

Críticas sobre los márgenes en el cine argentino de ficción (2001-2019)

Criticism about the margins of Argentine fiction cinema (2001-2019)

Resumen:

Este artículo exhibe un panorama de las escrituras críticas que el sistema académico argentino elaboró sobre las relaciones entre las concepciones de los márgenes sociales y el cine argentino de ficción. El impacto de la crisis económica, social e institucional que eclosionó en el 2001 generó la necesidad de preguntarse por los modos en los que el cine establecía un diálogo con la crisis. Esta pregunta inicial perduró en el campo académico hasta la actualidad. Por lo tanto, este artículo delimita una serie de ideas y percepciones que la relación entre las miradas y escrituras críticas construyeron con algunas obras a lo largo del tiempo. El artículo da lugar a los vínculos entre la estética y la precariedad, la representación de los espacios sociales urbanos signados por la pobreza material y simbólica y el surgimiento de los autores cinematográficos provenientes de los márgenes sociales.

Palabras clave:

Crítica; escrituras; estética; precariedad.

Sumario.

1. Introducción. 2. Contexto histórico. 3. Figuras de los márgenes. 3.1. Las caídas y las salidas. 3.2. Las metáforas entre los lados. 3.3. Lo intrincado de la villa. 4. Conclusiones.

Como citar: Martinelli, L.S. (2021). Críticas sobre los márgenes en el cine argentino de ficción (2001-2019). *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 173-187.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/925>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a10](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a10)

Abstract:

This article presents an overview of the critical writings that the Argentine academic system elaborated on the relationships between the conceptions of social margins and Argentine fiction cinema. The impact of the economic, social and institutional crisis that erupted in 2001 generated the need to ask ourselves about the ways in which the cinema established a dialogue with the crisis. This initial question persisted in the academic field until today. Therefore, this article delimits a series of ideas and perceptions that the relationship between looks and critical writings built with some works over time. The article gives rise to the links between aesthetics and precariousness, the representation of urban social spaces marked by material and symbolic poverty and the emergence of cinematographic authors from the social margins.

Key words:

Review; writings; aesthetic; precariousness.

Lucas Sebastián Martinelli

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Buenos Aires, Argentina

lmartinelli@untref.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0933-9580>

Enviado: 10/04/2021

Aceptado: 28/04/2021

Publicado: 9/07/2021



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Introducción

El cine se compone no solo de lo que presentan las películas, sino también de lo que, al verlas y escucharlas, la crítica puede escribir sobre ellas. Este proceso da lugar a una mirada compartida respecto a los aspectos de lo real que exponen las películas. Es así, que este artículo tiene por objetivo hacer una revisión panorámica de la crítica cinematográfica académica argentina y, al mismo tiempo, dar lugar a una reflexión sobre los modos en los que la cuestión de los márgenes –expresada como una construcción imaginaria sobre ciertos sujetos sociales– apareció desde el año 2001 hasta la actualidad. Por lo tanto, la metodología de trabajo consistió en la relectura de las críticas (principalmente académicas, pero con atención también a la crítica de los medios masivos o periodística) y su hilvanación en la búsqueda de las relaciones y diferencias que comparten en su preocupación reflexiva sobre la marginalidad urbana y la precariedad en el cine argentino. Los lugares donde han aparecido estas críticas son las revistas académicas citadas y, particularmente, en debates que se dieron lugar en los Congresos de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. De este modo, lo que se halló en ese proceso y resultó pertinente por su reiteración o contraste se expone a lo largo del artículo.

Estas escrituras críticas sobre cine retomaron problemas vinculados con los modos en los que los sujetos provenientes de los márgenes sociales han sido representados en la pantalla y pudieron observar los momentos en los que estos sujetos llegaron a elaborar sus propias figuraciones. En este sentido, es posible reflexionar sobre la relación política y cine, fecunda en los campos de estudios semióticos, literarios y culturales de argentina, pero específicamente para vincularla con una “justicia” de la representación (Amado, 2009, 10). Este asunto, enunciado y problematizado por Gayatri Spivak (2011) como la posibilidad de hablar del subalterno, es el acto de delegación de la voz que constituiría un eje central cuando esta clase de sujetos son representados por otros en la pantalla. Entonces, las preguntas que se han hecho las escrituras de las críticas tienen que ver con si las puestas en escena de las películas, desde su presentación de los cuerpos y los espacios, otorgan una claridad y conveniencia a la manifestación de la demanda social que implicaría la iluminación o puesta en foco, por medio del cine, de los márgenes urbanos.

