

## **Estéticas del hambre e imágenes de la marginalidad. Desde los nuevos cines latinoamericanos al cine argentino contemporáneo**

Pisciottano, Lucia - *lupisciottano@gmail.com*

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Recibido: 28-09-2020

Aprobado: 25-11-2020

**Resumen:** En este artículo se realizará un repaso histórico por las teorías sobre los Nuevos Cines Latinoamericanos con eje en la marginalidad y la pobreza, para pensar su mutación en las distintas épocas y su repercusión en el cine argentino. Los cines de las vanguardias modernas de la región tuvieron una impronta de lucha política a través de las estéticas del hambre, que sentaron los precedentes del cine argentino contemporáneo. En este sentido, retomar un desarrollo de sus postulados y miradas nos permitirá indagar en la propia mirada de nuestras sociedades sobre los márgenes y otredades que se conforman en los límites. Posicionarse en la disyuntiva del margen como interno y externo a la vez, será la clave para no replicar miradas excluyentes o exotizantes. A su vez, la perspectiva sociológica será la matriz de análisis de estas cinematografías, para pensarlas como producciones culturales y expresiones identitarias en contextos específicos con los que se enlazan.

**Palabras clave:** marginalidad; cine argentino contemporáneo; cine latinoamericano; vanguardias estéticas; imágenes.

**Abstract:** In this article, a historical review will be carried out through the theories about New Latin American Cinemas with an axis on marginality and poverty, in order to think about their mutation in different contexts and their repercussions on Argentine cinema. The cinemas of the modern avant-gardes of the region had an imprint of political struggle through the aesthetics of hunger, which set the precedents of contemporary

Argentine cinema. In this sense, returning to a development of its postulates and views will allow us to investigate the very view of our societies on the margins and otherness that are formed in the limits. Positioning in the margin dilemma as internal and external at the same time, will be the key to not replicating exclusive or exotic looks. In turn, the sociological perspective will be the matrix of analysis of these cinematographies, to think of them as cultural productions and identity expressions in specific contexts with which they are linked.

**Keywords:** marginality; contemporary Argentine cinema; Latin American cinema; aesthetic vanguards; images.

### **Introducción**

En las sociedades globales actuales, las imágenes están intensamente presentes en nuestra vida cotidiana. El contenido audiovisual ha expandido sus fronteras y ha logrado desanclarse de las salas de cine, para ocupar diversas pantallas, en diferentes formatos y variados tamaños (Moguillansky 2017). Ya estamos en condiciones de afirmar que “el nuevo siglo es el siglo de la pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediática” (Lipovetsky y Serroy 2009:10). Es por eso que cada vez cobran mayor relevancia los estudios sobre la producción y circulación de imágenes.

En las últimas décadas, la cultura se ha integrado progresivamente en la vida cotidiana por medio de la publicidad, la televisión, los medios masivos de comunicación, las redes sociales y, con ello, se fomentan fantasías y anhelos que producen necesidades y estimulan el consumismo. En la cultura del entretenimiento se genera un continuo bombardeo de estímulos e imágenes que apuntan hacia la manipulación de los deseos. Esto alimenta el capitalismo financiero ya que “hoy el capitalismo se dedica sobre todo a la producción de signos, de imágenes y sistemas de signos y no a las mercancías en sí mismas” (Harvey 1998:318).

Pero a la vez que ha cobrado importancia la imagen como espectáculo, por su impacto y estímulo constantes, se ha producido en las sociedades contemporáneas una ampliación de las voces que participan y tienen la potestad de hablar por sí mismas. Hay entonces una posición pluralista que, en el caso de las imágenes, se vincula con la diversificación de imágenes que se producen, para salir de la reiteración estereotipada que nos imponen (Rancièrè 2008).

En el terreno del cine, las vanguardias modernas tuvieron un lugar fundamental en la renovación estética y en la ampliación de voces y miradas. Desde las estéticas del hambre, los nuevos cines, cines pobres, movimientos del *under* o independientes; se recurrió a cambiar las formas de narrar, los personajes a quienes se ponía en escena y las maneras de producir. Se salió de los grandes estudios para mostrar las calles, la pobreza, las ciudades y sus periferias (León 2005).

Hace varias décadas que el tema de la marginalidad es recurrente en una parte de las producciones culturales latinoamericanas. En Argentina, se advierte esta presencia temática en obras de teatro, en la literatura y, de manera más visible, en las películas y series de televisión. Pero la forma y el significado de las imágenes sobre la marginalidad no son siempre las mismas, ni son iguales. La pregunta sobre los diversos significados atribuibles a la marginalidad en el cine argentino contemporáneo, forma parte de una tesis de maestría en Comunicación y Cultura de la que este artículo presenta un avance. Como presupuesto, podemos partir de la idea de que las representaciones en torno a la marginalidad han cobrado diversas formas y no se mantiene un sentido único y constante a lo largo de los años; y que incluso conviven diversas posturas que dialogan y se disputan en un mismo contexto.

Los antecedentes sobre esta pregunta conforman una historización sobre los Nuevos Cines Latinoamericanos y el eco argentino de este movimiento y, si bien, no presentan una respuesta definitiva sobre la pregunta principal, trazan un recorrido que permite divisar el carácter vanguardista que atraviesa a los cines sobre la marginalidad y la ampliación de fronteras de expresión que ello supone. En este artículo se propone un recorrido por los principales postulados de estos cines de la marginalidad, desde los Nuevos Cines Latinoamericanos de las décadas de los sesenta y setentas y su posterior herencia en el cine contemporáneo. El recorrido se enfocará, en primera instancia, en el cruce entre cine y marginalidad como elección temática o narrativa, para luego profundizar en la renovación estética que introduce el Nuevo Cine Argentino de los noventa y la posterior llegada de un Cine Villero, tras el agotamiento de la tan celebrada reinención.

Emprenderemos este camino a través de la producción teórica sobre los mismos, a partir del eje de las estéticas del hambre y de los cines marginales, que es un fenómeno del que existe una amplia bibliografía pero que, sin embargo, no ha sido puesta en

diálogo en este sentido, histórico y enfocado en una estética de la pobreza y que pueda dar cuenta de sus desplazamientos. Principalmente en el caso de la teoría sobre cine argentino, en la que este tema es abordado con frecuencia, pero existen pocos estudios específicos que encaren de forma exclusiva la marginalidad en el cine. A su vez, introduciremos un análisis general sobre la construcción de imágenes y sus características estéticas en lo que concierne al cine argentino contemporáneo, sin adentrarnos en un análisis pormenorizado de un corpus de films, ya que ese será el trabajo primordial de la tesis a realizar.

La primera sección del artículo repone las claves teórico conceptuales que serán útiles para el posterior desarrollo y mirada sobre el fenómeno cultural que se expone. Retomando este contexto sobre las mutaciones del cine y la ampliación del audiovisual en las últimas décadas, en este trabajo se realizará una lectura analítica sobre los desplazamientos efectuados por el cine de la región, en primera instancia desde una puesta en diálogo de distintos autores y autoras que han trabajado sobre el cine moderno de Latinoamérica y de Argentina. Luego, se avanzará en un apartado específico que profundiza en la relación entre el cine moderno y contemporáneo de Argentina, es decir, las generaciones del sesenta y del noventa con sus continuidades y rupturas. En la sección siguiente intentaremos dar cuenta de las condiciones de emergencia de este Nuevo Cine Argentino de los noventa en clave de las estéticas del hambre, en su contexto histórico y mediático y en vinculación a las políticas públicas audiovisuales del país. En el último tramo, nos focalizaremos en la emergencia de un Cine Villero como nueva propuesta de estos cines latinoamericanos de los márgenes y de la pobreza. Esta historización en clave analítica es de gran importancia para entender las posibilidades de emergencia del Cine Villero y las modificaciones sobre la mirada y sobre los modos de hacer cine que éste supone.

No pretendemos adentrarnos en las derivas siguientes que la convergencia audiovisual produjo en el cine nacional, con la entrada de las plataformas digitales de contenido y la producción de grandes series y películas industriales, porque es un tema de amplia complejidad que merece una investigación aparte. Aun así, hacia el final del artículo serán mencionadas las principales transformaciones en materia tecnológica y de políticas públicas audiovisuales durante los gobiernos kirchneristas (2003-2015), a modo de cierre y casi como propuesta de un nuevo inicio a futuro.

