

La villa: política contemporánea y estética

*Lo contemporáneo señala un particular desajuste—una coincidencia y un desencuentro con el presente—que permite ver la luminosidad de nuestro tiempo y, a la vez, percibir su lado oscuro. El campo cultural está definido por ese desarreglo temporal y tal vez por eso, sea el mejor lugar para percibir lo contemporáneo. Este artículo aborda tres objetos culturales producidos en el nuevo milenio—las novelas *La virgen cabeza* (2009) y *La boliviana* (2008) y el documental *Estrellas* (2007)—para rastrear las formas contemporáneas de la articulación entre política y estética. A través del humor, la violencia verbal y la injuria, estos objetos eligen el espacio de la villa, de la pobreza y la exclusión social, como un lugar para producir una nueva imaginación política, conjeturar nuevas utopías, formas inéditas de sociabilidad y asociación comunitaria, y nuevos modos de gobierno y de activismo.*

.

[T]o be contemporary is, first and foremost, a question of courage, because it means being able not only to firmly fix your gaze on the darkness of the epoch, but also to perceive in this darkness a light that, while directed toward us, infinitely distances itself from us.

—Giorgio Agamben, *What is the Contemporary?* (46)

1. La pregunta por lo contemporáneo

Lo contemporáneo no define una perfecta coincidencia con el presente, sino más bien una retirada, una substracción del flujo temporal. Giorgio Agamben formula la pregunta a cerca de lo contemporáneo y cita a Roland Barthes: lo contemporáneo es lo atemporal. La palabra aparece también en el título y en el prólogo del volumen que reúne los ensayos que Friedrich Nietzsche publica entre 1873 y 1876: *Consideraciones intempestivas*. En alemán *unzeitgemäße*, en inglés *untimely*: lo atemporal, lo que está fuera, más acá o más allá del tiempo. Lo contemporáneo pensado de esta manera es incluso más que lo que

no coincide con su propio presente; es atemporal, lo desafechado por el tiempo, desafección que le confiere el valor de lo eterno.

Paradójicamente, esta desafección de lo contemporáneo lo acerca a aquello que Borges propone sobre los clásicos. Un clásico, dice Borges, “es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (773). No se trata de un libro con tales o cuales características—o méritos, tal como lo prefiere Borges—, sino un libro que provoca una lectura particular: se lo lee siempre como si estuviera escrito “ahora”. Un clásico—un libro, una pieza musical, un cuadro, un diseño—sería aquello que es eternamente contemporáneo, aquello que no sólo resiste al paso del tiempo sino que constantemente, cada vez—es decir, para cada lectura—, vuelve a crear su propio presente.

Retirado del tiempo o eternamente presente, lo contemporáneo no establece una relación cómoda con el ahora sino que señala un desajuste, un estar *out of joint*. Sin hundirse en la melancolía de un pasado en el que todo fue mejor ni en la levedad perecedera de lo actual, la obra, la pregunta, el sujeto contemporáneo habita el presente con distancia, con cierto anacronismo. Ese estar *out of joint* que Hamlet le atribuye a un tiempo descarrilado o enloquecido tiene cierto carácter fantasmático. Lo contemporáneo como lo que se descarrila es justamente lo que, como los fantasmas, viene del pasado y que, artificioosamente, posa una adecuación al “ahora” de su aparición.

Habría en lo contemporáneo, entonces, una inmensa potencia crítica: justamente debido a ese particular desajuste con el presente, lo contemporáneo estaría destinado a percibir el lado oscuro del presente y a la vez, a advertir allí la luminosidad de nuestro tiempo. Y es justamente en este punto que este modo de definir lo contemporáneo puede ser también el modo más certero de definir el campo de lo estético: su habilidad para captar las heridas, la dimensión traumática, las injusticias de nuestro tiempo y a la vez, su capacidad de ver allí alguna luz que se dirige hacia nosotros aunque sin llegar a alcanzarnos.

Con esta dimensión crítica y este momento utópico en mente, podemos pensar un corpus de objetos—algunas novelas, imágenes y films pero también proyectos editoriales y culturales—producidos en Argentina después de la crisis del 2001. Si en los años noventa conceptos como transculturación, deconstrucción de las identidades nacionales, hibridez, etc. eran las palabras que definían el campo de lo

latinoamericano, ¿cuáles son esas palabras hoy? ¿Cuál es el vocabulario del debate contemporáneo? ¿Cuáles son los conceptos que articulan hoy estética y política?

2. Espacio y animalidad

Voy a detenerme en algunos aspectos de dos novelas, *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara (2009) y *La boliviana* de Ricardo Strafacce (2008). Se trata de dos relatos que toman como punto de partida uno de los efectos más visibles de la contradicción globalizadora: el flujo de capital e información y la fijación espacial de las desigualdades sociales y económicas. Burlonamente identifican como espacio emblemático de la globalización capitalista a la villa—lo que en Brazil sería la favela—, ese reducto de pobreza que más que ser una excepción constituye el corazón mismo de la metrópoli latinoamericana. Lejos de coleccionar estampas exóticamente embellecidas de la pobreza o de presentarlo como el lugar de la resistencia épica o la injusticia sufriente, lo conceptualizan como el lugar desde el cual pensar nuevas aproximaciones a la política contemporánea.

