



La persistencia de los condenados

Martín Iparraguirre

El activismo político y filosófico de César González convierte a su cine y a su figura en un caso único en la cinematografía argentina. Como muchos saben, se trata de un “cineasta villero”, mote que podría funcionar como un estigma sino fuera porque González lo transforma en una bandera reivindicatoria de su quehacer artístico multifacético: nacido, criado y residente actualmente en la que fuera villa Carlos Gardel, de Buenos Aires, este director se ha dedicado afanosamente a filmar ese fuera de campo del cine argentino que funciona como un territorio siempre amenazante y al mismo tiempo atrayente para nuestra sociedad del espectáculo.

No es que la villa miseria carezca de narraciones audiovisuales que la representen en el campo mediático y cinematográfico nacional, más bien ocurre lo contrario, pues en la última década ha habido una suerte de proliferación de series de televisión y películas que la abordan, aunque generalmente bajo un paradigma que González describe como portador de un “fetichismo de la marginalidad”, en uno de los textos más lúcidos que ha escrito para pensar la cuestión¹.

Ocurre que lo que distingue a este cineasta, escritor, poeta y filósofo formado en la cárcel y luego en la Universidad de Buenos Aires (UBA) no es su historia de vida, que en su adolescencia transitó por los caminos prototípicos que la sociedad les tiene reservados a los jóvenes de su clase social (pobreza, marginalidad, delito, cárcel), sino el programa político y estético que guía a su obra, donde ostenta una ambición insólita para el panorama cinematográfico argentino actual, pues en cierto modo retoma las utopías de los cineastas militantes de la década del ‘70, aquellos que entendían al cine como un arma de liberación de los pueblos a partir de un abordaje contra-hegemónico de las experiencias de los sectores populares, capaz de mostrar las condiciones de explotación, marginación y desigualdad en que se desarrollan sus existencias.

¹ González, César, “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión”, César González / Director de cine, escritor [blog], entrada del 21/06/2016, <https://camiloblajaquis.blogspot.com>, accedido el 22/11/2019.

Si uno tuviera que pensar en algún heredero actual de aquellos ideales del *Tercer Cine* de Fernando Solanas y Octavio Getino o incluso del *Cine Imperfecto* de Julio García Espinosa y el *Cine de Base* de Raymundo Gleyzer (por nombrar a tres de los movimientos más representativos de esa década convulsionada que aún sigue marcando nuestro presente), el nombre de González sería inevitable, no sólo porque filma la villa miseria y la multiplicidad de experiencias que la habitan como ninguno de sus contemporáneos, sino porque además lo hace desde una perspectiva política y teórica precisa que resulta absolutamente pertinente para abordar esas experiencias de vida. Una visión que se embebe en concepciones de autores clásicos de la filosofía política como Karl Marx, Michael Foucault, Gilles Deleuze o Jacques Derrida pero, más importante aún, se traduce en una posición precisa como cineasta que intenta unir la teoría con la práctica concreta de la propia realización cinematográfica, como empezaremos a ver en esta nota que, más que ahondar en el análisis de la obra del director, pretende brindar un marco de referencias para pensarla y entenderla en su propio horizonte de ideas.

I. Pueblos sobrexpuestos, cuerpos estigmatizados

César González es uno de los pocos directores argentinos que ostenta una formación sólida en filosofía política, dato que podría resultar baladí si no fuera porque desde esa posición asume su praxis artística: ya sea en sus películas como en sus escritos firmados bajo el pseudónimo de Camilo Blajaquis (en homenaje al revolucionario cubano Camilo Cienfuegos y al militante sindical Domingo Blajaquis, cuyo asesinato fue reflejado por Rodolfo Walsh en su libro *¿Quién mató a Rosendo?*), González asume una militancia explícita por deconstruir los modos de representación que el cine y la televisión contemporáneos tienen sobre la marginalidad, la villa miseria y las personas que la habitan, en base a un conjunto de paradigmas que intentan pensar sus modos de funcionamiento en las sociedades contemporáneas, y proponer en consecuencia otras formas de mirar y oír esos mundos.