La importancia de estudiar el medio cinematográfico reside en la potencia que tiene el mismo para dejar entrever las interpretaciones que una sociedad dada tiene sobre la otredad, la marginalidad o la pobreza en un momento específico. Cada película es realizada en un contexto particular y se entrelaza con su época pasando a formar parte y produciendo este contexto a su vez. Por ello, el trabajo sobre la producción cultural nacional y regional es imperioso para analizar las nociones que circulan, los diálogos y disputas que se producen y las identidades culturales que nos conforman.

### **Imágenes marginales en los nuevos cines latinoamericanos y los nuevos cines argentinos, entre estéticas de la pobreza y del hambre**

*Nuevas imágenes en los cines latinoamericanos: la identidad regional como desgarró, pobreza y escenas de lo precario*

El arte, a través de imágenes, tiene la capacidad de organizar las miradas y conformar maneras de ver el mundo. En la era contemporánea, la indiscernibilidad entre las imágenes y lo social es la instancia de producción de lazos sociales y subjetivaciones (Dipaola 2017a). Nuestra sociedad tiene lugar entre las imágenes y forma parte de ellas. Por eso es relevante estudiar los diferentes dispositivos que las producen, porque es allí donde se determina lo social, a través de la *producción imaginal de lo social*, donde las nuevas sensibilidades emergen de las experiencias de lo visual (Dipaola 2017b).

En las sociedades globales, las imágenes se han vuelto primordiales para las relaciones sociales y culturales. Son esenciales para delimitar estéticas de vida a la vez que dinamizan y conforman vínculos. En medio de este entramado, las imágenes permiten comprender nuestras culturas. El cine, que produce imágenes en el mundo y entre medio de ellas, se ha vuelto una expresión inmanente que no representa al mundo, sino que produce expresiones *en él* (Deleuze 2011). Con la estetización de lo social y lo cotidiano las imágenes cobraron protagonismo y se han vuelto el modo de expresión cultural predominante (Mitchell 2017). Se ha culturizado la vida, han cambiado las experiencias, los dispositivos y la forma de relacionarnos con las imágenes (Jameson 1991).

Con la aparición de los cines de vanguardia modernos se puso en crisis la idea de representación del cine clásico y a partir de allí “el cine ya no describe acontecimientos, los produce” (Dipaola 2016b:141). Las imágenes suponen una mirada, y es en el

involucrarse, reconocerse y afectarse en lo que es mirado que el arte disloca una visión y reconduce el pensamiento sobre algo; es en ese acontecimiento que el arte tiene la posibilidad de resistir (Didi-Huberman 2008). En esos momentos ocurre una ampliación de lo sensible que es la dimensión política de la estética, que torna visible aquello que no lo era y habilita reconfiguraciones de las desigualdades, de las que aquellos/as que miran forman parte (Rancière 2010).

En estos escenarios emergen nuevas formas de concebir las otredades y de verlas y nombrarlas. Las figuras de la otredad aparecen en espacios entre-medio de la descomposición social, como sujetos diaspóricos que lindan en los bordes de todas las categorías solidificadas (Veliz 2014). En las vanguardias cinematográficas modernas -el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa y el surrealismo- se generó una fuerte ruptura con la tradición clásica anterior y el cine comenzó a centrarse en personajes diferentes, nuevos escenarios y otras maneras de filmar y de ver.

En el cine moderno ya no se recurre al primer plano constante, a los relatos cerrados y transparentes, a la cámara invisibilizada que guía a los/as espectadores/as desde el inicio hacia un punto predefinido; se rompe con ese formato en pos del azar, de los relatos fragmentados y de los recursos artísticos (Lipovetsky y Serroy 2009). Con estas corrientes es que dialoga el cine latinoamericano de la marginalidad, de las historias cotidianas, los pobres y delincuentes menores como protagonistas.

El cine latinoamericano nos permite estudiar los procesos de desterritorialización del capitalismo, porque en ellos el recurso privilegiado es la errancia y la diferencia cultural como parte de un conflicto que persiste en las imágenes conformando identidades híbridas, que tienen la potencia de desafiar las hegemonías culturales. Allí se abre el espacio para disputas y redefiniciones; surge un momento plenamente político (Veliz 2014).

La Generación del '60 emergió en la región reafirmando los cines nacionales y la búsqueda artística mediante la óptica del Tercer Mundo, "con aguda conciencia histórica, siempre atenta a la relación entre cultura y política" (Xavier 2011:1). Como clima de época, este movimiento estaba muy ligado a la literatura, al intelectualismo y a la participación en política activa (Amado 2009). El uso del cine como documento o testimonio de la realidad regional fue instalándose en ciertos movimientos

cinematográficos con ideales emancipadores latinoamericanistas en que los cineastas se postulaban como facilitadores de las voces populares (Mestman 2013).

Los nuevos cines del siglo XX se consideraban a sí mismos como parte de un cambio radical o al menos alternativo respecto del pasado industrial (Bernini 2018). Éstos pusieron en cuestión la representación clásica del espacio y del tiempo, las convenciones, los modos de producción y de exhibición del cine (Campero 2009). En ellos, la novedad reside en aspectos estéticos, por medio de corrimientos que erigen nuevos modos de narrar y construir imágenes (Dipaola 2010a).

Este proceso se dio de manera paralela en diversos países de América Latina. En Brasil, el *Cinema Novo* fue un movimiento fuerte e influyente que introdujo estas novedades y rupturas. Glauber Rocha, como líder del movimiento, representa a toda una generación de intelectuales y artistas con un claro interés por participar activamente en política que reformaron el arte formal y temáticamente (Xavier 2011). Rocha (2004) expresaba que la singularidad de Latinoamérica es el hambre y que es allí donde reside su particularidad frente al cine mundial.

En sus películas ofrecía personajes como imágenes de la crisis experimentada en carne propia, él la llamó estética del hambre; rechazando al realismo por acusarlo de teatro burgués de la pobreza. Propuso en su lugar una nueva estética, de la confrontación revolucionaria, de la visibilidad, de la violencia (Xavier 2011). La imagen del hambre es siempre violenta y lejos de ser primitiva, es revolucionaria porque es el momento en que el colonizador advierte a los/as colonizados/as y les devuelve la mirada (Rocha 2004).

En Cuba el documental fue de la mano del proceso revolucionario en esos años. Décadas después, en el 2001, se presentó el Manifiesto del Cine Pobre, escrito por el director cubano Humberto Solás, que llamó a la utilización de las nuevas herramientas tecnológicas como modo de democratización del medio cinematográfico, que siempre ha sido elitista.<sup>1</sup> En este manifiesto se alienta el cine independiente y alternativo que, con bajos costos de producción, abre paso a la expresión de comunidades y grupos de la sociedad que no han tenido lugar en el mundo del cine. Solás (2016) repudia la

---

<sup>1</sup> En torno a estas ideas se desarrolló un festival de cine en Cuba que se realizó desde 2003 hasta 2015, cuando se decidió ampliar la convocatoria a otro tipo de películas.

violencia exacerbada que introducen las películas de la gran industria y los efectos envilecedores de las audiencias que esto conlleva.

En el cine mexicano de las últimas décadas, también aparecieron las subculturas urbanas, el realismo sucio y la violencia como temas fundamentales, donde prima una intención realista de cara a la desintegración social que sufrió México a causa de las políticas neoliberales (Vargas 2017). Este cine retomó la herencia de *Los olvidados* (Luis Buñuel 1950) para poner en el centro de la escena a jóvenes marginados, pobres, delincuentes, alcohólicos y huérfanos (Vargas 2017). Son figuras del desgarro, violencias por fuera y más allá del derecho, que exhiben la pobreza, pero también sus condiciones de posibilidad (Taccetta 2017).

Esta aparición de las voces de Otros en el cine latinoamericano fue un explorar de las maneras de figurar las otredades, una sintaxis del quiebre o topografía de los bordes que hizo lugar en la pantalla grande a las minorías sexuales y religiosas, a los niños y niñas, a las trabajadoras domésticas, a quienes Veliz (2017) llama sujetos diaspóricos.

Buñuel erigió una forma de aproximarse a la pobreza y a los problemas sociales, que se hizo transversal a toda la región y que fue la base de los Nuevos Cines Latinoamericanos de la Generación del '60. Esta forma se inscribe de manera común mediante el rodaje en exteriores urbanos, los planos generales sobre las ruinas o márgenes de las ciudades, la cámara en mano, la calidad precaria con límites difusos entre documental y ficción (Vargas 2017).

