



“Y los villeros, ¿no tenemos derecho a tener extraterrestres?”

Regina Cellino¹

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
cellino@iech-conicet.gob.ar

Resumen: En esta ponencia pondré en diálogo el documental *Estrellas* (2007), de Federico León y Marcos Martínez, y la novela *La 31, una novela precaria* (2012), de Ariel Magnus en función de dos problemáticas que las atraviesan y con las cuales se pueden pensar otras textualidades de la época: cómo se (auto)representa al otro y la alianza entre villa y espectáculo/mercado literario. El documental de Federico León y Marcos Martínez pone en escena un conjunto de interrogantes relacionados con los espacios de representación que de los márgenes y de los otros, los villeros, los lumpenes, los desclasados, hicieron tanto algunos programas televisivos como relatos cinematográficos post-crisis (2001). En *La 31, una novela precaria*, Magnus elabora un complejo entramado narrativo apoyándose en los discursos dominantes que han estigmatizado a la clase social más desposeída víctima de xenofobia y todo tipo de discursos racistas, hasta llevarlos del absurdo y la caricatura. De esta manera, construye una “ficción villera” en la que se incluyen una serie de historias y personajes delirantes y grotescos que nos permiten pensar sobre los estereotipos que han interpretado lo real y desentrañarlos.

Palabras clave: Documental – Novela – Representación – Villa

Abstract: In this paper I will discuss the documentary "Estrellas" (2007), by Federico León and Marcos Martínez and the novel "La 31, una novela precaria" (2012), by Ariel Magnus according to two issues that they experience and with which other textualities of the period can be thought: how the other is (self)-represented and the alliance between the slum and the literary spectacle/market. The documentary by Federico León and Marcos Martinez depicts a group of questions related to the areas of representation that from the margins and the others, the ones from the slums, the low-class, the outcast, some TV programmes, such as post-crisis cinematographic stories (2001), were produced. In "La 31, una novela precaria" Magnus creates a network based on the predominant rhetoric that has stigmatized the most deprived social class people who are victims of xenophobia and all kinds of racist speech, to the point of bringing them to the absurd and the caricature. In this way, he builds a “ficción villera” in which a series of delirious stories and grotesque enables us to think about the stereotypes that have interpreted the reality and have unravelled them.

Keywords: Documentary – Novel – Representation – Slum

¹ **Regina Cellino** es Magister en Literatura Argentina y Profesora en Letras, ambos títulos otorgados por la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente es alumna del Doctorado en Literatura y Estudios Críticos en la Universidad Nacional de Rosario a través de una Beca Doctoral otorgada por CONICET. Asimismo, se desempeña como docente en la cátedra de “Literatura Europea II, (Parte de Literatura italiana)”, en la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. También forma parte del plantel docente de la Especialización en Alfabetización e Inclusión y de la Maestría en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura.



Figuras

En el 2007 se estrenó en el Bafici *Estrellas*, de Federico León y Marcos Martínez, un film que según los propios directores debutantes pertenece a la forma documental.² En esta ponencia me interesa apuntar sobre el modo o los modos de representación y autorepresentación de los villeros que aparece allí, especialmente a partir de la figura de Julio Arrieta, activista, actor, y creador de una productora de filmación surgida luego de la crisis del 2001. Las declaraciones de Arrieta ponen en suspenso o, al menos, interrogan sobre la espectacularización de la miseria que se visibilizó en Argentina a través de una multiplicidad de imágenes que de los márgenes y de los otros, los villeros, los lumpenes, los desclasados, hicieron tanto algunos programas televisivos como relatos cinematográficos luego de la crisis del 2001. El cine se volcó a cruzar las fronteras hacia los márgenes, y “rehabilitó el documental social como herramienta idónea para el activismo político” (Amado “Arte participativo” 89). El registro de los desclasados buscaba, por un lado, exhibir

