

Arte, Memoria y Hegemonía: El arte como forma de archivo y resistencia de las memorias no hegemónicas.

Carlos Bosch¹

Resumen

La memoria es un espacio en permanente disputa. La cultura dominante utiliza distintas estrategias para sostener una memoria que lo legitime. Esas estrategias se ven en las instituciones legitimadoras, la resignificación del lenguaje, la reapropiación de elementos de la cultura popular en su favor, la tecnología (como las diferentes formas de registro considerados “oficiales” o “válidos” para la memoria de la época), los recursos económicos, las resoluciones administrativas, la legislación vigente y finalmente el uso de la fuerza en nombre del orden. En la presente ponencia voy a desarrollar el caso del “Cine villero” de CABA entre los años 2007 y 2015, donde se observa una intención clara de construir un nuevo imaginario social sobre las villas que se reconoce como un discurso contrahegemónico al de la industria cinematográfica. En este estudio de caso, abordado desde el marco teórico que nos brinda Michel Foucault, veremos cómo, gracias al cine, este sector social logra ingresar en las instituciones y medios de comunicación de la industria cinematográfica para disputar conceptos como: sujeto, cuerpo, villero, villa o la idea de “realismo” en el arte.

¹ Doctor en Artes (Universidad Nacional de las Artes) con un Posgrado Internacional en Política y Gestión en Cultura y Comunicación (FLACSO), investiga la relación entre arte y política siendo autor de “La expansión del discurso subalterno. La producción artística como herramienta de inclusión y construcción política” (Global Knowledge y Universidad Complutense de Madrid) y de artículos publicados en distintas universidades de Argentina, México, Brasil y España. - carlosbosch73@gmail.com

Arte, Memoria y Hegemonía: El arte como forma de archivo y resistencia de las memorias no hegemónicas.

Introducción

Desde la aparición de las primeras villas, a finales de los años 20, se han realizado diversas producciones de cine comunitario que permitieron el aprendizaje y apropiación de las características de este lenguaje, el registro documental de sus eventos sociales más importantes y, sobre todo, el bordado de un relato que refleja la visión del mundo de este sector social. Esas películas consistían en cortometrajes amateurs que circulaban en los centros culturales de cada villa, pero ese también es el motivo por el cual este medio no era efectivo a la hora de hablarle a los otros sectores sociales. El altísimo costo de una producción profesional se sumaba a la imposibilidad de acceder a la tecnología y a la formación que se requieren para todo largometraje impidiendo, como consecuencia, que sus realizaciones fueran aceptadas para el estreno en las salas comerciales donde podrían haber llegado a un público más amplio.

En el año 2007 se rompe este aislamiento cultural con el estreno de *El Nexo* de Julio Arrieta. Un largometraje profesional realizado en la villa 21 y que se estrena en salas comerciales del AMBA. Los villeros, que siempre habían sido hablados por las clases sociales productoras del cine comercial, ahora tenían voz propia. Una voz que nunca se había escuchado ingresa a la industria cinematográfica nacional. La voz del indio, el gaucho o el villero siempre fueron utilizadas en la literatura y en el cine para hacerles decir y pensar lo que convenía según el autor que escribiera la obra. Ahora, por fin, tres autores lograrán irrumpir desde esta nueva enunciación:

- Julio Arrieta: *El nexo* (2007) y *Estrellas* (2007)
- Nidia Zarza: *Villera soy* (2007) y *La 21, Barracas* (2010)
- César González: *Diagnóstico esperanza* (2013), *¿Qué puede un cuerpo?* (2014), *Exomologesis* (2016), *Athenas* (2018), *Diciembre* (2021)

El problema consiste en que el ingreso de este sector social al cine disparó una serie de debates en revistas especializadas e instituciones universitarias, pero esas discusiones no llegaron a instalarse a nivel social. El cine villero formó parte de un movimiento mayor

que fue el del Arte Villero quienes salieron a resistir y discutir las tres viejas columnas sobre las que se asienta un errado imaginario social sobre su sector:

- Discutir los estigmas y prejuicios fuertemente instalados en el imaginario social.
- Discutir el imaginario asumido. Luego de tantos años de discriminación muchos villeros asumen esos estigmas como verdaderos y caen en el error de reproducirlos.
- Discutir la idea de “destino”. Es consecuencia de las dos anteriores. Si la sociedad sólo te piensa como un delincuente o como una persona que sólo es apta para trabajos físicos que no impliquen ni creatividad ni pensamiento, pero, además, los propios habitantes asumen esos prejuicios como propios, entonces estás destinado a reproducir la delincuencia y la pobreza. Demostraron que el villero puede ser, por ejemplo, artista y realizar películas que se estrenan como cualquier otra.

Pero como adelantamos, esos debates no se dieron. Lograron construir un discurso propio, lograron expandirlo al cine profesional, lograron el estreno en salas comerciales, lograron buenas críticas en diarios masivos y en revistas especializadas en cine, lograron ganar premios nacionales e internacionales, pero no lograron generar ese debate social que esperaban. El cine funcionó como herramienta de conciencia y articulación de los intereses de un sector y también como archivo de su memoria. Lo que no pudo fue interpelar a los demás sectores. Así como el movimiento feminista argentino logró, a partir del 2015, una fuerte discusión a nivel social, sectorial, familiar e, incluso, a nivel de la deconstrucción individual tanto de hombres como de mujeres, ese mismo proceso no logró darse bajo el movimiento del arte villero.