Este proceso, de forma similar pero más tardía, también se dio en Chile, donde el cine contemporáneo llamado *Novísimo Cine Chileno* se distinguió del Nuevo Cine Chileno de las décadas de los sesenta y setenta. En el caso del cine peruano no formó parte de estos movimientos, pero aun así la marginalidad fue un tema persistente durante las épocas de crisis económica en el país, ya que es en los momentos de crisis que los/as marginados/as aparecen, se consolidan y difunden como un resultado de la situación (Contreras Zanabria 2013).

A mediados de la década de los noventa el cine contemporáneo de América Latina asumió el desafío de visibilizar discursos de los márgenes y otredades enmarcados en contextos neoliberales, conformando una *estética de lo marginal* (Veliz 2017). Con las nuevas legislaciones y el fomento a la producción, se reactivaron y renovaron las



producciones cinematográficas latinoamericanas, especialmente en Brasil y Argentina, pero también en países con industrias chicas como Uruguay, o nulas como en Paraguay (Moguillansky 2009).

Con el nuevo siglo empezaron a construirse algunas estrategias de coproducción entre países latinoamericanos y, poco a poco, se dieron algunos lugares comunes en pantallas y festivales. Se empezaba a perfilar una identidad latinoamericana en el marco de un proceso de integración regional que se daría durante los años inmediatamente posteriores (Veliz 2017). Las propuestas estéticas, narrativas y político-ideológicas que surgieron en estos cines fueron novedosas en sus formas, pero retomaron una marcada herencia del cine moderno de los sesenta.

Los cines del neorrealismo latinoamericano mostraron imágenes de la cotidianidad y la calle, conformaron un Cine de la Marginalidad que corrió a los/as sujetos del lugar de la otredad (León 2005). Sin embargo, León (2005) realiza una crítica de la noción de marginalidad por el binarismo que supone y la trampa que implica nombrar al margen, necesariamente ligado a un centro que se entiende implícitamente como hegemónico. Como el autor propone luego, debemos superar la matriz dicotómica y redefinir la marginalidad en términos culturales y contemporáneos (León 2005). El concepto de marginalidad no se reduce a la pobreza o a la exclusión, sino que es amplio, complejo y dinámico, y su carácter cambiante permite echar luz sobre diferentes aspectos.

Marginalidad –a la vez- como pobreza, como exclusión, como desgarros, otredades y precariedad. Son múltiples las aristas que atraviesan estos cines latinoamericanos, estas figuraciones de la otredad o estéticas del hambre. La novedad de las imágenes contemporáneas del cine es que corrieron el eje y se centraron en los descartes del neoliberalismo, donde lo urbano se representa como ruina a partir de la escasez (Veliz 2017).

Pensar las imágenes del cine latinoamericano como desgarrado implica poner en funcionamiento la interrupción y lo fragmentario, darle lugar a la disfunción y a lo abyecto para desvelar las tramas que subyacen (Taccetta 2017). En este corrimiento se abre el juego a más y diversos actores sociales antes ignorados, a esas partes que permanecían en la sombra de lo residual. Es un primer surgimiento que consiste en la

mostración de las desigualdades y de los efectos que las políticas neoliberales producen en la región, de manera conjunta.

*Las imágenes de la marginalidad en los Nuevos Cines Argentinos (60/90)*

En el caso de la cinematografía argentina, el desarrollo de la identidad nacional se fundó en torno a la idea criollista de la escisión entre civilización y barbarie. Gran parte de la producción cultural modernista estuvo estructurada en base a la exclusión de ciertos ámbitos, de determinados espacios y sectores sociales; mediante lo cual se conformó una otredad por ausencia, bajo la idea de *desierto* que permeó el ideal civilizatorio (Losada 2019).

A lo largo de la historia, el espacio de la otredad excluida fue mutando y, mientras en los inicios del cine nacional el gran ausente era principalmente el espacio rural, éste fue tomando parte de las pantallas a partir de 1930 con el cine sonoro. A partir del cine clásico, de los grandes estudios, los márgenes sociales urbanos se convirtieron en la otredad ausente, hasta fines de la década del cincuenta, cuando los mismos empezaron a ser reconocidos, luego documentados y, finalmente, se convirtieron en un espacio de rodaje frecuente para la Generación del '60 (Losada 2019).

El Nuevo Cine Argentino de las décadas de los sesenta y setentas surgió como renovación de un sistema industrial y de grandes estudios ya agotado y vetusto. Tal como sostuvo Ana Amado (2009), fue un tipo de cine eminentemente político; que anudaba lo político, lo social y lo estético como un compromiso integral. Fue una cinematografía que transformó las maneras de producir, eliminó decorados y, a través de las cámaras, se apropió de las calles tomando riesgos estéticos e imponiendo puntos de vista propios de la juventud (Campero 2009).

Si bien había distintas ramas y corrientes, con diferentes manifiestos y líneas programáticas e ideológicas; a modo general fue un cine que significó una lucha, que propuso una novedad estética y que se autopesó y criticó, ya que muchos directores escribían sobre las películas que realizaban (Oubiña 2018). La Generación del '60 se apoyó en la renovación del lenguaje y en la conformación de la figura del director como autor, en tanto fuerza creativa que afirmaba una identidad nacional (Oubiña 2008).

La pobreza fue expuesta y problematizada por algunos directores nacionales como Fernando Birri, Leonardo Favio o Lautaro Murúa, que la encaraban desde una

óptica del *cine del subdesarrollo*.<sup>2</sup> Es decir, desde la denuncia y la intención de *mostrar* como postura ideológica y de lucha política (Getino 2016). En cierta manera, los/as personajes marginales de los sesenta aparecían como víctimas de la sociedad, revelaban las contradicciones del sistema y eran presentados/as como antihéroes, rebeldes, utopistas (Aguilar 2010). Si bien constituye un antecedente del cine local de los noventa, no comparten la misma lucha, la estética utilizada, ni el lenguaje audiovisual, o el modo de producción, además de otras diferencias sustanciales:

El cine moderno se enfrentaba, en todo, a lo que quedaba de una industria que había tenido su hegemonía y que había consolidado una idea del cine como entretenimiento popular y masivo. En cambio el cine contemporáneo no mira tanto hacia atrás, ni siquiera tanto hacia el pasado más reciente, sino sobre todo hacia su propio presente (Bernini 2018:12).

Por su parte, los/as directores/as que surgen en la escena del cine nacional a partir de los cortometrajes de *Historias Breves* (1995) no se asumen como parte de un grupo, no funcionan como tal de manera programática, aunque se les asocia entre sí por la emergencia común y por una búsqueda similar en cuanto a la diferenciación respecto al cine de los ochenta, de la restauración democrática (Andermann 2015).

El cine que se construyó después de la gran censura que había impuesto la dictadura cívico-militar sobre la industria cultural nacional acuñó un estilo y una vuelta reiterada a las atrocidades del pasado reciente que sirvió a la clase media argentina para comprender lo sucedido y exculparse moralmente (Andermann 2015). Con un formato primordialmente televisivo, el cine de los ochenta fue tildado de tautológico, costumbrista, cargado de moralejas y estereotipado (Dipaola 2016a).

En las antípodas y como negación y distanciamiento del cine anterior, una gran parte del cine argentino de los noventa se dedicó a cartografiar las consecuencias de la implementación de políticas neoliberales en el país (Veliz 2011). Con películas como *Rapado* (Martín Rejtman 1996), *Picado Fino* (Esteban Sapir 1998), la trilogía de Ituzaingó de Perrone, *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Israel Caetano y Bruno Stagnaro 1998), *Mundo*

---

<sup>2</sup> Se pueden nombrar películas como *Los inundados* (Fernando Birri 1962), *Crónica de un Niño Solo* (Leonardo Favio, 1965) y *La Raulito* (Lautaro Murúa 1975) como principales exponentes.

