



grunio

ISSN 1667-3832



grumo

Consejo Editorial

Italo Moriconi (Rio de Janeiro)
Gonzalo Aguilar (Buenos Aires)
Florencia Garramuño (Buenos Aires)
Denilson Lopes (Rio de Janeiro)
Beatriz Resende (Rio de Janeiro)
Silviano Santiago (Rio de Janeiro)
Raúl Antelo (Florianópolis)
Adriana Rodríguez Pérsico (Buenos Aires)
Idelber Avelar (New Orleans)

Reinaldo Ladagga (Pennsylvania)
Luz Rodríguez Carranza (Leiden)
Jens Anderman (Zurich)
Ellen Spielmann (Berlín)
Lucia Sá (Manchester)
Karl Erik Schøllhammer (Rio de Janeiro)
Tamara Kamenszain (Buenos Aires)
Evando Nascimento (Rio de Janeiro)
Célia Pedrosa (Rio de Janeiro)

Staff

Editores

Mario Cámara (Buenos Aires)
Diana Klinger (Rio de Janeiro)
Paula Siganevich (Buenos Aires)
Paloma Vidal (São Pablo)

Editores asistentes

Mariane Tavares
Adriana Kogan
Matheus Trunkle

Corrección

Alberto Magno

Concepto gráfico y producción

Esteban Javier Rico

Producción Editorial

Grupo KPR

Diseño Gráfico

Grupo KPR (www.kpr.com.ar)

Correspondiente

Ezequiel Cámara (Mar del Plata)

Contacto con Grumo

grumo@salagrumo.com

mario_camara@hotmail.com
palomavidal@yahoo.com
dianaklinger@gmail.com
psiganevich@hotmail.com

Las revistas y los libros de Grumo
pueden ser solicitados a través de :
mario_camara@hotmail.com
grumo@salagrumo.com

Sitio

www.salagrumo.org

Índice

EL PUEBLO COMO LABERINTO: ACECHANZAS Y ABANDONOS

Dossier

- 10 Presentación
- 12 *Las villas miseria (favelas) en el cine argentino: un elefante oculto atrás del vidrio*
Gonzalo Aguilar
- 18 *Estética de lo colectivo*
Graciela Montaldo
- 24 *Fuera de campo, algunos apuntes sobre El estudiante de Santiago Mitre*
Mario Cámara

ESTÉTICAS DE LA CALLE

Dossier

Colaboración: María Laura Nieto

- 36 Presentación
- 38 *Memoria del presente. Representaciones de la crisis en Argentina*
Brian Holmes
- 46 *Entrevista a Magdalena Jitrik: "Yo soñaba con un taller que se convirtiera en una fuente de trabajo"*
María Laura Nieto y Paula Siganevich
- 56 *Net.art iconoclasta y experiencia popular urbana*
Alicia Montes

EN CLAVE AFECTIVA

Dossier

- 70 Presentación
- 72 *Moriá*
Marcos Natali
- 78 *¿Yo te conozco a vos?*
Modos de la intimidad en dos novelas contemporáneas
Paloma Vidal
- 84 *Sobre a (im)possibilidade de alcançar o outro*
Diana Klinger
- 90 *O alumbramento e o mundo ao redor: o cosmopolitismo nos pequenos gestos*
Denilson Lopes
- 96 *Miedo, subjetividad y capitalismo. Notas para una genealogía del terror*
Fermín Rodríguez

RESEÑAS

- 104 Sobre *¡AFUERA! Arte en espacios públicos*.
Mónica Farkas, Carolina Yedrasiak y Esteban Javier Rico
- 110 Sobre *Janelas indiscretas. Ensaio de crítica biográfica*, de Eneida de Souza
Mónica Bueno
- 114 Sobre *La sucesión* de Cynthia Edul
Claudia Torre
- 116 Sobre *Baquelita* de Víctor Godgel
Diana Klinger

Las villas miseria (favelas) en el cine argentino: un elefante oculto detrás de un vidrio