Sus películas pueden no resultar agradables a la vista o al oído, acaso tampoco algunos de sus poemas. Una primera mirada impre-

sionista probablemente hallaría cierta precariedad estética en algunas de sus obras, que habilitaría un rápido juicio condenatorio, sin dudas equivocado porque evitaría enfrentarse a la verdadera propuesta de este autor. No sólo porque el gusto de todo espectador y lector suele estar condicionado por ciertas hegemonías culturales y paradigmas intelectuales que justamente son los que González pone en cuestión en su obra, con un dominio consciente de la puesta en escena, sino por un dato más simple y fácil de comprobar por su objetividad: sus películas buscan retratar la villa en toda su complejidad, sin esquivar sus costados oscuros y sin construir una mirada paternalista, sino más bien intentando mostrar la multiplicidad de experiencias y de posibilidades que la habitan. No hay idealización alguna en la mirada de González sobre esos mundos, como ya queda claro en su poema a la villa, publicado en *La venganza del cordero atado*², que es una descripción objetiva de una realidad:

Familias numerosas, o mejor dicho madres solteras con muchos hijos.

Los cascotes que inventan caminos así el barro no te muerde los tobillos.

Pilones de basura por acá y por allá. Esqueletos de autos robados ya desmantelados, saqueados y prendidos fuego. El sonido de un disparo en una esquina, diez disparos de respuesta en otra.

Charlas de vecinas a través del alambrado mientras cuelgan la ropa en la soga: "Che te enteraste que lo mataron a fulano". "Sí, y que a menga no le reventaron el rancho en la madrugada". La policía y sus cacerías.

La iniciación sexual bien temprana, los guachos, las pibas.

El comedor que se redujo a tan solo una merienda por día.

Los que se van a trabajar con sus bolsitos y sus bicis y sus ojos tristes y cansados.

2 González, César, *La venganza del cordero atado*, Editorial Continente, Buenos Aires, 2010.

La mayoría de la juventud que abandona la escuela sabiendo que San Martín lo único que hizo fue posar para el billete de cinco pesos.

Las madres que lloran la muerte del hijo en velorios propios y ajenos.

[...]

El guiso salvador del mediodía, el mismo guiso a la noche, lo que queda del guiso mañana.

Uno con las últimas Nike al frente, dos acá a la vuelta, diez en el fondo.

El micro que recorre los penales lleno de novias, de hijos, de madres y padres. La cumbia poniéndole ritmo a la miseria. El amanecer y los carros. El amanecer y los que todavía siguen de gira.

[...]

Es la villa, es otro mundo, es vivir apartado.

Basta ver cualquiera de las películas de su llamada “Trilogía villera”, formada por *Diagnóstico Esperanza* (2013), *¿Qué puede un cuerpo?* (2014) y *Atenas* (2019), para comprobar ese mismo ánimo por explorar la vida de las clases populares con la mayor fidelidad posible, sin rozar en ningún momento la mirada romántica que las burguesías bienpensantes suelen proyectar sobre ellas, sino captando sus condiciones reales de existencia. El inicio de *Diagnóstico Esperanza* es, en este sentido, elocuente, pues muestra un escenario casi apocalíptico en blanco y negro, dominado por un baldío plagado de basura, barro y carcasas de autos abandonados, mientras suena un tiroteo en fuera de campo. Cuando aparezca el color, aparecerán también los patrulleros para asentar la prepotencia represiva del Estado. Esos planos generales ya alcanzan para sentir y entender materialmente la vida en las villas, pues el espacio y el sonido reproducen las condiciones de violencia estructural en que viven sus habitantes. La siguiente escena amplía la mirada hacia el interior de la villa, siguiendo a un niño desde la espalda en plano secuencia: no vemos otra

cosa que destrucción, precariedad, basura apilada en calles barro-sas, llenas de agua estancada, suciedad y chatarra, el espanto del hacinamiento reflejado en cinco minutos de película. Aun así, en ese contexto, la primera acción narrativa de González será postular la posibilidad de una amistad auténtica entre dos niños, quienes encuentran en su compañía mutua momentos de alegría y una discreta felicidad; una dimensión de la vida prácticamente inexistente en las películas y las series que abordan estos territorios urbanos.

