

Contrarrepresentaciones, ironía y parodia en las disputas por la representación

Counter-presentations, irony and parody in disputes over representation

Paola Sola

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Facultad de Filosofía y Humanidades
Córdoba, Argentina

paola.sola@mi.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0005-6933-0272>

Ximena Triquell

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Facultad de Filosofía y Humanidades
Córdoba, Argentina

xtriquell@artes.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0000-8567-3463>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/am5qfz805>

Resumen

A partir del debate reabierto por la publicación del libro de César González (2021), *El fetichismo de la marginalidad*, el presente trabajo reflexiona sobre las diferentes maneras de representación del otro, específicamente en aquellos casos en que se hace referencia a sujetos en situaciones de marginalidad y exclusión. Superando la dicotomía representación - contrarrepresentación, el artículo propone considerar las potencialidades que ofrecen diferentes recursos como la ironía, la parodia o la sátira, para enfrentar los discursos dominantes y generar las condiciones para que surjan nuevas representaciones. Para hacerlo recurre a la obra del propio González, y a dos textos de referencia obligada, el film colombiano *Agarrando pueblo* (Ospina y Mayolo, 1977) y la película argentina *Estrellas* (León y Martínez, 2007).

Palabras clave

Representaciones sociales, marginalidad, cine argentino.

Abstract

Aking as its starting point, the debate reopened by the publication of César González's book, *El fetichismo de la marginidad* (2021), this work reflects on the different ways of representing the other, specifically in those cases in which it refers to subjects in situations of marginality and exclusion. Overcoming the dichotomy representation - counter-representation, the article proposes to consider the potentialities offered by different resources such as irony, parody or satire, to confront dominant discourses and generate the conditions for the development of new representations. To do so, we consider the work of González himself, and two obligatory reference texts, the Colombian film *Agarrando pueblo* (Ospina and Mayolo, 1977) and the Argentinian film *Estrellas* (León and Martínez, 2007).

Key words

Social representations, marginality, Argentinian cinema.

I. Contrarrepresentaciones

En 2021, con la publicación de *El fetichismo de la marginalidad*, el poeta y cineasta argentino, César González, reabrió el debate en torno a las formas de representar la pobreza, y la responsabilidad ética involucrada en este hacer. El debate no es nuevo; tanto en cine como en literatura –y en otros ámbitos de las ciencias sociales– es un tema recurrente. Lo que sí es nuevo es, como diría Foucault (1987) respecto de la figura del comentario, “el acontecimiento de su retorno” (p. 24). En efecto, esta discusión que en cine puede rastrearse –como de hecho hace César González– al menos hasta la década del setenta adquiere una nueva dimensión hoy, que los costos de “hacer cine” han disminuido considerablemente, habilitando nuevas formas de producción audiovisual, entre las que se incluyen las realizadas por grupos o colectivos que están ahora en condiciones de proponer representaciones propias de sus realidades.

En su libro, César González critica duramente la representación que los medios hegemónicos hacen de la pobreza y de la marginalidad, específicamente en torno al espacio de la “villa” que, para este autor, es representada cinematográficamente no en virtud de “lo que es”, sino de “lo que hay en el imaginario social”. De allí que, para González (2021), “siempre los villeros o villeras actúan igual, hay un léxico y vestuario idéntico, los conflictos de la trama son parecidos” (p. 21).

Frente a estas formas de representar, el autor propone un “cine villero”, al que define como “un cine sin estereotipos”, dentro del cual pueden enmarcarse tres de sus primeros largometrajes: *Diagnóstico esperanza* (2013), *Qué puede un cuerpo* (2015) y *Atenas* (2019)¹. Estos están ambientados en el espacio de la villa y las temáticas se relacionan –al igual que en las producciones hegemónicas– con la marginalidad, la pobreza, la droga, la delincuencia. No obstante, junto a estas realidades, aparece también la del niño que, contra todo pronóstico, sostiene su sueño de cantar (*Diagnóstico esperanza*), la del joven que llora –en un largo primer plano ante la cámara– porque no ha logrado vender ninguna media en la calle (*Qué puede un cuerpo*), la de la piba que sale de la cárcel y es atrapada por las redes de trata (*Atenas*).