*grúa* (Pablo Trapero 1999), se recupera el deambular a la deriva que es una de las características propias de los cines modernos en todo el mundo (Campero 2009).<sup>3</sup>

Este fue un cine de lo precario, donde la pobreza no era parte de un fuera de campo sino que era primordial en las películas (Suárez 2018). También forman parte de esta cartografía del cine marginal, ciertos films como *El Bonaerense* (Pablo Trapero 2002), *Bolivia* (Adrián Israel Caetano 2002), *Bonanza* (Ulises Rosell 2003) o *Caja Negra* (Luis Ortega 2002) que fueron tan característicos y singulares. En sus condiciones precarias residió un estímulo desde lo estético (Aguilar 2010) y tuvo “el sello de un realismo inédito basado en la representación de la violencia lumpen, su declive material y desamparo social” (Amado 2009).

En el contexto de una transformación social que profundizó las desigualdades y provocó una sociedad excluyente, este nuevo cine emergente intentó dar cuenta de la desgarradora crisis que se vivía (Campero 2009). En él, se identifica una preocupación compartida en torno a la época de crisis que abordan mediante crónicas neorrealistas sobre los márgenes sociales (Andermann 2015). Un cine de los descartes del capitalismo, de los desechos y la delincuencia; donde se acentúa una figura del nomadismo y del vagabundaje errático (Aguilar 2010).<sup>4</sup>

En el cine contemporáneo los personajes fuera de lo social no son rebeldes, ni tienen aspiraciones de cambio que lleven a finales felices. No van hacia ningún lugar, no tienen más objetivo que sobrevivir y rebuscárselas en un mundo hostil (Aguilar 2010). Fue un estilo de cine que corrió el eje de reflexión hacia personajes con historias antes ignoradas:

lo que provocó sorpresa fue el reconocimiento de una problemática de los márgenes que antes había estado ausente, mostrada con un estilo cercano al *dirtyrealism*, con fuertes dosis de improvisación y, por momentos, apelando a una vibración documental (Oubiña 2018:25).

O también se ha planteado como una mirada documental sobre la topografía porteña, en la cual proliferaron espacios precarios y ruinas urbanas, con una

---

<sup>3</sup> La Trilogía de Ituzaingó de Raúl Perrone comprende tres films: *Labios de Churrasco* (Raúl Perrone 1994), *Graciadió* (Raúl Perrone 1997) y *5 pal' peso* (Raúl Perrone 1998).

<sup>4</sup> Aguilar (2010) define el nomadismo como un estado contemporáneo en el que el movimiento y las traslaciones son permanentes y se vive en un estado de no pertenencia que excede a lo nacional y por eso no utiliza la noción de diáspora. El cine nómada se opone y complementa con el cine sedentario, más ligado a un cine del encierro, de lo quieto, de lo estanco, que también formó parte del Nuevo Cine Argentino de los noventa.

clara delimitación de la distinción entre un ellos/as y un nosotros/as como señalamiento de las exclusiones mutuas del período (Veliz 2011). El punto de vista y posicionamiento de las cámaras, intenta formar parte de un mundo de lo popular desamparado, con sus propias normas y un lenguaje juvenil, lunfardo y urbano (Campero 2009). A partir de estas imágenes, se produjo nuevamente un corrimiento que contribuyó a la modificación de las maneras del *ver*, que tuvo como premisa dislocar las miradas para reconducir el pensamiento sobre la otredad.

El Nuevo Cine Argentino de los noventa tuvo la potencia de reactivar la producción teórica de la crítica y de los sectores académicos locales y emprender discusiones sobre el cine como arte, como espectáculo, como industria y reflexiones acerca de las imágenes emergentes, las temáticas escogidas y sus maneras novedosas, con formas distintas de producir los films. En sus inicios recibió casi exclusivamente elogios, pero con los años se sumaron críticas por las transformaciones y también por la persistencia del estilo durante las décadas siguientes. Para los/as críticos/as, la renovación tuvo su fin prontamente, renunciando a la experimentación y conformando un nuevo *establishment* convencional (Oubiña 2004).

En torno a la cuestión de la marginalidad, se resaltó el carácter de clase media de las miradas, que en ocasiones reforzó estereotipos o prejuicios en vez de incomodar (Amitrain 2009). El desplazamiento de esta cinematografía hacia lugares inhóspitos como cárceles o villas quiso significar un compromiso con los/as desclasados/as que no fue capaz de escindir de su mirada clasista al erigir -cada vez- un laberinto imposible habitado por seres abyectos (Amado 2009). Fue criticado el exotismo en que se convirtió esta búsqueda por rescatar el universo sumergido de la marginalidad y la necesidad de remarcar lo ajeno de este terreno para los directores y directoras del Nuevo Cine Argentino (Oubiña 2004).

Nicolás Prividera (2014) acusa la falta de cuestionamiento de este cine en torno a los límites de representación de la miseria, la pobreza y la degradación. Para el autor y director, este abuso sobre los sectores populares, llevado al extremo, se traduce como miserabilismo y pornoviolencia. El problema de este tono del exotismo radica en que se despoja a lo popular de todo valor subversivo, confinándolo al territorio de la curiosidad. Así, se lo condena a la inacción y al sometimiento (Oubiña 2004). Bajo esta óptica, lejos

de un interés antisistema, a menudo lo que se logró fue una idealización de lo marginal (Aguilar 2010).

En cambio, para autores como Andermann (2015) la incorporación de pibes improvisando en la jerga callejera en frente de las cámaras, disputa la imagen amarillista de los noticieros televisivos. Lo que es seguro es que este cine, con su estética del desplazamiento y de los márgenes, operó como bisagra temporal y estética; y de la alianza entre forma y producción se volcó por el riesgo antes que por el camino seguro de fórmulas prefabricadas (Amado 2002).

*Sociedad excluyente y cine de los márgenes: el contexto de origen del cine contemporáneo nacional*

A principios de los noventa no solo había una crisis en la cantidad de estrenos, sino que estaba operando una transformación en las maneras de ver y de hacer cine que cambiarían para siempre las prácticas a nivel mundial. A ello se le sumaban transformaciones globales, políticas, económicas y tecnológicas que afectaron la vida pública y privada de manera profunda e irreversible (Aguilar 2010).

Como sucedió en muchos países, el sistema de distribución y exhibición del cine cambió de manera sustancial. Las corporaciones locales desaparecieron y abrieron lugar a las cadenas internacionales con complejos multisalas. Paralelamente, de manera desigual, desde la década del ochenta se venía expandiendo la televisión por cable, los videoclubs, luego el DVD, Internet y demás dispositivos que modificaron la exhibición y el modo de acceso y de consumos de la población (Marino 2017).

En un escenario más amplio, el país se encontraba signado por una matriz neoliberal que operaba sobre el desmantelamiento del Estado benefactor a través de políticas de ajuste, privatizaciones, desregulación económica, falta de inversión en políticas sociales y una política de seguridad represiva y excluyente (Ranguigni 2014). Desde los medios de comunicación hegemónicos se advertía constantemente sobre el incremento desmedido de la delincuencia y se identificaba el foco del problema en una ausencia estatal que no contenía ni penalizaba a los sujetos “peligrosos”: jóvenes de sectores populares, extranjeros de países limítrofes, armados, con problemas de consumo de drogas, violentos, faltos de educación, de trabajo y de límites (Rodríguez y Seghezzeo 2010).

Desde la prensa gráfica y los noticieros de televisión se empezó a acrecentar el miedo y el terror hacia estos sectores enlazando discursivamente la pobreza con la delincuencia. De esta manera se construye un “otros” del “nosotros” que implica enunciar y darle parte a ciertos sujetos para señalarlos como la causa del problema y blanco a combatir (Rodríguez y Seghezzeo 2010). Esto trajo transformaciones en la opinión pública, en los formatos y temas de los medios de comunicación masiva y, más tarde, en su regulación.

En el terreno del cine, la ley de fomento de 1994 permitió que el desarrollo del sector audiovisual corriera por un carril paralelo, como medio “exceptuado” (Getino 2016).<sup>5</sup> No estuvo económicamente desafectado del contexto, pero el nuevo régimen de fomento, junto la privatización y participación en algunas producciones de canales de televisión, ayudaron a que el cine siguiera en pie y comenzara a crecer poco a poco.

Se incentivó, por un lado, un cine independiente que emergía y, por el otro, un cine clásico industrial ligado a la televisión. Ello permitió el surgimiento de un nuevo tipo de cinematografía e incrementó la polarización de los estrenos nacionales (Aprea 2008). Por su parte, la privatización de canales de tv llevó a la conformación de grandes conglomerados que empezaban a ganar cada vez más tamaño y peso específico durante los años siguientes (Marino 2017).