Por eso, para entender la visión de González hay que adentrarse primero en la lectura que el propio director hace sobre los modos de representación que el cine y la televisión contemporáneos dan de la villa. Es recomendable volver al texto “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la TV”³, pues prácticamente constituye un manifiesto sobre su actividad cinematográfica. Entre otras cosas, González dice allí que las villas miserias y las cárceles de Argentina se encuentran en una situación de “sobre exposición” en el cine y en la televisión nacional: “Sobreabundancia de curiosidad y de formatos realistas”, que en realidad ofrecen al público “burdas copias deformadas y manipuladas con fealdad de la realidad”. “Lo que se nos aparece reiteradamente en la pantalla, con la máscara del realismo, son borradores de tratados zoológicos reaccionarios. Escritos con la lengua de lo bizarro y lo circense”, amplía el autor, quien enfatiza que “nos incitan (y excitan) a que clavemos nuestros ojos en imágenes que hacen un uso productivo en términos monetarios de la misma miseria que produce el capitalismo”.

Sin blandir el término, González delinea aquí un perfil claro de la *pornomiseria*, ese concepto ya clásico acuñado por Luis Ospina y Carlos Mayolo, un género en sí mismo dentro de la cinematografía latinoamericana, que termina naturalizando una representación de la pobreza servil, indigna, discriminadora y, sobre todo, muy rentable para el gusto de las clases medias y altas de la sociedad occidental, que para César encuentran cierto “goce libidinoso” en estas imágenes que hacen un espectáculo de la pobreza destinado a alimentar las fantasías colectivas construidas por esos mismos medios de comunicación sobre la marginalidad y sus territorios existenciales.

3 González, César, “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la TV”, op. cit.

“Al igual que en muchos de los relatos mitológicos griegos, en donde hallamos mujeres con cabezas de serpiente, cuerpos mitad hombre y mitad toro, vemos a los pobres representados como entidades pseudo-animales. Un eslabón en la cadena de la evolución humana que se estancó en los tiempos del homo erectus. Esta doctrina es desplegada una y otra vez por el cine y la televisión. Bajo la excusa de exhibir una tradición naturalista, en la actuación de estos relatos se esconden personajes forzados a repetir estereotipos”, enfatiza González en su texto⁴, donde hace eje en la capacidad de producir ganancias a partir de estas imágenes: “Hacer una película sobre marginales es casi tan rentable como el hallazgo de un pequeño pozo de petróleo”, define el director.

Puede detectarse aquí un diagnóstico sobre el funcionamiento social que tienen estas imágenes de la pobreza en nuestras sociedades capitalistas, acaso el fondo de la discusión política que propone González y que intenta combatir desde sus películas. ¿Se trata sólo de un fetichismo con la miseria? ¿Cómo se explica ese “goce libidinoso” con el sufrimiento de los otros? ¿Qué mecanismos sociales pone en juego la espectacularización de la miseria? ¿Cómo funciona en la organización de las identidades sociales, en la administración de los deseos, los miedos y las pasiones colectivas?

