

La discursividad del Cine Villero

Por Carlos Luis Bosch*

Resumen: En este trabajo vamos a acercarnos al fenómeno contemporáneo del Cine Villero y puntualmente nos centraremos en la “discursividad que funda”, concepto que tomamos de Michel Foucault. Algunas de las preguntas que nos realizamos son las siguientes ¿Cuáles fueron las condiciones de surgimiento de esa discursividad? ¿Qué características adopta? ¿Cuál fue su forma de circulación?

Palabras clave: Cine Villero, discursividad, representación, AMBA.

Abstract: This article explores the contemporary phenomenon of Cine Villero focusing on Michel Foucault’s concept of “foundational discursivity.” Some of the questions that guide us are the following: Which were the conditions for the emergence of this discursiveness? Which were its characteristics? How did it circulate?

Key words: Cine Villero, discursiveness, representation, Argentina.

Fecha de recepción: 13 de enero de 2017.

Fecha de aceptación: 21 de marzo de 2017.

Introducción

En febrero de 1969, Michel Foucault brindó su famosa conferencia *¿Qué es un autor?* (Foucault, 1981). Allí divide este concepto en dos tipos: el autor de un texto y el autor “fundador de discursividad”. Con esta clasificación buscaba explicar que ser el creador de una obra es distinto a ser el referente de todo un movimiento artístico o científico. Para el caso del arte, utiliza el ejemplo de Ann Radcliffe, quien escribió la novela *El castillo de los Pirineos* pero al mismo tiempo instituyó el canon de las novelas de terror de principios del siglo XIX. Es decir, la novelista británica es autora de su obra pero también es la referente de toda una discursividad, de toda una estética del terror con la cual otros autores contemporáneos y posteriores se reflejan o discuten. Dentro de la historia del cine podríamos decir que Rossellini es el autor de *Alemania año cero* pero al mismo tiempo es uno de los referentes que funda toda una discursividad

denominada “Neorrealismo italiano”. Julio Arrieta, Nidia Zarza o César González son los tres fundadores de una discursividad que, tanto la prensa como ellos mismos, han denominado “Cine Villero”. Es por eso que el objetivo de la presente investigación consiste en develar las características que presenta esta discursividad.

El trabajo que nos hemos propuesto implica ubicar este fenómeno en el orden del discurso actual: ¿Cuáles fueron sus condiciones de surgimiento?, ¿Qué características particulares ha adoptado? y ¿Cuál ha sido su modo de circulación? Vamos a acercarnos a un fenómeno tan reciente que aún no se ha encontrado con grandes debates, definiciones o publicaciones académicas con las que podamos discutir o acordar.

Pero no podemos comenzar sin definir el concepto de “Cine Villero”. Consideramos que no es lo mismo hacer cine “en” la villa que hacer cine “de” la villa. Es decir, el Cine Villero es aquel donde el rol del villero y su mensaje 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. Es decir que esto deja afuera al cine comunitario, compuesto mayormente por cortometrajes realizados y exhibidos en forma comunitaria. Respetando estos dos parámetros, el corpus de autores y obras queda definido de la siguiente manera:

- Julio Arrieta: *El nexa* (Sebastián Antico, 2007) y *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007).

- Nidia Zarza: *Villera soy* (Víctor Ramos, 2007) y *La 21, Barracas* (Víctor Ramos, 2009).
- César González: *Diagnóstico esperanza* (César González, 2013) y *¿Qué puede un cuerpo?* (César González, 2014).

Ahora sí, podemos comenzar con la primera pregunta, ¿Cuáles fueron las condiciones de surgimiento del Cine Villero?



Las condiciones de surgimiento del Cine Villero

La condiciones de surgimiento implica preguntarse por las circunstancias artísticas, culturales, políticas y tecnológicas que marcaron su inicio. Comencemos por las circunstancias tecnológicas.

- Circunstancias tecnológicas

El rol de la tecnología fue absolutamente central, prácticamente podríamos decir que es la base material sobre la que se apoya el Cine Villero. Contamos con dos declaraciones contundentes sobre el rol que la tecnología digital jugó y juega en el Cine Villero. La primera es de César González:

Si no existiera el cine digital, no existiría César González como director. 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 (Directores Argentinos Cinematográficos, 2016).

Esta declaración en realidad no refiere sólo a la práctica de filmar sino a la circulación de la obra. La posibilidad de estrenar una película en DCP (Digital Cinema Package) y la digitalización de las salas de cine han permitido que este fenómeno exista gracias a la baja en los costos de filmación, complicación y copia de la edición final. La segunda declaración es la del Director Sebastián Antico, quien filmó junto a Julio Arrieta la película *El nexo* (Sebastián Antico, 2004). Esta película ya se venía planificando desde el 2001 y en una entrevista que le realizamos nos comenta lo siguiente:

Finalmente decidimos hacerlo en 16mm. El problema es que yo me quedé sin dinero para pasarla a 35mm. Por suerte, para cuando terminamos la película, el INCAA ya no exigía la copia en 35mm, entonces se amplió a digital y finalmente se pasó a DCP. El estreno de la película se destrabó claramente por poder pasarla a DCP.¹

Como decíamos, el formato digital fue fundamental no sólo para abaratar la producción sino también las posibilidades de estreno de la película. Otra cuestión tecnológica no menos importante es el avance de internet y las plataformas como YouTube desde donde se pueden difundir videos en forma gratuita. La repercusión de algunas películas del Cine Villero se puede constatar a partir de la cantidad de seguidores en Internet (incluso se han llegado a realizar notas en medios de comunicación masivos a partir de ese fenómeno). Puntualmente las películas *La 21*, *Barracas* (Víctor Ramos, 2009) y *Diagnóstico esperanza* (César González, 2013) han superado el millón de bajadas en YouTube. Y la película *¿Qué puede un cuerpo?* (César González, 2014), se filmó gracias a la colaboración económica de cientos de personas que donaron dinero por medio de una cuenta abierta por el director en Facebook.

Pensemos también que el sector social al cual pertenecen estos autores tiene una baja asistencia a las salas de cine y fue Internet la que permitió que puedan acceder a las películas sin tener que pagar una entrada. Si comparamos los datos sobre consumo cultural de este sector social publicados en el año 2006 con los datos del año 2013 (publicados en el 2014), vemos lo siguiente:

¹ Entrevista realizada por el autor a Sebastián Antico el 22 de noviembre de 2016.

| ASISTENCIA AL CINE (Nivel Socio Cultural – D y E – Bajo - CABA) | |
|--|-----|
| 2006* | 25% |
| 2013** | 17% |

*Sistema Nacional de Consumos Culturales 2006 – Libro II

**Encuesta de Consumos Culturales y Entorno Digital – Audiovisual. Ministerio de Cultura de la Nación, 2014

En realidad, la cantidad de personas de ese sector social que van al cine ha disminuido, pero comparemos ahora la incidencia de internet en el mismo sector social de CABA. En 2006 el 10,9% declaraba utilizar la computadora y el 9% declaraba navegar por internet.² Cuando vemos las cifras del 2014, donde se muestra el porcentaje de personas que utilizaron internet para mirar o descargar películas de cine, esa cifra está en el 11%.³ Esto prueba el aumento de la utilización de internet y su consecuente influencia en el consumo de cine por ese medio. Mientras que en el 2006 el 10,9% era la cantidad total de habitantes con computadoras, en el 2013, el 11% eran solamente los que ya habían bajado o visto películas desde internet. La pregunta que nos hacemos ahora es ¿Estos sectores miran Cine Villero por internet o prefieren otro tipo de película? Esto es muy difícil de determinar pero, como veremos más adelante en el análisis de cada película, en los casos de Nidia Zarza y César González se reconoce un importante impacto en las redes gracias a la utilización de esta tecnología por parte de este sector social.

