

Jornadas de Estudios en Comunicación y Cultura

Medios de comunicación y desigualdades: entre representaciones mediáticas y rutinas de producción

Natalia Gentile (UBA) naty_gentile@hotmail.com

Lionel Steinberg (UBA/IDEAS) steinberglionel@gmail.com

Título: Algo en tu cara me fascina. Actores villeros en el cine y la TV

Introducción

El objetivo del trabajo es analizar la participación de Arte Villa (un grupo de actores no-profesionales, autodenominados actores villeros) en producciones de la industria audiovisual argentina desde principios de los años '90 hasta 2011. Nos interesó este análisis porque nos permitió pensar cómo se organiza, en parte, la economía simbólica en el marco de un orden social que restringe cada vez más no sólo el acceso a los bienes simbólicos, sino la posibilidad de producir discursos, de decirse, de mostrarse.

Partimos de la reflexión sobre cómo se organizaron y desarrollaron, en esa etapa, *las relaciones entre la industria cultural y las formaciones culturales vinculadas a los sectores populares*, cómo y qué luchas se llevaron a cabo por la construcción social del sentido en torno a estos sectores, quiénes y cómo participaron de estas luchas, cómo se estructuraron el juego de negaciones, resistencias y aceptaciones.

Poner el foco sobre las representaciones que en esta época de la industria audiovisual se construyeron en torno a los sectores populares nos permitió observar los obstáculos que enfrentan para administrar los modos en que se los muestra. Como señala Pablo Alabarces “Lo popular no habla por sí mismo, sino por la boca de sus intérpretes letrados [...]” (Alabarces, 2008: 20).

El enfoque partió de los conceptos aportados por los estudios culturales de la Escuela de Birmingham (Williams, Hall) y los realizados en Latinoamérica (Martín Barbero, Alabarces, entre otros). A su vez fue complementado con un análisis del llamado Nuevo Cine Argentino para dar cuenta de la situación particular de la industria cultural en la Argentina. En función de las complejidades que revistió el objeto de estudio, empleamos la metodología de triangulación,

fundamentalmente en lo que refiere a las fuentes de datos, para lo cual recogimos información de fuentes orales, documentos y producciones audiovisuales.

Arte Villa

Arte Villa fue un grupo de actores no-profesionales, autodenominados actores villeros dirigido por Julio Arrieta. Creado en 1987 en la Villa 21 de Barracas, estuvo enteramente conformado por habitantes de dicha villa. En base al origen villero¹ de sus integrantes y la consecuente posición subalterna que ocupan en la sociedad, podemos afirmar que se trató de una formación de origen popular en los términos en que Gramsci (1961) define esta noción, es decir, como el conjunto de las clases instrumentales de la sociedad.

La razón que reunió a los miembros de Arte Villa fue la necesidad de nuclearse para mejorar su acceso a los bienes culturales y generar condiciones favorables para intervenir en la producción cultural en general y en la industria audiovisual en particular. Sobre esta base, catalogamos a Arte Villa como una formación cultural en los términos en que la define Williams (1994), es decir, como una forma de organización y auto-organización de la producción cultural. El autor señala que para identificar el tipo de formación (movimiento, sociedad de profesionales, etc.) así como su carácter (residual, dominante o emergente) es necesario examinar los objetivos, los modos de organización interna y las relaciones externas. En base al análisis de estos elementos y, particularmente, de los cambios en su relación con la industria audiovisual, pudimos delimitar tres etapas históricas de Arte Villa: la etapa fundacional, la etapa de transición y la de consolidación.

Etapas fundacional

La historia de Arte Villa comenzó en 1987 cuando Julio Arrieta decidió, junto a su familiar, conformar el Grupo de Teatro Villa 21 Barracas. Durante sus primeros años la formación se propuso producir algo que, según sus miembros, no existía hasta ese momento: cultura hecha en la villa y por los villeros, entendiéndola como un medio para lograr el reconocimiento y la inclusión de los vecinos de la Villa 21 al conjunto de la sociedad.