II. La figura del pibe chorro

No resulta casual que las películas que integran la citada “Trilogía villera” de González estén protagonizadas por jóvenes pobres menores de edad. Ese universo generacional resulta la principal carne de cañón que alimenta las formas de discriminación y represión de las clases populares en nuestras sociedades contemporáneas, así como también los miedos y fantasías que las clases más acomodadas proyectan sobre ellos, promovidos por los medios de comunicación a través de su estigmatización con la figura del “pibe chorro” como constructo central. La obra de González trabaja directamente esta cuestión, por lo que creo que debe ser enmarcada en un conjunto de elaboraciones teóricas que tienen que ver con la idea de la sociedad

4 González, César, “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la TV”, op. cit.

de control esbozada por Deleuze en su célebre texto *Postdata sobre las sociedades de control*⁵, concebida como superación y a la vez continuación de las sociedades disciplinarias descritas por Foucault en sus cursos sobre el poder⁶.

Como se sabe, la sociedad de control hace referencia a las sociedades en que actualmente vivimos. Si la sociedad disciplinaria se caracterizaba por producir sujetos normalizados a través su confinamiento en diversas instituciones (familia, escuelas, cárceles, cuarteles, fábricas, hospitales, etcétera) que permitían un control estricto de los individuos en espacios cerrados (con la figura del Panóptico como máximo emblema), la sociedad de control ya no necesita de ese estado de confinamiento de los sujetos para vigilarlos, sino que esa función se cumple a través de otras técnicas de control como la tecnología, la estadística y los medios de comunicación, que producen un tipo distinto de normalización de los individuos, no ya a través de sus cuerpos sino de mentes.

Deleuze escribía ya entonces que “no es necesaria la ciencia ficción para concebir un mecanismo de control que señale a cada instante la posición de un elemento en un lugar abierto, animal en una reserva, hombre en una empresa”⁷, algo que en nuestra época se ha convertido en una realidad evidente pues vivimos en un estado de control permanente a través de nuestras interacciones con los dispositivos tecnológicos, las redes sociales y el mundo virtual.

Ahora bien, la cuestión central para pensar el cine de González es que ese control no se realiza sobre todos los individuos de una sociedad de la misma manera, o al menos no se ejerce el mismo tipo de control desde las políticas del Estado sobre toda la población. Se trata de un punto central porque las políticas punitivistas emanadas desde el Estado en las *sociedades de control* no se aplican con igual énfasis a todos los estratos sociales: sus blancos principales son aquellas minorías desplazadas del sistema de producción y de

5 Deleuze, Guilles, “Postdata sobre las sociedades de control”. En Ferrer, Christian (comp.) *El lenguaje libertario*, tomo 2, Nordan, Montevideo, 1991.

6 Foucault, Michael, *Seguridad, territorio, población*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.

7 Deleuze, Guilles, “Postdata sobre las sociedades de control”. En Ferrer, Christian (comp.) *El lenguaje libertario*, tomo 2, Nordan, Montevideo, 1991.

consumo del mercado que son consideradas portadoras de un *riesgo potencial* para el resto del cuerpo social.

Ocurre que las estrategias neoliberales de control social se basan en la creación de “grupos productores de riesgo”, en los términos de Alejandro De Giorgi⁸, quien intenta pensar el rol social que cumplen la pobreza y la delincuencia en nuestras sociedades contemporáneas: ante la situación de exclusión de la lógica productiva de una parte de la población, cuyos miembros no logran constituirse en sujetos productivos y sujetos consumidores, estos colectivos pasan a ser las clases peligrosas, sobre quienes se deben desplegar mecanismos de control a través de un conjunto creciente de tecnologías que buscan identificarlos y separarlos de las clases trabajadoras urbanas. El objetivo final de estas políticas punitivistas es la “neutralización” de los grupos considerados peligrosos a través de técnicas de “prevención del riesgo” que se cristalizan en nuevas formas de vigilancia, discriminación social y simbólica, segregación urbana y marginación carcelaria.