En su rasgo central, estas escrituras han considerado la elaboración de metáforas y metonimias que dieron lugar los espacios y los cuerpos¹ de la abyección donde, a pesar del margen, la relación

1 Algunas de las metáforas sobre los “márgenes” se constituyen cuando el medio cinematográfico intenta captar o representar aquello que constituye la villa de emergencia o villa miseria. Estos términos son particulares del caso argentino, ya que refieren a un fenómeno urbano ligado a los márgenes de las grandes ciudades y al interior de las mismas en espacios delimitados. Las historias que se muestran sobre las villas están insertas generalmente en espacialidades laberínticas que parecieran no tener vínculos con el resto de la ciudad y el entramado urbano. Los pasillos de las villas aparecen como calles sin salida y determinan atmósferas claustrofóbicas que implican la imposibilidad de escape a esos espacios.

Las villas han construido cierta imaginería cultural de larga data en argentina. Uno de los trabajos más interesantes desde el campo social lo elaboró Verónica Gago (2014), con el análisis en profundidad del caso de la feria textil “La

centro y periferia puede desaparecer a favor de una forma de la equidad, de una manera digna. Como ha señalado Judith Butler (2006), las vidas son precarias en tanto que el cuerpo es vulnerable y limitado por la muerte, susceptible de perder la vida. Lo que implica el ser social del cuerpo es que hay vidas que están más cerca de la violencia arbitraria que otros (cerca de las fronteras de lo social) y estos grados de precariedad diferencial están dados por marcos de inteligibilidad construidos socialmente. A la vez, en términos de Michael Foucault (2006), las construcciones de la precariedad se dan bajo las lógicas gubernamentales que organizan esas diferencias entre los cuerpos.

En este sentido, las películas podrían establecer una relación espacial entre una periferia con un centro y replicar ese marco de inteligibilidad desde una jerarquía, o por el contrario -lo que generalmente buscaron señalar estas escrituras-, permitir la circulación de un espacio de diferencialidad y proponer así una nueva legibilidad de lo vinculado a la miseria desde un signo diferente en esa representación. En definitiva, la representación digna de un entramado urbano marginal es un reparto diferencial que constituiría un acto de lo político. Ya que, según Jacques Rancière (2014, 20), la política es una actividad cuyo principio es la igualdad con la posibilidad de ser visible en el espacio de lo común, dotado de palabra común y estar en común. Se trata de un recorte en la experiencia sobre el tiempo y el espacio que da dimensión a lo visible y lo invisible. Desde lo concerniente a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir.

2. Contexto histórico

Si bien las producciones sobre la marginalidad existían anteriormente, porque el país estaba inmerso en una situación de precariedad que llevaba décadas de ocultamiento, el año 2001 en Argentina resultó un punto de inflexión porque conformó un caso muy especial en el que cierta acumulación de la precariedad en los márgenes se tornó visible de manera contundente e innegable en el centro de las ciudades. Replicándose en todo el país el margen logró una visibilidad plena. La crisis que se manifestó en diciembre -con un estallido social que dejó por saldo muertos, heridos, saqueos, un estado de sitio y la renuncia de un presidente- evidenció, desde una ebullición social sin precedentes, que eran posibles otras maneras de pensar la realidad política e institucional.

Como bien lo desarrolla el compendio de entrevistas a distintas personalidades de la cultura que realizó la escritora y crítica María Moreno (2011), las asambleas que se dieron en los barrios de la Ciudad de Buenos Aires frente a la crisis institucional con el conocido lema “que se vayan todos” (en referencia al aparato gubernamental representativo) no dejó a ningún sector social indiferente y fue un encuentro especial entre las clases medias y bajas. Como apunta Ezequiel Adamovsky (2020, 298), se trató de “una rebelión popular plural y múltiple en su composición social”. Toda persona que

salada”, que le permitió cuestionar diversas nociones, en principio, dicotómicas: centro y periferia, comunidad y explotación, empresarialidad y política. En esta feria varios sentidos construyen una frontera que se encuentra en un límite territorial entre el conurbano y la Capital de Buenos Aires, entre la rivera y la cornisa, la tierra y el agua. La construcción espacial e imaginaria de la villa tensiona todos los preconceptos que la cultura elabora sobre ellas, básicamente la oposición legalidad e ilegalidad.

viviese dentro del territorio se vio afectada por las circunstancias que atravesó el país y las escrituras críticas fueron sensibles a esta cuestión. De igual modo, el cine no se mostró impasible con lo que ocurría en la realidad y, a pesar de que, fue el cine documental el que registró con mayor fuerza los acontecimientos, el cine de ficción también hizo lo suyo como demuestran las películas analizadas en este trabajo.