² Según Bernini esta forma cinematográfica constituye una modalidad discursiva histórica, es decir, “se trata menos de un género, cuyas invariantes se reproducirían en cada nuevo film que llamamos ‘documental’, que de un tipo de discurso que presenta cambios a lo largo de su historia” (Bernini “Tres ideas de” 89). En este sentido, el crítico se distancia tanto de Bill Nichols, quien en el ya clásico libro *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (1991), emparenta esta forma del cine con otros sistemas de representación no ficcional que, según el autor, en su conjunto conforman los discursos de sobriedad. Bernini también se distancia de Raúl Beceyro, quien en el número 81 de la revista *Punto de vista* al mismo tiempo que niega la condición genérica del documental, porque no hay un esquema básico repetitivo, considera que hay un “estilo documental” bajo el cual se agrupan “procedimientos narrativos que curiosamente no son mostrados de la manera más evidente por los mejores documentales, sino por las películas de ficción que simulan ser documentales” (Baceyro “Cine documental” 15). Los rasgos centrales del estilo documental, según Beceyro, son: el montaje discontinuo y la cámara excéntrica. Con respecto a la primera de las “propiedades documentales”, David Oubiña, en el mismo dossier de la revista, establece que, en la mayoría de los documentales, el montaje discontinuo revela que se está en presencia de un acontecimiento real, que no hay construcción en el sentido del cine de ficción. La discontinuidad sería la garantía de que algo ha sucedido y que ha sucedido tal y como ha sido mirado por alguien; por eso la idea de excentricidad de la cámara es importante, por lo menos para cierto tipo de documental; es la garantía de que alguien mira. Gonzalo Aguilar señala que existe una diferencia entre lo documental o indicial propio del cine y el documental en tanto género. Considerada la imagen fílmica en tanto indicio, “entiendo que todo film (excepto los de animación) tiene una base documental y que, por lo tanto, la oposición que debe guiar la reflexión sobre el género ‘documental’ es la que se produce entre ficción y testimonio y no entre ficción y documental. El género documental sería, a grandes rasgos, el uso testimonial de los rasgos documentales del registro cinematográfico”.



un fragmento de la realidad deshumanizada por las políticas neoliberales, y por otro, lograr un efecto de reivindicación. Sin embargo, coincidimos con Amado que *Estrellas* forma parte de un conjunto de prácticas artísticas que se construyeron como tentativas críticas en las que se establece una “salida del arte hacia lo real de las relaciones sociales y a la exhibición” (Amado “Arte participativo” 91). Es decir, el documental no está motivado por visibilizar la pobreza ni estilizar la miseria de la villa sino por conformar a través de las imágenes y las voces de los habitantes de la villa, centrados en la figura de Arrieta, un espacio en el que se reflexione sobre las posibilidades de la ficción desde una determinada situación social.

Según el propio Arrieta, sus actores están preparados para hacer papeles según “la portación de cara”.³ pobres, extras, ladrones; es decir, en una sociedad atravesada por el espectáculo, “el protagonista de *Estrellas* se vale de la paradoja: los que mejor pueden actuar de marginales o chorros son quienes en ‘la vida real’ son marginales o chorros” (Aguilar *Otros mundos* 250). Frente a la cámara, para lograr un efecto de realidad, deben fingir que no fingen. En este sentido, el documental exhibe la existencia de una continuidad entre la actuación y la vida.⁴ Arrieta reclama para él y para su grupo un lugar dentro del mundo del espectáculo a partir de su posición social; en palabras del ex-puntero político “trabajar de pobre que es lo que somos”. De algún modo, entonces, asume el estereotipo que el imaginario le asigna para que una vez dentro del espectáculo, poder construir una

³ Clarie Bishop llamada “delegaciones” al gesto de los artistas de convocar a no profesionales para ejecutar las acciones de su inspiración. Entre los diferentes formatos de performance, se encuentran aquellas en las que se solicita los participaste a desempeñar acciones “según sus propias identidades” (Amado “Arte participativo” 93).