Gonzalo Aguilar

La crisis de 2001 dotó de un nuevo tipo de visibilidad a las villas miserias de la ciudad de Buenos Aires: ya no solamente eran registradas por los medios masivos (que tendían a crimirizarlas) ni por su crecimiento demográfico (que desde entonces no se detuvo) sino que se manifestaban en los pobres que recorrían la ciudad buscando cartones entre la basura. Esta situación le dio una dimensión inédita a un fenómeno que no era totalmente nuevo: la presencia de la villa (con los pobres como su sinécdoque) se sentía en la ciudad, en todas sus calles y en todos sus rincones. Un hecho bastante inusual para una cultura que siempre intentó mantener a las villas aisladas e invisibilizadas. “Como siempre, —escribe Adrián Gorelik— Buenos Aires capital veía como ajeno todo aquello que quedaba afuera de sus límites de ‘ciudad europea’ y, por lo tanto, identificaba como ‘invasión’ la aparición de algunos de esos rasgos de otredad (la pobreza, la informalidad, la marginalidad)”.¹ Con una velocidad cultural que sólo proporcionan los momentos de crisis, rápidamente surgieron nuevos tipos asociados a la villa. Ya no estaban solamente los tradicionales como el ciruja, el cura villero o el puntero, sino que aparecían otros nuevos como el pibe chorro, el transa (el tráfico de drogas), el tumbero y, principalmente, el cartonero y el piquetero. Tanto el cartonero como el piquetero avanzaban sobre el territorio urbano y ponían en cuestión la idea de frontera haciendo la presencia de las villas y de los pobres algo visualmente apremiante que ya no admite su supresión. Las villas habían ‘llegado’ para quedarse y el sueño de la erradicación (sea por medio de la modernización, la revolución o el autoritarismo, como sucedió en la última dictadura) ya no era posible. Como

dice María Cristina Cravino, se derrumbó el “mito del ascenso social” y si antes “salir de la villa era lo más importante, ahora lo más importante es quedarse y mejorar las condiciones”. La transformación del paisaje urbano que trajo la crisis del 2001 no fue un fenómeno pasajero sino que hizo de la ciudad de Buenos Aires algo muy distinto a lo que era anteriormente. La perspectiva de que la pobreza podía llegar a desaparecer se esfumó y las villas eran una realidad con la que había que aprender a convivir.

El cine argentino siempre tuvo una fuerte tradición de realismo social y, obviamente, no dejó de registrar los acontecimientos producidos por la crisis del 2001, ayudado por la aparición de nuevas tecnologías que le permitían moverse ágilmente por toda la ciudad, retratar documentalmente las nuevas situaciones y hacer filmes de emergencia. Desde entonces, las villas miserias se transformaron en protagonistas de un gran número de películas que van desde documentales de investigación como *Cartoneros* de Ernesto Livon-Grosman de 2009 al videoactivismo militante de los grupos piqueteros —con *El Rostro de la Dignidad, memoria del M.T.D. de Solano* (grupo Alavío, 2001), *Piqueteros... Un fantasma recorre la Argentina* (Ojo Obrero, 2001), *Argentinazo, comienza la revolución* (Ojo Obrero, 2002), *Por un nuevo cine en un nuevo país* (ADOC-Myriam Angueira y Fernando Krichmar, 2002), *Piqueteros carajo! (la masacre de Puente Pueyrredón)*, (Ojo Obrero, 2002) entre muchos otros—; desde grandes producciones que se integran al cine global de la miseria (como *Elefante blanco* de Pablo Trapero de 2012) hasta películas de autor (*Bonanza en vías de extinción* de Ulises Rosell de 2011 o *Estrellas* de Federico León y Marcos Martínez realizado

en 2007), pasando por el renacimiento del cine militante de los sesenta en la trilogía de Fernando “Pino” Solanas: *Memorias del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadie* (2005) y *Argentina latente* (2007).

De entre estas producciones, me interesan particularmente *Elefante blanco*, un representante del cine global de la miseria, la película piquetera *El rostro de la dignidad* y el documental del nuevo cine argentino *Estrellas*. Entre 2001 y 2004 hubo un auge del videoactivismo y se realizaron muchos films y hasta se hizo un festival de cine piquetero en una sala del centro de la ciudad: *El rostro de la dignidad* fue realizada por el MTD (Movimiento de Trabajadores Desocupados) de Solano y la productora Alavío. Mientras el cine piquetero se debilitó en los últimos años con el apaciguamiento del conflicto político, el nuevo cine argentino siguió produciendo durante toda la década films referidos a las villas: *Estrellas* de Federico León, de 2007, es un documental que cuenta la historia de Julio Arrieta, un representante artístico de los actores de la villa 21 de Barracas. Este año, el director Pablo Trapero –uno de los referentes más importantes del nuevo cine argentino– se asoció con la productora Patagonik para hacer un film que se integra al cine global de la pobreza: *Elefante blanco*, que cuenta la historia de Julián, un cura interpretado por Ricardo Darín que hace trabajo social en una villa de Buenos Aires.