En cuanto al modo en que, durante su etapa fundacional, Arte Villa se relacionó con la industria audiovisual, sostenemos que no buscó intervenir –en el sentido de participar en la realización– en las producciones de la industria y que tomó un posicionamiento alternativo respecto de las representaciones construidas y difundidas por esta. Los miembros de la formación identificaron una serie de clichés que las producciones de la industria construían y reproducían continuamente en torno

¹ Tomamos el término “villero” de los propios miembros de Arte Villa para emplearlo con el mismo sentido que ellos le otorgan, es decir, para nombrar a los habitantes de la Villa 21, sin que esto implique ningún juicio de valor.

a los villeros (relacionándolos con estereotipos vinculados a la droga, la delincuencia, la violencia). Las experiencias de exclusión vividas en carne propia les permiten a los integrantes de Arte Villa identificar la influencia que dichas representaciones tienen en el modo en que el resto de la sociedad los percibe y cómo esa percepción negativa alimenta la fractura social. Además, de acuerdo al Director de Arte Villa, las representaciones producidas por la industria audiovisual afectan el modo en que los villeros se perciben a sí mismos, proponiendo ciertos ideales de lo que un villero debe ser y/o de aquello a lo que debe aspirar. Sostenemos que lo que Arrieta identificó es, ni más ni menos, que la capacidad de la industria de construir representaciones con el poder de imponerse, incluso, a aquellos grupos a los que representa, modificando el modo en que estos perciben y representan su propia “realidad”, creando e implantando definiciones sobre los distintos sectores sociales –en este caso los populares– que se ajustan a las dominantes y contribuyen a la construcción y mantenimiento de la hegemonía (Hall, 1984).

Frente a esto, en su etapa fundacional, Arte Villa se propuso producir obras de teatro y libretos cinematográficos en los cuales los vecinos de la Villa 21 construyeran representaciones novedosas de los villeros que posibilitaran un nuevo tipo de vínculo con el resto de la sociedad. La hipótesis subyacente era que dichas representaciones acortarían la distancia existente entre las clases medias y altas y los villeros mediante el establecimiento de un sentimiento de empatía o identificación de las primeras respecto de los segundos –“[...] que el público sepa que no somos muy diferente a ellos [...]” (Arrieta, 2008)–.

Se desprende de lo hasta aquí mencionado que, durante su etapa fundacional, los miembros de Arte Villa persiguieron un objetivo artístico, lo cual nos permitió afirmar que se trataba de un caso del tipo de formación cultural que Williams denomina movimiento y que define como una “[...] formación cultural en la cual los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico” (1994: 58). Asimismo, consideramos que la voluntad de construir representaciones novedosas de los villeros da cuenta de un posicionamiento resistente de la formación respecto del orden cultural. A nuestro juicio, se puso en juego la resistencia en un doble sentido, es decir, resistencia destinada a señalar la dominación –a través de la toma de conciencia del rol que las representaciones hegemónicas juegan en el sostenimiento de la fractura social por medio del ocultamiento de aquello que villeros y no villeros tienen en común– y resistencia destinada a modificar la dominación (Alabarces, 2008) –a través de la voluntad de desarrollar representaciones novedosas que fomenten la integración de los villeros al conjunto de la sociedad–.

Esta etapa fundacional finaliza a principios de los años ‘90 cuando, a partir de la participación de algunos de los miembros de Arte Villa en dos largometrajes, se produce un reposicionamiento de la formación cultural respecto de la industria audiovisual.

Nuevo Cine Argentino

A partir de la segunda mitad de los años '90 comenzó a consolidarse una corriente cinematográfica que agruparía a una nueva generación de directores que compartían características que los diferenciaban del cine argentino de décadas anteriores. Se trató del Nuevo Cine Argentino (NCA), de cuyos rasgos distintivos Bettendorff destaca “[...] la producción independiente, la `voluntad de [los directores de] ser contemporáneos´ y la búsqueda de un nuevo realismo”, (2007: 123).

La voluntad de ser contemporáneos se plasmó, entre otras cosas, en la influencia que el contexto socio-económico tuvo sobre las producciones. A fines de los noventa, Argentina se encontraba sumergida en una profunda crisis económica, política y social. Es este el contexto en el que se origina el NCA y el que le da un carácter particular a sus producciones. Las películas, como posteriormente también series televisivas, videoclips y publicidades, presentan una coincidencia temática o al menos un marco común: la crisis. En este sentido, Amado considera que “las películas no dejan de referir a un imaginario doméstico en descomposición” (2002: 89). En este marco, irrumpió y tomó relevancia lo popular, lo marginal.