⁴ Una de las escenas más logradas en este aspecto es la construcción en tiempo real de una casilla. Delante de una cámara fija –con un cronómetro corriendo en la parte inferior de la pantalla– se representa la construcción de una casilla de madera y chapa en 3 minutos y 26 segundos, con una familia “villera típica” tomando mate, interpretada por Arrieta y su familia. Filmada en tiempo real, conforma una *performance* de la construcción de una imagen de lo real. Y que puede relacionarse con –la también performance artística– “La familia obrera”, de Oscar Bonny (1968) durante la cual un obrero, su esposo y su hijo estaban sentados en el pedestal de una galería de arte durante varias horas, con una etiqueta que explicaba que su salario por hora como modelos superaba con creces el salario del padre de la fábrica. (Cfr. Andermann *Nuevo cine argentino* 215).



representación diferente sobre la villa y los villeros. Es decir, pasar de ser figurantes,⁵ los que no actúan pero también los que forman parte del “pueblo” a protagonistas. Arrieta cobra figura en el espacio y tiempo; el encuadre y el montaje de *Estrellas* lo hacen figurar como un estrella con un proyecto cinematográfico que lo tiene como protagonista: *El nexa*, film de ciencia ficción escrito por el propio Arrieta y dirigido por Sebastián Antico.

En el documental asistimos, como en una puesta en abismo, al registro del quehacer cinematográfico o *making off* de *El nexa*: una reflexión sobre el cine desde el cine en relación con la representación de la villa y la pobreza. El argumento de la película es la llegada e invasión de extraterrestres a la villa 21, en el barrio de Barracas (Buenos Aires), los cuales son rechazados por los pobladores que los vencen arrojándoles el agua podrida del lugar. La idea de filmar una película de ciencia ficción, un género poco frecuente en la cinematografía argentina, surge a partir de la pregunta que Arrieta se hace en función de quiénes actúan y cómo es usada la villa en las textualidades fílmicas del cine argentino contemporáneo. En este sentido, con la filmación de *El nexa* lo que se pone en escena es la representación de la villa desde un género “extraño” a la estética realista basada en el testimonio sobre un aspecto social de la realidad, porque como señala el propio Arrieta: “¿Acaso los villeros no tenemos derecho a tener marcianos?”

Volviendo a *Estrellas*, Ana Amado considera que es un documental que da voz a los habitantes de la Villa 21 para hablar de la pobreza como actuación y representación. Incluso “permite a sus protagonistas testimoniar sobre su condición e identidad, aunque a través de ese mismo discurso subraya la falta de límites entre lo real y lo ficcional de esa condición y de esa identidad cuando se elige representarlas” (Amado “Arte participativo” 94) y también “abre una serie de cuestiones encajadas referidas al vínculo entre trabajo y sociedad, entre exclusión e integración, entre representación y realidad [...]”

⁵ “Actores de nada: eso serían los figurantes. Los no actores por excelencia que postula su definición semiológica e institucional” (Didi Huberman *Pueblos figurantes* 154).



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

a la distancia entre la experiencia de la vida (ellos son pobres) y la representación estética (deben hacer de pobres?)” (Amado “Arte participativo” 99).

