

Mirar desde los márgenes/filmar desde la villa: una aproximación al cine de César González

Looking from the margins/Filming from the slum: an analysis of César González's films

Ximena Triquell

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina
xtriquell@artes.unc.edu.ar

Resumen

El cine de César González puede definirse —y de hecho él mismo lo hace— como “cine villero”, esto es, como un cine filmado desde un lugar de enunciación que se identifica con el espacio de la villa. Desde ese lugar, González se propone romper con ciertos estereotipos que dominan la representación de este espacio y de los sujetos que lo habitan. En este artículo analizamos en qué consiste esta ruptura y las consecuencias que de ella se desprenden para pensar la dimensión política de esta filmografía.

Palabras claves

Cine argentino, César González, Enunciación, Cine villero.

Abstract

César González's cinema can be defined —as himself does— as a "cine villero" (slum cinema), that is, as a cinema filmed from a place of enunciation that identifies with the space of the “villa”. From this position, Gonzalez proposes to break with certain stereotypes that dominate the representation of this space and the subjects who inhabit it. In this article we discuss the characteristics of this breakup and the consequences that it entails for thinking the political dimension of this filmography.

Key words

Argentinian cinema, César González, Enunciation, Cinema from slums.



Al final del artículo “Imágenes de la villa miseria en el cine argentino: un elefante oculto tras el vidrio” publicado en *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cine*, Gonzalo Aguilar (2015) señala que “el cine argentino todavía está buscando las maneras de narrar una salida que tal vez esté en las propias villas, no como lugares de la pobreza y la miseria, sino como espacios en los que el cambio es posible” (p. 211). Aguilar publica este texto en 2015, aunque hay una versión en la revista Grumo del año anterior. Es probable que este sea el motivo por el que no alcanza a incorporar el primer film de César González, *Diagnóstico esperanza*, que se estrenó en julio de 2013 en el Cine Gaumont. De haberlo conocido, quizás Aguilar hubiera encontrado en él lo que, en sus palabras, “el cine argentino estaba buscando”¹ (s. d.).

En su texto, Aguilar (2015) considera sólo tres películas: *Elefante blanco* (Trapero, 2012), *El rostro de la dignidad. Memoria del M.T.D. de Solano* (Pierucci y grupo Alavío, 2001) y *Estrellas* (León y Martínez, 2007), pero, como observamos arriba, hace extensible sus conclusiones a todo el cine argentino, al afirmar que en toda su historia las villas han sido principalmente representadas bajo lo que designa como “la mirada política”, lo que atribuye a la herencia del cine de denuncia y el cine militante:

De formas muy diferentes, *Elefante blanco* y *El rostro de la dignidad* consideran al sujeto villero bajo el signo de la política. Frente a la criminalización a la que lo condenan los medios, las películas (y esto incluye a casi todo el corpus) responden con la tradición del cine de denuncia y militante. Los tipos del puntero, el cura villero y el piquetero se desplazan del tipo al estereotipo porque, sin advertirlo, sólo pueden expresarse en el antagonismo. Terminan reproduciendo el modo en que la ciudad imagina a las villas, como algo separado, homogéneo y estigmatizado aunque sea en la forma activa de la política (p. 208).

Con la crisis del 2001, aparece para Aguilar un nuevo tipo de visibilidad de la villa, con nuevos sujetos que la atraviesan: junto con “el ciruja, el cura villero o el puntero”, aparecen ahora el “pibe chorro”, el “transa”, el “tumbero”, el “cartonero” y el “piquetero”. Estos dos últimos se

1 En 2017, al referirse a la representación de las villas en el cine argentino en una columna de *La luna con gatillo*, Aguilar omite nuevamente la referencia a este director quien para ese momento ya tenía dos films fuertemente relacionados a este espacio. Cabrá preguntarse por los procesos de invisibilización que sufre este cine, al igual que sus productores. Con la premiación de *Lluvia de jaulas* en el 9° FICIC de Cosquín donde obtuvo una mención del jurado, su reconocimiento como mejor película por parte de la ACCA y su selección para la apertura del 19° DocBuenosAires, este proceso parece en 2020 comenzar a revertirse.