En cuanto a la producción independiente, en un principio se trató de producciones en varios aspectos artesanales y de muy bajo presupuesto. Para ajustarse a las constricciones monetarias, en muchos casos se contrataron actores amateurs. Esto no tan solo por los bajos costos, sino porque con ciertas características físicas y actitudinales alimentaban la construcción de un discurso pretendidamente realista.

La búsqueda de un nuevo realismo refiere a que los espectadores fueran capaces de re-conocer los escenarios y la sociedad representados en las películas. Su efectividad suponía una cosmovisión común entre productor y espectadores. Como plantea Palma (2008), el NCA escenificó una imagen de los sectores populares que no es otra que la que comparten sus directores y su público, ambos mayormente de clase media o alta. Entonces, este “nuevo realismo” se cimentó sobre un imaginario colectivo, construido en base a estereotipos², que posibilitó el efecto de verosímil.

La capacidad de generar el efecto realista, en lo que refiere a la representación de los sectores populares, estaba en gran medida supeditada a la posibilidad de contar con la participación de personas que llevaran en su cuerpo, en sus modos y hábitos, las características que las

² Entendemos por estereotipo a las “maneras de pensar mediante clichés, que designan las categorías descriptivas simplificadas basadas en creencias y en imágenes reductoras, por medio de las cuales calificamos a las demás personas o a otros grupos sociales, sujetos a prejuicios” (Fisher, 1998). Estas imágenes no se basan tanto en atributos particulares de las personas que conforman el grupo estereotipado, como sí en un “rechazo *a priori* el que lleva a buscar justificaciones movilizándolo todos los estereotipos disponibles” (Amossy y Herschberg, 2001: 40).

representaciones dominantes identifican como propias de estos grupos sociales, esto motivó la convocatoria a los integrantes de Arte Villa.

En las producciones analizadas, los personajes de los sectores populares se diferencian, además de por las acciones que desempeñan como parte de la trama narrada, por características específicas y recurrentes. Las mismas son visibles en los cuerpos, la vestimenta, cuestiones actitudinales, la forma de hablar, los entornos en los que estos personajes suelen moverse y en los ritmos que acompañan sus apariciones en la pantalla.

Los integrantes de Arte Villa que fueron convocados por la industria audiovisual cumplían con los requisitos de lo que el orden dominante establece como cuerpo popular prototípico. De tez oscura, gordos o extremadamente delgados, de dentadura incompleta y con cicatrices y tatuajes. Este cuerpo fue empleado para denotar un estilo de vida que contrasta fuertemente con el que se asocia a lo civilizado y, por tanto, permite percibir con facilidad las diferencias entre unos y otros en base a sus actitudes. Los personajes de los sectores populares se muestran infantiles, violentos, desmesurados, ruidosos, de movimientos ampulosos, tendientes al consumo de drogas y alcohol. Mientras el centro de gravedad de los protagonistas (integrantes de clases medias y altas) de las respectivas producciones está en su cabeza, en su capacidad de razonar, el de los personajes que les fueron asignados a integrantes de Arte Villa se encuentra en sus órganos inferiores, el vientre, el trasero y los genitales.

Visto desde los parámetros hegemónicos, los personajes de los sectores populares de las películas analizadas son caracterizados a partir de falencias, entre ellas en la forma de hablar. Cuando tuvieron algún parlamento, los integrantes de Arte Villa debieron utilizar un vocabulario sumamente acotado, plagado de insultos y groserías o expresiones asociadas a la jerga delincidencial, pronunciación incorrecta y omisión de las terminaciones de las palabras (especialmente las que finalizan en “s”). Estos rasgos, exagerados, fueron presentados como característicos de los individuos de los sectores populares escamoteando las causas que los originan y su potencial resistente frente a la cultura hegemónica. Se presentan como atributos individuales las consecuencias de relaciones sociales de poder. Esta forma de comunicarse abona una imagen global del individuo de los sectores populares como falta de educación, respeto y civilidad. También en este plano, la industria audiovisual construyó el verosímil y reprodujo la fractura social.