En *La virgen cabeza*, la comunidad villera de El Poso cría peces carpas en un estanque; en *La boliviana*, los habitantes del Barrio subsisten gracias a la ingesta de ranas que se reproducen en el riachuelo contaminado. En estas ficciones de finales de la primera década del siglo, la cría de animales es un regreso burlón al siglo XIX, con su carácter fundacional del Estado nacional, su proyecto político republicano y su economía agrícola-ganadera. De hecho, la villa ocupa un lugar similar al que ocupaba la estancia o la hacienda mexicana en el imaginario decimonónico: una unidad económica, política y cultural que a la vez es una suerte de miniatura del espacio nacional. En estas novelas también la villa es, pese a sus límites y alambrados, una miniatura de la nación e incluso de la región. Las villas que proponen las novelas son, pese a sus peculiaridades nacionales, zonas donde efectivamente hay un esfuerzo—tal vez irónico—por construir lo latinoamericano, como una serie de rasgos en común sino como una suerte de desposesión o exclusión compartida. Si hay algo que pueda llamarse Latinoamérica, parecen decir las novelas, no se trata tanto de un continente donde todos tienen algo en común, por ejemplo una lengua compartida, sino de una comunidad unida por el no tener (acceso a la salud, seguridad jurídica, etc.).

Como ocurre siempre con cualquier paisaje, las geografías producen subjetividades: en el caso de la estancia del siglo XIX, por ejemplo, el estanciero y sus peones. En el caso de las villas en estos otros espacios urbanos, las subjetividades producidas son los villeros y sus líderes: una hermosa chica boliviana en uno de los relatos y, en el otro, una pareja conformada por una travesti que habla con la virgen y la periodista que fue a cubrir el milagro y se transformó en su amante, y que es la narradora de la historia, además de una exitosa letrista de la opera cumbia que abre cada capítulo de la novela.

El núcleo de la economía política y subjetiva de la estancia era la vaca, como mercancía por excelencia, y como articulación visible entre el circuito del intercambio económico y el de la vida, la reproducción y la muerte. La vaca ahonda y especifica todo aquello que distingue lo animal y lo humano. En ese régimen de signos y de prácticas en el que se inscribía, la vaca era propiedad y el estanciero propietario; la vaca era pesada y apacible obediencia, el arriero decisión y velocidad; era vida transformada mansamente en objeto. En la economía subjetiva y política de la villa, en el pasaje de la ganadería a otras formas de cría de animales se deja atrás un modo de producción. Pero además se erosiona, punto por punto, el conjunto de diferencias que separaban el orden de lo animal y el orden de lo humano (la vaca, el estanciero, los peones, la mercancía, el capital y el trabajo). En *La Virgen Cabeza*, si la comunidad elige criar carpas es precisamente porque, al igual que los villeros, estos peces no tienen un régimen de alimentación ligado a la propiedad de la tierra: “cualquier porquería comen, lo que comíamos nosotros les tirábamos, pancho, choripán, y se lo comían con chimichurri y todo” (67).

Estas ficciones hacen de aquello que debería pensarse como margen, efecto colateral o estado de excepción, el centro del paisaje del nuevo milenio. La villa es, ironía mediante, una Argentina en miniatura, realmente integrada al espacio latinoamericano. Las subjetividades que el paisaje modela son los sujetos contemporáneos por excelencia. Se conjetura así un mundo en el que las diferencias y las jerarquías le ceden su lugar a nuevas formas de asociación horizontal, que evocan las cadenas de trueque o fábricas recuperadas por cooperativas obreras que suceden a la crisis del 2001 y que, en las novelas, son incluso el motivo de una provisoria prosperidad económica. Se dice de los peces carpas casi lo mismo que se decía de las vacas en el próspero mundo de la estancia decimonónica: están ahí y se reproducen. Pero, en este caso,

la reproducción animal y la abundancia económica no están ligadas al paisaje—como la vaca a la estancia—sino que duplican ciertas formas de asociación subjetiva. Un ex agente de la Side y Susana Giménez, una estrella televisiva vieja y paralítica que vuelve a caminar gracias a un milagro de la virgen dialogan con la asociación de albañiles, putas, travestis, niños, sirvientas, periodistas, chicas de la facultad y el chino del supermercado. La reproducción animal redobla la mescolanza entre el discurso militante y religioso, el de las asociaciones civiles, el de los partidos políticos, la televisión, y el menjunje de letras de cumbia y referencias a los mitos clásicos que se evocan con insistencia.