desplazan desde la villa hacia la ciudad y otorgan, según Aguilar, una imagen diferente a este último espacio. El cine asume esta nueva presencia y la registra de múltiples maneras, desde el cine comercial hasta las realizaciones de grupos piqueteros o el cine de autor:

El cine argentino siempre tuvo una fuerte tradición de realismo social y, obviamente, no dejó de registrar los acontecimientos producidos por la crisis del 2001, ayudado por la aparición de nuevas tecnologías que le permitían moverse ágilmente por toda la ciudad, retratar documentalmente las nuevas situaciones y hacer filmes de emergencia. Desde entonces, las villas miserias se transformaron en protagonistas de un gran número de películas que van desde documentales de investigación como *Cartoneros* de Ernesto Livon-Grosman de 2009 al videoactivismo militante de los grupos piqueteros —con *El Rostro de la Dignidad, memoria del M.T.D. de Solano* (grupo Alavío, 2001), *Piqueteros... Un fantasma recorre la Argentina* (Ojo Obrero, 2001), *Argentinazo, comienza la revolución* (Ojo Obrero, 2002), *Por un nuevo cine en un nuevo país* (ADOC-Myriam Angueira y Fernando Krichmar, 2002), *Piqueteros carajo! (la masacre de Puente Pueyrredón)*, (Ojo Obrero, 2002) entre muchos otros—; desde grandes producciones que se integran al cine global de la miseria (como *Elefante blanco* de Pablo Trapero de 2012) hasta películas de autor (*Bonanza en vías de extinción* de Ulises Rosell de 2011 o *Estrellas* de Federico León y Marcos Martínez realizado en 2007), pasando por el renacimiento del cine militante de los sesenta en la trilogía de Fernando “Pino” Solanas: *Memorias del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005) y *Argentina latente* (2007) (Aguilar, 2015, p. 196).

No obstante esta proliferación de miradas tan diferentes, en todas ellas se reproducen, para el autor, los mismos estereotipos del cine anterior, en la forma de “la supervivencia y la repetición de motivos visuales y narrativos que tienen más de cuarenta años” (Aguilar, 2015, p. 209). Incluso un film como *Estrellas*, que se distancia claramente de la denuncia social para cuestionar desde la parodia y el humor, los estereotipos de la representación de las villas en los medios en general y en el cine en particular, caen, en la lectura de Aguilar, dentro de este mismo paradigma.

El problema de toda representación —y no sólo de la villa— es, sin dudas, la reproducción de estereotipos, pero no queda claro en este planteo cuál es la relación de estos con la mirada política o, lo que en el texto es lo mismo, la herencia del cine de denuncia y el cine militante. En

este trabajo quisiéramos argumentar que los estereotipos son consecuencia de la “mirada” y no de “lo político” (para mantener la referencia a la “mirada política”), instancia imposible de eludir en cualquier discurso, pero más aún en uno que pone en escena la desigual distribución de la riqueza que condena a miles de ciudadanos a vivir en condiciones de extrema precariedad (una cuestión política en el sentido más estricto del término).

Filmar es siempre un acto político

En un sentido más amplio que el que señalamos arriba, decir algo sobre el mundo, en cualquier soporte, es siempre un acto político. Y lo es porque enunciar algo es poner en circulación determinados sentidos que necesariamente están destinados a confrontar con otros. En el marco de la discursividad social, los sentidos no se alojan tranquilamente unos junto a otros, sino que disputan por imponerse unos sobre otros; este es el motivo que llevó al teórico del formalismo ruso, Valentín Voloshinov, a enunciar en 1929 la célebre frase en la que afirma que “el signo es la arena de la lucha de clases”; hoy podríamos agregar “de todas las luchas, incluida la de clases”.

Este antagonismo propio de nuestra vida en común que se expresa en los signos que utilizamos es lo que Chantal Mouffe (2011) define como “lo político”: una dimensión más amplia que la de la de “la política”, en el marco de la cual se da esta última:

(...) concibo ‘lo político’ como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a ‘la política’ como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político (p. 16).