En resumen, la tecnología permitió abaratar los costos de producción, compilación y difusión e incluso, en uno de los casos, permitió la financiación de la película.

- La política audiovisual

En principio queremos destacar tres políticas que han influido en el Cine Villero:

² Sistema Nacional de Consumos Culturales, 2006 – Libro II.

³ Encuesta de Consumos Culturales y Entorno Digital – Audiovisual. Ministerio de Cultura de la Nación, 2014.

- Primera: La resolución del INCAA N°1582 de 2006, genera dos circuitos de exhibición: el comercial y el alternativo. Como veremos más adelante, el segundo circuito fue el utilizado por el Cine Villero (sobre todo en sus inicios). Las películas de Arrieta y Zarza y en menor medida las de César González, fueron exhibidas en las pantallas del Gaumont, Village Recoleta, Arteplex Belgrano y Monumental y en el Complejo Tita Merello. Todos estos cines pertenecieron a este segundo circuito de exhibición.

- Segunda: En el año 2004 se crea el Programa Espacios INCAA gracias al cual se genera un circuito de salas para el cine nacional y alternativo. La gran mayoría de esas salas eran digitales y permitieron la exhibición de las películas del Cine Villero.

- Tercera: La utilización del Artículo 3 inciso J de la Ley N°23477 de “Fomento y regulación de la actividad cinematográfica” (Ley de Cine) sancionada en el año 1994, el cual prevé que el presidente del INCAA puede “realizar y convenir producciones con organismos del Estado, mixtos o privados, de películas cuyo contenido concorra al desarrollo de la comunidad”. Las dificultades por las que tiene que atravesar cualquier habitante de una villa en el caso de querer acceder a un subsidio o crédito del INCAA son muy importantes. Este artículo permite que se pueda otorgar un crédito o subsidio sin pasar por las vías formales. También fue utilizado, por ejemplo, para algunas producciones de Pueblos Originarios. En una entrevista que le realizamos a Nidia Zarza, nos comentó lo siguiente:

Estas son las dificultades que tiene el Cine Villero. A la hora de presentarse y participar de las convocatorias, los formularios y la burocracia es tal que a alguien que se está recibiendo en Derecho le cuesta llenar todos esos formularios. Imaginate para alguien autodidacta que se presenta representando a una comunidad (comunidad sin agua potable, sin asfalto, sin ambulancia, donde muchos no tienen DNI ni dirección). Te dicen ‘Bajátelos de internet’. No pará, no todos tenemos internet. Falta el acceso real, efectivo.⁴

⁴ Entrevista realizada por el autor a Nidia Zarza el 21 de octubre de 2016.

En el mismo sentido, César González nos expresó:

El INCAA me dio algo de plata pero siempre después de hacerla, nunca antes. Y te dicen `es igual para todos´ pero no es igual para todos. (...) No me podés decir que yo tengo que ir al INCAA igual que todos, el INCAA tendría que tener una sección especial porque la gente que viene de ahí sufrió otras cosas, vivió otras cosas. 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...

Luego de estas declaraciones queda clara la necesidad de estas políticas de "excepción" para poder proteger y fomentar el cine de ciertos sectores sociales. Tanto el mantenimiento de circuitos alternativos digitales como las políticas de excepción para el financiamiento fueron de gran ayuda en su momento aunque su duración en el tiempo fue acotada y su ausencia representa hoy una amenaza para la supervivencia de este cine (como veremos luego).

- El proceso cultural

La palabra "villero" es utilizada con orgullo por los autores del Cine Villero pero esto responde a todo un proceso social. Para que esta palabra pueda ser utilizada como bandera hay que recordar que comenzó siendo una denominación fuertemente estigmatizante (aún lo sigue siendo en ciertos sectores) pero de a poco se transformó en un símbolo de pertenencia con gran aceptación por parte de los propios habitantes.

La antropóloga María Cristina Cravino nos cuenta cómo se dio este proceso en los últimos 60 años, algo que debemos conocer para poder entender los procesos de configuración de un discurso "villero" en la actualidad.

La categoría "villero" en los años 50, 60 y 70s se asociaba a la categoría 'cabecita negra' (cuyos usos políticos no podemos tomar aquí por razones de espacio) que tenía una connotación étnica difusa, es decir aludía aquellos provincianos que desde distinto origen provenían del interior del país y que eran

‘producto’ de un mestizaje entre europeos e indígenas. (...) En particular, y sin detenernos en detalle, podemos mencionar el proceso continuado y traumático que pasó de la construcción social del villero militante político de la primera mitad de los convulsionados años 70 al villero erradicado cual ‘basura’ humana en la segunda mitad de la misma década y que era un obstáculo para ‘embellecer la ciudad’. (...) En la segunda mitad de la década de los 80 emergió como actor social el villero que reivindicaba como hábitat permanente su barrio y para el que reclamaba la titularidad de la tierra y mejoras urbanas. Para esto reconstruyó y resignificó las organizaciones que se habían formado décadas atrás. Los años noventa encuentran a los habitantes de las villas con más esperanzas que logros en sus objetivos de radicación e integración a la ciudad y con organizaciones fragmentadas. Los funcionarios junto al sostenimiento de promesas incumplidas, utilizan una serie de alquimias terminológicas para evitar las palabras ‘villas’ y ‘villeros’ por su carga valorativa negativa, pero sin producir cambios en su contenido, ya que no se produjeron grandes transformaciones en su modo de vida cotidiano (Cravino, 2002: 33-34).

Es decir, a partir del período democrático que se inicia en 1983, es que se empieza a pensar a las villas como espacios a los que no hay que erradicar sino transformar y a sus habitantes como sujetos de derecho. Desde ya, este cambio en la mirada social hacia este sector permitió construir una identidad y un discurso que algunos años atrás hubiera sido imposible. De hecho, si hay un punto donde coinciden los tres autores es en la lucha por construir una nueva mirada sobre el sector:

[Julio Arrieta] Es muy fácil conseguir la imagen de un chico con los mocos colgando, de una mujer con las patas sucias, eso se ve todos los días. Sobre la villa se han contado historias de bandas de chicos drogadictos y ladrones, de bandas de prostitutas, de mujeres golpeadas, de pobrezas, de miserias humanas, pero nunca se mostró al villero desde la ficción (*Estrellas*, 2007).