Es innegable que los dispositivos de seguridad van ocupando un lugar cada vez más importante en nuestras sociedades, donde la noción de “riesgo” pasa a tener un papel central en la definición de los grupos considerados “peligrosos”, así como también en las estrategias políticas dirigidas a controlarlos. De Giorgi presenta distintas modalidades para caracterizar a estos “grupos de riesgo”, aunque nosotros tomaremos sólo una para enmarcar la obra de González: aquella relacionada a la pobreza, especialmente la juvenil, que Esteban Rodríguez Alzueta sintetiza en la construcción social del “pibe chorro”⁹. Esta figura resulta central para entender las formas de visibilización que estos colectivos sociales tienen en los medios de comunicación contemporáneos, así como también las políticas de control que le son afines desde el Estado y las prácticas de resistencia que ellos pueden llegar a articular. Rodríguez Alzueta destaca que “el pibe chorro no existe, es un constructo cultural de una sociedad asediada por el miedo”⁸. En nuestras sociedades neoliberales

8 De Giorgi, Alejandro, *Tolerancia cero. Estrategias y prácticas de la sociedad de control*, Virus, Buenos Aires, 2005.

9 Rodríguez Alzueta, Esteban, *Temor y control. La gestión de la inseguridad como forma de gobierno*, Futuro Anterior, Argentina, 2014.

de control, los “pibes chorros” son caracterizados como “grupos de riesgo” porque son concebidos como un conjunto de individuos que, por determinados rasgos físicos, culturales y sociales, son considerados como portadores de un “riesgo potencial” para el resto de la sociedad.

Es importante insistir en que este concepto de “pibes chorros” no hace referencia a personas concretas que hayan cometido algún delito o estén por cometerlo, sino que caracteriza a los jóvenes de clases populares que son representados bajo esa figura en los medios masivos de comunicación. De hecho, los mecanismos de seguridad que se ejercen sobre ellos operan a través de la “prevención” y la “predicción” del delito, un concepto central para entender estas políticas que actúan sobre el “ambiente” y el “medio” dividiendo a las ciudades en distintos espacios según el concepto de “riesgo”, en base a análisis estadísticos del delito y la distribución geográfica de las clases sociales. Su objetivo final es “neutralizar” ese *riesgo potencial* que supuestamente portan estas personas *antes* de que se concrete en actos delictivos reales. Por eso, estos mecanismos de control no se ejercen sobre individuos concretos desviados (actuales o potenciales), cuanto sobre grupos sociales enteros como son los jóvenes pobres, al tiempo que no operan sobre la desviación efectivamente producida sino sobre la “desviación posible”, en palabras de De Giorgi y Rodríguez Alzueta.

“Las técnicas de intervención sobre potenciales ofensores o grupos en riesgo son estigmatizantes y albergan un mecanismo que puede ser descripto como una profecía que se cumple a sí misma”, alerta al respecto Máximo Sozzo¹⁰. Las prácticas persecutorias de la policía de Córdoba para con los jóvenes de clase baja son un claro ejemplo de este paradigma, que supo tener programas de televisión dedicados a escenificar la persecución de estos sectores sociales — como “Policías en acción”, tira de Endemol que estuvo años en el prime time de Canal 13.

Estos conceptos nos ayudan a pensar la función que cumplen la pobreza, la marginalidad y la delincuencia en nuestra sociedad contemporánea, bajo la idea de que los marginados del sistema son al mismo tiempo incluidos de otras formas, para cumplir ciertas fun-

10 Sozzo, Máximo, Inseguridad, prevención y policía, FLACSO, Quito, 2008.

ciones sociales. Para entenderlo mejor, podemos recurrir a la idea del *gobierno del miedo* porque, en efecto, las *sociedades de control* funcionan suministrando miedos a la sociedad: el “pibe chorro” y su estigmatización entran en esas dinámicas por las que el Estado le otorga roles sociales precisos a los jóvenes pobres que funcionan tanto como una amenaza para el resto de la sociedad por el “riesgo potencial” que supuestamente representan, como de ejemplo aleccionador de lo que puede sucederle a los individuos si transgreden las normas sociales y desafían el statu quo; el temor atávico a caer en la pobreza y la cárcel.