No resulta difícil percibir, en esta concepción de “lo político”, una dimensión semiótica insoslayable, en la medida en que decir algo sobre el mundo, a través de cualquier lenguaje o en cualquier soporte —el audiovisual entre otros— es tomar posición en torno a los antagonismos que atraviesan nuestra vida en sociedad. ¿De qué manera podría estar ausente, entonces, en películas que exponen la vida en y desde los márgenes de esta?

Filmar es mirar desde un lugar

En su análisis de los dos primeros films de César González (*Diagnóstico esperanza y ¿Qué puede un cuerpo?*), Mariano Veliz nos advierte sobre dos peligros que conlleva considerar al director y su biografía como claves para la lectura de sus films: el primero consiste en lo que denomina “asistencialismo simbólico”, que implicaría valorar la historia del realizador por sobre la calidad de su obra; el segundo, al que llama “esencialismo declarativo”, consistiría en atribuir de entrada un valor de verdad a la obra por el hecho de ser producida por este:

El primer peligro es su incorporación al marco de los estudios sobre cine argentino y latinoamericano como un acto compasivo. En el ya mencionado contexto de la cortesía postmoderna, la inclusión de cineastas periféricos funciona como muestra de un compromiso político al que no le hace falta tener en cuenta el valor estético de las producciones audiovisuales (dado que para eso están aquellas obras dirigidas por realizadores sí formados en instituciones específicas y pertenecientes a la burguesía). El segundo riesgo a evadir es asumir que su nacimiento en una villa miseria y su voluntad de oponerse a las representaciones convencionalizadas y estereotipadas conduce a que su proyecto logre ineludiblemente desmontar esa tradición. Ante estas dos dificultades (el asistencialismo simbólico y el esencialismo declarativo) puede proponerse, como metodología, una mirada y escucha atentas de sus películas y una interrogación dirigida a explorar su materialidad, su trabajo sobre los espacios, las miradas, los cuerpos y los tiempos (Veliz, 2019, p. 28).

En la línea propuesta por Veliz, en este trabajo pretendemos abordar las obras de César González en su materialidad, pero sin escapar a su carácter de discurso, esto es, en tanto textos situados en determinado tiempo y espacio. En este carácter, si bien ya no importa quién habla (de acuerdo a las teorías que proponen la muerte del autor y que Veliz recupera), sí importa desde dónde lo hace y qué lugar o lugares de enunciación elige para hacerlo.

Ya no se trata entonces de recurrir a la biografía de César González para justificar la obra o de postular la autenticidad de su discurso, sino de reconocer un lugar desde donde se enuncia, que necesariamente condiciona aquello que se dice.

César González, en cuatro de sus hasta ahora seis films (*Exologénesis* y *Castillo y sol*, son la excepción), elige como lugar de enunciación la villa, espacio en el que nació y creció, y en el cual aún hoy elige vivir. Filma desde la villa como quien escribe desde un país, desde una lengua marcada por ciertos giros, por ciertas expresiones o modulaciones de la voz que, en este caso, se reconocen en instancias propiamente audiovisuales, algunas de las cuales analizamos abajo.

Filmar es dar a ver (y oír) a otrxs

Los films de César González no excluyen la violencia, la delincuencia o la miseria con la que se convive en la villa —de hecho, las tramas de sus films incorporan todos estos elementos— pero la mirada (en el sentido más literal de la palabra) es diferente a la de otras producciones ambientadas en este espacio.

El hecho de que a nivel de las tramas de sus films, no excluya situaciones que aparecen también en otras representaciones (el pibe chorro, el transa, el cartonero, podemos agregar el policía corrupto)

lleva a algunos autores a sostener que González no consigue escapar de los estereotipos; no obstante es justamente en la forma en que refiere a estas realidades donde se percibe la diferencia con otras representaciones con las que confronta. De hecho, en numerosas entrevistas, él mismo manifiesta este interés por representar a la villa y sus habitantes “sin estereotipos ni representación bizarra” (Amaya, 2013, s. d.). Esta opción se percibe en diversos niveles.