Las carpas que se eligen porque comen cualquier porquería como sus criadores, y que abren el espacio a la abundancia y al placer, se multiplican finalmente porque “[e]n el barroco miserable de la 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 111). Si todo era posible, si hay espacio para imaginar nuevas utopías políticas, ese espacio es el que da lugar a la configuración de, en palabras de la novela, una “alegre multitud” de sujetos que no son idénticos, que siguen siendo diferentes entre sí y que no por eso dejan de estar juntos (89). La imaginación política de *La virgen cabeza*, reside en hacer de la alegre multitud no sólo una matriz comunitaria y un modo de cuestionar la delegación política sino también una forma de redistribución para enfrentar la desigualdad social. Se trata de una utopía 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.

En la historia de *La Virgen Cabeza*, cuando la abundancia y el barroco divertido se terminan, cuando la villa es desalojada con topadoras y policías, y los muertos que los nuevos emprendimientos urbanísticos siempre traen, la narradora recuerda ese

tiempo de bocas abiertas: las de las carpas, que hacían ‘o’ y trataban de tragar todo lo que se les cruzaba; su forma de estar en el mundo era tratar de comérselo. . . . Y el mundo se las comía a ellas: ahí estábamos nosotros con el corazón contento de carpas y cagándonos de risa, sin pensar demasiado en que también nos devorarían: desde sus helicópteros, los dueños de las cosas nos verían igual que veíamos nosotros a las carpas. (95)

La novela erosiona la noción de sujeto—como efecto de la diferencia entre vida calificada y mera vida—en tanto fundamento de un orden político para postular la diferencia entre los animales, los villeros y los hombres de los helicópteros como un efecto práctico y político del orden de la propiedad que se narra como proceso de representación, como un modo de ver y ser visto por el otro. Se trataría entonces de efectos de humanización y animalización, que la novela reacomoda imaginando nuevas asociaciones y nuevas configuraciones subjetivas y apostando por una lengua que (he aquí la herencia de Aira), se acelera y se lanza hacia al futuro. Cuando la abundancia y el barroco divertido se terminan, cuando la villa es desalojada, nuestras heroínas, luchadoras incansables, levantan lo que queda, lo meten en una bolsa del Coto y se lo llevan a otra parte, a una villa más global (se van a Miami). Lo que queda, lo que preservan, es una suerte de significativo vacío que se llena de muchas cosas y que funcionó como nexo de la comunidad. Es la cabeza de la virgen, que es rubia como Susan Jiménez la diva de la televisión argentina y, por supuesto, como Eva Perón.

3. Política y multitud

La narrativa de la estancia decimonónica identificaba un quiebre temporal: antes estaba el mundo colonial en retirada; ahora y hacia adelante, el moderno capitalismo agrícola-ganadero. Estas novelas del nuevo milenio también tienen un pasado que funciona como marco de referencia y con el cual dialoga el presente. Se trata del periodo de mediados de los cuarenta, que en Argentina podría identificarse como el momento de la consolidación de la biopolítica, cuando el sujeto político por excelencia ya no es el ciudadano en tanto vida calificada, sino la población en tanto conjunto de cuerpos que anudan necesidades e instintos. Ésta es la época del estado de bienestar, de la patria peronista con su retórica del cuerpo, la salud, la reproducción, el deporte, y el conjunto de relatos y mecanismos destinados a la administración de lo viviente.

La historia de *La Boliviana* de Ricardo Strafacce se desarrolla en el Barrio de los Sapos. Este lugar es un espacio que ha quedado excluido de cualquier política de administración de los cuerpos. Allí no llega el Estado, no hay escolarización, ni ley, ni salud. Aquí reside la utopía cínica de la novela: “en el barrio no había autoridad policial . . . ni puesto

sanitario, lo cual no constituía ningún problema porque, por una parte, casi nadie delinquía (y los que lo hacían se iban a practicar sus fechorías a otros sitios) y, por otra, los habitantes del Barrio de los Sapos nunca se enfermaban” (Strafacce 11). Paradójicamente la buena salud de los villeros es resultado de la mala alimentación o de la pobreza.

De manera ridícula y maniquea, la novela construye una serie de personajes que son los malvados de la historia. El personaje principal es el Dr. Clavel Karrufa, “un fármacotraficante con pedido de captura en más de cincuenta países pero, al mismo tiempo, asesor free-lance de los más importantes laboratorios del mundo” (16). La humorada no deja de proclamar con firmeza que la villa, lejos de ser un espacio de carencia, es un espacio de bienestar y lo que se intenta expropiar o convertir en mercancía es justamente la buena salud del villero.