III. El cine como una práctica de resistencia

Pero el mismo sistema audiovisual que estigmatiza a los jóvenes pobres ofrece la posibilidad de articular prácticas de resistencia en su contra. Si tomamos a Foucault, podemos llamar “prácticas de resistencia” a los modos en que los sujetos resisten al sometimiento de los mecanismos de control: si cada relación de poder implica al menos en potencia “una estrategia de lucha” como sostiene el autor, entonces el propio cine puede constituir un espacio donde los sujetos encuentren “líneas de fuga”¹¹, intersticios que les permitan plantear una resistencia y construir una mirada autónoma que restituya su soberanía identitaria ante el resto de la sociedad.

El cine, como todos sabemos, es uno de los espacios privilegiados donde los ciudadanos construyen sus visiones del mundo, configuran sus imaginarios, interpretan los conflictos sociales y forman consensos sobre ellos: así como es una de las herramientas centrales de la *sociedad de control* para desplegar sus estrategias de dominación social, también puede convertirse en un arma de lucha de aquellos que son sus blancos predilectos para contraponer una resistencia a sus discursos estigmatizantes, posibilidad potenciada en los últimos años por la accesibilidad a los medios de producción que ofrece la tecnología digital.

Toda la obra de González puede ser entendida bajo estas ideas de lucha: incluso podría pensarse que la supuesta precariedad de sus

11 Deleuze, Guilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas*, Capitalismo y esquizofrenia, Pre-textos, Madrid, 2006.

películas citada líneas arriba constituye una *anti-estética* del espectáculo, que se desmarca conscientemente de la perfección técnica que ostentan las películas y series comerciales que abordan la villa miseria (incluso cuando pretenden construir una estética “cruda” o “sucía” de la pobreza) para acercarse de otra manera a ese universo existencial.

El propio director apela al mítico Glauber Rocha y su “estética del hambre”¹² en el artículo que aquí revisamos¹³ como un marco conceptual y metodológico para afirmar que “las minorías tienen que crear, denunciar y hacer catarsis según sus propios criterios estéticos, no calcando lo general del estilo masivo [...]. Simultáneamente a la forma debe brotar la conciencia de clase, origen de toda libertad. Tomar los medios de producción es el primer paso hacia lo inconmensurable, pero no alcanza con que las minorías tomen las cámaras en sus manos si es para filmar lo que ya vimos como ya lo vimos”¹⁴. E incluso recurre a la cita de un representante de las panteras negras que figura en el filme *Simpatía por el demonio* (Francia, 1968), de Jean Luc-Godard, para proponer una “micropolítica” del arte y sostener que: “Necesitamos una sintaxis negra, donde los negros hablen su propio lenguaje. ¿Por qué los negros tuvieron que aprender el lenguaje de los blancos y nunca los blancos se esforzaron por aprender el de los negros?”¹⁵.

Se trata de una lengua cinematográfica bastarda que está articulada por González con una clave conceptual y otra realizativa en sus prácticas artísticas. La primera consiste en promover una cierta sensibilidad hacia aquello que se filma, tratando de reflejar la verdadera complejidad de situaciones que habitan simultáneamente en las villas miserias, promoviendo una cierta empatía con sus habitantes. “Yo lo que veo es una abundancia de películas sobre el tema, pero una escasez de sensibilidad. A la villa no se la filma para tratar que la sociedad comprenda que allí hay una sobredosis de balazos

12 Rocha, Glauber, “Estética del hambre”. En *Reseña del Cinema Latinoamericano*, Génova, 1965.

13 González, César, “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la TV”, op. cit.

14 idem. op cit.