[Nidia Zarza] Para mí el Cine Villero es una reivindicación de una parte muy importante que estaba negada, silenciada y tratada muy peyorativamente por los grandes cineastas o aquellos que se creen grandes cineastas. Creo que poco a

poco eso fue cambiando, empezaron a haber cineastas de renombre que se han jugado a filmar dentro de la villa (y vieron que salían vivos y nos les robaban nada) y donde pudieron recrearse una gran cantidad de culturas que hay dentro de la villa y que no existe en el resto de la ciudad. Para mí el Cine Villero es eso, una puerta a otras culturas que están latentes y vivas todos los días.⁵

[César González] Empecé mi camino en el cine principalmente motivado por la necesidad de presentar una resistencia u otra mirada hacia la forma brutal y bizarra que acostumbra el cine a mostrar a la gente de la villa que es de donde yo vengo. (...) El tema no es mostrar a la villa sino cómo se muestra a la villa. Yo pienso que no es que se los estigmatiza a los villeros, es algo peor, se los ridiculiza. (Directores Argentinos Cinematográficos, 2016).

Podríamos concluir que la nueva representación de “lo villero” es el gran cambio cultural que se dio tanto dentro de la villa como fuera de ella a partir del advenimiento de la democracia. Así como afirmamos que la tecnología fue la base material de este fenómeno, también afirmamos que las nuevas formas en que la sociedad se comenzó a representar a las villas y a los villeros fue su gran base cultural.

- La representación de la villa en el cine

Ahora vamos a comprobar cómo, efectivamente, ese mismo proceso cultural que describimos desde los años 50 hasta el 2000, también tuvo su contrapartida en el cine nacional. Lo importante en este punto es reconocer cuál fue la representación de la villa y de villero que desarrolló el cine nacional en cada época.

Las dos primeras películas en las que se pone en escena una villa fueron *Suburbio* (León Klimovsky, 1951), en el caso de la ficción y, *Tire dié*, (Fernando Birri, 1958), como el primer documental. Otras películas fueron *Detrás de un largo muro* (Lucas Demare, 1958), *Buenos Aires* (David Kohon, 1958) o *El secuestrador* (Leopoldo Torre Nilson, 1958). Fue aquí donde se construyeron los primeros cánones del cine sobre

⁵ Entrevista realizada por el autor a Nidia Zarza el 21 de octubre de 2016.

las villas. Ya aparece la idea del cine como registro que es típica del realismo y las tomas aéreas de las villas para que el público calcule su crecimiento y tamaño. El villero es visto como alguien con códigos muy distintos a los de “el centro” y esto se da porque no se veía a la villa como algo integrado a la ciudad, de hecho, no se las llamaban “villas” sino “suburbios” y a las “casillas” se las llaman “ranchos”. Lo que sí podemos reconocer como algo característico de la época pero que luego cambiará, es el rol de los protagonistas. Eran todos personajes externos a la villa y se acercaban a ella por razones morales más que políticas. Gonzalo Aguilar coincide con que la primera película fue *Suburbio* y comenta algunas vicisitudes del guión:

El título *Suburbio* se origina en realidad en un guión que había escrito Jorge Luis Borges con Ulyses Petit de Murat en los años 30 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 la traición (Aguilar, 2013).

En los años 60, el Nuevo Cine Argentino deja en un segundo plano el acercamiento moral y lo cambia por un acercamiento político. El objetivo ya no es la indignación sino la transformación social. Algunas de estas películas son, *Crónica de un niño sólo* (Leonardo Favio, 1965), *La Raulito* (Lautaro Murúa, 1975) y en la rama documental, *Ni olvido ni perdón, la masacre de Trelew* (Raymundo Gleyzer, 1972). En este período también se instalan cánones: tomar a la infancia como metáfora para victimizar al sector y las tomas de los pasillos laberínticos de la villa. En este momento, el villero es visto como un trabajador explotado que debe rebelarse o como alguien que es maltratado por un sistema insensible. Aparece por primera vez la iglesia, los curas villeros y la Teoría de la Liberación desde donde se acercaban a estos sectores sociales. Pablo Rovito describe esta mirada política que dominaba al cine de la época:

En ese sentido, además de la experimentación en cada película y de la revalorización del autor, el cine se vio acompañado de revistas especializadas que conformaron una parte importante del campo intelectual. (...) Pero sobre todo abrió paso a lo que al final de la década sería el cine militante con la aparición de un realismo comprometido y crítico (Rovito, 2010: 111).

Con el regreso a la democracia en los años 80, se filma el documental *Crónicas villeras* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1988), donde se trata la expulsión de 250.000 habitantes durante la última dictadura militar. A manera de dato histórico también podemos agregar el cortometraje *Batman en la Villa 31* (Juan Domingo A. Romero, 1989), ficción que se realizó para ser exhibido durante el día del niño y que suponemos tal vez sea la primera película de cine comunitario totalmente producida, dirigida, escrita y actuada por habitantes de una villa. Sin embargo, sienta un precedente porque esta idea de imaginar historias muy distintas a las que se suelen contar sobre las villas (como que Batman aparezca en la Villa 31), será utilizada luego por Julio Arrieta en sus películas.

En los 90 resurge el Nuevo Cine Argentino pero desde una mirada muy diferente a la anterior. No responden a un ideario político y ahora es la periferia la que completa la mirada de la ciudad. No sólo se deja de ver como algo ajeno sino que incluso es allí donde se buscan las historias simples de personas comunes y costumbres domésticas. *Acto en cuestión* (Alejandro Agresti, 1993), *Picado fino* (Esteban Sapir, 1996), *Pizza, birra y faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1997) y *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), tal vez sean las primeras que puedan considerarse dentro de este nuevo estilo. Algunos cánones instalados fueron: el realismo estético, una puesta en escena austera, se filma en exteriores, en muchos casos los personajes están realizados por personas comunes (no actores), no están pendientes de la nueva tecnología (sólo la utilizan en los casos que les permite filmar más barato) y suelen retratar lo que más conocen (su mundo, su barrio, su familia). De este movimiento, no podemos dejar de destacar una película emblemática que surgirá en la década siguiente pero que logrará dejar exitosamente plasmada su mirada sobre la villa, *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012). Aquí ya observamos algunos de los rasgos que luego serán tomados en las películas del Cine Villero. Emilio Bernini expone estas características a raíz de su análisis de Trapero y Caetano:

[Caetano] (...) quiere impactar a cierta clase media con la presentación directa, abrupta del mundo antisocial (de lumpenes, inmigrantes, convictos, jugadores compulsivos, lisiados), pero desde un modo de representación que no deja de responder a las ideas progresistas de su mismo destinatario. [En Trapero] (...)