Pese a que el ocultamiento de la villa miseria es una marca de la cultura porteña, el cine argentino se preocupó por darle visibilidad y este rasgo de antagonismo en relación al imaginario urbano dominante no es nuevo; es más, surge en el mismo momento en que el Estado, las ciencias sociales y la literatura las reconocen como fenómeno urbano y las dotan de una fisonomía propia. Después de la caída del peronismo, en la segunda mitad de la década del cincuenta, se hacen los primeros censos, se crea la Comisión Nacional de la Vivienda, surgen las primeras agrupaciones políticas y comunitarias villeras y se estrenan tres largometrajes que tienen como tema principal la vida en las villas de emergencia. Estos son *El secuestrador* (1958) de Leopoldo Torre Nilsson, *El candidato* (1959) de Fernando Ayala y, sobre todo, *Detrás de un largo muro* (1958) de Lucas Demare. También aparecen jóvenes directores que, en sus cortometrajes documentales, toman a la villa como uno de sus temas privilegiados: *Buenos Aires* de David José Kohon es de 1958 y *Tire die* de Fernando Birri, fue realizada en 1960. No es que antes no hubiera habido intentos de visibilizar un fenómeno que surge

en los años treinta, pero el único caso conocido fue hecho durante la época del peronismo y con resultados problemáticos: *Suburbio* de León Klimovsky fue censurada por el gobierno (el director se vio obligado a filmar un nuevo final) y su título muestra la inexistencia de un término que permitiera aislar con nitidez a las villas y darle autonomía. El título *Suburbio* se origina en realidad en un guion que había escrito Jorge Luis Borges con Ulyses Petit de Murat en los años treinta y se refería a la zona urbana de la ciudad en la que dominan la valentía y el coraje; en la versión de 1951, *suburbio* remite a la pobreza y a la zona urbana del delito y de la traición. El término técnico, “villa de emergencia”, aparece después de 1955, y el más popular “villa miseria” recién en 1958, en el título de una novela: *Villa miseria también es América* de Bernardo Verbitsky. Ese mismo año, *Detrás de un largo muro* incorpora el término a sus diálogos. La oposición entre visibilidad y ocultamiento se mantiene durante mucho tiempo, a tal punto que una de las villas más importantes, en la que transcurre *Elefante blanco*, fue cercada por un muro durante la última dictadura militar y recibió el nombre que aún hoy posee: Ciudad oculta. Sin embargo, esta lógica comenzó a resquebrajarse a partir del retorno de la democracia para, menos de una década después, debilitarse 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.

Me pregunto si el régimen de visibilidad de la villa miseria que surge después del 2001 se diferencia del establecido en los años cincuenta y sesenta, o más bien repite y recupera varios de sus tópicos y tipos. Cómo el cine configura la forma de la villa y su lugar en la ciudad y cómo se relacionan los nuevos tipos que surgieron después del 2001 (como los piqueteros) con los más tradicionales, como el cura villero o el puntero. Cuál es la mirada que se construye en este cine y cómo produce formas de subjetivación en relación con las villas y sus habitantes. Hasta qué punto las narraciones sobre las villas y los tipos que retrata no se transforman en estereotipos y cómo debemos tratar con estos estereotipos que, en la sociedad del espectáculo en la que vivimos, se diseminan y proliferan día a día.

I. Ciudad

El título del primer film sobre la villa miseria, *Detrás de un largo muro*, traza

Las villas miseria (favelas) en el cine argentino: un elefante oculto detrás de un vidrio