De manera resumida, fueron una serie de factores en conjunto los que dieron inicio y establecieron las condiciones para el surgimiento de un nuevo cine nacional en medio de la década neoliberal: la agonía del cine anterior que producía cada vez menos películas, la crisis de audiencia a nivel global en el cine por la aparición de nuevas formas y dispositivos de acceso a contenido audiovisual, la sanción de la ley de cine y el nuevo plan de fomento, el lugar de la crítica, la reapertura de carreras y universidades de cine que formaron una generación de artistas con técnica de calidad, la vuelta de los festivales de cine nacionales y el aprendizaje de esta nueva generación en materia de las etapas de producción, que abrió la veta de un vínculo del cine nacional con el extranjero y amplió las fuentes de producción (Aguilar 2010).

---

<sup>5</sup> Ley 24.337 de Fomento a la Cinematografía Nacional, establece que el Instituto Nacional de Cine sea reemplazado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), modifica el fomento del cine reconociendo que éste no se reduce a las salas sino que forma parte del espacio audiovisual del país.

Entre las diferencias más marcadas y características de este nuevo cine se destacaron las narraciones fragmentarias y poco obvias, las actuaciones menos teatrales, la improvisación y una especie de borramiento entre la ficción y lo documental que acrecentaba la cercanía con las escenas (Campero 2009). Además, predominaba el azar, lo que es muy significativo para un medio en el que casi siempre las acciones han sido intencionalmente motivadas cumpliendo la función de hacer avanzar la trama (Aguilar 2010).

Según Prividera (2016) el cine de los noventa quiso entenderse a sí mismo como autoengendrado, como aparte de la historia del cine nacional y del país entero. Esta generación de cineastas, de la que él de alguna manera participó, no pudo -y no quiso- posicionarse como sujeto político. Contrariamente, Aguilar (2010) entiende que cualquier acontecimiento de un film admite una lectura social o política, pero la manera tradicional ya no resultaba satisfactoria porque los problemas del mundo habían cambiado.

En la visión de Aguilar (2010), habría que preguntarnos cómo se aparece la política en una época que está redefiniendo su estatuto y en un medio en plena transformación. La mirada *aparentemente apolítica*, por omitir al menemismo de manera directa, no consigue una distancia radical del capitalismo del que toma sus descartes:

Lo que se produce más bien es una contaminación con ese mismo capitalismo, una inmersión en él y una búsqueda de intensidad y situaciones interesantes en sus márgenes, en sus extremos o en sus restos (de allí la obsesión con el lumpenaje y con las ruinas urbanas) (Aguilar 2010:45).

De ambas posturas se desprende que, si bien hay una elección política en el modo de hacer cine en las formas de producción, en algunos de los temas propuestos y en el lenguaje cinematográfico introducido para narrarlos; no hubo en el Nuevo Cine Argentino (de ficción) una lucha política, partidaria, ni comprometida. Se ha desplazado la noción de praxis política en el cine y podría pensarse como una generación más bien preocupada por lo social, que fue estéticamente política y que, precisó detenerse a repensar su propia forma (Aguilar 2010).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> El autor realiza una extensa exposición en donde explora la situación de crisis de la noción de pueblo y del lugar del cine en estas transformaciones históricas. El cine contemporáneo pierde entonces su lugar de arma del pueblo como



Como sostiene Oubiña (2008), la política parece ajena al cine de los noventa porque está allí de manera omnipresente. Desapareció como tema y se infiltró en todos los vínculos. Se buscaba expresar al mundo mediante la experiencia de lo cotidiano, pero sin incurrir en la denuncia explícita y la postura político-ideológica definida (Dipaola 2010a). Se abre el espacio de lo indeterminado, para dejar de pensar la política como un mensaje que se transmite y empezar a pensarla en la forma misma de la creación de planos y la puesta en escena (Aguilar 2010). Saliendo de la lógica de representación en el cine, las formas políticas de la estética cinematográfica del Nuevo Cine Argentino presentan una prioridad sobre lo visual:

Es decir, entre las imágenes cinematográficas y las formas políticas que se expresan en ellas deben interrogarse los disensos con las visualidades de la experiencia contemporánea y no detenerse en esquemas lineales de representación que obturan la irrupción posible de lo político en las imágenes (Dipaola 2010b:130).

En los noventa se configuraron nuevas tramas estéticas con sensibilidades y experiencias nuevas. Se reformularon afectos y percepciones que reconfiguraron las miradas y trajeron nuevas formas de comprensión (Dipaola 2010b). Esto aparecía y formaba parte de las películas del Nuevo Cine Argentino, que fue capaz de hacer visible que “la propia realidad es el devenir de múltiples imágenes que se entraman de diferentes formas y nunca lineales y cerradas” (Dipaola 2016a:26).

Tal vez el mayor logro de este cine haya sido correr el eje de reflexión, señalar un punto de inflexión que abrió nuevos panoramas sobre lo visible y sobre cómo mostrarlo (Oubiña 2018). Aparecieron en él la cotidianeidad desgarrada y una sociedad devastada como temáticas conjuntas (Amatriain 2009). A su vez, como atributo estético, Aguilar (2010) destaca la *reutilización estratégica de la desprolijidad*, que en el cine de la transición democrática representaba un problema ya que, si era notorio deterioraba el film y, en cambio, la generación del noventa supo sacar provecho de las tomas fallidas.

Más allá de sus disparidades en el modo de producir y de sus diferencias estéticas, aunque los/as directores/as del Nuevo Cine Argentino no quisieron nombrarse como parte de un grupo ni darle un nombre como movimiento artístico, desde una perspectiva sociológica se lo puede afirmar como movimiento en el sentido de ruptura

---

sujeto político y debe repensar sus formas para centrarse en las prácticas culturales del *lumpenaje*, no ya del pueblo (Aguilar 2010).

e introducción de un nuevo escenario dentro de la cinematografía nacional en un contexto dado y por diferentes sectores, que también forman parte, como la crítica y el público (Verardi 2009). Es decir que, si bien existen ciertos acuerdos y expectativas comunes, no hay una intencionalidad corporativa que funcione como bloque unidireccional (Piedras 2010).

Para este grupo que -voluntaria o involuntariamente- integró el cine independiente de los noventa, las condiciones económicas limitadas fueron aprovechadas como potencia creativa estética (Page 2009). La precariedad se tornó una forma estilística forzada en un principio y sostenida luego en algunos casos como una marca de estilo (Suárez 2018). Pero en algunos/as directores/as esta marca se abandona gradualmente y empieza a dudarse de su pertenencia al movimiento. Esto resulta un tanto reduccionista al considerar que algunas obras del nuevo cine, como *La Ciénaga* (Lucrecia Martel 2001) no forman parte de esos films que buscaron diferentes fuentes de financiamiento y fueron construyendo poco a poco su film con lo que tenían. Aun así, la película de Martel y toda su obra son de una importancia nodal para el cine contemporáneo; por lo que la precariedad en la producción y la mística alrededor de la independencia no son determinantes a la hora de definir el fenómeno del audiovisual contemporáneo (Amatriain 2009).

Además de las renovaciones estéticas, a partir del nuevo milenio se introdujeron cambios tecnológicos con la aparición de Internet, las computadoras y la digitalización del cine que demandaron una renovación técnica de las salas y los equipos de realización y facilitaron, a la vez que hicieron más barata, la circulación y difusión de películas. Estas modificaciones trajeron aparejadas grandes transformaciones en los hábitos de consumo y de producción de contenido audiovisual (Moguillansky 2017). Ello nos da la pauta para continuar el proceso posterior del cine sobre la marginalidad en Argentina tras el ocaso del Nuevo Cine Argentino de los noventa.

### *Ampliación de los márgenes: una aproximación al Cine Villero en Argentina y el crecimiento de la producción audiovisual en el nuevo milenio*

Hacia los fines de este proceso de renovación estética, gracias a las posibilidades de la digitalización técnica y las ampliaciones en el campo de la cultura que se produjeron durante los años posteriores, nació la contracara de este nuevo cine de lo

lumpen y de las marginalidades: el Cine Villero. Éste fue un cine realizado en gran medida por personas que crecieron en villas del país, para crear sus propias narrativas en torno a las villas, desde dentro y no desde fuera (Bosch 2017).<sup>7</sup> Es indispensable mencionarlo y reconocerlo como un movimiento importante de la democratización de las miradas. En películas como *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez 2007), *La 21, Barracas* (Víctor Ramos 2010), *Diagnóstico Esperanza* (César González 2013) o *¿Qué puede un cuerpo?* (César González, 2014), emergen miradas de las personas que viven en las villas sobre sí mismas y su propia clase, formando otras propuestas estéticas y audiovisuales de reconocimiento de un medio al que se ha ganado el acceso.