hay una distancia respecto del mundo representado (...) la distancia en los films de Trapero mantiene una relación diferenciada, para constituir con sus historias un mundo alterno. Presentar zonas sociales diversas, ajenas, de no pertenencia, con toda la violencia realista que impacta sobre el espectador (Bernini, 2003: 100-101-102)

Finalmente, ingresamos en el último punto histórico, el Videoactivismo o Cine Piquetero. Estos movimientos sociales se interesaron en registrar de forma fílmica su historia de lucha. El videoactivismo se hizo muy presente entre los años 2000 y 2004 al punto de realizarse un Festival de Cine Piquetero en un cine de la Capital, el cine Cosmos. Algunas películas que podemos nombrar son: *El rostro de la dignidad. Memorias del MTD de Solano* (Grupo Alavio, 2002), *Piqueteros carajo!* (la masacre del Puente Pueyrredón, Ojo obrero, 2001) o *Por un nuevo cine en un nuevo país* (ADOC – Myriam Angueira y Fernando Krichmar, 2002). Estos grupos generaron varios cambios en la representación: las tomas aéreas ya no son para mostrar el avance de las villas sino el aumento de la adhesión a las marchas, los niños ya no son la personificación de la víctima sino piqueteros que marchan junto a sus padres y, por último, ya no pretenden la identificación del público con la película sino que estas funcionen como “contrainformación” (contra el discurso dominante de los medios de comunicación y sus estigmas contra el movimiento). Luego veremos de la influencia que tiene este último punto sobre el Cine Villero.

- Conclusiones sobre las condiciones de surgimiento

Como hemos podido comprobar, los procesos tecnológicos, políticos, culturales y artísticos han sido condiciones fundamentales para el surgimiento de esta nueva discursividad. No sólo han destrabado su surgimiento en términos técnicos sino que se puede reconocer todo un proceso cultural que permitió que el villero deje de ser un objeto a ser mirado para pasar a ser un sujeto cultural que logra representarse a sí mismo en el cine.

Características particulares del Cine Villero y su modo de circulación

En esta instancia vamos a realizar un análisis sobre cada uno de autores para luego poder llegar a las conclusiones generales sobre la discursividad del Cine Villero.

- Julio Arrieta – Atrevete a soñar

El destino es una de las temáticas que directa o indirectamente se tocan en los tres autores que vamos a ver. Consiste en partir de las pocas alternativas que tiene un villero para desarrollar su vida para luego desenmarcarse de todos esos preconceptos y mostrar otros caminos posibles. Es muy fuerte la idea de que en una villa el hombre deberá ser albañil o cartonero y una mujer saldrá a limpiar casas o se quedará siendo madre (las otras opciones se vinculan a la delincuencia). Arrieta busca romper con esto de manera tangencial. El cine le permite representarse en otros roles y comunicarle a los demás que también un villero puede ocupar otros lugares. Es la forma que le permite discutir esa percepción dominante y preguntarse ¿Por qué un extraterrestre no puede aterrizar en la villa? ¿Por qué un villero no puede ser el héroe que salva al planeta? ¿Por qué un villero no puede dedicarse a algo tan glamoroso como el espectáculo? ¿Por qué un villero no puede tener una agencia de actores o una productora? Cambia la *división de lo sensible*⁶ proponiendo películas donde se modifica el orden establecido, donde se permite a sí mismo (y a los demás) soñar con un rol social distinto al que estaba destinado.

A final de los años 90, Arrieta escribe un guión de teatro denominado *Los Simulcos*, ese será el guión utilizado para la película *El nexa* (Sebastián Antico, 2007), primer largometraje escrito, protagonizado y coproducido por un villero. Comenzó siendo un cortometraje el cual obtuvo una mención especial en el BAFICI del 2001, participó del Festival Clermont-Ferrand y gracias a eso comenzaron a pensar en hacer un largo. Esto nunca se hubiera dado sin una profunda amistad entablada entre Arrieta y

⁶ Con el concepto “división de lo sensible” nos referimos al expresado por Rancière en su libro *Sobre políticas estéticas* (2005) donde expresa que una nueva división de lo sensible es la que permite repensar el orden establecido pudiendo incluso generar un nuevo lenguaje en común.

Sebastián Antico (el director).⁷ Las temáticas y argumentos que se proponían desde el guión discutían todo lo que se había filmado hasta el momento en una villa y en la ciencia ficción. En una entrevista que le realizamos a Sebastián Antico, nos dijo lo siguiente:

A mí, en esa época y hasta el 2007, me parecía que cualquier película filmada en la Villa era una película donde uno iba a contar una historia que tiene que ver con lo real, con el realismo, con lo documental, con una temática orientada a los problemas de la villa, entonces creo que el descubrimiento de *El nexo* fueron dos: que se podía contar una historia cualquiera en la villa y que además uno podía contar con actores de la villa pero ya no como extras sino como protagonistas (no como algo de fondo que le dé una pátina de realismo a tu película sino como un personaje activo). Yo creo que eso sí fue un cambio rotundo. Probablemente *El nexo* quede como una de esas películas medio iniciáticas que quisieron empezar con algo apuntando a un rumbo, y en ese sentido sí, es Cine Villero.⁸

Es una película sin tomas aéreas de la villa, sin tomas de los laberínticos pasillos, sin tomas de niños como víctimas del sistema. Es una película de ciencia ficción, de extraterrestres invasores, de una resistencia que se arma en todas las villas de CABA, a partir del liderazgo de Julio Arrieta (desde la Villa 21) quien asume la Presidencia Interina de la Nación y construye una nave espacial, "La villerita", para terminar con los extraterrestres. Antico y Arrieta estuvieron claramente consustanciados y eso se nota en la dificultad para determinar el enunciador de la película. El narrador es claramente Arrieta pero la enunciación por momentos se encuentra del lado de Antico y por momentos del lado de Arrieta. La voz del villero ya había surgido.

Luego vino la película *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007). "Luego" es una forma de decir porque se filmó mientras se filmaba *El nexo*, de hecho este

⁷ Sebastián Antico es egresado de la Universidad del Cine y no nació ni vivió en una villa. Actualmente vive en Madrid.