¿Qué lograron decir?, ¿Por qué no lograron interpelar?, ¿Cómo afecta esta invisibilización de un sector social a la construcción imaginaria que toda sociedad tiene sobre sí misma y en consecuencia, a su memoria?

La Representación del discurso hegemónico en el cine nacional

La película *Suburbio* (León Klimovsky, 1951), fue la primera ficción en la que se pone en escena una villa. Luego, en 1958 aparecerá el primer documental denominado *Tire dié*, (Fernando Birri, 1958) donde se registra la situación social en el Conurbano Santafesino. En esta época, se veía al villero desde dos lugares: el resentido y pependenciero (ligado al arrabal y al tango) y la víctima del progreso (que con el tiempo mejorará su situación gracias, paradójicamente, al progreso). De este último proviene la denominación de Villa de Emergencia, se suponía que eran situaciones transitorias por la cantidad enorme de inmigrantes y de migrantes que llegaban a la Capital en busca de trabajo. El narrador de la película suele ser una persona adinerada, que llega a la villa para salvar a alguien.

En los años 60 y hasta mediados de los 70, surge un cine que se acerca a estos fenómenos desde un lugar más político-partidario. En los años 60s, el narrador se acerca desde la política, la visión de la villa es etnográfica (distanciamiento, búsqueda de la objetividad), el villero es visto como víctima o como un salvaje sin educación, la trama se encara desde la explotación, la desocupación, el clientelismo y los curas villeros. La única salida a esta situación es política (la revolución o choque con el poder). Algunas películas destacadas fueron *Detrás de un largo muro* (Lucas Demare, 1958), *Crónica de un niño sólo* (Leonardo Fabio, 1965) o *La Raulito* (Lautaro Murúa, 1975). Se observa una gran utilización del “niño” como símbolo de la víctima, pero también como alguien falto de cultura al que hay que tutelar.

Regreso a la democracia (1983): A partir de 1983, con el regreso a la democracia, se filma el documental *Crónicas villeras* (Marcelo Céspedes y Carmen Guaraní, 1988), donde se trata la expulsión de 250.000 habitantes durante la última dictadura militar y *Batman en la Villa 31* (Juan Domingo A. Romero, 1989), ficción que se realizó para ser exhibida durante el día del niño y que se supone como la primera película totalmente producida, dirigida, escrita y actuada por habitantes de una villa. A partir de aquí, ya no se les llama “villas de emergencia”, se asume que forman parte estable del entramado urbano y se ve a la villa como un espacio donde se pueden sufrir y soñar cosas similares a las de otros sectores (como la represión dictatorial o imaginar que Batman pueda pasar por la villa).

En los años 90, veremos tres nuevos movimientos que funcionarán como espacios propicios para la germinación del cine villero:

- 1 Por un lado, el denominado Nuevo Cine Argentino recupera la tradición del realismo social, pero desde una mirada distinta a la “Generación del 60”. Del villero se exalta su vida cotidiana, las historias comunes y por primera vez se valora al villero como actor gracias al realismo que transmite (aunque sólo se lo llame para “hacer de villero”). No busca plantear una solución, sólo muestra “la realidad”. Este movimiento fue central para el surgimiento del cine villero ya que muchos (comenzando por Julio Arrieta) pudieron dar sus primeros pasos en el cine gracias a su participación en estas producciones. Algunas de las obras de este período fueron. *Acto en cuestión* (Alejandro Agresti, 1993), *Picado fino* (Esteban Sapir, 1996), *Pizza, birra y faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1997) y *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999).
- 2 El segundo fenómeno, al final del período, es el surgimiento de un estilo cinematográfico que fue informalmente denominado “porno miseria”. Son películas de cine con un contenido altamente violento donde la estigmatización a estos barrios se hace insoportable. Tal vez, el caso paradigmático sea la película brasilera *Cidade de Deus* (en español: Ciudad de dios, Fernando Meirelles, 2002) donde la frase emblemática del film era: “lucha y nunca sobrevivirás... corre y nunca escaparás”. Todos los estigmas y el determinismo de un destino inevitable son llevados a su máxima expresión. Este tipo de producciones, funcionaron como estímulo para el surgimiento de un cine villero que se resista a ese goce de la violencia.
- 3 A raíz de la profunda crisis económica, política y social que vivía el país y que terminará en la explosión social de diciembre del 2001, un tercer fenómeno del cine se termina desarrollando: el Videoactivismo o Cine Piquetero. Son documentales realizados por organizaciones sociales donde se registra su historia de lucha y demandas. Aparece un narrador que se acerca como parte de una lucha en común y espera que el público también abandone su lugar de espectador para unirse a ella. Aquí, el villero es un héroe que lucha con conciencia, identidad, sin mediaciones (piquete), que no se presenta ni como víctima, ni como un salvaje o

resentido. Los villeros, por primera vez, experimentaron la idea del cine como herramienta de contrainformación y reflejo de una lucha común. Ahora salvar al villero era salvar a la sociedad. Podemos nombrar algunas películas importantes: *El rostro de la dignidad. Memorias del MTD de Solano* (Grupo Alavio, 2002), *Piqueteros carajo! La masacre del Puente Pueyrredón*, (Ojo obrero, 2001) o *Por un nuevo cine en un nuevo país* (ADOC, Myriam Angueira y Fernando Krichmar, 2002).