El primero de ellos es la puesta en escena. En esta se recurre a espacios reales, con escasa o nula manipulación. Espacios existentes que describen la villa de una manera realista, pero



Imagen 1: González, C. (Dir.) (2013). *Diagnóstico esperanza* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones. Escenas de la villa.

por esto mismo extraña para quienes no la habitan. Filmado con una sola cámara y escasa producción, el registro posee una autenticidad documental, sobre todo en las escenas de la vida cotidiana en la villa: niños jugando entre la basura, esqueletos de autos abandonados, calles inundadas de barro. El recurso a actores no profesionales, muchos de ellos habitantes también de la villa, aporta en este mismo sentido, una “verdad” que rompe con los códigos de la verosimilitud establecida por las formas de representación hegemónicas.

En el recorte que de esta realidad profílmica se opera en la puesta en cuadro aparece una particularidad que no han dejado de observar los críticos y el propio González: la manera de filmar los rostros, en cuadros cerrados y cercanos, durante tiempos lo suficientemente largos como para detenerse en ellos sin que medie una justificación dramática; sin música extradiegética (que sería habitual en otra modalidad fílmica para subrayar las emociones), lo



Imagen 2: González, C. (Dir.) (2013). *Diagnóstico esperanza* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones. Cuadro cerrado sobre el rostro del joven vendedor.

que deja al espectador frente al rostro o la mirada de unos personajes con los que no se le empuja a identificarse (el joven que llora tras no haber logrado vender medias en *Diagnóstico esperanza*, o el amigo que se entera de la muerte de su compañero hacia el final de *¿Qué puede un cuerpo?*); o con un seguimiento de los cuerpos que se desplazan en el espacio en el que la cámara acompaña por detrás, durante largos trayectos de espacio y tiempo (como Alan al comienzo de *Diagnóstico esperanza*; el cartonero de *¿Qué puede un cuerpo?* o Perséfone al salir de la cárcel en *Atenas*). Estas formas de recortar el espacio y de manipular el tiempo, nos confrontan con una forma de hacer cine diferente a la que estamos habituados a ver en las formas hegemónicas de representación audiovisual y nos exigen posicionarnos como espectadores de una manera distinta ante lo que vemos. Por este motivo, desde nuestra perspectiva, las historias que se narran no son asimilables a los géneros temáticos del cine hollywoodense (como el policial o el thriller, por ejemplo, con los cuales se las ha identificado) dado que, aunque estos films compartan algunos elementos a nivel narrativo, no lo hacen en los modos de contar y en la respuesta que con esto se espera generar en el espectador.

Un factor muy marcado también se da en relación con el montaje, específicamente en la operación de interrumpir el relato —por lo demás lineal— con *inserts* descriptivos del espacio, algunos de los cuáles hemos señalado arriba: niños jugando, la policía cerrando una calle, los edificios de la villa... Estas imágenes que no guardan ninguna relación aparente con lo que se narra, funcionan como descripción del contexto, de lo que está sucediendo, como si el enunciador a través del montaje quisiera dar cuenta de que eso sucede “ahí”, en ese lugar específico, y esbozar en esta ubicación espacial un principio de explicación de las acciones de los personajes.

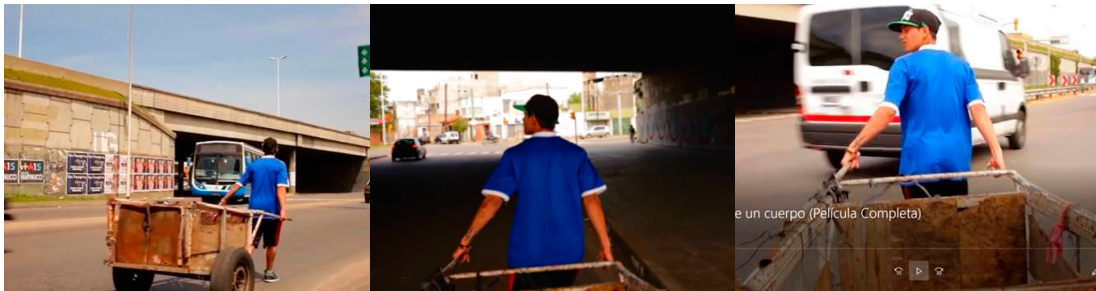


Imagen 3: González, C. (Dir.) (2014). *¿Qué puede un cuerpo?* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones. La cámara siguiendo al personaje al comienzo de la película.