una frontera (el largo muro) que, siguiendo lo que dice Licia do Prado Valladares para el caso de las *favelas* brasileñas, instaura su separación como lugar absolutamente específico y singular, homogeneizado a partir de una “categoría unívoca” y estigmatizado como sinónimo de pobreza.² El muro separa a la villa de la ciudad y la vincula al campo con el que se mezcla y confunde. Los espacios vacíos son subrayados por la puesta en escena como si se advirtiera sobre la inversión del proceso civilizatorio: ahora es el campo el que invade la ciudad, el barro y los matorrales los que sustituyen al asfalto. Un personaje de *Detrás de un largo muro* que viene del campo se queja diciendo: “allá por lo menos el barro era limpio”, y un personaje de *El candidato* lo expresa en relación a la procedencia de los habitantes: “Antes bailaban tango, ahora bailan chamamé”. *Detrás de un largo muro* comienza en el campo y la primera imagen del film es la de un camión que transporta vacas y que lleva el nombre de Argentina en grandes letras: como si la modernidad no hubiera debido separarse nunca de su sustrato agrícola-ganadero (de hecho, llega a comparar a la gente que va a la ciudad a vivir a los barrios de emergencia con las vacas que van al matadero). Pero los espacios vacíos expresan también cierto respiro, la idea de que la salida todavía es posible, de que el espacio de la construcción precaria y mísera todavía no ocupó la totalidad de la vida. Así como visualmente la villa se recorta separada de la ciudad y como continuidad del campo, en términos narrativos se opone a un núcleo de identidad central de Buenos Aires: el barrio. En las historias que cuenta el cine, la villa destruye los lazos afectivos que definen en el imaginario a la comunidad barrial. Esto lo aleja todavía más de la ciudad a la vez que supone una dimensión ética de esa separación.

A diferencia de lo que sucede en el primer periodo de representación de las villas, en el cine más reciente, la villa es mostrada como un espacio atiborrado, caótico y entreverado: un laberinto en el que el espectador se pierde. Si el espectador experimenta su propia exterioridad en relación con el fenómeno, los personajes viven su propia impotencia: en términos narrativos, la figura del laberinto se traduce como la imposibilidad de salir de la villa. En *Cidade de Deus* ya sabemos que el único que logra abandonar la villa es el protagonista Buscapé, en *Elefante blanco* la única salida que se hace es –en un auto– de la villa hacia un centro de rehabilitación de drogadictos. El hecho de que el chico vomite en el auto y de que quienes

lo llevan (el cura villero y la asistente social) reaccionen con resignación, humor y tolerancia, forja la alegoría fatalista que se sostiene a lo largo del film: hay que aprender a convivir con lo abyecto porque ya forma parte de la naturaleza de las ciudades latinoamericanas.

La relación entre formas urbanas y ciudadanía tiene una larga historia. Al referirse al poblado de Canudos, en su libro *Os Sertões*, Euclides da Cunha escribió que “a *urbs* monstruosa, de barro, definia bem a civitas sinistra do erro”.³ La disposición urbana, material, se corresponde con una ciudadanía fallida, amenazante y que, por lo tanto, en nombre de una ley superior, debe ser erradicada.⁴ Al imaginarlas como un laberinto, como una “*urbs* monstruosa”, estas películas refuerzan el estereotipo de que las villas son espacios separados, homogéneos, peligrosos y fuera de la ciudad. Como señaló Stuart Hall en su ensayo “*El espectáculo del otro*”, los estereotipos “reducen, esencializan, naturalizan y fijan la diferencia”. En el espacio de la narración cinematográfica, las fronteras de la urbe villera, más imaginarias que reales, se han cerrado.

II. Genealogía de la politización de la mirada

En el laberinto de las villas, quienes a menudo nos guían son los niños. Tanto en *Elefante blanco* como en *Ciudad de Dios* (pero el ejemplo se extiende a *El secuestrador*, *Crónica de un niño solo*, *Tire Die* y otros filmes), somos testigos de las escenas más intolerables desde la perspectiva de una mirada infantil: un chanchito que se come a un bebé, un niño violado por otros, un niño al que obligan a cometer un asesinato, un adolescente que lleva al protagonista a presenciar una escena de pibes fumando *crack*. Imposible no ver acá la decisiva herencia del neorrealismo italiano en el cine latinoamericano; como escribió Gilles Deleuze, en los filmes neorrealistas de De Sica y de Rossellini, los niños son testigos de una situación que los abruma y frente a la cual no pueden reaccionar. Sin embargo, el protagonismo de los niños en el cine latinoamericano admite otra interpretación: lo que se juega en ellos es la frustración de una ciudadanía por anticipado. Antes que llevarnos para mostrarnos lo que lo abruma, el niño nos lleva para enfrentarnos a lo intolerante. A menudo mira a cámara para denunciar lo que sucede y para interpelarnos, haciéndonos partícipes y de alguna manera responsables. En *Tire die*, los niños que corren por una limosna siguen con la mirada a la cámara que ocupa el lugar del pasajero

del tren. Es tan fuerte esta interpelación, esta mirada a cámara, que no sólo se encuentra en los documentales, onde es habitual, sino también en películas de ficción (como *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio) donde la mirada a cámara está prohibida.