En una escena del documental se muestra a Arrieta recibiendo el premio “Martín Fierro” con el que fue galardonado Adrián Caetano por la serie “Tumberos” y en su discurso manifiesta: “Pienso si nosotros los villeros hemos crecido en el plano de la cultura o la cultura cayó tan bajo que llegó a la villa”. Mientras proclama estas palabras, la cámara toma la imagen de Susana Giménez, emblema del espectáculo televisivo. De modo que podemos sospechar que *Estrellas* exhibe la “alianza” absolutamente coyuntural entre “el arte” y la exploración de los márgenes; una alianza que se cruza con una forma de participar en el mercado y en el mundo del espectáculo. En otras palabras, lo precario como posibilidad de intervenir en el mercado económico y cultural. Asimismo, esta alianza no sólo es una herramienta de la que disponen los actores de la productora de Arrieta, sino que les sirve a los directores del documental para crearse un nombre de autor en el ámbito del cine nacional. Pues si bien el film abre al debate en relación con el modo de espectacularización de la villa en la voz de los mismos protagonistas, porque son los mismos sujetos representados los que discuten acerca de su incorporación al mundo del espectáculo con un film de ciencia ficción cuyas imágenes se añaden en el documental y no con un relato testimonial, los directores no pertenecen a ese territorio representado. Lejos de renunciar a la forma, los cineastas se plantearon desde el comienzo una propuesta estética que escapara de los clichés de la representación hegemónica de la villa (encuadres sucios, cámara en mano). Aunque el documental deja sin resolver una serie de cuestiones que tienen que ver con el binomio directores/entrevistados –que por momentos parece no superar la relación de asimetría de poder–, o con la resolución de una “estética de la solidaridad” que toma a su cargo la responsabilidad de la justicia (Piedras *El cine documental* 206) coincido con Ana Amado en pensar que luego de ser borrados los límites entre centro y periferia, el documental visibiliza una



serie de operaciones que a través de la alianza entre espectáculo y representación exploran las posibilidades “de un lenguaje capaz de tomar partido crítico que logre fisurar los datos de la realidad” (Amado *La imagen justa* 201).

Esperpento

En *La 31 (una novela precaria)*, Magnus elabora un complejo entramado narrativo tomando como punto de partida los discursos hegemónicos (y estigmatizantes) sobre la clase social más desposeída, para arrebatársela a través del absurdo y la caricatura. De esta manera, a partir de la ironía y el humor construye una “ficción villera” en la que se incluyen fragmentariamente una serie de historias y personajes delirantes y grotescos que nos permiten desentrañar algunos de los relatos más sobresalientes del imaginario social sobre la villa.

A lo largo de treinta y un textos nos encontramos con una multiplicidad de relatos y géneros como la fábula, la alegoría, la crónica, y, además, están retratados toda una serie de personajes exóticos que van repitiéndose y ganando protagonismo a partir de la recurrencia en situaciones disparatadas, inverosímiles y grotescas. Algunos se confabulan con el imaginario social y devienen esperpentos arquetípicos, como diría Valle Inclán, reencarnándose en prostitutas, violadores y policías corruptos que conviven, con músicos como Martín Fierrita que se propone una adaptación al lenguaje lumpen del Martín Fierro y de Don Segundo Sombra.

En la segunda narración, que lleva por título “Villusa”, aparece la historia del Lungo, un escritor que con el fin de “recabar información para su primera novela, una reescritura de *Villa miseria también es América* (Bernardo Verbitsky, 1956) con el título más políticamente correcto de *Villa miseria también es USA*. (...) acabó quedándose y aún conspirando para que el lugar se instalara en toda la urbe” (Magnus *La 31* 115). Dice más adelante el



Lungo, “Pasaba a estudiar la realidad, pero me quedo a cambiarla” (Magnus La 31 115).

¿Qué era lo que se proponía este personaje? Hacer la revolución desde la villa y para ello construye un operativo basado en el código de las películas de ciencia ficción, específicamente en la imagen de los platillos voladores,

que por cierto le seguía pareciendo de un futurismo utópico [...] Lo inquietaba sobre todo el temor de que la irónica imagen, aprovechando que ya dominaba sus comunicaciones, acabara por instalarse en el mundo real, un poco como la expresión “villa miseria” se había convertido en un término neutro, en el que ya ni se oía lo irónico de la imagen. Inconfesablemente el Luego temía que la 31 despegase hacia el más allá cuando todos los ovnis (camiones de caudales) arribaran en breve a su seno, un temor no mucho más absurdo que el plan del que había nacido, pues entre proponer que la revolución debe surgir en la villa y creer que no estamos solos en el universo no había tanta distancia [...] Por lo demás, no sólo ellos se llamaban extraterrestres entre sí, sino que también lo eran, al menos en el sentido de que en la ciudad se los trataba como si vinieran de otro mundo y estuvieran invadiendo la Tierra. Lo único que lo consolaba al Luego era que no eran de tipo burgués, ni la metáfora que habían elegido, ni el miedo a que se le tornara lineal (Magnus La 31 11).