El período de dos décadas que continuó hasta el presente, tuvo alternancias, expansiones económicas y nuevas caídas en diferentes crisis que, desde diferentes intensidades, podrían plantear un nuevo cierre en la actualidad con este momento de crisis agravado por la pandemia, entre otros factores mundiales. El crecimiento económico en Argentina, que comenzó a los pocos años de la salida a la crisis, se vio detenido en el año 2008 en sintonía con una crisis mundial. Con diferentes estrategias, los cambios no fueron tan pronunciados, hasta el año 2015 en el que empezó otro ciclo en el que la economía del país no logró sostenerse y volvió a caer. El politólogo Diego Sztulwark (2020) analiza estas transiciones entre las dos décadas como modalidades que se vinculan con la crisis que, marcadas como una bisagra, mantuvo a los gobiernos en una continuidad con el capitalismo bajo las figuras de las “subjetividades de la crisis”, un período de “voluntad de inclusión” (como una inclusión por medio del consumo y la confirmación de un pasaje del ciudadano al consumidor) y un “deseo micropolítico de integración al mercado”. Entre esas dos décadas los filmes se presentan desde la intensión de anudar las problemáticas sociales a una perspectiva estética.

Algunas reflexiones y análisis de la problemática en el cine argentino trazan líneas de pensamiento por un corpus de filmes que merecen ser mencionados en estos términos y ese contexto histórico.

3. Figuras de los márgenes

3.1. Las caídas y las salidas

En un momento donde todo el país parecía estar sumergido en los márgenes, Ana Amado (2002) consideró que el cine argentino, desde su lugar marginal dentro del panorama internacional, atravesaba un “boom” de reconocimiento. La crítica dividía dos corrientes pensadas como dicotómicas entre los autores de un lado u otro de la ecuación “realismo” contra “artificio”. Básicamente, la referencia a los nuevos autores como Adrián Caetano (*Bolivia*, 2001), Bruno Stagnaro y Pablo Trapero (*Pizza, Birra, faso*, 1998) pertenecían al “realismo” y Martín Rejtman (*Silvia Prieto*, 1999), Diego Lerman (*Tan de repente*, 2002) o Juan Villegas (*Sábado*, 2001) correspondían al “artificio”. La posición crítica que planteó la dicotomía puede leerse en Silvia Schwarzböck (2001). A pesar de las diferentes perspectivas que se establecían con el mundo representado, temas y estilos de mayor o menor cercanía al referente del mundo, para Amado (2002) los filmes dialogaban entre ellos y con la época desde una apelación a distintas formas de lo real desde el motor de las ficciones que dejaba huellas y lazos críticos ligados con la sociedad. Es decir, que más allá de su posición frente al realismo o el artificio, los filmes hablaban de declinaciones, pérdidas y fracasos. En este sentido, lo que interpretó fueron las “variaciones de la figura de la precipitación” que encontraban en la institución familiar un fondo temático inagotable.

Los asuntos personales que presentaban los filmes serían atravesados por un magma que no se identificaba puntualmente con datos de la realidad política o institucional, aunque ésta se veía en ellos como lo que los excedía de manera ostensible.

En este panorama aparece *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) que muestra los vínculos entre Tali (Mercedes Morán) y su prima Mecha (Graciela Borges). Entre estas dos mujeres, una en la ciudad y la otra en la finca “La Mandrágora”, se trazan una serie de relaciones familiares cuyos conflictos – subterráneos y profundos- desarrollan una compleja trama que incluye a sus hijos y las empleadas domésticas, no como trasfondo sino como parte relevante del conjunto. En particular, el filme despliega un relato que Ana Amado (2002) observa entre dos caídas: una madre que se derrumba por el alcohol y un niño que se mata al caer de una escalera. Este efecto es analizado como un cambio de las coordenadas de la ley de gravedad –la detención, el vacío y la precipitación- que somete el tiempo a una suspensión². Es decir, la repetición de situaciones sin alternativa. También Gonzalo Aguilar observa en este filme “una fuerza oscura e indefinida que tira a los personajes permanentemente hacia los pozos.” (2010: 49). Al comparar la muerte infantil que aparece en este filme con la que aparece en *El secuestrador* (Leopoldo Torre Nilson, 1958) Aguilar observa que como indicador de época la muerte no se da como producto del antagonismo de clase sino que resulta producto del azar.