⁸ Entrevista realizada por el autor a Sebastián Antico el 22 de noviembre de 2016.

documental contiene escenas del backstage de aquella ficción, y se estrenaron el mismo año. Es un documental con momentos de ficción dirigido por Federico León y Marcos Martínez. Nuevamente se hace presente la idea de que el villero puede cambiar su destino, en este caso, como Manager de actores villeros. En este caso, el enunciador es claramente externo a la villa y el narrador por momentos es Arrieta y por momentos los directores. De todas formas, todo el documental gira en torno al proyecto cultural y a la histriónica personalidad de Julio y su mensaje se respeta e incluso se apoyan. Aquí tampoco se muestran las condiciones de vida de la villa sino el proyecto. Marcos Martínez nos comentó los cambios que realizaron frente a la manera estandarizada de filmar una villa:

Empezó siendo algo más grande y terminó siendo sobre Julio, su familia, su grupo de teatro y su casa como espacio de encuentro. Nos parecía interesante su propuesta y otras actividades culturales que se hacían dentro de la villa. También empezamos a hablar del género documental porque muchas veces lo que se filmaba en la villa tenía casi como un género (se filmaba con cámara en mano, muy desprolijo y no había sentido o búsqueda estética). Parecía que si una película tenía que filmarse en esos lugares, se tenía que filmar de ese modo y no pensar en una propuesta de cámaras, luces, guión, etc. y eso se veía en documentales, ficciones y series televisivas.⁹

Es importante destacar un punto en común entre los directores de las dos películas, al igual que los autores del Cine Villero, sentían que ya era momento de representar a la villa y a los villeros desde otro lugar y ese lugar incluía la subjetividad, el deseo y los sueños de esos habitantes. Para eso había que terminar con la mirada tradicional y objetalizante de la villa. Consideramos que la voz del villero se encuentra claramente representada, no sólo porque Arrieta, junto a sus proyectos y pensamientos, son los protagonistas del documental sino porque forman parte de ese proceso cultural que propone representarnos a estos sectores desde otro lugar y tanto en el mensaje como en la propuesta estética pensada desde la dirección, esto ocurre.

⁹ Entrevista realizada por el autor a Marcos Martínez el 03 de noviembre de 2016.

La película fue nominada al Cóndor de Plata, ganó tres premios en el BAFICI y ganaron un premio en el Festival de Cine de Tucumán. A nivel internacional tuvo un recorrido importante, ganó un premio en el Festival de San Pablo y participó del Festival del Film de Locarno, el Festival Internacional de Cine de Salonica, en el Miami International Film Festival y en el Festival Internacional de Cine de La Habana. De la misma forma, la repercusión en medios gráficos, televisivos e internet fue notable al igual que su repercusión en las salas de cine ya que se estrenó en el Gaumont, Cinemark Belgrano, Hoyts Abasto, Village Recoleta y Arteplex. *El nexa* consiguió apoyo de Bus Producciones (Madrid) y *Estrellas* tuvo el apoyo del Kunsten Festival des Arts y de la Fundación Rolex. Además hay un hecho contundente, a raíz de estas dos películas, Julio Arrieta logra organizar el Primer Festival de Cine Villa Argentina y ExpoArte Villero 2007 donde se exponen estos largometrajes y algunos cortometrajes que soñó junto a su Grupo de Teatro de la Villa 21.

A modo de conclusión sobre Julio Arrieta, es importante decir que es a partir de este autor que podemos hablar de Cine Villero.

- Nidia Zarza – La identidad villera

Villera soy, es la primera. Nace como una entrevista a los referentes villeros pero yo quería hacer hincapié en las mujeres villeras, en cómo fueron a parar a la villa, de dónde vienen. Ahí me encuentro con mi propia historia de villera, reivindicó mi identidad y me identifico con esas mujeres. También revaloricé la historia de mi vieja.¹⁰

Esta frase es tal vez la que define mejor las dos películas que analizaremos. Tanto *Villera soy* (Víctor Ramos, 2007) –el primer relevamiento filmado sobre las villas de CABA– como *La 21, Barracas* (Víctor Ramos, 2009), son películas que surgen a partir de una construcción colectiva y de la necesidad de generar un proyecto en común tomando consciencia de toda una historia de lucha en las villas que muchas veces es poco conocida incluso por sus propios habitantes.

¹⁰ Entrevista realizada por el Autor a Nidia Zarza el 21 de octubre de 2016.

Hay tres características particulares de estas dos películas: el rol de la mujer, el rol de la iglesia y, por primera vez, la utilización del léxico de la villa. Como mencionaba ella misma, en *Villera soy* se le da un rol a la mujer villera muy diferente al que se le suele dar en la cinematografía nacional o en los medios masivos. Vemos mujeres que han enfrentado la erradicación de villas, mujeres que han sufrido el exilio por su militancia, mujeres que han abierto comedores, guarderías, que lograron abrir centros de salud, etc. Ella misma, al final, entrevista a su propia madre quien llegó desde Zárate justo en los años 70, cuando comenzaban a pasar las topadoras de Cacciatore. Por otro lado, se encuentra presente la iglesia. Se puede ver en los títulos de *Villera soy* que la película está dedicada al Padre Mujica (e incluye fragmentos de archivo donde se escucha su mensaje) pero también cumple un rol el Padre Pepe –párroco de la Villa 21 en la Parroquia Virgen de los Milagros de Caacupé– quien cobra presencia en la película *La 21, Barracas* ya que es una historia sobre una guerra de bandas y este cura villero simboliza la lucha contra la violencia y el narcotráfico. Precisamente, es en esta segunda película donde se utiliza por primera vez esa jerga local. En Arrieta y en *Villera soy*, el lenguaje está mucho más cuidado, son películas donde claramente se piensa en un público que puede ser externo a la villa. Pero en este caso, algunas internas de las bandas y algunos códigos son expuestos en forma directa sin mediación.

Es muy importante remarcar que el trabajo de Nidia Zarza siempre forma parte de un colectivo. Las películas fueron producidas por la “Asociación Fraternidad Sur” (de la cual ella es presidenta) y por la “Asociación S.O.S. Discriminación Internacional” (de la cual Víctor Ramos es el representante en Argentina). Ambas asociaciones ya venían trabajando juntas en muchos proyectos culturales. Habían fundado la primera Escuela de Arte, la primera sala de cine de la Villa 21 (con pantalla, butacas y sonido) y el diario *Mundo Villa* del cual hablaremos más adelante. Estas películas se realizaron en el marco de toda una serie de proyectos culturales pero que a diferencia de Julio Arrieta –el cual se encontraba más cercano al ámbito privado– aquí aparece claramente el apoyo estatal. Nidia Zarza comenta este punto de la siguiente manera:

Las películas llegaron después, cuando se abre la posibilidad en el INCAA de que te puedas presentar a través de asociaciones civiles y sociedades de fomento para hacer cine. Ahí habilitan el juego para la gente de base, ahí empieza otra impronta. Primero el INCAA abre la mano y después la ENERC hace acuerdos con asociaciones civiles para crear una Escuela de Cine en la cual hicimos un proyecto experimental. Fue fantástico porque vinieron los profesores de la ENERC a dar clase a la villa.¹¹

Esto no queda ahí, ya que después se inaugura La Casa de la Cultura Popular de la Villa 21 donde el Secretario de la Cultura de la Nación Jorge Coscia fija la sede central de la Secretaría (primer organismo público en fijar su residencia en una villa). Pero esta construcción colectiva no se dio solo desde la financiación y organización, también se dio al momento de producir la película. Nidia recuerda cómo se construyó la idea y el guión de *La 21, Barracas*:

La 21, Barracas iba a ser un documental y se transforma en una ficción porque los pibes así lo quisieron. A veces uno quiere jugar con la fantasía y ser protagonista desde otro lado y eso es lo que te permite el cine, crear una historia donde vos sos protagonista pero de otra manera. Siempre se decide todo con el grupo en el que estás involucrado porque vos sola no podés hacer absolutamente nada. Como me gusta escribir y tirar ideas, a veces avanzo con el guión y después pregunto qué les parece. Se discute y se cambia el guión hasta que se acepta por todos.¹²

Nuevamente la búsqueda de nuevas formas de representación de la villa y del villero que permitan discutir con las representaciones dominantes. Primero desde el documental revalorizando la lucha histórica de cada villa, el lugar de la mujer y la labor de los curas villeros. Luego, en la ficción, buscando otras formas de reflexionar sobre los problemas (en ese caso, la violencia en la Villa 21). El propio Víctor Ramos

¹¹ Entrevista realizada por el Autor a Nidia Zarza el 21 de octubre de 2016.