El modo en el que se articula la relación entre lo que sucede, su visibilización en la pantalla y la recepción es la denuncia. Sin embargo, la denuncia no deja de tener cierta pasividad tanto en relación con los espectadores (se interpela a su conciencia pero no se los impulsa a actuar) como con los sujetos subalternos, a quienes se reduce a la mirada. Los límites de esta forma de subjetivación fue percibida por el cine militante que surgió y, a medida que la década del sesenta se fue politizando, los directores de cine se propusieron sustituir la denuncia por la acción y la subjetivación a través de la mirada del niño por la subjetivación a través del trabajo político de los militantes. Este cambio en el régimen de visibilidad lo muestra el modo en el que fue incluida *Tire die* en el film militante de Fernando Pino Solanas y Octavio Getino, *La hora de los hornos*, realizado en la clandestinidad durante la dictadura de Onganía entre los años 1967 y 1969. La inclusión del film de Birri es curiosa porque mediante el montaje, Solanas hace que los chicos no corran mirando el tren sino los edificios de la “ciudad-puerto”, Buenos Aires, lugar donde se gestan –según la narración que acompaña a las imágenes– muchos de los males de la Argentina neocolonial. La diferencia en la planificación de *Buenos Aires* de David Kohon y *La hora de los hornos* marca un cambio en el régimen de visibilidad: un movimiento de cámara de los edificios a la villa muestra un contraste pero a la vez una continuidad dada por la creencia en la modernización. En cambio, *La hora de los hornos* impone una discontinuidad entre los planos de los edificios y el niño que pide limosna para agudizar el antagonismo y sostener que no hay conciliación posible: sólo la revolución puede resolver esa contradicción.

La concepción modernizadora de fines de los años cincuenta se ha transformado totalmente a mediados de la década siguiente y se ha vuelto revolucionaria: se pasa del contraste al antagonismo, del diálogo con las ciencias sociales al recurso del ensayo polémico, del indicio subordinado a la representación melodramática al indicio subordinado a objetivos políticos, de la mirada del progresismo modernizador a la acción revolucionaria. Los niños siguen siendo protagonistas pero complementados

con la acción del militante. Sin embargo, ambas concepciones comparten un supuesto en relación con la villa y sus habitantes: los sujetos de la villa sólo podrán emanciparse de su situación si se tornan sujetos políticos, es decir, si se incorporan a la vida política y transforman sus necesidades en demandas hechas al Estado.

Elefante blanco sintetiza las dos líneas del cine del pasado en la representación de las villas: mientras la mirada modernizadora está ya en la elección del edificio que le da título a la película (el edificio remite al fracaso de la modernización, se subraya la presencia de los niños, el clientelismo), la herencia revolucionaria está en la recuperación del legado político de la militancia en las villas (hay una dimensión latinoamericana –la película comienza en Ecuador–, los protagonistas son curas herederos de la iglesia tercermundista, buena parte de la película gira alrededor de las manifestaciones) aunque ahora leídas desde el cine global de la pobreza. Pese a que el cine global de la pobreza tiende a sugerir que no hay un afuera de la criminalidad, *Elefante blanco* ensaya contra este fondo una serie de estrategias para volver a instalar la supremacía de la política. A un movimiento de despolitización que consiste en borrar la 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 Carlos Mugica y en los curas villeros. Los tipos de la villa vienen a reforzar una relación –la del cine con la villa– que sólo puede pensarse a partir de la transformación del otro en sujeto político.

III. Sujetos

En *El candidato*, de Fernando Ayala y con guion de David Viñas, un estereotipo aparece claramente delineado y asociado a la villa: el *puntero* político. Figura de una extensa trayectoria en la literatura y el ensayo argentinos que se remonta al siglo XIX, el puntero político es capaz, mediante la coerción y las influencias, de disponer de una buena cantidad de votantes. Los rasgos que tipifican al personaje en *El candidato* se continúan hasta el día de hoy: está asociado con el juego de apuestas, 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