Por otro lado, una película que retrata explícitamente el mundo del margen es *Un oso rojo* (Adrián Israel Caetano, 2002) que cuenta la odisea de un ex convicto para reencontrarse con su familia. El oso (Julio Chávez) es un ladrón que sale de la cárcel y va a la búsqueda de su hija y su exesposa (Soledad Villamil) que ha constituido una nueva pareja. Al salir de la cárcel se entromete en lo que será su golpe final. Para Ana Amado (2002) Adrián Caetano extrae de la geografía de la miseria y del idioma de sus habitantes los materiales que pueden describir el mundo dando lugar a un falso *western* suburbano enmarcado en el trayecto de sangre, fuego y afectos filiales con una reunión de elementos que los “precipita” –en el sentido de extremar la mezcla- desde distintos materiales, mundos y géneros. *Un oso rojo* comienza y termina con una foto de familia, la primera vez en la cárcel –como documento de una pérdida-, la segunda como garantía del afecto de la hija que el ex convicto buscó recomponer.

En uno de los paseos que el Oso realiza con su hija por una calesita del barrio, un policía lo detiene para una “averiguación de antecedentes” y todo lo que sigue (su la detención contra una reja y, por lo tanto, una escena de humillación) se filtra por la perspectiva de su hija. En este sentido David Oubiña (2013) retoma la escena y señala que –a pesar de haber sido celebrada por la crítica- se trataría de una perspectiva infame. Argumenta que en el filme en ningún momento se tomó el punto de vista de la niña. Sin embargo, si se atiende al análisis de Silvia Schwarzböck (2009) se observa el modo en que la película se inserta en una matriz genérica (el *western*), y la perspectiva de la niña puede verse sugerida desde la lectura del cuento “Las medias de los flamencos” de Horacio Quiroga o “El oso rojo”

2 Rocío Gordon (2017) vuelve sobre la noción de suspensión, para trabajar ciertos directores y autores literarios del período que pueden observarse bajo ese parámetro ligado con la duración, la inercia y la inacción, entre los que se destacan Lisandro Alonso, Lucrecia Martel y Martín Rejtman.

que da título al filme que es un juguete que le regala su padre. Pero David Oubiña, va más allá en la defenestración del cine de Caetano desde una defensa de la “pureza” del cine:

El cine clásico siempre fue justo. Si fue bello es porque era justo. Caetano defiende la precisión del relato clásico frente a la retórica decorativa de las vanguardias, pero explota en sus films una espectacularidad vacía y efectista, meramente pirotécnica. Cuando un realizador mide todo con la vara del espectáculo, lo primero que abandona es la responsabilidad sobre qué mostrar y de ese modo el cine se despoja de todo impulso cuestionador (2013, 33).

El desarrollo posterior de Caetano puede ser pensado bajo una narrativa espectacularizante, pero quizás aún en este filme junto con su anterior *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001) se constituye aún un objeto estético previo a ese “pasaje” en que el director se mide por la cantidad de dinero y espectadores que pueda suscitar. La escena policial expone y se acerca a una vivencia testimonial de aquellos que, por su apariencia, son víctimas constantes del abuso. En *Bolivia* también aparece y es todavía distanciada; en *Un oso rojo* es un “efecto pirotécnico”. Esa distancia constituye un señalamiento político: un estar ahí de la violencia que emerge sobre la representación como una realidad cotidiana y establece un llamado. Muchas de estas imágenes aparecen en sí en los registros televisivos de *Bolivia* y dan lugar a la pregunta por cómo se arma un espectáculo y cómo un asunto es considerado legible.

Sin duda el filme *Un oso rojo* es emblemático para el cine que retrata la marginalidad luego del 2001, pero desde una profesionalización de los modos en los que el cine constituyó un modo de representación sobre esos márgenes. David Oubiña también señala que este filme

funciona como clausura para el momento rupturista del nuevo cine, aun cuando sería posible verificar aquí y allá la persistencia de algunos rasgos que habían definido la línea oficial de esa transformación. Lo cierto es que, en esa película, un director de los 90 utiliza los temas, los personajes y los ambientes lúmpenes que se habían convertido en la marca de fábrica del nuevo cine, pero ahora aplicados a un producto de alto presupuesto, con conocidos actores de televisión y un objetivo más abiertamente comercial. Ya no hay aquí una sintonía entre propuesta estética y modo de producción sino, al contrario, una disociación entre ambos: mientras que, en un primer momento, para algunos cineastas esa mutua determinación había permitido adentrarse en territorios poco transitados, a partir de *Un oso rojo* esos márgenes parecen reducirse a una simple elección temática (2018, 26).