En ambas novelas, el lugar de lo político ya no es el espacio de reivindicaciones y derechos o de intervención en la cosa pública. Se trata más bien de un vacío, del hueco que deja un Estado en retirada. Allí, en ese espacio de desamparo, una serie de cuerpos imaginan, construyen y llevan adelante ciertos modos de política contemporánea: inventando nuevas alianzas y nuevas formas de sociabilidad. Hay cierta melancolía en el título de *La virgen cabeza*: la virgen cabeza es la virgen de los cabecitas negras, la virgen de los pobres y, por deslizamiento, la virgen peronista, ya que el sintagma “cabecitas negras” era el modo racializado con que se identificaba a las masas obreras que emergían a la escena política en la Argentina de los años cuarenta. Esa melancolía sobrevuela también el relato que evoca un pasado mítico y perdido—, “[s]i Evita viviera seríamos peronistas”, dice la travesti—y a la vez lo recupera como modelo de la delegación política, ese modo tan peronista, basado en la conjunción entre afectividad y liderazgo (Cabezón Cámara 87).

La Boliviana toma otra dirección y actualiza ese pasado como retro peronismo. María Luján, la protagonista del relato, moviliza a toda la comunidad para expulsar a los invasores. Gracias a su belleza, consigue que un soldado del cuartel le preste un tanque, que la Central General del Trabajo tome cartas en el asunto y que una serie de trabajadores, compañeros de su marido, se sumen también. La operación es un éxito y la articulación entre ejército, sindicalismo y bases obreras que llevó al poder al peronismo en el 45 se vuelve a repetir, ahora con disparatada rapidez y armonía.

Estas novelas pueden integrarse a un corpus de novelas de la villa: *La villa* de César Aira, *La aventura de los bustos de Eva* de Carlos

Gamerro y *Dame pelota* de Dalia Rosetti, por citar rápidamente algunas¹. Hay en ellas una serie de constantes que interrogan el vínculo contemporáneo entre cultura y política. Por un lado, lo que Josefina Ludmer detectó como un “tono cínico” de la literatura y que acerca estos relatos a otros como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *El asco* de Castellano Moya, entre otros (165). Son novelas que actúan una aceptación perversa del estado de cosas y sí lo ahondan eyectándolo hacia el futuro, acentuándolo en su aceleración. Con una construida superficialidad, se esmeran por producir utopías incluso si socarronamente postulan el movimiento irremediamente expansivo de la periferia. Por otro lado, advertimos un vocabulario marcado por la reflexión sobre la administración de la vida, el control poblacional y las migraciones internas desde la zona rural al mundo urbano y fabril. Justamente por eso es esperable que se entable cierto diálogo con el peronismo como hito de la historia política y a la vez como parte de la historia, del pasado, de lo que se evoca pero no puede volver idéntico a sí mismo. Por eso las denuncias sobre la desigualdad social se cruzan ahora con discursos sobre la aceptación y capitalización de las diferencias. Y por lo tanto con nuevos modos de pensar la asociación política, ya no marcada por la identidad sino por la asociación provisoria y estratégica. Las novelas no hablan, no podrían hablar de la clase trabajadora—como sí pudo hacerlo el naturalismo de fin de siglo—, sino de multitudes en las que conviven distintos tipos de subalternidades. Así, la ficción pone en escena ciertas lecturas y conceptos como imperio, multitud y transformación política y social con o sin toma del poder en diálogo con la reflexión más específica sobre el populismo (como una reflexión de, entre otros, Ernesto Laclau pero también como parte del ejercicio político de países como Argentina, Venezuela y Bolivia en los últimos años). El populismo—y lo que podríamos nombrar como—la razón sentimental están en el corazón de los nuevos modos de pensar el activismo y de tramar una zona de afectividad sobre el campo de lo político.

4. Picaresca criolla

El espacio de la villa, la identidad de sus habitantes y la capacidad de autogestionar proyectos culturales y políticos es también el eje de *Estrellas*, la película de Federico León y Marcos Martínez, estrenada

en 2007². Se trata de un documental—con las transformaciones que han caracterizado al género en los últimos años—sobre la actividad que Julio Arrieta desarrolla en la Villa 21 de Barracas. Arrieta empezó décadas atrás fundando allí un grupo de teatro vocacional que, según sus propias palabras, era totalmente “autóctono”, es decir, integrado exclusivamente por villeros (León y Martínez). Luego, con la emergencia de una serie de películas y series de televisión que transcurrían en la villa o que tenían como protagonistas personajes populares (una tendencia de la cual Adrián Caetano es un ejemplo, desde *Pizza, birra, faso* de 1998, *Un oso rojo* del 2002 y *Tumberos* del mismo año) Arrieta empieza a ofrecer un peculiar servicio para los cineastas y productores: les ofrece locación (identifica lugares especiales en la villa o incluso puede construir una locación especialmente para una película, tal es así que el documental muestra cómo construyen una casilla en tres minutos), actores (un rengo, piqueteros, lo que necesiten, dice Arrieta), que al mismo tiempo pueden encargarse del catering, “tirar cables y acarrear bultos” y, finalmente, “seguridad” una palabra mágica que en la Argentina del fin de milenio (y en casi toda Latinoamérica) es parte de las agendas políticas neoconservadoras y significa protección para la clase media de la violencia de los pobres. En este caso, “seguridad” significa que Arrieta acompaña al equipo de filmación en la villa “para que puedan filmar sin que nadie los moleste y con la garantía de que no se va a romper un cable, no se va a dañar un micrófono” y que “nadie los va a molestar en su trabajo: cuando el director dice silencio, se hace silencio” (León y Martínez). Arrieta media entre el mundo de la villa y el del cine, ofrece servicios de manager y de productor, pero también de informante nativo: es el que protege a los cineastas, actores y productores de los peligros de la villa³.