Un saber contra hegemónico irrumpe desde las villas

A partir de este punto vamos a denominar “discurso dominante” al generado por el cine no-villero en relación con la temática de las villas (tanto en ficción como en documental), porque es frente a este discurso que emerge el Cine Villero como una forma de resistencia cultural pero también como un medio para expresar un saber de la villa, su visión sobre sí mismos y sobre el mundo. Las preguntas que me hice en este punto fueron cuatro: ¿Es un saber lo que expresa el cine villero? ¿En qué se diferencia del discurso dominante? ¿Mi función como investigador es interpretar ese saber o desentrañar los problemas a los que se enfrenta a la hora de circular socialmente y por los cuales no pudo interpelar a la sociedad? Si el discurso de este sector social no circula ¿esto no afecta a la construcción de la autorrepresentación que la sociedad se hace de sí misma?

Frente a la primera pregunta, Michel Foucault no tiene una posición institucionalista ni estructuralista sobre el tema, sino que los saberes responden a una configuración histórica. En realidad, el saber es un efecto del discurso, son las circunstancias históricas las que hacen que la alquimia pueda ser un saber en el siglo XV, pero deje de serlo, en favor de la química, en el siglo XVIII. Los discursos no son verdaderos o falsos en sí mismos, sino que una sociedad puntual los considera como un saber en ciertos momentos históricos. En palabras del propio Foucault:

“Creo que el problema no está en dividir entre lo que en un discurso responde a la cientificidad y a la verdad, y lo que responde a otra cosa, sino en ver históricamente cómo se producen efectos de verdad en el interior de discursos que no son en sí mismos ni verdaderos ni falsos”. (Foucault, 2000:136)

Efectivamente, como veremos, existe un saber villero que es distinto al dominante. Para poder conocer sintéticamente cuáles son sus características, tomamos la forma en que se tratan ciertas temáticas en los dos tipos de película, pero también, expondremos los puntos más importantes sobre los que se configura el saber que propuesto el cine villero.

1 – Configuración del discurso: Todo saber implica una enunciación que lo hace reconocible como “saber” en un momento y lugar determinados. Foucault propone nueve puntos para el estudio de esa enunciación. En este trabajo, vamos a exponer los cinco que nos han parecido centrales para comprender el fenómeno.

a) **Campo perceptivo:** Según el monumental Glosario epistemológico de Michel Foucault que desarrolló Sergio Albano, el campo perceptivo “Designa el campo a donde se dirige la mirada escrutadora y que se constituye conforme a una profundidad y espesor propias del objeto discursivo en un momento dado, y de acuerdo a ciertos códigos perceptivos”. (Albano, 2007:54) Por ejemplo, en medicina serían las enfermedades del cuerpo humano. En este punto, como es obvio, no notamos diferencias entre el cine dominante y el cine villero.

- Tanto en el discurso dominante como en el cine villero se busca construir una representación audiovisual de las villas, sus problemáticas y cotidianidad.

b) **Ámbito de aplicación:** En este caso Foucault aclara la importancia que existe en el lugar donde se desarrollará ese saber ya que esto marca un límite topológico del saber. En el caso de la medicina sería el hospital, en él, el saber médico-científico es indiscutible. Este punto se encuentra totalmente relacionado con el tercer punto que veremos a continuación, el “campo de legitimación”. “Es preciso describir también los ‘ámbitos institucionales’ de los que el médico saca su discurso, y donde éste encuentra su origen legítimo y su punto de aplicación (sus objetos específicos y sus instrumentos de verificación). Estos ámbitos son para nuestras sociedades: el hospital, lugar de una observación constante, codificada, sistemática, a cargo de un personal médico diferenciado y jerarquizado, y que puede constituir así un campo cuantificable de frecuencias”. (Foucault, 1979:84). Cómo comparamos películas de cine comercial, el ámbito de aplicación también sería el mismo en ambos casos.

- Tanto en el discurso dominante como en el cine villero el ámbito de aplicación es la Industria Cinematográfica y sus circuitos de exhibición, pero hay que tener en cuenta que formar parte de ese circuito era una novedad para el

cine villero y un salto cultural para el sector social. La cantidad de normativas administrativas, comerciales, gremiales, económicas, publicitarias y estéticas que implica el estreno de una película en este circuito implicaron un esfuerzo de adaptación muy importante para el sector.

c) **Ámbito de legitimación:** Aquí encontramos la primera diferencia, pero fundamental. ¿En que se legitima el discurso dominante y el cine villero? En la medicina podríamos decir que es la investigación científica lo que legitima ese saber que surge y se operativiza en los hospitales. En nuestro caso:

- *Discurso dominante:* Los directores del cine no-villero basan sus concepciones sobre la villa en estudios científicos sobre el tema, en informes realizados desde los medios de comunicación o en la experiencia propia de haber transitado alguna vez por alguna villa. En algún punto, el reconocimiento del público, la prensa especializada, los premios a la obra o la academia también implican una legitimación de lo dicho.
- *Cine villero:* En cambio, al villero lo legitima su propia experiencia de vida y el apoyo de su barrio al reconocerse en la película (legitimación popular de su sector). Las instituciones de la industria cinematográfica (prensa, premios, academia, taquilla) lo pueden legitimar como artista, pero no legitiman su discurso.

d) **Posición del sujeto dentro del campo (derecho a la utilización del discurso):** Nuevamente, otra diferencia. ¿Un director de cine villero tiene el mismo prestigio que un director no villero? ¿Puede desarrollar su actividad con el mismo apoyo? ¿Quiénes pueden ser director y quiénes no? “¿Quién, en el conjunto de todos los individuos parlantes tiene derecho a emplear esta clase de lenguaje? [...] ¿Cuál es el estatuto de los individuos que tienen -y sólo ellos- el derecho reglamentario o tradicional, jurídicamente definido o espontáneamente aceptado, de pronunciar semejante discurso?” (Foucault, 1979:83). En el caso de la medicina sería el médico general y el “especialista” en cada una de las ramas. Está legalmente prohibido ejercer la medicina sin un título habilitante. En nuestro caso, la trayectoria del director, pero también su formación académica hace a las posibilidades, por ejemplo, de ser aprobado frente a un crédito del Instituto del Cine. También, ser considerado una Celebrity es importante para las exhibidoras a la hora de decidir proyectar o no una película. Son trabas que, sumadas a otras que ya expusimos, dificultan la posición del director villero en el cine.

- *Discurso dominante*: Como ya se expuso, el discurso dominante ya llevaba más de 50 años realizando películas sobre las villas y, por lo tanto, existen cánones estéticos y conceptuales establecidos para el registro filmico de una villa.
- *Cine villero*: El villero viene de estar 80 años fuera del sistema, se lo considera con poca experiencia y sin esquemas o cánones establecidos para lo que desea contar. Además, también existe una cuestión práctica a la hora de filmar. Hemos visto que cualquier camarógrafo -de cine, pero también sucede en la televisión- puede entrar a una villa, a una casa y filmar a cualquiera sin pedir permiso. ¿Un villero, puede ingresar en cualquier casa de clase media y filmar a cualquiera sin pedir permiso? El villero puede filmar dentro de la villa, pero se le puede dificultar filmar afuera. No tiene la misma posición dentro del campo que el sujeto del cine dominante.

e) **Código perceptivo**: Nuevamente, citando a Albano, veremos que el código perceptivo de un discurso es lo que hace visible que efectivamente ese discurso posea la capacidad de visualizar una realidad desde otro ángulo o punto de vista, es tal vez la característica básica que hace a la identidad de ese saber. “Designa el conjunto de códigos, señales, registros, unidades significativas de información a partir de las cuales se constituye la mirada como momento de integración y conclusión diagnóstica. A su vez, esos códigos prescriben 'lo que hay que ver', 'cómo debe verse' y 'qué significan' conforme a un modo específico de distribución y organización de la mirada”. (Albano, 2007:55). En este punto, el saber construye la mirada sobre su campo de la realidad. En medicina sería la detección de síntomas que me permitan diagnosticar certeramente una enfermedad puntual. ¿Cuáles son esos síntomas y cómo se interpretan? Veremos que en el cine sobre las villas este punto se concentra en la cuestión del “realismo”. ¿Cuáles son los “síntomas” que me permiten dar una representación verdadera de las villas?

- *Discurso dominante*: En el discurso dominante la realidad es transparente, compuesta por buenos y malos, víctimas y victimarios, inocentes y manipuladores y explotados o narcotraficantes. Suele tener una visión maniquea. El realismo de las películas o informes televisivos parte de una mirada objetalizante hacia lo diferente a conocer. Funciona como una información que confirma los estigmas haciéndolos pasar como “realistas”. Los villeros no son

representados por villeros sino por actores ya que algunos los consideran no-actores.

- *Cine villero*: En el cine villero la realidad es compleja (la de adentro y la de afuera). Acepta contradicciones (propias y de los otros). Por ejemplo, en el cine dominante se hace una división tajante entre los villeros que delinquen y los que trabajan, en cambio, en el cine villero, se puede ver a un joven que sale a robar, pero mantiene una amistad desde la infancia con otro que trabaja y no roba. No se plantea como maniqueo. Los actores que representan personajes de villeros, son villeros. Muchas veces los personajes de las ficciones tienen los mismos nombres que los actores en la realidad.

