, J. (2007, 5 de abril). Cómo abrirse camino en la gran pantalla. *Página 12*.  
<https://bit.ly/3IIHSo5>
- Groys, B. (2008). La topología del arte contemporáneo. Smith, T., Enwezor, O, y Condee, N. *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, pp. 71-80. Durham: Duke University Press. <https://bit.ly/3Ge8yMI>
- Gutiérrez, D. (2014). La vida breve. *Propuesta Educativa* 28, pp. 122–123.
- Halpern, G. (2005). Neoliberalismo y migración: paraguayos en Argentina en los noventa. *Política y cultura*, (23), 67-82. <https://bit.ly/3HO3Vcy>
- Hernández, J. (2005). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Losada.
- Home Again (2021). Diagnóstico esperanza. <https://bit.ly/3GPetIV>
- Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Jackson, D. L. y Taboada, C. (2010). Entrevista a Cristián Alarcón. *Revista Pterodáctilo. Revista de arte, literatura, lingüística y cultura*, 9. Department of Spanish and Portuguese. The University of Texas at Austin. <https://bit.ly/3LxK2sO>
- Kamenzain, T. (2007). Testimoniar sin metáfora. La poesía argentina de los 90. *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Kantaris, G. (2016). Pablo Trapero y el elefante blanco de la razón populista. Chappuzeau, B. y Tschilshke, B. v. (eds). *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, pp. 83-105. Madrid: Iberoamericana.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ariel: Buenos Aires.
- Klimovsky, L. (1951). *Suburbio*. [película]. Buenos Aires: Emelco.
- Kohon, D. J. (1966). *Buenos Aires*. [cortometraje]. Buenos Aires: Enero Films.
- Krotz, E. (2011, julio-diciembre). Introducción a Ernst Bloch (A 25 años de su nacimiento). *En-claves del Pensamiento*, V(10), pp. 55-73. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Campus Ciudad de México Distrito Federal, México. <https://bit.ly/33ltNxl>
- Hardt, M. y Negri, A. (2005). *Multitud*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Intoxicados (2005). Las cosas que no se tocan. *Otro día en el planeta tierra*. [álbum]. Buenos Aires: Soy Rock.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Lazzarato, M. (2006). *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Lèvinas, E. (2000). El rostro. *Ética e infinito*, Madrid: A. Machado Libros.
- Licitra, J. (2011). *Los otros*. Buenos Aires: Editorial Debate, 2011.
- León, F. y Martínez, M. (2007). *Estrellas*. [documental]. Buenos Aires: Tres planos cine.

- López, D. (2009). Interpretación figural e historia: reflexiones en torno a Figura de Erich Auerbach. *Prismas*, 13(13), pp. 65-87. <https://bit.ly/3JPmw9U>
- López Ocon, M. (2016). Polosecki, un periodista a contrapelo de los manuales. *Tiempo argentino*. <https://bit.ly/3JZK0sY>
- López Zubiría, G. (2013). Diagnóstico esperanza, de César González. *Hacerse la Crítica*. <https://bit.ly/3uQ3drW>
- Ludmer, J. (2010) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Magnus, A. (2012). *La 31. Una novela precaria*. Buenos Aires: Interzona.
- (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Mariotto, G. (2020, 10 de mayo). Padre Mugica, el primer cura villero. <https://bit.ly/3naZWis>
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*; México: Ediciones Gili.
- (1997). Descentramiento cultural y palimpsestos de identidad Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. III, núm. 5, junio, 1997, pp. 87-96 Universidad de Colima, México. <https://www.redalyc.org/pdf/316/31600505.pdf>
- (2002). *Oficios de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2007). Pensar la sociedad desde la comunicación Revista Colombiana de Sociología, núm. 29, julio-diciembre, 2007, pp. 11-32 Universidad Nacional de Colombia Bogotá, Colombia. <https://bit.ly/33kYLpZ>
- Martínez Estrada, E. (2007). *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada.
- Mattini, L. (2010). Prefacio a la segunda edición. González, C. *La venganza del cordero atado*. Buenos Aires: Ediciones Continente.