Contra las imágenes deformadas de los estereotipos, en estos films, González no propone una visión romantizada del espacio ni de los sujetos que lo habitan, sino que amplía el foco

¹ Los tres films pueden encontrarse en la web. *Diagnóstico esperanza* y *Atenas* en Youtube y en Cine.ar; *Qué puede un cuerpo* en el Facebook de *Revista y Editorial Sudestada*.

para ver más allá del estereotipo. Al respecto, en una entrevista concedida a *Página 12* con motivo de la publicación de su libro, González señala, a propósito de la producción audiovisual hegemónica:

Se repiten una y otra vez idénticos estereotipos de vestuario, léxico, gesticulación y de conductas, arquetipos incapaces de producir alguna de las emociones más habituales que despierta el visionado de una película. Esto es una pena para el arte audiovisual mismo (Respighi, 2021, párr. 9).

Y da como ejemplo la representación de los jóvenes:

La juventud que habita los barrios populares manifiesta una vitalidad preciosa pero en las películas y series los pibes y las pibas aparecen apagados. [...] Esos pibes que en la realidad cultivan la elegancia y adoran refrescar vestuarios y dialectos, en pantalla aparecen constantemente sucios y ridiculizados con un habla que incita a la risa despectiva (párr. 11).

Es esto lo que está en juego en el retorno de la discusión sobre la representación del otro: no la verdad respecto a lo representado –si los sujetos que habitan en la villa son de una manera u otra–, sino la reflexión sobre la representación y –agregamos– sobre las consecuencias de la circulación hegemónica de tales representaciones.

En una producción realizada para el *Palais de glace* en 2021, César González expone esta contraposición entre formas de representar en un breve texto audiovisual, titulado “Sin título”. En éste, González (2021) contrasta las formas de representación de la pobreza en algunas obras pictóricas de la colección del museo con las representaciones que los medios hacen hoy de los sectores populares; allí enfrenta la mirada empática, “solidaria”, de los cuadros con las imágenes “saturadas de intencionalidad ideológica, de parcialidad, de desprecio” que proponen los medios hegemónicos (1 min 42 s). En cierto sentido, este breve texto expone la argumentación principal de su libro –y también de su obra–: cuestionar la mirada dominante sobre la marginalidad.

II.

La propuesta de César González reconoce y recupera los argumentos de Luis Ospina y Carlos Mayolo al rechazar lo que denominaron como *pornomiseria*, esto es, una manera de representar cinematográficamente la pobreza que opera a la manera del cine pornográfico, convirtiéndola en una mercancía a ser comercializada en el mercado internacional de imágenes². De la misma manera en que el cine porno convierte al sexo en un objeto de consumo, Ospina y Mayolo (1978) entienden que el cine –específicamente, cierto cine documental latinoamericano del momento en que ellos escriben– se apropia de imágenes de la pobreza, sus entornos y actividades para convertirlas en objetos de consumo a ser exhibidos en festivales de cine europeos, ávidos de imágenes de documentalistas latinoamericanos. En su manifiesto “¿Qué es la pornomiseria?”, los autores explican que:

A principios de los años 70, con la ley de apoyo al cine, apareció cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos del cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía (Ospina y Mayolo, 1978, párr. 1).

Ospina y Mayolo (1977) no solo denuncian la pornomiseria en su manifiesto, también la exponen en el texto audiovisual que lo acompaña, *Agarrando pueblo* (subtitulado “Los vampiros de la miseria”)³. Este consiste en un falso documental en el que se muestra –a través del recurso de la parodia– lo expresado en el manifiesto.

En él, seguimos el *making of* de la filmación de un documental para la televisión alemana por parte de un director de cine, Alfredo García (personaje interpretado por Carlos Mayolo), y su camarógrafo. Al comienzo del film, en un diálogo entre ambos, el director evalúa las imágenes que ya tienen y las que faltan: “ya tenemos... locos, mendigos, gamines... qué más de miseria hay, a ver...” (4 min); en otro momento de la misma conversación, se define como “vampiros”,

2 Esta idea de la pobreza como mercancía está en el título mismo del libro de César González, *El fetichismo de la marginalidad*, donde –como señala el autor– “marginalidad” reemplaza al término “mercancía” de la conocida expresión de Marx.

3 Este film puede encontrarse en la web.

“unos hijos de puta vampiro que nos barramos ahí”, aunque atribuye este hacer al productor que demanda esas escenas (2 min 40 s).