Este fenómeno fue de gran importancia para la inclusión de aquellos y aquellas que se mostraban como fuera del sistema, como desechos del capitalismo, como precarios y olvidados; no ya como foco de las miradas sino como una nueva mirada que aporta una voz propia en la arena cultural. A su vez, este proceso permitió la entrada del cine en las villas a mayor escala gracias al avance de Internet, a la digitalización de la realización y visualización de películas y las plataformas digitales que permiten difundir contenido audiovisual de manera gratuita (Bosch 2017). También, algunas de las películas del Cine Villero fueron exhibidas en salas de cine del circuito alternativo promovido por el INCAA.<sup>8</sup>

Emparentados a las críticas que se realizaron al cine argentino de los noventa que se ocupó de la marginalidad, los/as directores/as del cine villero tomaron su trabajo como un desafío a las imágenes construidas sobre sus hogares, a las que acusan de peyorativas, obvias y ridiculizantes (Bosch 2017). Se refuerza la idea de que los/as cineastas de clase media reproducen en sus películas la óptica de los diarios y noticieros, porque se imaginan un universo más intenso que el propio, en el que el peligro y la muerte acechan permanentemente (Schwarzböck 2000).

Tras la historización propuesta, sería interesante pensar este cine como un legado o como una posibilidad habilitada por la insistencia de la Generación del '90 por habitar los márgenes. El contexto de realización del Cine Villero fue bien distinto, en un

---

<sup>7</sup> No todas las películas consideradas dentro del Cine Villero han sido dirigidas por villeros o villeras pero la clave es que algún/a habitante de las villas haya participado del proceso e influido en la realización.

<sup>8</sup> Resolución del INCAA Nro. 1582 de 2006 que generados circuitos de exhibición: uno comercial y uno alternativo. El INCAA también financió producciones de cine villero con vías alternativas a las burocracias que normalmente implica conseguir financiamiento del mismo.

momento de ampliación e incentivo de la cultura nacional, con un incremento acelerado en la cantidad de películas estrenadas. Paralelamente, fueron en aumento la cantidad de espectadores/as de cine nacional e internacional, se empezó a expandir el fomento cinematográfico a otras provincias, se estableció una cuota de pantalla y, a partir de 2010, comenzó un creciente proceso de digitalización de las películas, de las salas y del archivo audiovisual nacional, con el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA)<sup>9</sup>, que derivó en 2015 en la presentación de una plataforma de contenidos *on demand* nacional, llamada en un principio Odeón, ahora Cine.ar<sup>10</sup> (Kriger 2019).

Tras todas estas incorporaciones de dispositivos y modificaciones en las maneras de *ver*, el cine ya no se lo puede pensar reducido a la proyección en una sala, sino que se expande modificando la circulación de las películas y el modo de comprenderlas, así como la experiencia cinematográfica. El cine se ha modificado en su producción y realización, en su exhibición y circulación, trayendo aparejada una transformación de las imágenes y las experiencias que producen (Dipaola 2013).

Por su lado la televisión, los noticieros principalmente, más ligados a los medios gráficos que al audiovisual, fueron por sus senderos de alerta y construcción de enemigos internos y externos, en lo que respecta a medios hegemónicos. La forma de comunicar de los medios masivos también comenzó a cambiar con las incorporaciones tecnológicas, la conglomeración y concentración de empresas mediáticas que se volverían un actor político fundamental en las primeras décadas del siglo XXI (Marino 2017).

La estigmatización de la juventud urbana de sectores populares y de los delitos contra la propiedad fue una de las estrategias más evidentes para enfocar la atención sobre delitos menores e invisibilizar el delito económico organizado que produce mayor daño social e intensifica los problemas de desigualdad económica. Es decir, cuando los medios de comunicación tratan la (in)seguridad no se refieren a incertidumbres económicas, de salud, seguridad vial o violencia de género, sino que opera un recorte

---

<sup>9</sup> BACUA ([bacua.gob.ar](http://bacua.gob.ar)) fue una fuente de contenidos audiovisuales digitales disponibles de manera gratuita y de libre acceso que pretendió funcionar como archivo filmográfico nacional desde 2011. Tuvo el objetivo de funcionar como un archivo del patrimonio cultural nacional y también de ampliar y federalizar la oferta de contenido audiovisual.

<sup>10</sup> Cine.ar ([www.cine.ar](http://www.cine.ar)) es la plataforma de contenido audiovisual del INCAA que cuenta con un amplio archivo de películas nacionales en su página Cine.ar Play y también cuenta con una sección para los recientes estrenos, que pueden verse al mismo precio que en las salas de cine del INCAA (\$30).

sesgado que permite el gobierno de las desigualdades y la permanencia del orden social (Seghezzeo 2014).

A grandes rasgos podemos concluir que mientras la prensa gráfica (y televisiva) siguió alimentando el estigma de la peligrosidad sobre los sectores populares durante los primeros quince años del nuevo milenio, en el terreno del cine nacional se habilitó la emergencia de un movimiento como el Cine Villero, que a través de la creación de imágenes disputó estos sentidos estigmatizantes tan difundidos. Mientras el cine dejó a un lado los moralismos, los diarios y los noticieros se plagaron de moralidad. Las situaciones de violencia urbana se narrarán a partir del paraguas de la (in)seguridad desde el lugar de la ciudadanía-víctima con fuerte presencia del dolor y del drama (Calzado 2015). Se producen montajes sobre los casos que se repiten una y otra vez señalando qué sentir y qué pensar. Nos alertan sobre un problema, nos señalan la causa, se describe detallada y repetidamente quiénes son los/as culpables, se los/as demoniza, deshumaniza, desprecia.

En esta arena, el cine sobre los márgenes conformó una crítica de la cultura hegemónica y una ampliación de los sectores desde los que emergen las voces. Aunque con disputas internas y diferencias, el Nuevo Cine Argentino de los noventa retomó la herencia de las vanguardias modernas y, en su proceso de agotamiento, sentó las condiciones de posibilidad para la ampliación de las fronteras. Tras el ocaso de ese movimiento de renovación estética, se abrió el lugar para la heterogeneidad de voces y, con el acceso a las nuevas tecnologías digitales, la emergencia de un cine villero que pudo crear imágenes sobre sí mismo. La producción de imágenes sobre las villas y sobre la pobreza dejó de existir exclusivamente mediada por intereses externos y clasistas, por miradas ajenas. Es decir que se amplió el reparto de lo sensible y se dio voz y capacidad de producción de imágenes a sectores antes excluidos, que empezaron a producir imaginalmente su propia mirada.

En lo que concierne a las novedades estéticas, el Cine Villero cuenta de alguna manera con una estética propia, que no sigue a rajatabla las reglas del cine clásico ni tampoco del cine moderno. Se distancia, a su vez, de la Generación de los '90 y se define por una búsqueda estética incesante, de ensayo y prueba, de improvisación y corrimientos sobre aquello que entra y lo que queda fuera de pantalla. Las fallas técnicas

y la ruptura de normas clásicas del audiovisual son constantes, en este proceso que implica una construcción identitaria mediante imágenes.

Este lenguaje propio de los sectores populares emerge como digital y *por* lo digital. En medio de la era global busca mostrar los lugares que habitan, definiéndose por ese espacio, anclándose a él y dejando atrás las referencias típicas vinculadas a la marginalidad como víctima, como resistencia política y como residuo del sistema. Ya no es un discurso de la denuncia y la militancia, ni de crítica al capitalismo, es una mirada que vuelve sobre sí misma para resituarse.

Mientras a nivel general el cine nacional comienza un proceso de escisión de los rasgos locales y nacionales, se torna un cine-mundo que busca un público global (Moguillansky 2017), el Cine Villero permitió un instante de resistencia, sin búsqueda de impacto ni espectacularidad, sin grandes efectos especiales. En esta era de pantallas globales y multiculturalismo, su aparición contribuye a este proceso que sucede a la vez, fragmentando públicos y amplificando los productos culturales a la pluralidad de identidades; mientras se conforma un cine digital que es global y expandido (Lipovetsky y Serroy 2009).