Con esta lectura, de mayor distancia histórica con el fenómeno, es posible comprender que aquello que parecía manifestarse como sintomático de un momento tenía que ver también con una estandarización de ciertos procedimientos audiovisuales ligados a una construcción de mundo que se dio también en el lenguaje televisivo.

Ante el incremento de producción y circulación de figuraciones de la marginalidad social, cabe preguntarse si el funcionamiento negativo sobre lo representado termina siendo ineludible. Lo que puede considerarse es que habría contrastes en cada uno de los casos que –observados como totalidad– construyen un carácter homogéneo de espectacularización a partir de esta “segunda vuelta de lo marginal” dada desde *Un oso rojo*, que se habría condensado de manera singular en *Pizza, birra, faso* y su movilidad urbana que –como señala Malena Verardi (2009)– viene a desgarrar las posiciones sobre



Imagen: Sergio Moscona

lo que está “adentro” y “afuera”. Bastaría observar ficciones televisivas como *Okupas* o *Tumberos*, más adelante, *El marginal* para comprobar cómo esas serialidades audiovisuales tienden a la construcción de un mundo precodificado y estanco.

3.2. Las metáforas entre lados

Además de esas películas que plantean el tema del margen por medio de la convivencia doméstica entre las clases sociales y/o la focalización en un personaje salido de la cárcel, aparecen algunas películas que trazan una perspectiva sobre la precariedad pero lo hacen desde una elaboración de las diferencias entre las clases con estereotipos que remiten a bandos opuestos. *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004), *Buena vida delivery* (Leonardo Di Cesare, 2004) y *El hombre de al lado* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2010) son algunos de los filmes que vienen a proponer los contrastes y las similitudes que habría entre los sujetos que pertenecen a diferentes clases sociales desde un cine de rasgo comerciales y actores reconocidos por un público amplio.

Sobre *Cama adentro*, Nicolás Prividera (2014) observa que se trata de una película interpretada por una actriz profesional como Norma Aleandro, con una trayectoria de gran reconocimiento en el cine nacional, y una actriz como Norma Argentina, una empleada doméstica hasta ese entonces desconocida, para volver a la cuestión de la pobreza y el actor encarnando a un personaje de esa condición. Para él todo resulta previsible y redundante, Norma Aleandro recurriría a su oficio para dotar de vida interior a un personaje que no la tendría, frente a Norma Argentina que no interpretaría más que el rol de sí misma. Se pregunta si la segunda podría conformar una trayectoria actoral o todos los personajes que interpretaría deberían ser de la “misma clase (...) ella se roba la película y la película le roba su condición: como si para hacer suya esa autenticidad pagara el precio de acabar con ella” (Prividera, 2014). El tema de la frontera entre las clases sociales en la película es un asunto que va más allá de lo profílmico y que conforma la materialidad misma de la producción encarnada en el cuerpo de quienes actúan: esa “mezcla” o mixtura del cuerpo actoral que señalaba Ana Amado (2002). Problema que apareció como preocupación de esta investigadora que planteó de manera contundente la cuestión de la presencia real de la carnadura del otro –particularmente como una modalidad de la figuración o emergencia del pueblo– en varios de sus escritos (véase en particular Ana Amado, 2010). Este tema esbozado en el filme, la división social y sexual del trabajo que implican las tareas domésticas y su consecuente representación cinematográfica, fue también descrito por Julia Kratje (2017) en una evocación de esta figura de “la empleada doméstica” que se ha modificado en el cine.

En *Cama adentro*, la situación de empobrecimiento de una representante de la clase media desencadena en un conflicto que permite mostrar un posible encuentro entre esta clase y sus otros, para Ximena Triquell y Sandra Savoini (2013, 16) –que vuelven a esta misma película en un contraste con *Buena vida delivery* y *El hombre de al lado*– se pueden observar las fronteras simbólicas que separan a patrones y empleados visualizadas a través de metáforas espaciales y de posición; y por otro lado, las fronteras menos permeables que separan a cierto “nosotros” civilizado de unos “otros”

peligrosos, imaginados a través de la metáfora racial con alusiones al encierro que a su vez despiertan asociaciones sobre los estigmas de la delincuencia. Para estas autoras, la construcción de los conflictos entre las diferentes visiones del mundo que encarnan los personajes se elaboran distintas estrategias vinculadas al tema de la "invasión" (que se vuelve extremo en *Buena vida delivery* donde una familia se va colando literalmente en la casa de un personaje de clase media). En los últimos dos casos aparece una resolución que implica decisiones extremas vinculadas a la ilegalidad y el uso de la violencia. En ese sentido, respecto a cómo estos filmes construyen la mirada sobre los personajes de clase baja en tanto otros afirman las autoras:

Por esto, si bien a través del humor se expone una crítica a ciertos valores fijados en los *habitus* de la clase dominante, esta aparece retratada –por los mecanismos representacionales y enunciativos a los que nos hemos referido– desde una mirada que llamaríamos "risueña", afectiva, que observa con complicidad algo que reconoce en sí misma. Por el contrario, en la caracterización de los personajes "otros" esta mirada más que risueña se torna burlesca. Ya no se trata de una parodia que exagera algunos de los rasgos característicos sino que la burla, los descubre ridículos, al punto de provocar ya no simpatía sino risa. Ante esto, cabría pensar qué dice la mirada propuesta y la risa que provoca sobre la forma en que nosotros espectadores nos relacionamos con los otros (Triquell y Savoini, 2013, 16).

Es decir, se vuelve a sostener que estos filmes proponen una mirada sobre la marginalidad y toman partido de manera tendenciosa para estereotipar a las clases bajas. A su vez Marina Moguillansky (2014) acuerda con estas autoras en que *El hombre de al lado* presenta un conflicto entre mundos socioculturales que sostienen la discriminación hacia los sectores populares. Pero, a su vez, también reconoce la toma de distancia irónica respecto al *habitus* de la clase media-alta en *El hombre de al lado* que también se representa con estereotipos.

En varias escenas, vemos a la pareja "festejar" con superioridad su triunfo sobre el vecino, a quien según el caso creen haber atemorizado o convencido de abandonar el proyecto de la ventana. Pero cada una de estas situaciones será luego desmentida por los diversos reveses que sufre la pareja en la pulseada con el vecino. Más aún, en el propio transcurso de las escenas hay cierta toma de distancia que funciona como indicio para el espectador. Como ejemplo, podemos señalar la primera de estas escenas de supuesto triunfo, en la cual el encuadre y la composición del plano tienen el efecto deliberado de ridiculizar a Leonardo al colocarlo en una situación visualmente equivalente a la del pavo que está por cocinar, pues la toma oculta la cabeza del diseñador durante varios minutos (Moguillansky, 2014, 160)

Esto permite observar cierta construcción de una perspectiva irónica sobre todos los personajes, que marca una distancia entre lo que el personaje cree o dice ser y lo que realmente es. Si Joanna Page (2009) había observado la proliferación de películas sobre la pobreza y la marginalidad de una clase media en declive con una ausencia llamativa de films que se ocupen del conflicto de clases, para Marina Moguillansky, este film resulta sintomático de un nuevo clima de época signado por un retorno a la preocupación respecto a la desigualdad social y se sobrepone a décadas durante las cuales la urgencia de la pobreza extrema no aparecía en el discurso audiovisual de manera directa.

3.3. Lo intrincado de la villa

Respecto a la representación de la Villa miseria habría dos películas que de maneras contrapuestas sintetizan modos diversos de mostrar ese espacio que alude directamente a la noción de marginalidad. *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012) que muestra con fuerza y todas las luces del espectáculo la incursión de dos curas y una trabajadora social en Lugano³, un barrio de monoblocks, y *Diagnóstico esperanza* (César González, 2012) que elabora historias en el interior de la villa Carlos Gardel y Fuerte Apache desde una posición menos espectacular y ligada a un posicionamiento interno a la misma.

Elefante blanco (2013) fue analizado por Clara Kriger (2019) como un filme que espectaculariza a la pobreza desde los estereotipos del “realismo sucio”, más conocidos como los niños marginalizados que consumen y venden drogas, donde hay cocinas de estupefacientes en el corazón de las barriadas, bandas antagónicas custodiadas por jóvenes armados, vecinos impotentes o sufridos, y policías infiltrados. No faltan las imágenes de la indigencia ominosa. La película no lograría una representación audaz de las villas miserias aunque presenta al villero como un ser social que resuelve sus problemas de modo colectivo.

Las historias que presenta *Elefante blanco* atraviesan locaciones laberínticas, caóticas y miserables que no parecen tener lazos ciertos con el resto de la ciudad. Los pasillos se diseñan como calles sin salida, donde una calle desemboca en otra y así sucesivamente, determinando una atmósfera claustrofóbica que intenta narrar la imposibilidad de escapar de esa realidad. La construcción topográfica presenta una concepción espacial laberíntica identificada por Gonzalo Aguilar como uno de los tópicos más recurrentes en el cine sobre las villas miseria, dado en este filme como “un representante del cine global de la miseria” (2015, 197). En este sentido, quien propondría una mirada diferente (no específicamente sobre la villa sino sobre los barrios pobres del Gran Buenos Aires) es el cine de José Celestino Campusano⁴, que con *Fango* (2009) o *Vikingo* (2012), entre otros filmes, da lugar a:

una observación de la descomposición social y de la espiral de violencia que provoca el abandono del Estado y el fortalecimiento de las redes criminales. (...) relatos del margen y la subalternidad que no invocan el advenimiento de un pueblo en sentido político sino la desesperación por instituir una comunidad con valores compartidos (Aguilar, 2015, 208).