2 – Algunas diferencias importantes en la forma de encarar ciertas temáticas

a) **La Villa:**

- *Discurso dominante*: Las imágenes de pobreza, violencia o victimización se utilizan para confirmar un imaginario y sus estigmas. No suele existir una salida a esa situación, pero cuando se produce algún cambio es gracias a alguien externo que llega a transformar (nunca surge el cambio a raíz de la voluntad y organización de los propios villeros).
- *Cine villero*: Cuando se presentan imágenes de pobreza o violencia no se hace desde un criterio destructivo o degradante sino con el objetivo de tomar consciencia y construir una alternativa de vida por fuera de esa realidad a la que muy pocos adhieren.

b) **El Villero:**

- *Discurso dominante*: Los actores que representan los personajes de la villa no suelen ser villeros (excepto en el nuevo cine argentino de los noventa). El villero nunca es artista, siempre es mirado u olvidado por la sociedad. No posee ningún saber ni cultura (es la barbarie). Siempre hay algún personaje que se encarga de “llevar la cultura” a la villa.
- *Cine villero*: Son representados por los propios villeros (proceso de autorrepresentación). El villero es artista, mira a la sociedad, posee un saber y produce cultura. No es la barbarie. Hay una humanización del villero y una valoración de su discurso.

c) **La voz (la enunciación):**

- *Discurso dominante:* Utiliza la voz del villero, pero no su discurso ni reivindicaciones. El enunciador siempre es externo a la villa y se dedica a mostrar y explicar la vida de la villa para los que no la conocen.
- *Cine villero:* Utiliza su propia voz, la enunciación surge de la autorrepresentación. Se explica mucho menos la situación general de las villas y apuntan a desarrollar los casos individuales.

d) **El Enunciatorio:**

- *Discurso dominante:* Siempre le habla a los de afuera de la villa.
- *Cine villero:* Siempre se reconocen dos enunciatarios. La película le habla tanto a los de afuera de la villa como a los de dentro.

e) **El cuerpo:**

- *Discurso dominante:* No se piensa al villero como artista sino como un explotado. El cuerpo aparece objetalizado o mal tratado, sólo se piensa en él para trabajos físicos, no intelectuales ni creativos. Sus necesidades se reducen a las físico-biológicas (hambre, sexo, vivienda).
- *Cine villero:* Los cuerpos son deseantes y deseados. Hay historias de amor, historias vocacionales, proyectos personales que se desean cumplir, lloran cuando se angustian, etc. El villero puede ser artista y no sólo cartonero, albañil, delincuente o servicio doméstico.

3 – Consecuencias del discurso generado

a) **El arte:**

- *Discurso dominante:* No se piensa al villero como artista, sólo como explotado o delincuente. Su falta de cultura lo imposibilita para construir un discurso articulado sobre su propia realidad y mucho menos sobre la realidad general.
- *Cine villero:* El arte se presenta como un trabajo creativo que les permite romper con el destino y que los habilita a construir un discurso representativo de su propia realidad y una vía de comunicación con otros sectores sociales (hacerse oír).

b) **El artista villero:**

- Discurso dominante: El villero, desde el punto de vista cultural, continúa pensándose como un consumidor de cultura y no como productor. Se acentúa su supuesta falta de cultura. En muchos casos los consideran no-actores.
- Cine villero: El estreno comercial de la propia película ya implica un villero que rompe con lo que se espera de él para ubicarse en el lugar de sujeto cultural. Le permite generar un objeto artístico que funciona como contrainformación para discutir un imaginario dominante en otras clases sociales. El artista, además de ser un intelectual orgánico, es un mediador que se adapta a las exigencias de las otras clases sociales para poder ingresar en ciertos espacios culturales y decir lo que no se está diciendo sobre las villas.

El choque cultural

Pasemos ahora a las otras dos preguntas que nos habíamos planteado para este trabajo. ¿Mi función como investigador es interpretar ese saber que se expone en el cine villero o desentrañar los problemas a los que se enfrenta a la hora de circular socialmente y por los cuales no pudo interpelar a la sociedad como ellos esperaban? Si el discurso de este sector social no circula ¿esto no afecta a la construcción de la autorrepresentación que la sociedad se hace de sí misma y, por lo tanto, a su memoria como pueblo?

Con respecto al rol del investigador, este es un tema que fue muy debatido a finales de los 70 y principios de los 80. Como aclara el título de un artículo de Gayatri Spivak “¿Puede hablar el subalterno?” (1998), la subalternidad es víctima de una violencia epistémica que le imposibilita la construcción de un discurso que la represente sin que pierda todo su sentido cuando éste intenta circular en otros sectores de la sociedad. En ese caso, el investigador o intelectual actuarían como mediadores intentando hablar por los que no tienen voz. En el otro extremo, Foucault piensa que el subalterno sabe expresarse perfectamente y le parece peligroso ese rol de traductor imparcial que supuestamente tomaría la academia. Lo que propone es que se investigue la forma de desentrañar las relaciones de poder que invisibilizan esos discursos en lugar de intentar interpretarlos sin pertenecer a ese sector.