Sin duda, este proceso de crecimiento y ampliación se vio interrumpido con el cambio de gobierno en 2015 y sus políticas de intervención en materia de cultura y de achicamiento del Estado a nivel general (Kriger 2019). Tras esta etapa de reducción del financiamiento estatal en la cultura y, en particular también en el cine con los intentos de modificar el Fondo de Fomento del INCAA, quedan muchos interrogantes a resolver que debemos seguir analizando desde distintas ópticas y de manera inter y transdisciplinaria.

El fenómeno de la marginalidad en el audiovisual argentino pareció inclinarse, durante los años del macrismo, hacia el espectáculo televisivo de alto impacto, con series digitales realizadas por algunos de los directores que habían fundado un movimiento de vanguardia apenas unas décadas atrás. Este proceso posterior excede la temporalidad de este trabajo, así como la tesis de maestría de la que este estudio presenta un avance, pero es menester mencionarlo para no desconocer las resignificaciones y relecturas sobre el pasado que esto supone, así como para proponer nuevos puntos de partida para futuras investigaciones que aborden estas cuestiones.

Para concluir, no podemos dejar de señalar la crítica situación de la cultura en el panorama actual de pandemia global y emergencia sanitaria, en que las producciones audiovisuales, así como los centros culturales, teatros y demás espectáculos no tienen asidero ni perspectivas futuras de continuidad sostenida. Lejos de pretender un cierre pesimista o desesperanzador, es necesario reconocer la situación actual y el proceso histórico en el que se inserta nuestra cultura para establecer los lineamientos sobre los que se basará su resurgimiento en los próximos años, con un Estado fuerte y presente que fomente y forme parte activa de la protección e incentivo de la cultura nacional como un patrimonio y una identidad inclusiva.

### **Conclusiones**

En este artículo quedó expuesto un avance de una investigación más amplia sobre las imágenes de la marginalidad en el cine argentino contemporáneo. Fue necesario realizar una introducción acerca de la preponderancia de las imágenes en la constitución de lo social dentro de las sociedades globales contemporáneas. A través del concepto de producciones imaginales de lo social se expresa esta indiscernibilidad entre lo social y las imágenes, donde suceden experiencias de lo visual y se erigen nuevas sensibilidades. La ubicuidad de las imágenes audiovisuales en la cotidianeidad actual permite comprender la importancia de prestarle atención a los dispositivos que producen imágenes, ya que en esta constitución podemos comprender los nuevos ordenamientos de las miradas y de las experiencias.

Fue fundamental la noción pluralista que se incorporó en las sociedades postmodernas en torno al arte y la ampliación de voces con identidad propia para estructurar un trabajo sobre los cines latinoamericanos que se han centrado en la pobreza, en la marginalidad y en los descartes del capitalismo. En los cines latinoamericanos contemporáneos se encuentra una herencia de las vanguardias modernas, de carácter político y combativo. En ellos, la política no aparece de forma tan explícita como en sus predecesores, porque el advenimiento de las políticas neoliberales contribuyó a mutar la noción de pueblo, de masas y de praxis política.

Los cines de vanguardia fueron de vital importancia para reinventar estéticamente el medio cinematográfico y los modos hegemónicos de producir imágenes del cine clásico, que sigue siendo el lenguaje audiovisual predominante hasta

la actualidad. Los primeros planos, los personajes transparentes, con objetivos claros e historias casi siempre lineales, donde se tiende hacia la resolución de un conflicto, son los modos que combatió este cine moderno, de lo fragmentario, de lo azaroso y que puso a los/as directores/as y los recursos estéticos por sobre las historias. Esto fue parte de la lucha de la Generación del '60 que bien comprendió que en la forma del arte reside su politicidad.

El cine contemporáneo propone imágenes de la espacialidad, del deambular y la errancia. Es un cine que ha mutado nuevamente a la par de las transformaciones tecnológicas y una de sus potencias más fuertes es la democratización que procede de la digitalización del medio. Este postulado estructuró el repaso por la historia de nacimientos y reinenciones del cine nacional en sus distintas épocas. Nuestro cine se ubica en el terreno del Tercer Mundo y trae las imágenes del hambre y la pobreza como singularidad de su tierra y de su historia.

Resulta importante dejar en claro que el Nuevo Cine Argentino no apareció en solitario, sino que fue parte de un proceso regional, en un contexto de diálogo y expresión cultural conjunta –y en muchos casos militante- que tuvo como propósito romper con los cánones establecidos por la industria. Buscaron nuevas formas de mirar, nuevos espacios que mostrar, nuevos personajes y sectores sociales que no hubieran sido reflejados en la pantalla grande. Fue un proceso de ampliación en la distribución de sensibilidades que continuó luego, en formas diferidas.

Con un tono particular, el Nuevo Cine Argentino de los noventa retomó esta idea fuerza del cine moderno y volvió a crear imágenes de la pobreza y de los descartes del capitalismo en medio del clima neoliberal. En ese entonces con sus propios términos, bajo una nueva renovación estética que fue fundamental para instaurar una nueva forma de hacer cine de allí en adelante.

A pesar de las críticas que se le han hecho, desde la crítica cinematográfica, desde los estudios académicos y desde los exponentes del Cine Villero, este trabajo sentó las bases para establecer una línea de continuidad donde el Cine Villero tuvo su posibilidad de emergencia por la renovación en términos contemporáneos del cine nacional. A la vez que se incorporaron las transformaciones tecnológicas que permitieron abaratar los costos de producción y, desde el Estado se promovían políticas culturales que fomentaron e incentivaron el crecimiento del medio cinematográfico; también fue



primordial el legado de un cine que fue exitoso y reconocido en festivales internacionales y nacionales con sus nuevas maneras de filmar, de producir y que eligió descentrar su mirada y posicionarse en los márgenes.

Parte de las críticas que se volcaron sobre la Generación del '90 señalaban que sus películas reforzaban los estereotipos negativos de los medios de comunicación hegemónicos, pero en su emergencia hay una clave marcadamente contraria que, como contracara de esas imágenes estigmatizantes quiso desanclar las imágenes de los sectores privilegiados y de las historias espectaculares. Se focalizaron en los restos que deshecha el neoliberalismo, aunque sus imágenes tuvieron un agotamiento precoz en su capacidad de crítica, como señalaron algunos de los autores que retomamos en el artículo.

El estudio específico sobre los desplazamientos y perspectivas diversas sobre la marginalidad que se superponen, dialogan y disputan sentidos en el cine argentino contemporáneo, será parte del trabajo más específico de análisis en la tesis de posgrado a realizar. Aun así es imprescindible comprender las condiciones de emergencia de este cine, en su contexto regional y local tanto político como tecnológico y en lo que refiere a políticas públicas y leyes de fomento, ya que es una parte inherente de nuestra cinematografía.

Un primer movimiento hacia el margen habilitó una extensión de los límites y fronteras desde donde se enuncia, desde donde se producen voces e imágenes. Tras ello, los márgenes se renovaron y siguieron ampliándose en un proceso de mayor inclusión que alcanzó al Cine Villero, pero también a las diversidades de género, culturales y geográficas. Como señalamos hacia el final del artículo, este proceso se vio interrumpido a partir de 2015 y queda pendiente la revisión y el estudio de ese contexto de recesión en el ámbito cultural. Por lo pronto, el estudio de las formas de diversificación de la cultura es imprescindible para pensar las políticas públicas que se quiere fomentar para reconstruir el cine nacional como identidad cultural y nacional.