3 Un documental que retrata este espacio creado por el gobierno militar de Lanusse destinado a las viviendas sociales puede verse en *Implantación* (Fermín Acosta, Sol Bolloqui y Lucía Salas, 2016), donde aparece un gran trabajo de compromiso y dedicación sobre los habitantes de ese espacio.

4 En relación con el ingreso de directores como César González y José Campusano al circuito cinematográfico, no solo debe considerarse el abaratamiento de los costos de producción que se benefician con la digitalización y la expansión del campo cinematográfico argentino que alcanza niveles de mayor expansión cada año (alentado por un sistema de enseñanza que produce muchos más realizadores que los que puede sostener en actividad), sino además ciertos dispositivos que permitieron en los últimos años una mayor disponibilidad para dar lugar a una apertura de los canales de exhibición.

Las villas se presentaron en el cine comercial como espacialidades que no parecen tener continuidad con el resto de la ciudad. Los pasillos desembocan en otros pasillos sin salida, dando lugar a atmósferas claustrofóbicas. La identificación del tópico del laberinto en *Elefante blanco* es descrita por Mariano Veliz (2019, 161) como una imposibilidad para encontrar una salida de los personajes a un territorio confuso sin orden ni centro, que es simultánea a la apelación de una vista aérea. En este sentido, un desafío de la concepción a ese espacio intrincado lo realiza César Gonzáles (con un cine de carácter no comercial y espíritu independiente).

Se trata, por el contrario, de un espacio experimentado por sus habitantes y observado a través del deambular de los jóvenes que pueblan los relatos de González. Estos no están atrapados en un laberinto, pero tampoco tienen salida. El deseo de huida no se manifiesta. No surge tampoco como especulación o alternativa. En clara concordancia con el derrumbe del mito del ascenso social, la villa no es transitoria ni es una condena; se constituye como la experiencia de aquellos posicionados como descartes del capitalismo, sujetos arrojados como ruinas del sistema (Veliz, 2019, 162).

Sin embargo, afirma Mariano Veliz (2019, 163) que González tampoco presenta una figuración de habitantes de la villa que escapen a la criminalización o victimización. Estos estereotipos son desmantelados y desmontados por los tiempos del deambular improductivo y una puesta en crisis que marcan esos cuerpos jóvenes que han sido expulsados del sistema productivo:

En esa explosión de cuerpos y actitudes, gestos y tiempos, se difumina la anterior conservación de los estereotipos vigentes del habitante de la villa. El destino de los cuerpos también se vincula con la temporalidad: el cuerpo muerto de uno de los delincuentes, cubierto con una bolsa plástica, el cuerpo encarcelado de otro, el cuerpo libre, dispuesto a seguir siendo desgastado hasta la extenuación, del cartonero. (...) La emergencia de otros cuerpos inscriptos en otras configuraciones espaciales y temporales conduce a la puesta en crisis de las representaciones convencionalizadas que conciben a los sujetos marginales como objetos de estudio, motivo de terror o de conmiseración. La apertura de la potencia de construir imágenes y discursos, así como la ampliación de la capacidad de mirar y escuchar, no remiten a una esencia identitaria fija y estable, sino a una producción estética y política en tránsito (Veliz, 2019, 166-167).

En este sentido, *Diagnóstico esperanza* tiende más a mostrar una configuración del conflicto respecto a los estereotipos que presenta, antes que una repetición de las maneras de mostrar los márgenes que tiene el cine comercial.

4. Conclusiones

La cuestión de los “márgenes” en la crítica sobre el cine argentino ha sido y sigue siendo muy fecunda porque responde a tradiciones y preocupaciones que se van reformulando y transformando con los años. En este artículo, se han trazado algunas comparaciones de las miradas críticas en un corpus acotado de filmes para generar una muestra de lo que las indagaciones han elaborado.