- Maglio, C. (2014). José Celestino Campusano. *laFuga*, 16. <https://bit.ly/3GLvhis>
- Máximo, M. (2017, 8 de septiembre) «Cine Migrante: La construcción de la villeritud» en *Cosecha Roja*. <https://bit.ly/3gzlWQs>
- Monsiváis, C. (2000). Ciudadanía y violencia urbana: pesadillas al aire libre. Rotker, S. (ed). *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad.
- (2002). El melodrama: No te vayas mi amor, que es inmoral llorar a solas. Herlinghaus, H. (ed). *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*, (pp.125-140). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Montaldo, G. (2013). «La invasión de lo político» en *E-misférica 8.1 Performance- Vida*. <https://bit.ly/3IGfVNI>
- (2016). *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moraña, M. (2006). Violencia en el deshielo: imaginarios latinoamericanos post-nacionales después de la Guerra Fría. *Caravelle*, n°86, 2006. L'Amérique latine et l'histoire des sensibilités. pp. 181-190. <https://doi.org/10.3406/carav.2006.2925>
- Neuburger, A. (2019) «Figuraciones de la ruina. Imaginación, materia y escritura» en *Figuras de lo común. Formas y disensos en los estudios literarios*. Valparaíso: Herrera Pardo.
- Noriega, E. (2017, agosto). Rostros: Una geometría del poder en el cine. Diálogo con César González. *Arkadin*, 6, pp. 98-105. <https://bit.ly/34FK15E>
- Oubiña, D. (2013). Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo. Andermann, J. y Fernández Bravo, A. (comps). *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Óperas de hoy (2013, 7 de mayo). Teatro San Martín: Los posibles. <https://bit.ly/3JgBy7s>

Ortiz, O. (2010, 26 de septiembre). Literatura del nacostráfico. *La jornada semanal*, 812.

<https://bit.ly/3fk2nL3>

Page, J. (2013). Más allá de la reflexividad: actuación y experiencia en León, Rejtman y Coutinho. Andermann J. y Fernández Bravo, A. (comps). *La escena y la pantalla: cine contemporáneo y el retorno a lo real*, pp. 171-184. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue.

Pasolini, P. P. (1961). *Acattonne*. [largometraje]. Italia: Arco Film.

----- (1962). *Mamma Roma*. [largometraje]. Italia: Arco Film.

----- (1964). *Il Vangelo secondo Matteo*. [largometraje]. Italia: Arco Film.

----- (1975a, 1 de febrero). El artículo de las luciérnagas. *Corriere della sera*.

<https://bit.ly/3n9exL1>

----- (1975b). *Saló, o los 120 días de Sodoma*. Italia: Produzioni Europee Associati.

----- (1997) *Historias de la ciudad de Dios*. Buenos Aires: Eudeba. Traducción de Roberto Raschella.

----- (2011) *La Divina Mímesis*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. Traducción de Diego Bentivegna.

----- (2014). *Contra la televisión. Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*. Madrid: Errata Naturae.

Pauls, A. (2007, 9 de diciembre). Los actores sociales. *Página 12*. <https://bit.ly/3gOuuTp>

Pibes Chorros (2002). *El pibito ladrón. Solo le pido a Dios* [álbum musical]. Buenos Aires: Magenta Discos.

PLB (2022). *Misión*. <https://bit.ly/3oMa162>

Poblete, J. (2007). Crónica y ciudadanía: en tiempos de globalización neoliberal: la escritura callejera. *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*, pp. 71-88. Buenos Aires: Ed. Graciela Falbo.

Polit Dueñas, G. (2013). La crónica del narco y los transas de Cristian Alarcón. E-Misférica

8.2. #Narcomachine. <https://bit.ly/3381jaW>

Polosecki, F. (1994). El otro lado. [programa de TV]. Buenos Aires: ATC.

Porter, R. (1982). Prologue. Corbain, A. The Foul and the Fragrant. Odor and the Fench  
Social Imagination. Harvard: Harvard University Press.

Prieto, C. (2011, 9 de mayo). La realidad también se mueve. Página 12.

<https://bit.ly/36eD6kn>

Provéndola, J. I. (2013, 26 de julio). Diagnóstico esperanza: la marginalidad más allá del  
noticiero. *Rolling Stone*. <https://bit.ly/3oAuASZ>

Pujol, S. (1999). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.

Rama, A. (1977). *Poesía gauchesca*. Caracas: Ayacucho.

Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política  
en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ramos, V. (2006). *Villera soy*. [película]. Buenos Aires: SOS Discriminación Internacional,  
Fraternidad del sur

----- (2010). *La 21 Barracas*. [película]. Buenos Aires: SOS Discriminación  
Internacional, Fraternidad del sur.

Rancière, J. (1991). *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.