Finalmente, en relación con el montaje un aspecto significativo es el recurso de la música clásica (Bach, Mozart y Beethoven) en *Diagnóstico esperanza*. Esta opción produce un efecto singular: no se trata de música incidental, estrictamente hablando, ya que no busca marcar o subrayar los incidentes de la trama, sino que por el contrario acompaña algunas escenas en paralelo, produciendo una reacción de extrañamiento en el espectador. Las obras a las que se recurre son muy conocidas, de modo que este puede reconocerlas fácilmente, pero a la vez, la relación con lo que se narra va en contra precisamente de los códigos de verosimilitud establecidos: la música resulta ajena tanto a la diégesis como al mundo social representado.

En la primera escena musicalizada tras el recorrido de Alan (Alan Garvey) por la villa, su amigo pasa a buscarlo por su casa y al encontrarse suena el *Preludio número 1 en Do mayor* de Bach en un piano, que queda abruptamente silenciado al cambiar de escena. Este recurso de la música clásica en otras escenas produce un efecto similar de ruptura y extrañamiento, a diferencia del *reggae* que suena en el encuentro del protagonista con el personaje de Rasta, en el cual la relación de la música con la descripción del personaje resulta evidente.

A modo de conclusión

Lejos de estar ajeno a lo político, el cine de César González participa de esta dimensión en toda su potencialidad, disputando los sentidos tradicionales en torno a la villa y a sus habitantes, sin caer en ninguno de los dos ejes de estereotipos: representar solo la violencia, la marginalidad y la exclusión, o negarlas por completo. Pero a la vez, como hemos tratado de argumentar, la ruptura principal con otras representaciones no se produce a nivel de los contenidos, sino fundamentalmente, a nivel de ciertas opciones propiamente cinematográficas, muchas impuestas por las propias condiciones de producción, es cierto, pero a partir de las cuales, González logra construir una poética propia. Esto quizás explique el por qué de la posición marginal de sus películas, con respecto a los circuitos consagrados; algo que, como señalamos, comienza a revertirse.

En esta búsqueda, César González no disputa sólo los valores en juego en relación con lo representado, sino que desafía la representación misma: no se trata sólo de lo que se dice sobre la vida en las villas —en su relación con la violencia, las drogas o el delito, por ejemplo— sino también de los modos en que se lo dice, y consecuentemente, del lugar desde dónde se lo dice. La reivindicación del término villero en la expresión “cine villero” apunta en este mismo sentido: asumir un lugar de enunciación diferente, desde donde exponer una mirada propia. Allí radica la novedad de su cine. Allí también su carácter necesario.

Bibliografía

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.

Aguilar, G. (2017). Cine y villas. *La luna con gatillo* [sitio web]. <https://www.lalunacongatillo.com/single-post/2018/01/25/Cine-y-villas>.

Amaya, S. (22 de julio de 2013). *Diagnóstico Esperanza*, una película de Camilo Blajaquis. *La Nación*.

Mouffe, C. (2011). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

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

Voloshinov, V. (2014). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Filmografía

González, C. (Dir.) (2013). *Diagnóstico esperanza* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones.

González, C. (Dir.) (2014). *¿Qué puede un cuerpo?* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones.

González, C. (Dir.) (2016). *Exomologesis* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones.

González, C. (Dir.) (2019). *Lluvia de jaulas* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones.

- González, C. (Dir.) (2019). *Atenas* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones.
- González, C. (Dir.) (2020). *Castillo y sol* [largometraje]. Argentina: Todopiola producciones.
- León, F. y Martínez, M. (Dir.) (2007). *Estrellas* [documental]. Argentina: Tres Planos Cine.
- Pierucci, F. y Grupo Alavío (2002). *El rostro de la dignidad. Memoria del M.T.D. de Solano* [documental]. Argentina: producción independiente.
- Trapero, P. (Dir.) (2012). *Elefante blanco* [largometraje]. Argentina: Morena Films, Matanza Cine, Patagonik.
-

Cómo citar este artículo:

- Triquell, X. (2021). Mirar desde los márgenes/filmar desde la villa: una aproximación al cine de César González. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33513>.