El film está realizado en 16 mm. y a dos cámaras: una que expone lo filmado (a color) y otra que nos presenta el proceso de producción (en blanco y negro). No obstante sería erróneo decir que hay dos films: el documental sobre la producción del film (en blanco y negro) y el documental para la televisión alemana (en color), dado que, en sentido estricto, este último no existe. Es en este juego entre ambas dimensiones donde aparece la perspectiva crítica respecto al documentalismo social.

Al mostrar en simultáneo las imágenes de la pobreza –que ya para ese momento se habían convertido en una convención narrativa propia del miserabilismo documental– y los mecanismos a través de los cuáles éstas se han obtenido, el texto funciona fuertemente como crítica al género. No obstante, el film va más allá y, a la mitad de la película, se cuestiona igualmente la “verdad” de las imágenes filmadas, al mostrar a una joven que es contratada con sus niños para actuar como “pobre”. Vemos a la producción gestionar el vestuario, señalar las líneas del guion y, finalmente, el pago.

Tenemos entonces tres dimensiones: la de “la realidad”, *supuestamente* registrada por la cámara (en blanco y negro); la del documental *supuestamente* filmado para la televisión alemana (en color); y la del documental (el único nivel que se afirma verdadero) sobre la filmación del anterior (nuevamente en blanco y negro). Consecuente con estos tres niveles, se proponen al espectador, tres finales: a) el final guionado del documental para la televisión alemana que pretende ser una reflexión sobre la pobreza y sus causas (que se corresponde con una dimensión metadiagética⁴); éste es realizado por un locutor ante la familia –contratada– que manifiesta vivir en el límite sin acceso a educación o salud y en una vivienda sumamente precaria –en realidad un sitio abandonado que la producción ha elegido para esta escena–; b) un segundo final –el del *making off* del documental anterior– en el que un personaje “loco” ingresa a la escena anterior y reclama al director ser el dueño de la vivienda en que están filmando (en una dimensión intradiagética); c) el final de la enunciación extradiagética que se corresponde con

⁴ Los términos diégesis, metadiégesis y extradiégesis refieren a niveles de la narración: el primero refiere al mundo representado, el universo del film; el segundo refiere a una narración de segundo grado, un nuevo relato incluido dentro del anterior; finalmente, el nivel extradiagético refiere a aquello que se encuentra fuera de la diégesis. En este caso, refiere a las condiciones de producción del film, incluidas dentro de este (se trata, evidentemente, de un simulacro, dado que dichas condiciones permanecen siempre fuera del texto).

el falso documental que estamos viendo, en el que Ospina y Mayolo (1977), ahora haciendo de ellos mismos, entrevistan al actor que representa a este último personaje y le piden su opinión, y la de la gente del barrio, sobre el film. En este diálogo el actor reflexiona sobre el gesto de ir “agarrando pueblo”, esto es, buscar obtener un beneficio económico de la pobreza: “no va detrás de lo que se está filmando, sino detrás del color del billete”, sostiene, y agrega: “yo no voy detrás de eso, yo voy detrás del documento” (26 min 53 s).

La irrupción del personaje de “el loco” que reclama sus derechos –a su vivienda, a su imagen, a su voz– justo cuando la ideología bienpensante de los directores de ficción está planteando esta imposibilidad –lo que justifica que sean ellos quienes deban asumir la voz de estos otros, marcados por la carencia en todo sentido– sirve como bisagra para dar pie al cierre: la escena en que los directores y el actor, haciendo ahora de ellos mismos, reflexionan sobre el documental y el vampirismo del “agarrar pueblo”.

III.

Entre el miserabilismo explotador de la pobreza como mercancía y la representación “sin estereotipos” del cine villero, Ospina y Mayolo ofrecen otra posibilidad, la de la parodia y la sátira como un medio para denunciar la representación dominante.

Esta operación es recuperada en otro film, esta vez argentino: *Estrellas*, de León y Martínez, estrenado en el BAFICI en 2007⁵ 6. En este film, en una operación similar a la de los cineastas colombianos, se apela a la ironía y la parodia como parte de un conjunto de estrategias que funcionan como denuncia y alternativa ante la representación estereotipada de un otro definido solo por su condición de carencia.