15 idem op cit.

y muerte, que se hacina a la gente para hacerla cumplir las peores tareas laborales. El punto de vista tiene el aura del espectáculo, está hipnotizado por la lógica del show”, sostiene el autor en una entrevista publicada por el sitio colectivo El Furgón¹⁶. Sensibilidad que, en última instancia, debe permitir a las minorías la posibilidad de “ser en cámara más que ‘ser representadas’ en ella”.

Pero esta filosofía está guiada también por otra clave realizativa que tiene que ver con el concepto de “cine pobre” esbozado por el crítico y filósofo Jean-Louis Comolli como un método y una ética de filmación, donde no hace falta más que una cámara y un pequeño equipo de colaboradores para hacer una película, puesto que “es lo más ético y coherente filmar de una forma pobre allí donde hay una sobredosis de pobreza”, sostiene González¹⁷. Además de aprovechar al máximo las posibilidades técnicas disponibles para realizar un filme, el cine pobre

te obliga a estar más vivo e intenso en los rodajes. Al no delegar funciones en empleados, al ser pocas personas en el set, se sale de la comodidad indirecta e inconsciente y ahí sí estás realmente en una película como en un campo de batalla, como decía Samuel Fuller. Y ese campo de batalla puede ser revolucionario si el director toma el arma con sus manos. Necesitamos directores soldados de primera línea más que altos generales planificando todo a la distancia. Que sean más atletas, las imágenes podrían ser más físicas, explorar en profundidad los efectos musculares de usar una cámara, hacer del cansancio del organismo parte de la sustancia de una película [...],

completa el director en su ensayo. Pocos conceptos más bellos del arte realizativo: hacer del propio esfuerzo físico de la filmación una parte sustancial de la película. Un esfuerzo de trabajo que supone una actitud simbiótica con aquellos espacios que se filman y los seres que lo habitan, que en la concepción del director está orientado a “hacer ficción con la realidad”, a diferencia de otros realizadores que “están obsesionados en trabajar con la fórmula invertida y dis-

16 González, César, en “Si un villero exige un lugar dentro del arte despierta sentimientos muy oscuros” (entrevista por Santiago Brunetto), 2016, <https://elfurgon.com.ar/2016/12/29/si-un-villero-exige-un-lugar-dentro-del-arte-despierta-sentimientos-muy-oscuros-y-miserables/>, accedido el 22/11/2019.

17 González, César, “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la TV”, op. cit.

frazan de real algo que es una tibia ficción. Dicen mostrar la realidad de la villa o la cárcel, cuando partieron desde una atroz mitología y ni siquiera saben representar sus delirios con decencia. Invaden los territorios marginales no para hacer arte sino para tener orgasmos de misericordia. Presentan fenómenos, no personajes. Producen fábulas morbosas y por culpa de ellos circula un rígido malentendido sobre el tratamiento realista de la pobreza y la marginalidad”, completa González¹⁸.

IV. Cine villero, jóvenes en lucha

Gracias a esta filosofía realizativa, las películas de este director permiten entender en profundidad la experiencia de la pobreza. Rodadas al límite entre el documental y la ficción, están protagonizadas por las mismas personas que habitan las villas, aunque no necesariamente se interpreten a sí mismas. Pero ya sus cuerpos y sus lenguajes tienen una potencia de realidad que rompe con los paradigmas estéticos promovidos por el régimen audiovisual dominante en el cine y la televisión, las formas predominantes de representarlos. Esa fidelidad con el territorio y los seres que lo habitan caracteriza a todas sus películas, que esencialmente buscan narrar las complejidades de la vida en la pobreza, aunque sin quedarse en la mera exposición detallista de la miseria: los protagonistas de González son jóvenes en lucha, que persisten contra viento y marea en sus sueños de sobrevivencia, aunque consistan en mejorar mínimamente sus vidas. González no filma derrotados, primera gran distinción con las películas y las series *mainstream*, pues lo que le interesa narrar es la persistencia de los condenados aún en un contexto extremadamente nocivo y con todas las instituciones de la sociedad en su contra.