Lungo utiliza una imagen de ciencia ficción, los OVNIS, para formular su plan revolucionario. La metáfora de los extraterrestres encajaba perfectamente con la misión de hacer la revolución porque era una imagen que no provenía del discurso burgués. Además, en la novela aparece la comparación del platillo volador y los extraterrestres con la villa y los villeros, es decir, desde la óptica de la ciudad, según el Lungo, la villa sería algo que está por fuera de ella, un espacio extra urbano, y sus habitantes considerados como invasores dispuestos a conquistar el centro de un momento para el otro. En este sentido, leemos una operación similar a la que observamos en *El nexo*, el film escrito por Arrieta: la postulación de cruces entre géneros y discursos que provocan disrupciones en los lugares comunes con que el realismo



representó la pobreza. Pero el efecto que produce estos “desajustes” (entre la temática y el género) es la risa.⁶

En la novela, Magnus procede a través del extrañamiento y desde allí los discursos estigmatizantes de la pobreza parecen fisurarse: “la droga, el hambre y el delito pueden exagerarse hasta el paroxismo porque no surgen como consecuencia de políticas asesinas, sino que son hechos en sí mismos, casi aislados de toda connotación ideológica: una realidad paralela digna de mitificación” (Basualdo “Retiro también es América” s/p). Podríamos pensar que *La 31* forma parte de una serie de relatos cínicos del nuevo milenio (Cortés Rocca “Narrativas villeras”) que se constituyen como dispositivos para percibir lo real a través del humor, la burla, la obscenidad, la animalidad, la ironía. Lejos de configurarse como una novela en la que exhibe una problemática social desde lo testimonial, presenta a través de lo fragmentario y extrañamiento un imaginario social y político basado en nuevas formas de sociabilidad y asociación comunitaria, y estos procedimientos dejan entrever otros modos de activismos, imaginan nuevas utopías políticas.

Tanto desde la lógica cinematográfica de León y Martínez como la ficción villera de Magus, la villa pensada como el escenario de un set de filmación o como base para la revolución, lo que revelan estas textualidades es que la articulación entre política y arte ya no tiene que ver sólo con darle voz a los otros sino abrir un espacio para extraer desde allí estrategias de supervivencia y negociación entre la vida y el espectáculo.

⁶ Una cuestión que para mí queda sin resolver en el film *El nexa* es si el efecto que quiere dar es de la de risa y comicidad, o por el contrario, lograr efectivamente el verosímil de la ciencia ficción.



Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2010.

Amado, Ana *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

Amado, Ana. "Arte participativo. El trabajo como (auto) representación." *Significacao*. 32 (2010): 87-102.

Andermann, Jean. *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

Basulado, Sebastián. "Retiro también es América". *Página 12*. Web. 20 de septiembre 2018.

Beceyro, Raúl et al: "Cine documental: la objetividad en cuestión". *Revista Punto de vista*. 81 (2005): 14-23.

Bernini, Emilio: "Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro". *Kilometro 111*. 7. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2008. 89-100.

Cortés Rocca, Paola: "Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio". Dir. Jorge Monteleone. *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 12. Buenos Aires: Emecé, 2018. 120-140.

Didi Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

Magnus, Ariel. *La 31 (una novela precaria)*. Buenos Aires: Interzona, 2012.

Morguen, Paula. "Representación de la pobreza: señales de cambio". Ed. Diana Paladino. *Documental/ficción. Reflexiones sobre el cine argentino*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2014. 69-84.

Piedras, Pablo. "La representación de los otros y el vínculo con el espectador". *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014. 195-234.

Filmografía

Estrellas, Federico León y Marcos Martínez, 2007.

El nexos, Sebastián Antico, 2007.