----- (2003). La política de la estética. <https://bit.ly/3Fcwf6D>

----- (2005). La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria (sobre Le  
Tombeau d'Alexandre). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

----- (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

----- (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Ranzani, O. (2013, 13 de diciembre). «Julio es como un embajador en la villa». Página 12.

<https://bit.ly/3KKqm4R>

- Reguillo, R. (2007). Textos fronterizos. La crónica es una escritura a la intemperie. *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*, pp. 41-50. Buenos Aires: Ed. Graciela Falbo.
- (2011). La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación. <https://bit.ly/3tdYXBW>
- Respighi, E. (2014, 24 de septiembre). El cuerpo como fuerza política. *Página 12*.  
<https://bit.ly/34w4zh1>
- Rey, R. (2013). Estreno: Cine y danza se confunden con maestría en Los posibles, de Mitre y Barbato. *La reyna Azul*. <https://bit.ly/3JlUUb0>
- Rodríguez Alzueta, E. (2007). *Vida lumpen: bestiario de la multitud*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Rodríguez, F. (2017). Los repartidores de lo sensible. César Aira y la novela de la crisis. *Revista Hispánica Moderna*, 70(2), pp. 179-195. <https://bit.ly/3GgLdKq>
- (2020). La Virgen sin cabeza. Vida, lenguaje, territorio. *El taco en la brea*, 1(11). <https://doi.org/10.14409/tb.v1i11.9153>
- Rolle, C. (2013). El barrio porteño de Constitución en la poética cucurtiana: un espacio para la diversidad cultural latinoamericana. *Argus-a Artes & Humanidades Arts & Humanities*, II(7), pp. 1- 45. <https://bit.ly/3uFCbDy>
- (2017). *Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Rotker, S. (2000). Ciudadanías del miedo. Caracas: Nueva ciudad.
- Rinesi, E (2019). *Restos y desechos: el estatuto de lo residual en la política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caterva Editorial.

Russo, E. A. (2016). La mirada del cine en la sociedad de control. Vigilancia, *found footage* y resistencia. *Arkadin*, 5, pp. 20-36. Facultad de Bellas Artes, UNLP.

<https://bit.ly/3ngQYA4>

Sáenz, L. (2016). Marginalidad urbana en Latinoamérica según tres películas: Ciudad de Dios, Machuca y Elefante Blanco. *Arch Daily*. <https://bit.ly/3HUFo63>

Sáitta, S. (2006, agosto-diciembre). La narración en la pobreza en el siglo veinte. *Revista Nuestra América*, 2, pp. 89-102.

Sassen, S. (2007). *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz.

Sarlo, B. (2006). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Seix Barral.

----- (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

----- (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Scorsese, M. (2010). *La isla siniestra*. [largometraje]. EEUU: Paramount Pictures.

Setton, R.; Bernini, E.; Binder, T. (2015). «Qué puede un lumpen Gracia, justicia y heterogeneidad Conversación con José Campusano, César González y Raúl Perrone» en Kilómetro 111, Buenos Aires, pp. 147-168.

Siciliano, E. (1981). *Vida de Pasolini*, Barcelona: Plaza & Janes.

Sisco, S., Barreto, F., y Moretta, L. (2013). *Curas tercermundistas: padre Mugica*. [documental]. Buenos Aires: Escuela de Educación Técnico Profesional en Producción Agropecuaria y Agroalimentaria. <https://bit.ly/3zQVXwm>

Soffici, M. (dir). (1954). *Barrio gris*. [película]. Buenos Aires: Cinematográfica V.

Solanas, F. (2005). Memoria del saqueo. Buenos Aires: Cinesur.

Oliveira de Souza, F. (2018). Otra representación es posible: por una resemantización de la villeritud. Entrevista a César González. Abeache, (14). <https://bit.ly/3LoPKx0>