Julio Arrieta narra su recorrido desde la militancia en el peronismo como puntero—un líder comunitario encargado de llevar gente de la villa a marchas y actos partidarios—hasta la organización del grupo de teatro y su labor como manager de actores y prestador de estos servicios a productoras de cine. Arrieta capitaliza ese pasado y esa experiencia política, esa participación en los aparatos partidarios del peronismo, para hacer de este cambio de actividad un planteo político-estético-sindical; ofrece sujetos populares para que actúen de sí mismos y lo propone como una mezcla de reivindicación laboral, racial y cultural. Dice Arrieta, frente a la cámara de León y Martínez: “Estamos

peleando por un espacio un lugar. El lugar porque el que peleamos sistemáticamente es que no contraten a rubios para hacer de negros. Nosotros queremos hacer de negros. Somos negros, no nos avergonzamos. Queremos hacer negros lindos, pobres dignos. Fuimos pobres toda la vida así que es un papel que lo podemos hacer totalmente”. Se trataría de una versión retorcida del derecho del subalterno a representarse a sí mismo, una versión en la cual no se discute sólo en términos simbólicos sino también en los términos más crudos del derecho laboral: si el cine de los últimos años está interesado en representar la vida en las villas, la actuación produce nuevos puestos de trabajo que, en medio de la crisis, son un derecho de los villeros.

Reiteradas veces, en *Estrellas*, Arrieta explica que los villeros son “portadores de cara” y como tales, tienen destinados ciertos papeles: ladrones, guardaespaldas, pobres, etc. Con la misma insistencia, Arrieta mira a la cámara y argumenta que han “trabajado mucho para esto” y que hay algunos actores que ya tienen experiencia y pueden interpretar otros roles. No se resuelve en ningún momento esta oposición entre la formación actoral y la determinación física: como advierte Graciela Montaldo, “inscritas en su cuerpo están las marcas de la pobreza”. De hecho, *Estrellas* se cierra con la muestra de una página web en la que, sobre un fondo de estrellas y con sonido de cumbia, se exhiben imágenes de los actores divididas en dos grupos. Entre los “personajes típicos”, tal como lo anuncia la página web, están los de policía, ladrón, guardaespaldas, obrero, preso y mucama. Los otros se reúnen bajo el título “personajes atípicos que también estamos capacitados para cubrir”, y son: nuevos ricos, turistas extranjeros, hippies (León y Martínez). Una representación artificiosa y sutilmente kitsch que evoca el estilo fotográfico de Marcos López atenúa la ironía o el efecto de disfraz de las imágenes del último grupo, al proyectar estos mismos sentidos también sobre los personajes del primer grupo. Hay un efecto de humor al ver a Arrieta vestido ya no de nuevo rico, sino de un estereotipo ridículo de nuevo rico, con una ropa de tenista que le queda un poco chica; pero la misma humorada se proyecta sobre el ladrón excesivamente posado y escapando de la escena en puntas de pie.

La película de Martínez y León sostiene la contradicción del personaje principal: el derecho a actuar de pobres porque son pobres, y el derecho a actuar—de pobres o en cualquier otro rol—porque, como el mismo Arrieta lo afirma en el documental, “la cultura no es un

privilegio de algunos sino un derecho de todos”. Así *Estrellas* pone en crisis la línea que separa ser y actuar, realidad y ficción, determinismo y voluntarismo, educación formal y autodidactismo, etc. La crisis de estas oposiciones, que ya es casi un lugar común, no es sin embargo el punto de llegada de la película sino apenas su punto de partida.

Según cuenta Arrieta, cuando Alan Parker visitó la villa en busca de locaciones para la película *Evita*, mostró su reticencia a filmar allí debido a que las muchas antenas de televisión databan las casillas en el presente y no a mediados del cuarenta como requería el film. Arrieta explica a la cámara que lo entrevista para este documental que él le propuso al director norteamericano armar una villa ad hoc para la película; pero alguien más le robó la idea, “se llevó cualquier cantidad de guita y nos dejó afuera”. El punto central del documental no es el carácter artificioso del realismo—el hecho, por ejemplo, de que la casilla construida por los villeros para la película no es simplemente un decorado sino una casilla esencialmente idéntica a las otras. Tampoco lo son las múltiples fracturas del proceso de representación, con las que instalaciones, *happenings* y otras intervenciones estéticas de vanguardia han experimentado a lo largo del siglo. El fenómeno que la película explora con gran originalidad es el carácter contradictorio de la mercancía cultural y la tensión entre arte y política en el nuevo milenio.