En *Estrellas*, al igual que en *Agarrando pueblo*, se presenta una doble enunciación: el film que vemos registra la producción de otro, en una suerte de *making of*, solo que en este caso,

5 El film puede encontrarse en Cine.ar.

6 A pesar del tiempo transcurrido desde su estreno –y en contraste con lo que sucede con *Agarrando pueblo*– la potencia política de este film no ha sido aún explorada en profundidad. Son escasos los trabajos académicos que lo han considerado –entre estos, un artículo de Ana Amado (2010) sobre autorepresentación, otro de Gonzalo Aguilar (2013) sobre la representación de las villas en el cine argentino y un artículo de nuestro equipo–, como son nulas las referencias desde el ámbito académico al film *El nexo* (Antico, 2007), que funciona como germen y principal referencia de *Estrellas*.

éste último efectivamente existe. Se trata de *El nexo* de Sebastián Antico (2007), un film de ciencia ficción que tiene a los habitantes de la villa como protagonistas y cuyo guion está basado en un cuento de Julio Arrieta, quien fue director del grupo de teatro de la Villa 21 en Barracas, Buenos Aires.

El film se inicia con una entrevista a Arrieta en la que narra su encuentro con el director de cine Alan Parker, en una visita de éste a la villa, cuando buscaba locaciones para su película, *Evita* (1996). Luego de que Alan Parker desestimara esta posibilidad debido al gran número de antenas de televisión que encuentra, Arrieta se propone fundar su propia productora –Cine Villa Argentina– y ofrecer sus servicios a quienes tengan interés por filmar en la villa. En el film, en un pasaje no exento de ironía, Arrieta explica los servicios que ofrece: a) actores preparados para hacer lo que ellos (los directores) indiquen, es decir, “para hacer de pobres, hacer de extras”, e incluso actores que pueden realizar papeles de mayor envergadura (“hay actores que pueden hablar, que pueden enfrentar una cámara, decir un texto”⁷); b) “gente para hacer catering, luz, tirar cables, acarrear bultos y brindar el confort que el grupo de producción necesite para moverse”; y c) “garantía de seguridad total” tanto para los elementos de trabajo como para las personas.

A lo largo del film, se van a combinar: el relato del director respecto de la productora y de su rol como agente de los actores y de locaciones posibles; registros del *backstage* del film *El nexo* (Antico, 2007); escenas ficcionales sobre el origen del guion de este film; publicidad web de la productora y de los servicios que ofrece –catálogo de locaciones, listado de personajes tipo–; e imágenes de archivo televisivo de programas en los que los actores de la productora participaron (series, publicidades, spots políticos, programas televisivos). El film concluye con un festival de cine en un descampado en el que se exhiben estas producciones.

La combinación de materiales, articulados en el relato de Arrieta, produce el mismo efecto de distanciamiento que señalamos en el film de Ospina y Mayolo, pero en este caso sobre el cine ficcional. Si *Agarrando pueblo* tomaba como objeto de parodia al cine documental latinoamericano de los años sesenta y setenta, en este caso podemos ver replicada la operación en las producciones ficcionales televisivas que toman a la marginalidad como objeto, ya no de denuncia, sino de un entretenimiento no desprendido de cierto interés morboso, por la vida de

7 El subrayado es nuestro.

esos “otros” a quien se considera tan diferentes. En el film, Arrieta menciona algunos de estos productos y denuncia su explotación de cierta imagen:

Nosotros hemos trabajado en *Tumberos*, *Sol negro*, *Disputas* (...) y nosotros aparecemos como ladrones, hombres rudos, pero nunca como héroes, abogados... porque somos portadores de cara. Servimos para ciertos, determinados personajes. Podemos hacer de malos, de guardaespaldas, de ladrones... por un lado está bien, porque si ellos ven que nosotros somos así, páguennos por eso, pero páguennos a nosotros, no a otras personas, no contraten a otras personas para hacer lo que sabemos hacer nosotros... (León y Martínez, 2007, 4 min).

A esta lista se podrían agregar hoy numerosas series producidas para streaming como la saga *El marginal*, entre muchas otras. En la cita, el reclamo de Arrieta de que se les pague por actuar el estereotipo –que, en cierta forma, implica que se les pague por aceptar este estereotipo– recuerda el del personaje de Londoño, al final de *Agarrando pueblo*, de que se le pague por filmar su casa.