- Stoller, P. (1989). *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology (Contemporary Ethnography)*. Filadelfia: Pensilvania University Press.
- Svampa, M. (2005). *Desde abajo: La transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires: Biblos.
- Tennina, L. (comp.) (2014). *Saraus. Movimiento / Literatura / Periferia / São Paulo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2017). *Brasil Periférica. Literatura Marginal de la ciudad de San Pablo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- (2017). *Cuidado con los poetas! Literatura y periferia en la ciudad de São Paulo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Trapero, P. (2012). *Elefante Blanco*. [película]. Buenos Aires: Morena Films.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina.
- Valenzuela, L. y Escobar, E. (2020). Ritos profanos. Literatura argentina contemporánea. *Revista de Humanidades*, 41, pp. 75-104. <https://bit.ly/33iNyWD>
- Valle Inclán, R. M. del (2017). *Luces de bohemia*. Buenos Aires: Akal.
- Veliz, M. (2019). Dispositivos de percepción de las villas miseria en el cine de César González. *L'Atalante*, 28 (julio-diciembre). <https://bit.ly/34Tzh37>
- Verbistky, B. (1957). *Villa miseria también es América*. Buenos Aires: Kraft.
- Vezzetti, H. (2014). Archivo y memorias del presente. Elefante Blanco de Pablo Trapero. El padre Mugica, los pobres y la violencia. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 12(1), pp. 179-190. <https://bit.ly/3zPcbpO>
- Wacquant, L. (2007). *Los condenados de la ciudad. Gueto, periferias y Estado*. Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores.
- Wernicke, R. (2015). *Las colinas del hambre*. Rosario: Editorial Serapis.
- Wikipedia (s.f). Plural mayestático. <https://bit.ly/35uVOUs>

- Wiseman, F. (1967). *Titicut Follies*. [largometraje]. EEUU: Zipporah Films.
- Wortman, A (2007). Mirando la televisión mientras el país se derrumba. *Construcción imaginaria de la desigualdad social*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Zavalía, A. (1939). La vida de Carlos Gardel. [película]. Buenos Aires: Argentina Sono Film.
- Zimerman, G. (2013, 18 de julio). Período villa. *Clarín*. <https://bit.ly/3GJH7da>
- Zunini (2011). La pobreza no tiene jardines. *Eterna Cadencia*. <https://bit.ly/3oKjQBK>
- Zuñiga, D. (2011). Josefina Licitra. Mirar a los otros. *Dossier/18*. <https://bit.ly/31Ot1J5>

### Bibliografía General

Agamben, G. (2008). ¿Qué es lo contemporáneo? *Otra parte*, 20, pp. 77- 80.

<https://bit.ly/3zChqJx>

----- (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 73, pp. 249–264.

<https://bit.ly/3t38vQ9>

Agudelo, P.A. (2011). (Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales. *Uni-Pluri/Versidad*, 11(3).

<https://bit.ly/33mdT5O>

Alabarces, P., Salerno, D., Silba, M., y Spataro, C. (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (comps.) (2008).

*Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

Alarcón, C. y Bourgois, P. (2010, septiembre/diciembre). Narrar el mundo narco: diálogo con Cristian Alarcón y Philippe Bourgois. *Salud colectiva*, 6(3).

<https://doi.org/10.18294/sc.2010.289>

Alarcón, C. (2014, 5 de junio). El pibe chorro protagoniza la gauchesca de la modernidad.

*Eterna Cadencia*. <https://bit.ly/3K1qi0d>

Amar Sánchez, A. M. (1992). *El relato de los hechos: Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Anguita, E. (2003). *Cartoneros. Recuperadores de desechos y causas perdidas*. Buenos Aires: Editorial Norma.

Arteaga, L. (2020, 29 de junio). El cine pertenece la comunidad. *Rosario/12*.

<https://bit.ly/3qakOIh>

Auerbach, E. (2008). *Dante, poeta del mundo terrenal*. Madrid: Acantilado.

- Auyero, J. (comp). (1997). *¿Favores por votos? Estudios sobre clientelismo político contemporáneo*. Buenos Aires: Losada.
- (junio, 2002) Clientelismo político en Argentina: doble vida y negación colectiva. *Perfiles Latinoamericanos*, 20, pp. 33-52. <https://bit.ly/3HP4H9o>
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce.
- Barone, D. (2011). *El puntero*. [serie de TV]. Buenos Aires: El Trece.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires, Paidós
- (2008). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Beceyro, R., Filippelli, R., Hevia, H., Kohan, M., Myers, J., Oubiña, D... Silvestri, G. (2005). Cine documental: la objetividad en cuestión. *Revista Punto de Vista*, 28(81), pp. 14-23. <https://bit.ly/3qSVJRI>
- Benjamin, W. (1998). Experiencia y pobreza. *Discursos interrumpidos I*, pp. 167-173. Madrid: Editorial Taurus.
- [1936] (1991) *El Narrador*. Traducción de Roberto Blatt, Madrid: Editorial Taurus.
- Berardi, F. (2007). *Generación post alfa*, Buenos Aires: Tinta limón.
- Bloch, E. (1961). ¿Puede frustrarse la esperanza? Clase inaugural en la Universidad de Tubinga. *Comunizar*. <https://bit.ly/3JSNCNt>
- Borges, J. L. (2005). «Kafka y sus precursores» en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.