Debido a la crisis, aquellos que viven en los márgenes son cada vez más visibles y se hacen presentes en el campo de la ficción en el centro de las ciudades. Un fenómeno paralelo a éste es justamente que la pobreza se convierte en mercancía vendible—*Estrellas* muestra a un periodista de un programa de chismes entrevistando a uno de los actores que trabajan con Arrieta y pronunciando la poco feliz frase “ahora que la marginalidad está de moda”. Ocurre que, tal como lo sintetiza Alan Pauls, “[l]os pobres, los grandes eyectados del sistema, empiezan a florecer en las cárceles de cartapesta, las villas truchas y los aguantaderos de estudio. El lugar que no tienen en la sociedad lo encuentran en el espectáculo”. Así, la crisis económica y la crisis política exhiben la imposibilidad de representar, alojar, dar voz o incluir a estos grupos sociales, que pasan a ser usados como parte de la industria del entretenimiento. La picardía de Arrieta consiste, entonces, en la aceptación de esas reglas de juego y el intento de subsistir en ellas: 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. Lo que León y Martínez muestran es a una serie de sujetos que ingresan al mundo de la cultura, con las estrategias de sobrevivencia con las que se las arreglan para subsistir en la vida cotidiana. La picardía de Arrieta, el efecto irónico de sus reivindicaciones o el pragmatismo de los servicios que ofrece exhiben por un lado, las estrategias de supervivencia en el contexto de la crisis, donde todo, incluso la pobreza deviene objeto comercializable y, por otro lado, el carácter mercantil de toda producción cultural y su veladura como una suerte de mandato del arte burgués.

Por otra parte, la crisis también obligó a los artistas a reformular su lugar como productores culturales, a repensar la relación entre arte y trabajo y también los modos de circulación de los objetos estéticos. Las editoriales cartoneras son un claro ejemplo de esto⁴. Se trata de proyectos concebidos a partir de un concepto fuerte de acción o intervención en el campo cultural que producen nuevas formas de asociación y de organización comunitaria—por ejemplo, entre escritores, editores y cartoneros— y que articulan el vínculo entre estética y política de un modo muy diferente al que se daba hasta ese momento.

En “La invasión de la política”, Graciela Montaldo analiza comparativamente la película *Estrellas* y el texto “Yo cometí un happening” de Oscar Masotta. Montaldo los aborda como condensación de dos momentos de la relación entre arte, cultura y política. En los sesenta—explica Montaldo—la politización de lo estético se hace “sobre parámetros que mantuvieron las instituciones, las jerarquías y los agentes culturales de entonces”; categorías como ideología, compromiso y proletariado son centrales para pensar un vínculo que descansa sobre procesos de representación, explicación y mostración, es decir, de acercamiento y conexión de esferas—el arte, la política, la cultura—más o menos diferenciadas y autónomas. En el nuevo milenio, las prácticas culturales y estéticas pierden “muchas de sus connotaciones elitistas así como sus pretensiones emancipatorias” (Montaldo). Pierden también su carácter autónomo—o al menos, la autonomía deja de ocupar el centro del aparato de producción estética—y por lo tanto establecen otros vínculos, cada vez menos mediados, con la esfera pública, el universo de lo político, el establecimiento de lazos comunitarios. En el nuevo milenio, sostiene Montaldo, la relación entre estética y política adopta la forma de “una ‘alianza’ absolutamente coyuntural entre ‘el arte’ y la

exploración de los márgenes”; una alianza que, tal como se hace evidente en *Estrellas*, se cruza con un modo de intervenir en el mercado y en el mundo del espectáculo⁵.

Una de las obras más emblemáticas de Experiencias 68, “La familia obrera”, de Oscar Bonny podría también ser descrita en los términos que definen lo contemporáneo—performatividad sobre representación, fractura en lugar de unidad de sentido, borradura de la diferencia entre ser y actuar, etc. Lo peculiar de lo contemporáneo no es la alianza entre estética y exploración del margen ni su carácter coyuntural, sino los modos de esa articulación. Evidentemente ya no se trata de poner en contacto dos ámbitos distintos—el de la cultura y el de la villa—con afán alfabetizador a la manera del siglo XIX, ni de valorar la cultura del subalterno como proponía el multiculturalismo en los noventa. Se trataría de un roce que no sólo es inestable o coyuntural, sino que además—y aquí reside, creo, su contemporaneidad, su diferencia y repetición de sí en el pasado—adquiere una particular direccionalidad.