Las villas miseria (favelas) en el cine argentino: un elefante oculto detrás de un vidrio

ya forman parte del imaginario popular (en *El candidato* son los colchones, objeto infaltable al imaginar la intervención de los partidos políticos en las villas). El año pasado, una serie televisiva llamada justamente *El puntero* explotó estos estereotipos y fue uno de los programas más exitosos de la televisión abierta. La figura del puntero sintetiza muy bien lo que los sectores dominantes creen que es la política en las villas: una asunto más bien sucio en el que la desesperación de sus habitantes (no ciudadanos sino votantes) los lleva a seguir al mejor postor. Obviamente, esta visión exterior no condice con la que tienen los propios grupos de sí mismos, como se ve en el videoactivismo militante hecho por agrupaciones políticas surgidas en las villas. La figura privilegiada de estos films, el *piquetero*, es lo opuesto al puntero: no se maneja por intereses sino por ideales, no pacta con los políticos convencionales sino que propone nuevas formas de hacer política, no practica el clientelismo sino la asociación libre. No participa hacia el interior de la villa mediando con el afuera, sino que sale de la villa misma, para cortar las calles con sus rostros cubiertos por un pañuelo y el incendio de las gomas de los autos. Su presencia en la política argentina se remonta a fines de los años noventa.

El cine “piquetero”, como se lo conoció, buscaba una autovisibilización y, eventualmente, nuevas resoluciones narrativas al modo del cine militante de los sesenta. Aunque era hecho en colaboración con organizaciones culturales que no necesariamente tenían su origen en la villa, la participación de los militantes en el film afectaba su estructura misma, su régimen visual y narrativo. *El rostro de la dignidad*,⁵ de Fabián Pierucci, realizada durante los acontecimientos del 2001, politiza la villa e invierte todos los tópicos habituales de representación: la mirada de los niños ya no implora 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 una lucha común. Y esto es así porque el gran cambio que se produce es que los que llevan la cámara y realizan el trabajo de edición son los propios villeros o integrantes de su movimiento. En *El rostro de la dignidad*, el final de la película no está escrito previamente sino que se decide en una asamblea incluida en la película.

Es interesante el título (*El rostro de la dignidad*) por el hecho de que los

militantes debieron cubrir sus rostros con un pañuelo para participar en los actos sin ser reconocidos por la policía (además de la referencia a la figura del insurgente global Subcomandante Marcos y su pasamontañas). Los pañuelos cubriendo el rostro se convirtieron en un emblema de movimientos y se multiplicaron en murales y graffitis. Generalmente representados en una manifestación o lanzando algún objeto, los piqueteros —en tanto protagonistas del film— quedaron encerrados en su propio estereotipo. Como señala Christian Dodaro, aunque el final de la película se decidió en la asamblea, “parte del MTD no estuvo de acuerdo con el resultado, dado que los representaban como violentos en vez de acentuar su trabajo territorial”. El rostro de la dignidad termina extremando el rasgo central en las representaciones de las villas miseria en el cine argentino: la primacía de la política los define como sujetos y se impone el lugar privilegiado (y hasta casi exclusivo) de lucha y negociación. De esta manera, y es lo que pasó con el cine piquetero, su supervivencia depende de la permanencia del conflicto.

De formas muy diferentes, *Elefante blanco* y *El rostro de la dignidad* consideran al sujeto villero bajo el signo de la política. Frente a la criminalización a la que lo condenan los medios, las películas (y esto incluye a casi todo el corpus) responden con la tradición del cine de denuncia y militante. Los tipos del puntero, el cura villero y el piquetero se desplazan del tipo al estereotipo porque, sin advertirlo, sólo pueden expresarse en el antagonismo. Terminan reproduciendo el modo en que la ciudad imagina a las villas, como algo separado, homogéneo y estigmatizado aunque sea en la forma activa de la política.

IV. Estereotipos

Frente a los estereotipos que recorren *Elefante blanco*, *El rostro de la dignidad* y casi todos los films del período, *Estrellas* asume una actitud que lo aleja de los otros films desde el momento en que no incluye a la villa en un régimen de visibilidad marcado por la mirada política sino en el mundo de la sociedad del espectáculo. *Estrellas* es un documental sobre Julio Arrieta, un habitante de la villa 21 que tiene una agencia de casting para cine y televisión.