¹² Entrevista realizada por el Autor a Nidia Zarza el 21 de octubre de 2016.

reconoce esta construcción colectiva: “Empezamos sin guión pero al mismo tiempo había que ir filmando porque estaban muy ansiosos. Empezamos a pensar historias y al mismo tiempo había que filmar pero no por presión mía sino de ellos, yo filmaba sin guión. Yo no sabía qué carajo iba a salir de todo eso”.¹³

Nuevamente, como ocurrió con Sebastián Antico y Julio Arrieta, un director externo a la villa pero que venía trabajando hace muchos años en ella, se abrió y permitió surgir este nuevo discurso. De todas formas, para comprender mejor el comentario de Víctor Ramos, abría que hacer un breve comentario sobre el contexto en el que se filmó *La 21, Barracas*. Se venía de una guerra interna (real) entre bandas de la Villa 21 que había durado 8 años y donde se contabilizaron 60 muertos. Cuando se filma esta película, el conflicto continuaba presente en la memoria y de hecho, algunos de los actores pertenecen a esas bandas que poco tiempo atrás estaban en conflicto. El cine les permitió mostrarse frente a la villa de una manera diferente (de ahí la ansiedad de la que habla Víctor).

Cuando se estrenó se convirtió en la primera película de cine villero con un éxito rotundo hacia dentro de la villa. Tanto es así que, 10 años después, siguen reconociendo a los protagonistas cuando caminan por la calle. El fenómeno les permitió tomar consciencia de cómo se modifica la autoestima y la perspectiva de vida de los pibes que actuaron. De hecho, se generó un aumento en la demanda de la participación de proyectos audiovisuales y gracias a eso se termina ampliando el proyecto *Mundo Villa* que pasa de ser sólo una revista a formar parte de todo un proyecto comunicacional (Mundo Villa.com, Mundo Villa TV, radio Mundo Sur FM y también una señal de TV en la villa 31).

Villera soy se exhibió en el Centro Cultural Borges y en el interior del país (en Catamarca, La Rioja, Córdoba y Rosario). *La 21, Barracas* se exhibió en el Gaumont, el Village Belgrano y el Complejo Tita Merello. Si bien no tuvo un recorrido por festivales, sí tuvo repercusión en distintos medios (gráficos, TV y en internet llegó a 600.000 visitas en los primeros años), incluyendo una nota en Clarín de marzo del

¹³ Entrevista realizada por el Autor a Víctor Ramos el 24 de octubre de 2016.

2011 donde por primera vez se le adjudica la categoría de “Cine Villero” a una de estas películas. En su título dice: “El único Cine Villero está en el sur”.

A modo de cierre podemos decir que en las dos películas el enunciador es claramente Víctor Ramos pero el narrador es ese colectivo el cual integra Nidia Zarza. Se construye un discurso recuperando los valores de “territorio e identidad”, los cuales ya se ven reflejados en ambos títulos. Si bien es cierto que vuelven las tomas clásicas (de los pasillos laberínticos, los niños jugando en la basura y las vistas aéreas desde donde se divisa toda la villa) también es cierto que son reapropiadas para dar vuelta los argumentos que suelen proponer haciendo aparecer un proyecto comunitario que busca derrumbar esa idea de “destino inevitable” a las que estaban asociados. Sin duda es un caso donde el arte no sólo logra comunicar una nueva sensibilidad sino que al sumarlo a un proyecto colectivo local también ayudó, nada menos, que a pacificar un territorio.

- César González – El director que se le escapó al sistema

Director: César González; Producción: ¿Todo Piola? Producciones (César González); Montaje: César González; Guión: César González; Operador de cámara y fotografía: César González; Actores: (entre otros) César González.

Este es sólo un ejemplo de lo que sería la ficha técnica de una de las películas de... César González. Por primera vez podemos hablar de un “Director de Cine Villero”. Es el primero que deja de depender totalmente de personas externas a la villa para poder realizar sus películas. Incluso, como ya dijimos, no recibió apoyo del INCAA antes de realizarlas (solo recibió un subsidio para difusión). No se puede decir que haya tenido apoyo de empresas o productoras privadas (como Arrieta) ni del estado (como Zarza), es el primer cineasta villero independiente. Sin embargo, como afirmamos en el subtítulo, se le escapó al sistema. Con su primera película, *Diagnóstico esperanza* (César González, 2013) es el primero que logra mantenerse 18 semanas consecutivas en cartel (según los datos del Anuario 2013 del INCAA) y con su segunda película, *¿Qué puede un cuerpo?* (2014), logró tener 100.000 visitas en internet en sólo el primer mes y actualmente (2016) en su Canal de YouTube se contabilizan 4 millones

de bajadas en el conjunto de sus películas (largometrajes y cortometrajes). Todo esto le valió una nota en la revista *Rolling Stone* con el título “La villa revoluciona el cine” y una mención especial en la revista *Haciendo Cine*, donde *Diagnóstico esperanza* es considerada entre las tres grandes sorpresas del cine nacional del año 2013 (junto a *Corazón de león*, *Tesis de un homicidio* y *Wakolda*). También tuvo una gran repercusión en los medios con largas entrevistas sobre su vida y su obra. Víctor Hugo Morales y Marcelo Zlotogwiazda lo llevaron a todos sus programas de radio y televisión, también se le han realizado muchas notas en Clarín, La Nación y Página 12 y en revistas especializadas de cine como *Haciendo Cine*, *Kilómetro 111* e *Imagofagia*.

¿Cuáles son las características del cine de este tercer autor? Este director proveniente de la villa Carlos Gardel (Morón, AMBA) siempre parte de algún planteo filosófico-político. Se hace la pregunta por el villero como sujeto y lo saca de la generalización. Todas sus películas parecieran buscar un doble proceso de concientización: por un lado, modificar la mirada sobre el villero (no tanto sobre la villa) que posee el público externo y, por el otro, modificar la mirada que el propio villero tiene de sí mismo haciéndole tomar consciencia de la gran cantidad de prejuicios sociales que ha naturalizado desde su nacimiento, haciéndole ver que tienen más alternativas de las que creen. Como dijimos desde la primera película de Arrieta (y ahora lo terminamos de confirmar), la discusión a la representación dominante de la villa y el “destino inevitable” al que supuestamente están sometidos, son las dos temáticas que, de una forma u otra, cruzarán todo el Cine Villero.