El documental de León y Martínez está estructurado a partir de un montaje paralelo. En primer plano, mirando a cámara y con diferentes fondos—en su casa, en el paisaje nocturno de la villa, en un descampado a pleno día, etc.—escuchamos la entrevista a Julio Arrieta; en paralelo hay otras escenas. Algunas son apariciones de Arrieta y el grupo de teatro vocacional en programas televisivos, el discurso que da cuando recibe un premio en nombre de Adrián Caetano, etc. Durante los primeros veinte minutos del film, cuando el personaje va desarrollándose, se ven en paralelo una serie de escenas que, luego entendemos, pertenecen a una película propia. Se trata de lo que Arrieta define como su gran proyecto: hacer una película que muestre la cultura de la villa, “con los códigos que tenemos nosotros, con la dicción, con el léxico que tenemos nosotros” (León y Martínez). La película no es una reivindicación realista o naturalista de la cultura popular, de la sabiduría oral, ni tampoco una historia de ascenso de clase, de salida del mundo villero; es una película en la que los extraterrestres llegan a la villa—y aquí una de sus diferencias, ya que según Arrieta, en Hollywood, los extraterrestres siempre llegan a los barrios caros—y son repelidos por los villeros que les arrojan agua contaminada de la villa. El relato recuerda la narrativa escolar sobre el heroísmo de la protonacionalidad: cuando los ingleses invaden la ciudad y los colonos los repelen arrojándoles aceite hirviendo.

Ese proyecto que Arrieta distingue de otros trabajos y participaciones en cine y televisión, y asume como suyo, es una película llamada *El nexo*, producida y dirigida por un estudiante de la Universidad del Cine, Sebastián Antico, co-guionada con Diego Rosso y auspiciada por la Universidad del Cine y el INCAA⁶. *Estrellas* le da un lugar central a este proyecto, no sólo al incluirlo en el montaje paralelo del comienzo, al generar cierto suspenso y sentido retrospectivo, sino también porque la película de León y Martínez se vuelve, por momentos, una suerte de *making of* de *El nexo*, incorporando fragmentos de la filmación y comentarios del joven Antico. Incluso el doble sentido del título, que evoca el mundo del cine con sus estrellas y el universo de la ciencia ficción y las luchas con invasores extraterrestres, remarca el lugar central de *El nexo*. Tal vez justamente porque León y Martínez vislumbran allí una cifra del vínculo contemporáneo entre el mundo del cine y el de la villa, entre estética y política,—o entre lo que Montaldo llama el arte y la exploración de los márgenes.

Lo que *Estrellas* revela es que el vínculo contemporáneo estética y política no sólo asume la forma de una alianza coyuntural y fragmentaria entre las prácticas estéticas y lo popular, sino que además posee una inédita multidireccionalidad. Arrieta habla de *El nexo* como un cine que es propio en la medida en que establece un vínculo con el mercado, con el cine *mainstream* y con las categorías tradicionales del arte—como las de autor y obra, entre otras—que no es de oposición—no se trata de la cultura popular versus el cine *mainstream*, ni del cine de género versus el de autor—sino de incorporación y torsión. A su vez, el cine incorpora no sólo una serie de sujetos o locaciones populares, sino una *estética villera* que evoca lo infantil más que lo artesanal—las tapas de los libros de Eloísa Cartonera no sólo están hechas a mano, también están hechas con materiales, tipografía y dibujos que recuerdan a los trabajos escolares; *El nexo* incluye una escena en la que los personajes van en una nave, simplemente sentados en una silla y con un secador de piso como volante de comando—y sobre todo un “saber hacer” en el contexto de la crisis. Tal vez, como nunca antes, lo popular deja de ser el tema de una novela, un cuadro o una película, deja de ser aquello a lo que se le da voz, para pasar a ser aquello de lo que se aprende.

Parecería que el arte se politiza ya no cuando aloja al subalterno, le da voz, lo representa o lo incorpora en términos ideológicos como ocurría en los años sesenta. El arte se politiza cuando explora el mundo de la villa para extraer de allí ciertas formas de supervivencia, ciertos

modos de asociación, cuando asume cierta picardía, cierto humor (y también cierto cinismo) que se practica en los márgenes 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—las *celebrities* y los marcianos, las verduras y los libros, los artistas plásticos y los cartoneros—o incluso como una instancia productiva que reemplaza al autor por modos de cooperación colectivos y a la obra por la performance.

En diálogo con las iniciativas de autogestión (que hilvanan desde proyectos editoriales y culturales como Eloísa Cartonera o el club del Trueque hasta la recuperación de fábricas que Avi Lewis y Naomi Klein documentan en “La toma”), películas como *Estrellas* o novelas como *La boliviana* y *La virgen cabeza* encuentran en la villa un espacio que funciona ya no como proveedor de temas para la máquina de representación de lo otro, sino como fuente de estrategias, experiencias, formas de asociación y proyectos comunitarios y políticos. La narrativa villera da cuenta de una exploración y un aprendizaje que articula la que tal vez sea la pregunta contemporánea por excelencia: una pregunta por las transformaciones en la relación entre cultura, política y subalternidad en Latinoamérica en el nuevo milenio. Una pregunta que la novelística y la narrativa visual responden exhibiendo brutalmente la dimensión material del trabajo estético y articulando imaginación estética, razón sentimental y utopía política.