“Ahora bien, lo que los intelectuales han descubierto después de la avalancha reciente, es que las masas no tienen necesidad de ellos para saber; saben claramente, perfectamente,

mucho mejor que ellos; y lo afirman extremadamente bien. Pero existe un sistema de poder que obstaculiza, que prohíbe, que invalida ese discurso y ese saber. Poder que no está solamente en las instancias superiores de la censura, sino que se hunde más profundamente, más sutilmente en toda la malla de la sociedad. Ellos mismos, intelectuales, forman parte de ese sistema de poder, la idea de que son los agentes de la «conciencia» y del discurso pertenece a este sistema. El papel del intelectual no es el de situarse «un poco en avance o un poco al margen» para decir la muda verdad de todos; es ante todo luchar contra las formas de poder allí donde éste es a la vez el objeto y el instrumento: en el orden del «saber», de la «verdad», de la «conciencia», del «discurso»". (Foucault, 1980:79)

En esta investigación apoyamos la posición de Foucault ya que, como hemos visto, el problema de los villeros no ha sido la construcción de un discurso sino su efecto sobre la sociedad. Desde este enfoque, no intentaremos representar lo que “realmente” quisieron decir los autores del cine villero en sus películas sino preguntarnos ¿Por qué no lograron interpelar a los demás sectores sociales? En esta pregunta sobre las relaciones de poder que inciden en los discursos de saber, es importante comenzar por dejar en claro quién tiene la iniciativa política en esa disputa. En términos discursivos, la iniciativa política siempre la tiene el sector que posee la capacidad de nombrar al otro. El discurso dominante tenía (y tiene) la capacidad de estigmatizar a la villa y a los villeros, pero éstos últimos no tienen la capacidad de hacer lo mismo con los otros sectores sociales. Es decir, el cine villero estaba claramente en una situación de desventaja. Como explica el sociólogo Damián Pierbattisti:

"Pero para avanzar en nuestro recorrido, estamos obligados a observar la posición que detenta el emisor de un discurso determinado. En tal sentido, nos vemos obligados a trazar la estrecha relación que define a todo campo discursivo por lo cual formulamos la siguiente definición sobre las imposiciones identitarias que investigamos: quien tiene la capacidad de nombrar es quien detenta la iniciativa política. [...] la iniciativa política alude a la capacidad por medio de la cual una clase social ejerce, mediante instrumentos de variada naturaleza, la facultad de determinar los comportamientos y conductas, esperables y deseadas, de los miembros de otra clase". (Pierbattisti, 2008:63-64)

No quedan dudas de que el cine villero se enfrentó a una red de trabas conceptuales y materiales para poder existir: cánones instalados en las instituciones legitimadoras, cánones estéticos sobre lo realista de una villa, tecnologías y recursos económicos necesarios para la filmación, resoluciones administrativas, legislación vigente e, incluso, la fuerza pública (como ya se comentó, cuando intentaban filmar a la clase media de la misma forma que la clase media lo hacía con ellos). Esta red es la que impidió que el cine villero circule durante décadas.

Ahora bien, de todas formas, podemos ver un gran avance a partir del surgimiento del cine villero. Para demostrar ese avance tuve que crear un concepto que hizo empírico ese punto de la investigación: “la expansión del discurso”. ¿Cómo sabemos que un discurso subalterno está logrando ocupar espacios dentro de la cultura dominante? Porque se expande. Se lo comienza a reconocer en espacios distintos al de origen. En nuestro caso, el discurso gracias al cual se expresa un saber contra hegemónico de las villas, se expandió a distintas artes -cumbia, rap, fotografía, muralismo, cine, etc- pero eso también implicó una profesionalización e institucionalización que tampoco habían ocurrido antes. Podríamos decir que el saber de la villa se expandió al cine villero y de allí logra expandirse a la Industria Cinematográfica Nacional (Productoras, Distribuidoras, Exhibidoras e instituciones legitimadoras como la radio, la televisión, diarios, revistas especializadas, festivales de cine y academias). Sin esta expansión no hubieran podido acceder a un estreno comercial. Lo que no se logró es la expansión al discurso dominante, es más, ni siquiera se logró algún tipo de debate. La definición de “expansión del discurso”, basada en el paradigma discursivo de Foucault, es la siguiente:

"Llamamos 'expansión del discurso' al fenómeno mediante el cual los elementos de un discurso pasan a integrar o influir en los elementos, enunciados y/o prácticas de otro discurso logrando modificar total o parcialmente sus características". (Bosch, 2019:76)

Teniendo claro que nuestra función como investigadores es la de estudiar las relaciones de poder que se tejen en la disputa por un saber social sobre la villa, donde la iniciativa política la posee el discurso formulado durante 56 años en el cine comercial y que fue un proceso cultural ocurrido en la villas del AMBA el que logró construir un contradiscurso que se expandió al cine villero y a las instituciones de la industria, entonces, tenemos dos caminos a seguir: el que explique la falta de interpelación a partir de los procesos socio-

culturales y el que explique la falta de interpelación a partir de los procesos socio-institucionales.

Para explicar la primera hipótesis, es pertinente traer la reflexión que realiza Louis Althusser sobre la comunicación entre sectores sociales diferentes. Este filósofo expone en su consagrado texto “La ideología y los aparatos ideológicos del estado” que la ideología no produce efectos solamente frente al mundo que nos rodea, sino que también lo hace sobre nosotros mismos. Para que un sistema de gobierno se sostenga en el tiempo debe construir sujetos que lo reproduzcan.