Tomemos como ejemplo *¿Qué puede un cuerpo?* (2014), que en su trama central narra el derrotero de un joven que intenta conseguir trabajo pero que una y otra vez se topa con la ausencia de posibilidades y la discriminación social. La película constituye una exposición precisa de las condiciones de vida de los jóvenes de clase baja, tanto de los límites de sus horizontes laborales como de la más

18 Idem op cit.

pura materialidad de su existencia en las villas, a partir de distintos personajes que se encuentran siempre con un mismo panorama de exclusión, discriminación y ausencia absoluta de oportunidades. Se estructura de hecho como una especie de círculo, pues termina allí donde comienza, con el protagonista cartoneando en su precario carro, después de intentarlo todo, hasta incluso rozar el delito. Cuando el personaje consiga trabajo en blanco, será profundamente humillado, algo similar a lo que ocurre con la protagonista de *Atenas* (2019), quien se topará con una psicóloga social indolente que, en lugar de ayudarla a conseguir algún cobijo ante una situación de desamparo absoluto, antepondrá sus prejuicios de clase para maltratarla. Cuando el Estado aparece, lo hace como aparato punitivista o de control, intrínsecamente excluyente y discriminador. *Atenas* cuenta la odisea que debe atravesar la joven Perséfone (Débora González) tras salir de prisión, donde pasó una temporada de cuatro años y seis meses: ese sólo dato ya significa su condena en el mercado laboral, pero además se encuentra sola, sin familiares a quienes recurrir y en absoluta pobreza. Pero en ese contexto, César postula un espacio de sororidad, pues Perséfone encontrará amparo en Juana, una mujer un poco mayor de su misma clase social que mantiene un hogar pequeño pero digno a fuerza de lucha, aunque no la podrá salvar de conocer su ineluctable destino de clase, la prostitución como salida laboral para las jóvenes pobres.

Esa preocupación por filmar la solidaridad entre los excluidos como único amparo es otra de las particularidades que ofrece el cine de González, aunque generalmente la encuentre en pequeños gestos como compartir una comida, una cerveza con amigos o hasta la posibilidad de un trabajo, aunque se trate de un robo. Porque, por supuesto que el delito aparece siempre como una salida a mano ante la falta de oportunidades, aunque González nunca naturaliza la situación: si en *Diagnóstico Esperanza* (2013) la venta de droga funciona como el salvoconducto de una madre para sostener su populoso hogar y el robo como profesión para la mayoría de los hombres, también hay todo un trabajo sobre el discurso de los personajes que muestra el modo en que la figura del ladrón funciona como una identidad que, a la vez que los reivindica frente a la sociedad que los discrimina, también significa su propia condena, pues los obliga a

seguir el camino que el sistema les ha trazado como destino. En este sentido, González siempre ofrece otras lecturas —aquí, a través de un personaje que vive según la cultura rastafari en la propia villa y presenta toda otra perspectiva de vida para contraponer a ese ideario falaz.

Y es que esa multiplicidad de vidas y experiencias que se pueden encontrar en las villas es lo que caracteriza al cine del director, que aún en los peores contextos puede ofrecer momentos de liberación y de una discreta felicidad para sus personajes, aunque sea que la encuentren jugando al fútbol, compartiendo una suerte de amistad colectiva con la barra o incluso haciendo arte como el niño rapero de *Diagnóstico Esperanza*, que en los títulos finales del filme cantará:

Yo aprendí a ver pibes muertos, yo aprendí a ver pibes presos /

un tiroteo siempre por acá / eso para los chicos yo no lo quiero más
[...]

Mucha droga, muchos tiros, poco cariño [...] /

Yo me llamo Alan y soy de la Gardel / Te vengo a rapear a ver si entendés /

Te vas a enterar lo que pasa acá, te vas a enterar como bardea la yuta
/

Yo y mis hermanos, desde el corazón, te venimos a cantar sobre la fuerza de la unión.