- Bourdieu, P. (1980, marzo-junio). Los bienes simbólicos, la producción del valor. *Punto de Vista*, 3(8), Buenos Aires.
- (1983). «Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase». Dotti y J. y Gramuglio, M. T. (trads). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Ediciones Folios.
- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Brooks, P. (1976). *The melodramatic imagination*. London: Yale University Press.
- Brunetto, S. (2017. 13 de febrero). Si un villero exige un lugar dentro del arte despierta sentimientos muy oscuros y miserables. *El Furgón*. <https://bit.ly/3ndIrxN>
- Búmbalo, A. (2003, noviembre). La novela de los pibes chorros. *Diario Los Andes*. <https://bit.ly/3f6sRzR>
- Comolli, J. L. (2015). Abordar el mundo (para una historia del cine bajo influencia documental). *Cuerpo y cuadro. Cine, ética, política*, pp. 73-111. Madrid: Prometeo.
- (2016). De un origen dual. *Cine contra espectáculo, seguido de Técnica e ideología*, pp. 143-170. Buenos Aires: Manantial.
- Contreras, S. (2006). Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. *Orbis Tertius*, 12.
- (2010, noviembre). Cuestiones de valor, énfasis del debate. *Boletín 15*. <https://bit.ly/3t7FW3X>
- (2013) «Los Martín Fierro del siglo XXI». Conferencia disponible en <https://lirico.revues.org/1714>
- Cortés-Rocca, P. (2016). Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 21(16), pp. 42-52. Universidad Nacional de Tucumán. <https://bit.ly/33fkyPe>

- (2017, noviembre). Basureros. Acciones y devenires estéticos en César Aira y Vik Muniz. *El taco en la brea*, 4(6), pp. 255-266. <https://bit.ly/3JRTfeM>
- Cragolini, A. (1998). Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la bailanta y de su influencia en la creación y recreación de estilos. Cragolini, A., Roig, E., y Ruiz, I. (eds). *Procedimientos analíticos en musicología. Actas de la IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia anual de la A.A.M.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- (2006). Articulaciones entre violencia social, significativo sonoro y subjetividad. La cumbia villera en Buenos Aires. *Trans: Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, 10. <https://bit.ly/3BmA9cQ>
- Dalmaroni, M. (2009). *La investigación literaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Deleuze, G. (1996). La literatura y la vida. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Eco, U. (1999). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Figueras, M. (2019, febrero). A César lo que es de César. Una aproximación al universo creativo del poeta y cineasta César González. *El cohete a la luna*. <https://bit.ly/363zlhq>
- Foucault, M. (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- García Canclini, N. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Revista Época* II, 5, pp.109-128.
- (2005). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- González, C. (2020, 24 de noviembre). «Son muchos los que necesitan que la poesía se mantenga en un lugar de inalcanzable». Ministerio de Cultura Argentina. <https://bit.ly/3sCcgu1>

- Gramuglio, M. T. (2002). Introducción. El imperio realista. Jitrik, N. y Gramuglio, M. T. (dirs). *Historia crítica de la literatura argentina; el imperio realista*, pp. 7-21. Buenos Aires: Emecé.
- Grüner, E. (2009). Los soles de Pasolini. *laFuga*, 10. <https://bit.ly/3HRIYhW>
- Hobsbawn, E. (1983). *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ariel.
- Jamenson, F. (2010). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Jitrik, N. (dir). (2002-2010). *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé.
- Jostic, S. (2011). «Novela “etnográfica” o la logofagia de la cumbia villera» en *Cuadernos del Sur - Letras*, (41), pp.151-172.
- (2014). «Nuevamente, cuando la ficción del margen no es una ficción al margen. Apuntes para una versión recargada» en *Gamma* xxv. 52, pp. 39-60.
- Kohen, H. y Russo, S. (comp.) (2017). *Los Condenados: Pier Paolo Pasolini en América Latina*. Buenos Aires: Nulú Bonsai Editora.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Laera, A. (2003). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lèvinas, E. (2000). La responsabilidad para con el otro. *Ética e infinito*, Madrid: A. Machado Libros.
- Ludmer, J. (2007, 1 de diciembre). Elogio de la literatura mala. *Revista Ñ*. <https://bit.ly/3qamkdw>