Contra este uso estereotipado de la imagen del villero, Arrieta recupera en *El nexo*, el espacio para actuar en un film de ficción y representar a los habitantes de la villa como héroes y heroínas que, encabezados por él mismo, salvan a la tierra de una invasión extraterrestre, recurriendo para ello a las aguas servidas de la villa.

En una nota de Radar realizada en 2017, Cecilia Blanco (2019) elige a este film como su película preferida y justifica esta elección en el cruce entre documental y ficción para denunciar lo mismo que denuncia César González en su libro:

Lo primero que pensé al ver *Estrellas* fue que hacía una sociología mucho más punzante, irreverente e inteligente que la de los *papers* académicos, aun cuando no fuera esa su intención. Me hablaba (a mí, por supuesto) sobre la estetización de la pobreza y la moda de la marginalidad en las producciones ficcionales, sobre el hacer de la debilidad, fortaleza –o dinero– a partir de la autogestión y, también, sobre el estatuto de la actuación. Celebré su navegar sin prejuicio entre el documental y la ficción y, por sobre todas las cosas, su humor (párr. 4).

IV.

La primera opción, la del “cine villero”, constituye sin dudas una alternativa a la repetición de estereotipos en los medios hegemónicos, pero en su interés por representar una “verdad más verdadera”, cae presa de las propias disputas por la representación. De allí que puede ser fácilmente objetada: ¿sobre qué base puede sostenerse que sea ésta más verdadera que la mirada propuesta por los medios hegemónicos? La respuesta requiere referir a factores extratextuales, como la historia de su realizador o de los actores no profesionales que actúan en los films, cuya experiencia como habitantes de la villa forma parte de la trama. Por el contrario, el breve texto producido por González para el *Palais de glace* expone dos miradas y las contrasta, de manera tal que de este enfrentamiento surja, al menos, la duda respecto a la primera.

Pero la incorporación de la “palabra del otro” puede ir más allá de la cita y ser apropiada para resignificarla. Esta es la definición de base del conjunto de procedimientos al que nos referimos arriba: la ironía, la parodia y la sátira: tres operaciones que, en diferentes niveles, recuperan la voz del otro para horadarla, develar sus inclinaciones, cuestionar su poder.

En este caso, en un primer nivel, encontramos la ironía –uno de los principales “tropos” de la retórica clásica, de acuerdo a Greimas–. Esta implica un procedimiento complejo en el cual un enunciador transmite a un destinatario un mensaje implícito cuyo sentido es el opuesto a aquello que se enuncia de manera explícita. Se trata entonces de cuatro sujetos y no dos: en el nivel de lo manifiesto, un enunciador y un destinatario “ingenuos” entre quienes se intercambia el enunciado; en el nivel de lo implícito, junto a los anteriores, un enunciador y destinatario críticos que poseen un saber que les permite entender el sentido propuesto (contrario o contradictorio al enunciado) (Greimas, 1991, p. 149). Así, cuando Arrieta enuncia que lo que quiere es “que toda la gente de la villa pueda trabajar de pobre” y agrega “de lo que somos” (León y Martínez, 2007, 3 min 40 s), se propone un doble juego enunciativo por el cual un enunciador cómplice debe poder leer en este enunciado lo contrario de lo que se afirma: ser pobre no es un trabajo; la representación que las clases dominantes hacen de la pobreza con un fin económico constituye una forma más de la explotación a la que se somete a los sectores populares; lo mismo sucede cuando entre los servicios de la productora se enumeran “actores que pueden hablar”.

A diferencia de la ironía, que designa un fenómeno lingüístico, la parodia refiere a una dimensión cultural. Es Bajtín a quien debemos la definición de la parodia como una de las formas

de apropiación de “la palabra del otro”, en este caso, para imprimirle una valoración diferente. La parodia requiere que el texto paródico se distancie del texto parodiado, que lo “desenmascare”, exponiendo su falsedad, su naturaleza convencional, su voluntad de presentarse como discurso absoluto.

De acuerdo a esta definición, la parodia no se limita a un género literario, sino que:

Se puede parodiar un estilo ajeno en tanto que estilo, se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar; luego la parodia puede ser más o menos profunda; se pueden parodiar tan sólo formas verbales superficiales así como los mismos principios profundos de la palabra ajena (Bajtín en Berone, 2006, p. 212).