SAN FRANCISCO STATE UNIVERSITY

NOTAS

¹ Planteé algunos de estos problemas a partir de un corpus más acotado, en Cortés Rocca.

² Puede verse un tráiler de la película en:
<http://www.youtube.com/watch?v=JOzcgRC4718&feature=related>.

³ Proyectos, imágenes y notas publicadas en distintos medios pueden verse en el blog Arte Villa Producción, en: <http://julioarrieta.blogspot.com/>.

⁴ Con la crisis del 2001, la figura del cartonero se hace sumamente visible y, de algún modo, se vuelve una sinécdoque de la pobreza. El cartonero viene desde las villas a los

barrios más pudientes de la ciudad de Buenos Aires, para revisar la basura y revender papel, cartón y envases de vidrio y plástico. En 2003, la editorial Eloísa Cartonera se instala en el barrio de la Boca. Se organiza como cooperativa y produce libros cuyas tapas están hechas con cartones comprados a los cartoneros, pintados a mano e impresos de manera artesanal. Con un catálogo que incluye autores jóvenes (Bejerman, Casas, Laguna, Cucurto) junto con el canon más prestigioso de la literatura latinoamericana (Aira, Piglia, Bellatin, Pauls, entre otros), la editorial hace libros cartoneros, es decir, libros baratos o pobres, libros surgidos de la crisis—que en el campo específicamente editorial impactó produciendo un aumento excesivo de papel. Son también, libros que incorporan la crisis y al cartonero no como objeto de representación, sino como agente del proceso de producción e incluso como fuente de estrategias y recursos de supervivencia. En sus comienzos, se vendían en el mismo local donde también se vendían verduras. Ver www.eloisacartonera.com.ar.

⁵ Habría también una diferencia que involucra conceptos como totalidad, conciencia y sentido. En una sociedad despedazada por la crisis, el documental de León y Martínez—al igual que las novelas de la villa de Cabezón Cámara y Strafacce—no apuestan a “unir ni darle coherencia a la desintegración sino mostrar las costuras de un tejido hecho de retazos extraños entre sí” (Montaldo). El rejunte, el collage, la venta de libros y verduras en el local de Eloísa cartonera o “el barroco divertido”—en términos de *La virgen cabeza*—implica una convivencia de elementos disímiles sin una conciencia unificadora, sin mediaciones, sin efectos alegóricos.

⁶ El trailer de la película puede verse en:
<http://www.youtube.com/watch?v=R22YIkak8qA&feature=related>.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. “What Is the Contemporary?” *What Is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford: Stanford UP, 2009. Impreso.
- Aira, César. *La villa*. Buenos Aires: Emecé, 2001. Impreso.
- Antico, Sebastián, dir. *El nexo*. INCAA, 2007. Cortometraje.
- Borges, Jorge Luis. “Sobre los clásicos”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. Impreso.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. Impreso.
- Caetano, Adrián, dir. *Pizza, birra, faso*. Palo y a la bolsa Cine, 1998. Largometraje.
- . *Un oso rojo*. Lita Stantic Producciones, 2002. Largometraje.
- . *Tumberos*. América 2, 2002. Miniserie.
- Castellanos Moya, Horacio. *El Asco: Thomas Bernhard en San Salvador*. San Salvador: Editorial Arcoiris, 1997. Impreso.
- Cortés Rocca, Paola. “Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas”. *Revista Hispánica Moderna* 64.1 (2011): 39–48. Impreso.
- Gamero, Carlos. *La aventura de los bustos de Eva*. Buenos Aires: Norma, 2004. Impreso.

- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Trad. Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- León, Federico, y Marcos Martínez. *Estrellas*. Crudo Film, 2007. Documental.
- Lewis, Avi, dir. *The Take*. Libreto de Naomi Klein. 2003. First Run Icarus Films, 2006. DVD.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010. Impreso.
- Masotta, Oscar. *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- Montaldo, Graciela. "La invasión de la política". *E-Misférica 8.1. Performance≠Vida*. Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2011. Red. 6 abril 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *Consideraciones intempestivas*. Ed. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1988. Impreso.
- Pauls, Alan. "Los actores sociales". *Radar / Suplemento cultural de Página 12*. 9 de diciembre de 2007. Red. 8 abril de 2013.
- Rosetti, Dalia [Fernanda Laguna]. *Dame pelota*. Buenos Aires: Mansalva, 2009. Impreso.
- Strafacce, Ricardo. *La Boliviana*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. Impreso.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1994. Impreso.

Palabras clave: estética y política, crisis argentina 2001, villa, documental, animalidad, peronismo.