George Yudice y João Camillo Penna han señalado sobre los recursos que brinda oponer la culturalización a la criminalización que hacen los

medios masivos de los sectores marginales. Esa opción, de todos modos, no está presente en el cine argentino, tal vez porque la herencia del cine militante es muy poderosa, más aún cuando se trata de los sectores subalternos. La supervivencia y la repetición de motivos visuales y narrativos que tienen más de cuarenta años hablan de que, con diferentes inflexiones, los estereotipos proliferan. Por eso *Estrellas* de Federico León y Marcos Martínez configura una excepción al considerar a los habitantes de la villa antes como sujetos culturales que como sujetos políticos. En *Estrellas*, además, la militancia no sólo no es el objetivo ni el rasgo identificatorio sino algo que el protagonista deja, de algún modo, atrás: Arrieta fue en su juventud militante del peronismo barrial y las destrezas que aprendió en esa escuela le sirvieron para moverse en la industria del espectáculo y el entretenimiento.

La visión de León y Martínez encuentra su propia tradición en el populismo, pero eso me interesa menos ahora que resaltar el modo cómo elabora los estereotipos. Según señala el protagonista, su agencia de casting funciona porque siempre es mejor llamar a alguien de la villa para hacer de chorro (ladrón) antes que a un actor profesional. El villero tiene, como se repite innumerables veces a lo largo del film, “portación de cara”. Es decir, que el mayor capital que poseen estos actores es lo que se ha configurado como su estigma: el hecho de ser morochos, “gronchos” y de aspecto sospechoso. Si la villa también se define en el mercado de la oferta de bienes mercantiles y formas de consumo, incluidos obviamente los culturales, *Estrellas* despliega el caso de alguien que descubrió que no importa la clase social de la que se provenga, si no saber moverse en la sociedad del espectáculo si se quiere sobrevivir. “El lugar que no tienen en la sociedad –escribió Alan Pauls– lo encuentran en el espectáculo”.⁶

Al centrarse en la actuación, y al borrar deliberadamente las fronteras entre actuar y ser, *Estrellas* señala la caída de las identidades como eje de cualquier negociación o experiencia de cambio. Los villeros entrenados por Arrieta fingen que no fingen y actúan los estereotipos de la villa: hacen de “ladrones”, de “secuestradores” o de “mucamas”. Saben que las identidades, en algún punto, se construyen, y que los procesos de identificación son más poderosos, convincentes y dinámicos que las identidades fijas y rígidas. Pero no por pensar esto el film denuncia a los estereotipos: a diferencia de la posición moderna que se propone desnaturalizarlos o

deconstruirlos, la lectura de *Estrellas* nos permite advertir cómo la posición constructivista (es decir, la idea de que lo que se percibe como natural es en realidad parte de un proceso histórico y contingente) ha llegado a su límite porque aun sabiendo que son construcciones con un valor de verdad relativo, el juego social se define a través de ellos. Al asumir roles, la virtud de los actores (¿los actores sociales? ¿los actores cinematográficos?) es ser diestros en el uso de los estereotipos: no se pone el acento en su falsedad sino en su funcionamiento; no se los toma como un estigma sino como una marca que permite entrar al mercado de trabajo y realizarse socialmente; no se los toma como algo que naturaliza o esencializa (según la propuesta de Hall) sino como lugar de negociación entre lo cultural y lo natural, lo construido y lo innato, el deseo y lo real.

Las películas de la mirada política caen en una contradicción insalvable: suponen un horizonte de emancipación a la vez que se lo clausura en una imagen estereotipada de las villas. La propuesta culturalista de *Estrellas* permite repensar con más dinamismo el funcionamiento de los estereotipos en las villas y en la sociedad del espectáculo. Sus tácticas, de todos modos, son de supervivencia, y aunque tengan la virtud de poner en evidencia la politicidad propia de la cultura, terminan suprimiendo los lazos de dominación y el antagonismo que supone enfrentarlos. Atrapado entre la fatalidad y las tácticas de supervivencia, el cine argentino todavía está buscando las maneras de narrar una salida que tal vez esté en las propias villas, no como lugares de la pobreza y la miseria sino como espacios en los que el cambio es posible.

NOTAS:

- 1 En *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004, p. 254
- 2 *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Brasil: FGV, 2005.
- 3 Brasil: Ateliê Editorial, 2004, p.123
- 4 Dice Euclides: “a inadaptabilidade do povo à legislação superior do sistema político recém-inaugurado”, IBID, p.201.
- 5 Curiosamente la película está en IMDB (www.imdb.com) pero no en cinenacional.com.
- 6 En Suplemento Radar, edición del 12/09/2007. Se puede consultar en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/4298-698-2007-12-09.html>