No resulta difícil percibir esta dimensión tanto en *Agarrando pueblo* como en *Estrellas*. En el primer caso, el objeto parodiado es el documental social que pretende representar la pobreza en América Latina; en *Estrellas*, el objeto es un estilo, una forma de representación, pero también de producción audiovisual.

Finalmente, la sátira puede entenderse como un género específico que recurre a los anteriores para cuestionar, desde un lugar moral, ciertas costumbres de la sociedad.

Alberto Bruzos Moro (2005), citando a Ballart (1994), distingue los tres conceptos –ironía, parodia y sátira– en virtud del tipo de relación que se propone entre los textos involucrados: en la ironía, la relación entre lo que se enuncia de manera explícita y lo que se implica es intratextual; la parodia, por el contrario, propone entre el texto parodiado y el parodiante, una relación intertextual; finalmente, entre la sátira y su objeto, la relación es extratextual (se satirizan las costumbres, los hábitos, los vicios de una sociedad). También en los films encontramos estos tres niveles, como señalamos arriba.

De lo anterior, Bruzos Moro concluye que:

Ironía, sátira y parodia no se oponen entre sí, sino que cada uno tiene su propio plano o paradigma de oposición: la ironía es una modalidad, la parodia un medio, la sátira un

fin. Modalidad irónica, medio paródico y fin satírico pueden darse por separado o, muy a menudo, combinarse como tres facetas del mismo enunciado (p. 4).

Lo que estos tres procedimientos poseen en común es que en ellos se presenta la oposición entre dos lenguajes o, lo que es lo mismo, entre dos ideologías; al hacerlo se señala la necesaria limitación de cualquier discurso que se postule transparente respecto a la realidad que pretende representar:

Retorno del problema del realismo por el sesgo del efecto paródico, interferencia que restituye al discurso su opacidad. Se reconoce aquí el razonamiento que legitima este retorno: si el discurso paródico “obliga a percibir” aquello precisamente que el discurso directo excluye, “los aspectos del objeto que no entran en el género”, entonces el discurso paródico dice más, agrega nuevas “voces” a la monotonía del discurso directo, da de lo real una representación más completa (Pauls, 1980, p. 11).

Es en esta línea que nos interesa rescatar la potencialidad de una modalidad verdaderamente dialógica, como la de los textos que analizamos, no para representar de manera “más verdadera” la realidad de los sectores populares, sino para cuestionar la mirada estigmatizante que los medios hegemónicos exponen sobre ellos. Interviene acá otro aspecto de la parodia que no hemos mencionado hasta ahora: la parodia se enfrenta siempre al discurso de los poderosos. Como afirma nuevamente Alan Pauls:

El discurso paródico es un discurso disidente; investido a priori de esta ideología de la contestación, su lugar se define siempre respecto del poder, cualquiera sea. La parodia no ocupa ningún lugar propio, sino el que la sitúa frente al objeto de su rechazo (...). Localizada históricamente en el centro de conflictos lingüístico-culturales, la parodia se alista incondicionalmente en las filas de los “discursos menores” (dominados). Bakhtin parece desdeñar la posibilidad de que la parodia se escriba en la lengua dominante. El objeto de su representación “subversiva” parece ser, por naturaleza, todo discurso capaz de hacer autoridad (p. 12).

V.

Entre las modalidades que Bill Nichols (1991) establece en su clasificación del cine documental, se encuentra aquella que refiere a textos que, lejos de presentarse como una “ventana abierta al mundo”, exponen explícitamente la mediación de la técnica, a fin de que el espectador tome conciencia de que se trata efectivamente de una representación. Las “estrategias reflexivas”, esto es, la combinación de recursos formales y narrativos que quedan así expuestos, persiguen para Nichols un efecto político concreto; en los casos que analizamos: la visibilidad, el cuestionamiento y la denuncia de ciertas maneras naturalizadas de representar la marginalidad.

De diversas maneras y a pesar del tiempo transcurrido, de los cambios en las tecnologías de registro, de la ampliación de formatos y formas de distribución y exhibición, la “pornomiseria”, denunciada por los cineastas colombianos, sigue presente en buena parte de las producciones audiovisuales que hacen foco en los sectores más vulnerables de la sociedad, ya no solo documentales sino también ficcionales. A esto se refiere César González con “fetichismo de la marginalidad”.