Tres apartados centrales –las caídas y salidas, las metáforas entre lados y lo intrincado de la villa– configuraron en este artículo modos de apreciar un corpus de filmes que no por ello resulta completamente agotado. Al mismo tiempo, se tratan de figuras espaciales que ponen en relación

cuerpos, subjetividades e imaginarios. Estas películas ofrecen un panorama que clarifica el terreno en el cual el cine trabajó sobre estas cuestiones, presentando diversas indagaciones que repercutieron en las escrituras críticas como modos de acercamiento a problemáticas sociales, económicas, urbanas y políticas.

Un tema que continúa en vigencia y desarrollo, con las nuevas formulaciones que proponen los filmes y los modos en los que pueden volverse a las películas para encontrar en ellas visualidades y voces que emergen para generar mundos con otros regímenes. Las escrituras dan cuenta de esto y permiten trazar nuevas ideas para ampliar los modos de ver y oír el cine y aprender a convivir con los márgenes sociales.

Referencias bibliográficas:

- Adamovsky, E. (2020). *Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Crítica.
- Aguilar, G. (2015). Imágenes de la villa miseria en el cine argentino: un elefante oculto tras el vidrio. En *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Amado, A. (2002). Cine argentino. Cuando todo es margen. *Pensamiento de los confines*, 11, 87-94.
- (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- (2010). Actores secundarios. Representación y autorrepresentaciones de la pobreza. En Maya Aguiluz Ibargüen y Pablo Lazo Briones (Coord.) *Corporalidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 132-148.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Contreras, S. (2018). Relato y comunidad. Sobre el primer cine de José Celestino Campusano. En *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gordon, R. (2017). *Narrativas de la suspensión. Una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Librería.
- Kratje, J. (2015). Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo. *Imagofagia*, 15.
- Kruger, C. (2019). Tensiones en la construcción de imágenes sobre la violencia en la megaurbe argentina. *Coloquio Internacional Cine Urbano. Estrategias para comprender la megaurbe, Universitat Tubingen (Alemania)*, 11 y 12 de julio.
- Moguillansky, M. (2014). Metáforas visuales de la desigualdad social. Una lectura de “El hombre de al lado”. A *Contracorriente. Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 11, (2), 145-165.
- Moreno, M. (2011). *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Morguen, P. (2014). Representación de la pobreza, señales de cambio. En Diana Paladino (Ed.). *Documental/ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de Tres de Febrero. 69-84.
- Oubiña, D. (2003). El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino. *Punto de Vista*, 76, 28-34.
- Page, J. (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham and London: Duke University Press.
- Prividera, N. (2014). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba: Los Ríos Editorial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Schwarzböck, S. (2001). Los no realistas. *El Amante*, 115.
- (2009). *Estudio crítico sobre Un oso rojo. Entrevista a Israel Adrián Caetano*. Buenos Aires: Picnic.
- Spivak, G. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Triquell, X. & Ruiz, S. (Comp.). (2019). *Imágenes en conflicto. Construcciones audiovisuales de la conflictividad social en Argentina*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Triquell, X. & Savoini, S. (2013). ¿Miradas de qué clase? Construcciones cinematográficas de los conflictos de clase. *Imagofagia*, 7.

Veliz, M. (2019). Dispositivos de percepción de las villas miseria en el cine de César González. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 28, 157-170.

Verardi, M. (2009). Pizza, birra, faso: la ciudad y el margen. *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 9.

Reseña curricular

Lucas Martinelli es doctor en Estudios de Género y licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigador postdoctoral de CONICET (2019-21) con el trabajo *Traslados forzosos. Identidades sexuales y precariedad en el cine contemporáneo (2013-8)* radicado en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Coordinador de la comisión de Géneros y Sexualidades de ASAECA. Docente de Análisis y crítica del cine en UBA y de Imágenes del Género en UNTREF. Compilador del libro *Fragmentos de lo queer: Arte en América Latina e Iberoamérica*.

Filmografía citada:

Bolivia (Adrián Israel Caetano, 2001, Argentina).

Buena vida delivery (Leonardo Di Cesare, 2004, Argentina).

Cama adentro (Jorge Gaggero, 2004, Argentina).

Diagnóstico esperanza (César González, 2012, Argentina)

El hombre de al lado (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2009, Argentina).

Elefante blanco (Pablo Trapero, 2012, Argentina).

Fango (José Celestino Campusano, 2009, Argentina).

Implantación (Fermín Acosta, Sol Bolloqui y Lucía Salas, 2016, Argentina).

La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001, Argentina).

Un oso rojo (Adrián Israel Caetano, 2002, Argentina).

Vikingos (José Celestino Campusano, 2007, Argentina).



Imagen: Sergio Moscona