La fuerte humanización de los personajes es uno de los recursos que utiliza para desarmar esos estigmas sociales que, precisamente, se caracterizan por ser deshumanizantes. Por ejemplo, en *Diagnóstico esperanza*, hay una escena que César González la transmite de la siguiente manera: “Hago un primer plano de 20 segundos en total silencio de ese pibe que es totalmente un monstruo para la sociedad, llorando. Llorando porque no pudo vender medias en el tren. Con ese plano yo derribo un montón de mitos” (Directores Argentinos Cinematográficos, 2016).

En ese mismo sentido, hay una escena en su segunda película, *¿Qué puede un cuerpo?*, donde se ve a un pibe de unos 18 años cartoneando y cargando su carrito

durante 15 minutos de filmación. Sin música, sólo con sonido ambiente. Se busca que el público sienta el cuerpo del cartonero. A los 7 minutos te empiezan a doler los hombros como si el carrito lo estuvieras llevando vos mismo. De esa forma busca sensibilizar a las personas que desvalorizan o no valorizan lo suficiente el trabajo físico al que suele estar destinado un villero.

Pero la austeridad que se nota en sus producciones no se debe sólo a su escaso presupuesto sino a considerarse dentro del movimiento del “Cine pobre” que como él mismo explica: “No es un cine que lo filman los pobres sino que es pobre como método, que no espera la superproducción”.¹⁴ Es decir, él se considera parte del Cine Villero (de hecho el 18 de julio de 2013, *Página 12* tituló una nota con una declaración de González que dice: “Mi película puede gustar o no, pero es villera”) pero también forma parte de una filosofía del cine donde busca realizar películas con el mínimo de gasto posible ya que piensa que la idea de la “superproducción” es precisamente la que dejó afuera del cine a los villeros durante tanto tiempo. En este punto se diferencia de Arrieta y Zarza quienes no hubieran tenido ningún problema en hacer una película con mayor presupuesto si eso hubiera estado a su alcance.

Podemos decir que en este caso el enunciador y el narrador, por primera vez, coinciden. Que la característica fundamental de César González es conseguir subjetivar una mirada acostumbrada a objetualizar y, por otro lado, utiliza el realismo como un espejo para interpelar al público villero, para que reflexione sobre sus propias alternativas de vida. Entre paréntesis, en su blog camiloblajaquis.blogspot.com.ar, tiene subida una nota cuyo título es “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión” donde cuestiona brillantemente el supuesto realismo con el que se suele filmar a estos sectores sociales.

Conclusiones sobre la discursividad del cine villero

Ya hemos conocido a cada autor y por lo tanto estamos listos para describir esa discursividad que nos hemos planteado desentrañar al principio del trabajo enumerando una serie de características en común que la conforman.

¹⁴ Entrevista realizada por el Autor a César González el 30 de noviembre de 2016.

- Temáticas:

Como ya adelantamos, en todas las películas existe una intención explícita de exponer dos cuestiones: la discusión con la representación dominante que se venía haciendo del sector; y la discusión sobre el “destino inevitable” al que supuestamente se encuentran atados. También todos proponen al sector de la cultura como un espacio en el que el villero no está acostumbrado a pensarse pero que puede ocupar para cambiar su vida.

- Características argumentales:

En una entrevista, Luis Puenzo utilizó la palabra “pornomiseria”, proveniente de la película colombiana *Agarrando pueblo* (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1977), para denominar a esas películas que muestran la marginalidad pero sin ningún tipo de aprendizaje ni reflexión, solamente como confirmación de un prejuicio burgués. Frente a eso, estos autores jamás muestran la pura destrucción, todo lo contrario, si se muestran imágenes o situaciones dolorosas es para luego proponer explícitamente un cambio. Podríamos decir que todos discuten con el slogan de la película *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002), “Lucha y nunca sobrevivirás... Corre y nunca escaparás”. En el Cine Villero eso no se da, el “destino” queda abierto. A raíz de esto, también se verifica que la realidad se hace opaca. En ningún caso hay una visión maniquea de la sociedad. No hay buenos y malos absolutos sino que puede haber ambas personalidades en todas partes. Por ejemplo, en *¿Qué puede un cuerpo?*, César González muestra a un pibe que roba pero que es amigo de otro que trabaja y juntos consumen estupefacientes (rompe con esta cadena argumental donde el que roba es malo y se droga y el que trabaja es bueno y no consume). En *Villera soy*, Nidia Zarza le hace una entrevista a una dirigente social que se queja de la falta de acceso a la educación pero que al mismo tiempo se opone a que se abra un colegio en la villa porque piensa que así es como se termina guetificando a los jóvenes ya que luego no son aceptados en ninguna escuela externa (se muestra la complejidad de la institución educativa como espacio de integración). En *Estrellas*, Arrieta plantea el debate de si un villero que hace de sí mismo es un actor o no y los propios directores de la película terminan escenificando un debate entre Adrián

Caetano y la Asociación Argentina de Actores donde se exponen los argumentos de cada uno y la complejidad que implica esa situación. Es sólo un ejemplo de cada uno pero estas complejidades están presentes en muchas escenas. Otro punto interesante es que “el otro” (el de afuera) es la clase media y el gran ausente del Cine Villero es la clase alta. Siempre que aparece un personaje que representa a alguien externo a la villa, es de clase media, la clase alta nunca aparece ni como temática ni como personaje, ni en algún debate. De la misma forma, no hay un “otro” inferior. Por ejemplo, en el *Martín Fierro*, el gaucho considera que el indio pertenece a una clase inferior a la del gaucho. En este caso no, no existe nadie inferior ni superior aunque son perfectamente conscientes que para otros sectores sociales ellos son considerados como algo inferior.

- Recursos estilísticos

En el Cine Villero todos los actores son villeros y cuando aparece alguien “de afuera”, hace un papel secundario, nunca es un protagonista. Del mismo modo, todos eligieron trabajar más sobre el mensaje que sobre el lenguaje. En ningún caso eligieron directores que busquen estar a la vanguardia en la propuesta estética o que sacrifiquen el mensaje para privilegiar la materialidad del lenguaje o de la imagen. Por el contrario, se pueden ver influencias estilísticas del Nuevo Cine Argentino de los 90, del realismo de los 50 y en el caso de *Villera soy* se recupera algo de la tradición documental de Birri y Gleyzer. La gran diferencia es que este realismo no es objetualizante sino todo lo contrario, busca mostrar al villero como un sujeto con sentimientos, contradicciones y sueños. El objetivo de este realismo es que el público externo a la villa pueda ponerse en el lugar del villero.