“[la ideología es] la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia [...] hasta un niño sabe que una formación social no sobrevive más de un año si no reproduce las condiciones de producción al mismo tiempo que produce” (Althusser, 2003:43)

Esos sujetos, al enfrentarse a un discurso muy lejano a su ideología tienden a rechazarlo. Cada sujeto, frente a una obra, realiza lo que denomina un “reconocimiento cultural e ideológico” que es a priori a todo reconocimiento temático, retórico o de otro tipo. Primero se reconoce culturalmente y solamente luego de esto podrá identificarse con algún personaje, podrá cuestionarse sus saberes anteriores, podrá experimentar una catarsis, una sublimación, o cualquier otro efecto del arte. Esta barrera cultural es expuesta de la siguiente forma por el propio Althusser:

“Antes de identificarse (psicológicamente) con el héroe, la conciencia espectadora se reconoce, en efecto, en el contenido ideológico de la pieza, y en las formas propias a su contenido. Antes de ser la ocasión de una identificación (de sí bajo la especie de un Otro), el espectáculo es, fundamentalmente, la ocasión de un reconocimiento cultural e ideológico [...] identidad que une a los espectadores y a los actores reunidos en un mismo lugar, en una misma tarde. Sí, estamos unidos en primer lugar por esta institución que es el espectáculo, pero unidos más profundamente por los mismos mitos, por los mismos temas, que nos gobiernan sin nuestro consentimiento, por la misma ideología espontáneamente vivida [...] A ello se debe que, desde el comienzo y aun antes de que se plantee el falso problema de la identificación, está ya solucionado por la realidad del reconocimiento. [...] nos damos cuenta de que es la pieza misma la conciencia del

espectador; por esta razón esencial: el espectador no tiene otra conciencia que el contenido que lo une por adelantado a la pieza, y la evolución de ese contenido en la pieza misma: el nuevo resultado que la pieza produce a partir de ese reconocimiento de sí del cual es la representación y la presencia”. (Althusser, 1967:123,124)

Esto permite explicar porqué es tan importante el rol del artista como intelectual orgánico y “mediador”. El artista como intelectual orgánico intenta articular un discurso que represente (siempre con falencias) el saber, el sentir y las demandas de su sector social, pero al mismo tiempo busca que ese discurso les llegue a otros sectores sociales. Allí es donde se observan los efectos de la interculturalidad, donde los elementos del discurso de un sector social tienen la capacidad de formar parte de otros discursos (de expandirse). El concepto de mediación en la cultura lo define claramente Raimond Williams:

“[...] la cultura es una mediación de la sociedad. No obstante, es virtualmente imposible sostener la metáfora de la mediación (vermittlung) sin algún sentido de áreas u órdenes de la realidad separados o preexistente entre los cuales tiene lugar el proceso mediador de un modo tanto independiente como determinado por sus naturalezas precedentes. (...) En la medida en que indica un proceso activo y sustancial, la mediación es siempre el concepto menos alienado”. (Williams, 2000:118-119-120)

Es posible que estos grandes artistas que han logrado para las villas lo que nadie pudo, no hayan sido lo suficientemente eficaces a la hora de la mediación, es decir, funcionaron perfectamente como intelectuales orgánicos de su sector, pero no llegaron a mediar con los otros sectores y es por eso que no se generó la interpelación que se buscaba. Quisiera aclarar algo, no estoy diciendo que no supieron hacerlo, ya que es probable que la gran cantidad de prejuicios instalados históricamente en las otras clases sociales hayan terminado por cerrar demasiado su posibilidad de un “reconocimiento ideológico y cultural” a un discurso diferente. Una vez un publicista me hizo este comentario extremo: ¿Cuántas personas pagarían una entrada al cine para ir a ver una película donde ya no tienen la posibilidad de sentirse el héroe y que, es más, nunca lo fueron, porque el verdadero héroe resulta que era el villero y él solamente podrá sentirse parte de una sociedad que estigmatiza y excluye? Por todo lo expuesto, es muy probable que el comentario de Althusser sea acertado para interpretar los escollos de este caso en términos culturales.

Pero ¿Cuál es el peligro de que un sector social piense diferente? ¿Por qué cuesta interiorizar otras miradas? Esto nos lleva a la segunda hipótesis, el control socio-institucional del discurso, volvemos a Foucault para tener en cuenta que no es sólo a través de los sujetos que el sistema se reproduce sino también por medio de instituciones. Toda sociedad posee distintas formas para administrar la circulación de los discursos (determinando cuáles son los verdaderos, cuáles los falsos, cuáles pueden ser dichos sólo por ciertas personas autorizadas, cuáles pueden circular popularmente, etc). Foucault lo plantea en “El orden del discurso”:

“Pero, ¿qué hay de peligroso en el hecho de que las gentes hablen y de que sus discursos proliferen indefinidamente? ¿En dónde está por tanto el peligro? [...] yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”. (Foucault, 1992:5)

El pluralismo extremo es ingobernable, el orden social exige, también, cierta gobernabilidad de los discursos. Esa gobernabilidad, en el ámbito de la cultura, se da por medio de los cánones estéticos establecidos, esquemas perceptivos dominantes, disposiciones administrativas, trabas económicas y burocráticas, criterios de marketing que forman parte del proceso de comercialización, instalación mediática de los artistas que se desea consagrar, instituciones legitimadoras como las que ya nombramos, etc. Es por eso que yo discuto que la idea de “campo artístico” y la de “sistema del arte” puedan aplicarse a este caso. Ya no pasa por una disputa entre artistas por el capital simbólico o por el dominio de un lenguaje artístico. Ahora tenemos toda una red de elementos que exceden al arte pero que son centrales para reproducir el discurso dominante y ahogar el subalterno. En este caso el arte funciona como un Dispositivo en términos de Foucault:

“Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no

dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre esos elementos”. (Foucault, 1984:128)

Como podemos constatar, el circuito de la Industria Cultural, incluyendo la cinematográfica, funciona exactamente como un dispositivo de control. Ya no es culpa de nadie puntual, no hay un censor que vaya a censurar las obras del artista, un cuerpo colegiado que expulse al artista de una institución o un grupo policial que accione para reprimirlo durante sus presentaciones. Ya no estamos en un sistema disciplinario, ahora, en la sociedad de control, toda la red es en parte culpable y en parte inocente. Son ciertos criterios que gobiernan las decisiones de toda la red del dispositivo y, silenciosamente, te van dejando afuera o, lo que es peor, nunca te dejan ingresar. Sin duda, estos dispositivos forman parte de esa construcción del sujeto que exponía Althusser, más aun teniendo en cuenta que en la actualidad nuestra representación de la realidad depende mucho del consumo cultural (por ejemplo, nuestro imaginario sobre las villas depende bastante de los medios de comunicación que seguimos habitualmente, los libros que leemos, las películas de cine que vemos, las páginas web que visitamos, etc.).

Conclusiones: Memoria y gobernabilidad biopolítica

Hemos expuesto un proceso en el cual el artista actúa como intelectual orgánico (representando los saberes y demandas de su sector social) pero también buscó profesionalizarse y comercializar su obra para salir de un circuito cultural endógeno e intentar actuar como mediador frente a los demás sectores sociales. Dicho de otra forma, buscaron reconstruir desde lo simbólico un lazo social que estaba roto desde lo real. Si bien su rol como intelectuales orgánicos se cumplió -Gramsci diría, gracias a su “mayor o menor conexión con un grupo social básico” (Gramsci, 1967:30)- el de mediador pareciera haberse encontrado con escollos que ya no pudieron resolver.

Las diferencias culturales entre sectores sociales sumadas a la reciente estructuración del arte como dispositivo de control (cuyo funcionamiento reproduce y profundiza esas diferencias), les impidió lograr sus fines. El problema de esta situación es que afecta a cualquier sector subalterno que desee interpelar a la sociedad y, por lo tanto, a la construcción de la mirada que la sociedad tiene sobre sí misma. Influye en la autorrepresentación social y por ende en la memoria de lo que ocurre y cómo ocurre en

ella. Estamos hablando de una gobernabilidad biopolítica, ya que se incide en las representaciones, comportamientos y decisiones de la población. Así define Foucault dos concepciones de población que forman parte del concepto de biopolítica:

“La población, entonces, es por un extremo la especie humana y, por otro, lo que llamamos público (...) El público es la población considerada desde el punto de vista de sus opiniones, sus maneras de hacer, sus comportamientos, sus hábitos, sus temores, sus prejuicios, sus exigencias: el conjunto susceptible de sufrir la influencia de la educación, las campañas, las convicciones.”. (Foucault, 2006:102)

Es decir, un dispositivo que controla la circulación del discurso o reproduce ciertas formas de interpretación de tales discursos es un dispositivo que genera una gobernabilidad biopolítica porque no permite que la sociedad se represente a sí misma de otra forma. No permite que otros saberes, otras memorias y otras estéticas formen parte de la construcción del imaginario social.

Bibliografía

- Albano, Sergio (2007), *Michel Foucault. Glosario epistemológico*, (Buenos Aires, Grupo Editor Montessor)
- Althusser, Louis (1967) *La revolución teórica de Marx*, (Buenos Aires, Siglo XXI Editores)
- Althusser, Louis (2003) *La ideología y los aparatos ideológicos del estado. Freud y Lacan*, (Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión)
- Bosch, Carlos 2019 "La expansión del discurso subalterno en la Industria Cinematográfica Nacional. Condiciones de surgimiento, producción y circulación del cine villero del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) en la Industria Cinematográfica (2007-2015)", Tesis Doctoral, Argentina, defendida el 22 de agosto de 2019, Universidad Nacional de las Artes
- Foucault, Michel (1980) *Microfísica del poder*, (Madrid, Edissa)
- Foucault, Michel (2000), *Los anormales*, (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica)
- Foucault, Michel (1992), *El orden del discurso*, (Buenos Aires, Tusquets Editores)
- Foucault, Michel (1979), *La arqueología del saber*, (Argentina, Siglo XXI argentina editores)
- Foucault, Michel (1984) "El juego de Michel Foucault", *Saber y verdad*, (Madrid, Ediciones de la Piqueta)
- Foucault, Michel (2006) *Seguridad, territorio y población*, (Argentina, Fondo de Cultura Económica)
- Gramsci Antonio (1967) *La formación de los intelectuales*, (México, Editorial Grijalbo S.A.)
- Pierbattisti, Damián (2008) *La privatización de los cuerpos*, (Buenos Aires, Prometeo Libros)
- Spivak, Gayatri Chakravorty, 1998 "¿Puede hablar el subalterno?", en *Orbis Tertius*, Memoria Académica. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf
- Williams, Raymond (2000), *Marxismo y literatura*, (Barcelona, Ediciones Península)