### **Bibliografía citada**

AGUILAR, Gonzalo. 2010. *Otros Mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

- AMADO, Ana. 2002. "Cine argentino, cuando todo es margen". *Pensamiento de los confines* Septiembre 2002 (11) pp. 87-94.
- . 2009. *La imagen justa. Cine Argentino y Política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- AMATRIAIN, Ignacio. 2009. "El Nuevo Cine Argentino y la Renovación Independiente, en una década de cambio social y cultural" pp. 15-69 en *Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas* compilado por I. AMATRIAIN. Buenos Aires: Ciccus.
- ANDERMANN, Jens. 2015. *Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- APREA, Gustavo. 2008. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: UNGS y Biblioteca Nacional.
- BERNINI, Emilio. 2018. "Revisar el 'Cine de los Noventa'" pp. 9-21 en *Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo* compilado por E. BERNINI. Buenos Aires: EUFyL.
- BOSCH, Carlos. 2017. "La discursividad del Cine Villero". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Abril 2017 (15). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1257>.
- CALZADO, Mercedes. 2015. *Inseguros. El rol de los medios y la respuesta política frente a la violencia, de Blumberg a hoy*. Buenos Aires: Aguilar.
- CAMPERO, Agustín. 2009. *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: UNGS y Biblioteca Nacional.
- CONTRERAS ZANABRIA, Moisés Fernando. 2013. *La ciudad desbordada: imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad en la ciudad de Lima a partir de su representación cinematográfica, 1978-1990*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DELEUZE, Gilles. 2011. *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2008. "La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética" pp. 39-67 en *La Política de las Imágenes* compilado por A. JAAR. Santiago de Chile: Metales Pesados.

- DIPAOLA, Esteban. 2010a. "Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino". *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Abril 2010 (1). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>
- . 2010b. "Las Formas Políticas del Cine Argentino: Montajes, Disrupciones y Estéticas de una Tradición". *Aisthesis* Julio 2010 (48), pp. 128-140.
- . 2013. "Imágenes indiscernibles. Un abordaje de las relaciones entre la imagen y el espacio urbano en el cine argentino contemporáneo". *Bifurcaciones* Invierno 2013 (13). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/07/imagenes-indiscernibles/>.
- . 2016a. "Poner en el ver: tramas de significados y lazo social en el Nuevo Cine Argentino". *Palimpsesto* 6(10), pp. 23-40.
- . 2016b. "Intersticios del pensamiento y de la estética: Expresión e inmanencia del cine en Gilles Deleuze". *El Banquete de los Dioses* 4(6), pp. 135–152.
- . 2017a. "Lazo Social y Globalización: las Sociedades Imaginales y un abordaje metodológico para su estudio". *Athenea Digital* 17(1), pp. 249-267. doi: <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1843>
- . 2017b. "Introducción: Las Producciones Imaginales" y "Cultura visual: formas de imaginalidad en la vida contemporánea" pp. 7-31 en *Producciones imaginables. Cultura visual y socialidad contemporánea* compilado por E. DIPAOLA. Adrogué, Buenos Aires: La Cebra.
- GETINO, Octavio. 2016. *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- HARVEY, David. 1998. *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- JAMESON, Fredric. 1991. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- KRIGER, Clara. 2019. "Introducción" pp. 1-21 en *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina* compilado por C. KRIGER. Nueva York: Peter Lang.
- LEÓN, Christian. 2005. *El Cine de la Marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Abya-Yala.

- LIPOVETSKY, Gilles y Jean SERROY. 2009. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- LOSADA, Matt. 2019. *The Projected Nation: Argentine Cinema and the Social Margins*. Nueva York: State University of New York Press.
- MARINO, Santiago. 2017. *Políticas de comunicación del sector audiovisual: modelos divergentes, resultados equivalentes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- MESTMAN, Mariano. 2013. "Las masas en la era del Testimonio" pp. 179-215 en *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión* coordinado por M. MESTMAN y M. VARELA. Buenos Aires: Eudeba.
- MITCHELL, William J.T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Buenos Aires: Sans Soleil.
- MOGUILLANSKY, Marina. 2009. "Lugares comunes. Acerca de la figuración de espacios identitarios en el cine del Mercosur". *V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani*. Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de: <https://www.aacademica.org/000-089/85.pdf>.
- , 2017. "Cine para ver en el cine, cine para ver en casa. La fragmentación de las prácticas de visionado". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* Abril 2017 (15). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/959>.
- OUBIÑA, David. 2004. "La fascinación por el margen". *TodaVÍA, Pensamiento y cultura en América Latina*. (8) pp. 50-54.
- , 2008. "Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina" pp. 31-42 en *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina* compilado por E. RUSSO. Buenos Aires: Paidós.
- , 2018. "La Ficción, lo Teatral y lo Documental. De la generación del 60 al Nuevo Cine Argentino" pp. 23-34 en *Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo* compilado por E. BERNINI. Buenos Aires: EUFyL.
- PAGE, Joanna. 2009. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham, Inglaterra: Duke University Press.

- PIEDRAS, Pablo. 2010. "Nuevo Cine Argentino: encrucijadas socioculturales de una renovación". *Papeles de Trabajo, Revista electrónica del IDAES* 4(6).  
Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7457609>.
- PRIVIDERA, Nicolás. 2016. *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*. Córdoba, Argentina: Los Ríos.
- RANCIÈRE, Jacques. 2008. "El teatro de imágenes" pp. 69-89 en *La Política de las Imágenes*, compilado por A. JAAR. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- , 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- RANGUGNI, Victoria. 2014. "La redefinición de las relaciones de gobierno y el desbloqueo del problema de la (in)seguridad en la última década". *Voces en el Fénix* (34). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de:  
<https://www.vocesenelfenix.com/content/la-redefinici%C3%B3n-de-las-relaciones-de-gobierno-y-el-desbloqueo-del-problema-de-la-inseguridad>
- ROCHA, Glauber. 2004. "La estética del hambre". *Ramona, revista de artes visuales* Junio 2004 (41). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de:  
[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41\\_14nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf).
- RODRÍGUEZ, Gabriela y Gabriela SEGHEZZO. 2010. "La problematización de la (in)seguridad en los medios de comunicación: los imperativos del saber y del hacer" pp. 75-120 en *A la inseguridad la hacemos entre todos. Prácticas académicas, mediáticas y policiales* escrito por M. GALVANI, K. MOUZO, N. ORTIZ MALDONADO, V. RANGUGNI, C. RECEPTER, A. RÍOS, G. RODRÍGUEZ y G. SEGHEZZO. Buenos Aires: Hekht Libros.
- SCHWARZBÖCK, Silvia. 2000. "Último tren a Constitución". *El Amante*, (104), pp. 50-51.
- SEGHEZZO, Gabriela. 2014. "Verdugos colectivos: el miedo (in)securitario como operador político". *Voces en el Fénix* (34). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de:  
[https://www.vocesenelfenix.com/sites/default/files/pdf/62\\_pdfsam\\_7fenix34%20baja.pdf](https://www.vocesenelfenix.com/sites/default/files/pdf/62_pdfsam_7fenix34%20baja.pdf)

- SOLÁS, Humberto. 2016. "Manifiesto del Cine Pobre". *laJiribilla, Revista de Cultura Cubana*. Abril 2016 (12). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de:  
<http://www.lajiribilla.cu/articulo/manifiesto-del-cine-pobre>.
- SUÁREZ, Nicolás. 2018. "¿La estética es el modo de producción?" y "El 'Cine de los ochenta'" pp. 35-58 en *Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo* compilado por E. BERNINI. Buenos Aires: EUFyL.
- TACCETTA, Natalia. 2017. "Archivo desgarrado. Para una crítica (de la imagen) de la violencia". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* Abril 2017 (15). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de:  
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1273>.
- VARGAS, Juan Carlos. 2017. "Violencia y marginalidad urbana en la película mexicana *De la calle* (de Gerardo Tort)". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* Abril 2017 (15). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de:  
<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1235/1073>.
- VELIZ, Mariano. 2011. "Buenos Aires y el Nuevo Cine Argentino". *Actas del II Congreso Internacional AsAECA. Desafíos de los estudios audiovisuales en América Latina*. Buenos Aires: AsAECA. Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de:  
[http://www.asaeca.org/aactas/veliz\\_mariano.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/veliz_mariano.pdf).
- , 2014. "Sujetos diaspóricos. Cuerpos, espacios y tiempos entre-medio en el cine latinoamericano contemporáneo". *laFuga Primavera* 2014 (16). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de: <http://www.lafuga.cl/sujetos-diasporicos/680>.
- , 2017. "Introducción: Figuraciones de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* Abril 2017 (15). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1291>.
- VERARDI, Malena. 2009. "El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época" pp. 171-189 en *Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas* compilado por I. AMATRIAIN. Buenos Aires: Ciccus.
- XAVIER, Ismail. 2011. "Glauber Rocha: crítico y cineasta". *laFuga Otoño* 2011 (12). Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de: <http://lafuga.cl/glauber-rocha-critico-y-cineasta/457>.