Frente a éstos, los textos que consideramos no proponen un saber “más verdadero” sobre los sectores populares, sino que denuncian, a través de la ironía, la parodia y la sátira, la imposibilidad de tal construcción y, a la vez, lo absurdo de proponerla. Allí su poder. Allí su potencia.

Bibliografía

- Aguilar, G (2013). *Las villas miseria en el cine argentino: un elefante oculto detrás del vidrio*. Grumo, 10(4), 15-35.
- Amado, A. (2010). *Actores secundarios. Representación y autorrepresentaciones de la pobreza*. En Aguiluz Ibargüen, M. y Briones, P. (Coords.) *Corporalidades* (pp. 132-148.). Universidad Nacional Autónoma de México.

- Berone, L. (2006). Parodia. En AA. VV, *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Ferreyra editor.
- Bruzos Moro, A. (2005). Modalidad irónica, medio paródico, fin satírico. En J. J. Alonso Perandones, J. Matas Caballero y J. M. Trabado Cabado (Coords.), *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro* (pp. 199-212). https://scholar.princeton.edu/sites/default/files/albertobruzos.ironia.satira.parodia_o.pdf.
- Foucault, M. (1987). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- González, C. (2021). *El fetichismo de la marginalidad*. Editorial Sudestada.
- Greimas, A. J. (1991). Ironía. En A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje. Tomo II*. Gredos.
- Mayolo, C y Ospina, L. (1977), *Manifiesto de la pornomiseria*, versión digital. <http://geografiavirtual.com/2015/03/carlos-mayolo-luis-ospina-manifiesto-de-la-pornomiseria/>.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad*. Paidós comunicación.
- Pauls, A. (1980). Tres aproximaciones al concepto de parodia. *Lecturas críticas. Revista de Investigación y teoría literarias*, (1)1. <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/lecturas-criticas-no-1/>.

Filmografía

- Antico, S. (Dir.) (2001). *El nexa* [12']. Argentina: Universidad del cine.
- Antico, S. (Dir.) (2007). *El nexa* [extensión]. Argentina: Sebastián Antico, Daniel Antico, Guillermo Pilosio y Pablo Nolla Productores.
- González, C. (Dir.) (2013). *Diagnóstico esperanza* [85']. Argentina: Todo piola producciones.
- González, C. (Dir.) (2015). *Qué puede un cuerpo* [70']. Argentina: Todo piola producciones.

- González, C. (Dir.) (2019). *Atenas* [76']. País: Argentina: Todo piola S.R.L./Pensar con las manos.
- León, F. y Martínez, M. (Dirs.) (2007). *Estrellas* [62']. Argentina: Tresplanoscine.
- Mayolo, C. y Ospina, L. (Dirs.) (1977). *Agarrando pueblo* [28']. Colombia: Satuple.
- Parker, A. (Dir.) (1996). *Evita* [136']. Estados Unidos: Hollywood Pictures, Summit Entertainment, Cinergi Pictures.

Fuentes

- González, C. (2021). Audiovisual “sin título”. *El museo aprende. ¿Qué miramos, qué escuchamos, qué leemos?* <https://palaisdeglace.cultura.gob.ar/actividad/cesar-gonzalez-audiovisual/>.
- Respighi, E. (2021, 6 de octubre). César González: El ciudadano proyecta en el villero las peores perversiones. *Página 12*. https://www.pagina12.com.ar/372801-cesar-gonzalez-el-ciudadano-proyecta-en-el-villero-las-peores-perversiones?gclid=CjwKCAiAuaKfBhBtEiwAht6H7-Nxqr22L1WIgtUDTn4pdCv8mhKHgyTuAq6babF6SerXoK8o1DygABoCidcQAvD_BwE.
- Blanco, C. (2019, 13 de octubre). FAN La directora Cecilia Blanco elige su película favorita. *Estrellas* (2007) de Federico León y Marcos Martínez. *Radar. Suplemento cultural de Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/224194-estrellas-2007-de-federico-leon-y-marcos-martinez>.

Cómo citar este artículo:

- Sola, P. y Triquell, X. (2023). Contrarrepresentaciones, sátira y parodia en la lucha por la representación cinematográfica. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41661>.