- Ludmer, J. (1994). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libro Perfil.
- (2006, mayo). Literaturas postautónomas 2.0. *Propuesta Educativa*, 32, pp. 41-45. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Buenos Aires, Argentina.  
<https://bit.ly/3GQRmMy>
- Martín, E. (2008). La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12. <https://bit.ly/3f8EDJU>
- Martín-Barbero, J. (2008). Lo público: experiencia urbana y metáfora ciudadana. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 13, pp. 213-226. <https://bit.ly/3gIGRQP>
- Martín-Barbero, J. y Muñoz, S. (1992). *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Martínez Estrada, E. (2017). *La cabeza de Goliat: Microscopía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Massiello, F. (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Marx, K. (2004). *El Capital, Tomo I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Míguez, D. (2010). *Los pibes chorros: estigma y marginación*. Buenos Aires: Campo Intelectual.
- Míguez, D.; Semán, P. (eds). (2006). *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Monreal, P. (1996). *Antropología y pobreza urbana*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Montes, N. (2012, julio). Ruinas y adecuaciones a propósito de Elefante blanco, de Pablo Trapero. Viejas marcas, nuevos espacios. *Margen*, 65, pp. 1-7. <https://bit.ly/3r71w5Q>

- Moraña, M. (1997). Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la modernidad*. Caracas: Ediciones Escultura.
- Muniz, M. G. (2009, 29 de noviembre). Protagonismo villero: la nueva fisonomía de una Buenos Aires marginal en la segunda mitad del siglo XX. *Nuevo mundo mundos nuevos*. <https://bit.ly/3HN84NW>
- Negri, T. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid, Editorial Trotta
- Neuburger, A. (2020). A la luz de la crisis: Desechos, materiales y visualidad en César Aira. *Revista Landa*, 8, pp. 255-273. <https://bit.ly/3oPWvyp>
- (2018). *Trazos, visualidad y escritura. La villa luminosa de César Aira* en Milone, G.; Jorge, J. Maccioni, F. Neuburger, A. (2019) *Figuras de la intemperie. Panorámicas de estéticas contemporáneas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba
- Paladino, D. (ed). (2014). *Documental/ficción. Reflexión sobre el cine argentino contemporáneo*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Parchuc, J. C. (2013, julio-septiembre) Marcas sobre una página: escritura y legalidad. *Question*, 1(39). <https://bit.ly/3JJdZ7R>
- Pasolini, P. P. (1971). «Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad» en AA.V. *Problemas del Nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2008). *Chavales del arroyo*. Madrid: Nórdica Libros. Traducción de Miguel Ángel Cuevas.
- Piglia, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: de La Urraca.
- Pintos, G. (2020, 29 de septiembre). La mirada poderosa de César González. *Rolling Stone*. <https://bit.ly/32Z22v1>

- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional.
- Rancière, J. (2017). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta Limón.
- Ratier, H. (1971). *Cabecita negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1985) *Villeros y villa miseria*. Buenos Aires: CEAL.
- Roldán, D. y Pascual, C. (2012). Escribir las periferias: Representaciones literarias de la segregación urbana en *Las Colinas del Hambre de Rosa Wernicke*. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. <https://bit.ly/3gN1sUq>
- Romero, J. L. (2007). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Rosa, N. (1997). «La mirada absorta» en *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Biblos.
- Saítta, S. (2013). «En torno al 2001 en la narrativa argentina» en *Literatura y Lingüística*, 29, pp. 131-14. <https://bit.ly/3qbnoOt>
- Saraví, G. (ed.) (2006). *De la pobreza a la exclusión. Continuidades y rupturas de la cuestión social en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sarlo, B. (2006). Sujetos y tecnología. La novela después de la historia. *Punto de Vista*, 86.
- (2012). Chefjec por Sarlo. Niebyski, D. C. *Sergio Chefjec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh, pp. 24-35.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar un subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, pp. 297-364.

- Suniga, N. y Zeiguer, P. (2012). El cine reconstruye Buenos Aires. Un análisis comparativo de las dos caras de la modernización urbana a través de obras cinematográficas. *Quid 16, Revista del Área de estudios urbanos del Instituto de Investigaciones de Gino Germano de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA)*, 2, pp. 213-227.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Yujnovsky, O. (1984). *Claves políticas del problema habitacional argentino (1955-1981)*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- (1974). «Políticas de vivienda en la ciudad de Buenos Aires». *Desarrollo Económico*, 14(54).