- Narrador

Este es tal vez el punto cultural más importante. Con el Cine Villero aparece la “voz” del villero en el cine. Cuando hablamos de la “voz” no tiene que ver con lo lexical o etimológico sino con una construcción del personaje del villero que es utilizada para confirmar el discurso dominante (legal o ilegal, bueno o malo, víctima o victimario, etc). Ludmer define la expresión “voz” desde Gérard Genette: “(...) llama voz a la instancia

narrativa, es decir, al procedimiento de enunciación o de narración en que se sitúa el narrador. (...) El estatuto del narrador se define por el nivel narrativo (extradieético: narrador ajeno a la historia; intradieético: narrador dentro de la historia) y por medio de su relación con la historia (heterodieético y homodieético)” (Ludmer , 2012: 42).

Simplemente agrego que lo heterodieético y homodieético dependen de si el “yo” es protagonista o no. En nuestro caso, siempre lo es al igual que siempre es intradieético. Por otra parte, podemos decir que si bien el enunciador y el narrador sólo se reúnen en César González, también es cierto que en los tres siempre hay dos enunciatarios: el público externo y el público interno de la villa. Este cine divide al público en dos y podemos constatar en ciertas escenas, tomas o diálogos cómo se van enviando los mensajes hacia los dos públicos.

- La idea de arte

El espacio-tiempo de estas obras siempre se presentan como un “aquí y ahora”, no hay ficciones sobre un supuesto pasado ni sobre un posible futuro. Todo ocurre en el presente. Simplemente habría que nombrar una excepción. En el mes de octubre de 2016, prácticamente durante la escritura de este artículo, César González estrenó una nueva película denominada *Exomologesis* (César González, 2016) la cual transcurre en un espacio-tiempo surreal o simbólico. Este sería el único caso e implica un cambio muy grande en las formas, no en el fondo, de las películas de César González pero no hemos tenido tiempo de realizar un análisis de ella como para poder incluirla en la lista (además todavía falta un tiempo para poder determinar cuál fue su modo de circulación). Con respecto al público, buscan llegar a un público que no necesita saber mucho sobre los distintos géneros del cine ni estar al tanto de las nuevas narrativas para poder entender las películas. Finalmente, dejé este punto para terminar porque es crucial, hay una característica que se repite en los tres y que habíamos nombrado cuando hablamos del “videoactivismo” o “cine piquetero” que es la utilización del cine como forma de “contrainformación”. ¿A qué nos referimos con la palabra “contrainformación”? A que todos esperan que la circulación de estas películas ayude a desarmar estigmas y concepciones naturalizadas en la sociedad. Esa es la principal función que se le atribuye al lenguaje audiovisual en una lucha política. Gustavo Aprea

afirma que Gleyzer buscaba convertirse en el “brazo filmico” de los movimientos sociales, ellos también. “Pese a las distintas posiciones políticas y de interpretación del sentido de las luchas sociales, se construye una única mirada que discute con la visión de los conflictos que postulan los medios masivos. A partir de allí se plantea un trabajo de difusión de lo silenciado y reivindicación de la resistencia social y la acción colectiva” (Aprea, 2008: 87). Si bien no se puede decir que en todos los casos el Cine Villero apunte a una construcción política que lleve adelante las reivindicaciones expresadas en sus películas, si es cierto (y lo reflejamos transcribiendo comentarios de los tres autores al principio de este trabajo) que se espera un impacto social. En el fondo se proponen que estas nuevas representaciones se conviertan en dominantes y entierren a los discursos estigmatizantes y objetalizantes que los precedieron.

Ese sea tal vez el lugar que ocupe esta nueva discursividad propuesta por el Cine Villero dentro del orden discursivo actual, el de ser el “brazo filmico” de un sector social que antes no hablaba y ahora habla.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2013). *La representación de las villas en el cine*. Informe Escaleno. Disponible en: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=50>.
- Aprea, Gustavo (2008). “Las representaciones de la política” en *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines y Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento y Biblioteca Nacional Argentina.
- Bernini, Emilio (2003). “Un proyecto inconcluso” en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Cravino, María Cristina (2002). “Las transformaciones de la identidad villera... la conflictiva construcción de sentidos” en *Cuadernos de Antropología Social*, número 15. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Directores Argentinos Cinematográficos (21 de septiembre de 2016). *Directores – César González*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ph042ZDpD40>.
- Foucault, Michel (1981). *¿Qué es un autor?* en *Litoral*, número 9.

Gorelik, Adrián (2016). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rovito, Pablo (2010). "El nuevo paradigma del negocio cinematográfico" en *Valor y símbolo. Dos siglos de industrias culturales en Argentina*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.

Films citados

Acto en cuestión (1993) Alejandro Agresti, Film, Argentina.

Agarrando pueblo (1977) Carlos Mayolo y Luis Ospina, Film, Colombia.

Batman en la Villa 31 (1989) Juan Domingo A. Romero, Film, Argentina.

Ciudad de Dios (2002) Fernando Meirelles, Film, Brasil.

Crónica de un niño sólo (1965) Leonardo Favio, Film, Argentina.

Crónicas villeras (1988) Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, Film, Argentina.

Detrás de un largo muro (1958) Lucas Demare, Film, Argentina.

Diagnóstico esperanza (2013) César González, Film, Argentina.

El nexa (2007) Sebastián Antico, Film, Argentina.

El rostro de la dignidad. Memorias del MTD de Solano (2002) Grupo Alavio, Film, Argentina.

El secuestrador (1958) Leopoldo Torre Nilson, Film, Argentina.

Estrellas (2007) Federico León y Marcos Martínez, Film, Argentina.

La 21, Barracas (2009) Víctor Ramos, Film, Argentina.

La Raulito (1975) Lautaro Murúa, Film, Argentina.

Mundo grúa (1999) Pablo Trapero, Film, Argentina.

Ni olvido ni perdón, la masacre de Trelew (1972) Raymundo Gleyzer, Film, Argentina.

Picado fino (1996) Esteban Sapir, Film, Argentina.

Piqueteros carajo! La masacre del Puente Pueyrredón (2001) Ojo obrero, Film, Argentina.

Pizza, birra y faso (1997) Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, Film, Argentina.

Por un nuevo cine en un nuevo país (2002) ADOC – Myriam Angueira y Fernando Krichmar, Film, Argentina.

¿Qué puede un cuerpo? (2014) César González, Film, Argentina.

Suburbio (1951) León Klimovsky, Film, Argentina.

Tire dié (1958) Fernando Birri, Film, Argentina.

Villera soy (2007) Víctor Ramos, Film, Argentina.

* Carlos Luis Bosch es Licenciado en Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y cuenta con un posgrado en Política y Gestión en Cultura y Comunicación de FLACSO. Ha publicado artículos sobre Arte y Política en la *Revista Barcelona Research Art Creation* (Universitat de Barcelona), en la revista *Ingenium* (Universidad Complutense de Madrid), ha sido expositor en el V Seminario de Políticas Culturais de Rio de Janeiro, en las Terceras Jornadas de Debates de Teoría Política Contemporánea (UBA-CONICET) y actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Artes de la UNA. Email: carlosbosch73@gmail.com