La representación a partir de la carencia se traslada también a la manera en la que los personajes populares son nombrados en las producciones del NCA. La mayoría de las veces se alude a ellos en función de los vínculos que mantienen con los personajes principales –“padre de...”, “vecino de...”, “violador de...”, etc.–, los roles que desempeñan –“piquetero”, “sindicalista”, “matón”, “ladrón”, etc.–, apodosos o, en el mejor de los casos y excepcionalmente, sólo con el nombre de pila. En todos los

casos, los personajes de los sectores marginales, en contraposición con los de los sectores medios y altos, carecen de un nombre propio que permita individualizarlos.

La tematización de la crisis por parte del NCA llevó a que muchas de las escenas en la ciudad fueran surcadas por la presencia de personajes de los sectores populares. De esta forma, su presencia otorga realismo al paisaje de descomposición y, en algunos casos, una sensación de amenaza al orden social, que no es otro que el orden hegemónico. A los individuos de los sectores populares la ciudad les es ajena, son los otros que, en este contexto, aparecen en el territorio de un nosotros. Son extranjeros, el testimonio de la crisis asechando la estructura social.

La cárcel parece ser uno de los espacios naturales para los personajes de los sectores populares. Su condición de población mayoritaria refuerza el estigma que asocia el origen popular con la delincuencia, justificando su confinamiento.

Por otra parte, en las producciones analizadas, la villa es mostrada como el territorio de lo popular por excelencia. Funciona, en gran medida, como límite de lo civilizado –según lo define la cultura hegemónica– a partir de una doble distancia: geográfica y moral/cultural. La villa, caracterizada desde una perspectiva legitimista en base a la carencia material, de orden, de normas, etc. y mediante los individuos que la pueblan, representa lo extranjero. Esto es, lo que se encuentra en el horizonte espacial de lo social, aquello que es parte del grupo, pero se integra a éste mediante su exclusión. En este contexto, el NCA no sólo necesitó emplear a los integrantes de Arte Villa para que funcionen como parte de la escenografía villera que habilita la construcción del efecto realista, sino también en su rol de pasaporte para ingresar a filmar en la Villa 21.

Otra dimensión en la que opera la diferenciación de los sectores populares respecto del resto de la sociedad, en el plano de la representación, es la de los ritmos que acompañan su aparición en escena. La murga o los ritmos tropicales –especialmente en su subgénero denominado “cumbia villera”– complementan la mayoría de las tomas filmadas en la villa o en la cárcel, así como muchas veces acompañan la presencia de personajes de los sectores populares en zonas más céntricas de la ciudad. De este modo, se establece un vínculo directo entre estos géneros musicales –habitualmente degradados por la cultura hegemónica– y los personajes de los sectores populares. Así se refuerza la representación miserabilista de los sectores populares, a los que no se les reconoce la capacidad de disfrutar o, al menos consumir, música por fuera de los mencionados géneros.

Al reproducir formas cristalizadas de representar lo popular, la industria audiovisual invita sus espectadores a construir ciertas expectativas sobre lo que los personajes populares son y hacen. Los papeles que debieron interpretar los integrantes de Arte Villa dan la pauta de que estas expectativas se suelen cumplir. Cuando no realizan un bolo o participación menor, los personajes populares suelen ser ladrones, presos, asesinos, matones, violadores o sindicalistas corruptos. Al representarlos

desempeñando estas actividades ilegales, la industria refuerza el estigma social que recae sobre lo popular. Esta operación toma aún más fuerza porque la aparición de los miembros de la formación popular funciona como sinécdoque de la totalidad del sector social.

Etapas de transición

En 1991 se produce un quiebre en la trayectoria de Arte Villa, cuando Julio Arrieta y su grupo integran el elenco de dos largometrajes *Después de la tormenta* y *Las tumbas*. Ambas películas podrían considerarse la antesala de lo que luego se consolidarían como NCA con las características que ya hemos descripto. En este contexto, el Grupo de Teatro Villa 21 Barracas encuentra la posibilidad de incursionar en el mundo del cine y la televisión. A partir de estas experiencias pioneras, y de la recomendación entre directores y productores, comenzaron a presentarse cada vez más oportunidades para intervenir en las distintas producciones audiovisuales, mayormente como extras.

Desde el inicio, los miembros de Arte Villa identificaron el motivo por el cual, a su juicio, la industria audiovisual los convocaba, tal como señala Christian Arrieta (hijo del fundador del grupo): “Lo dijo mi viejo mucho tiempo atrás, que nosotros somos actores, nos hacemos actores, por la portación de cara. (C. Arrieta, entrevista personal, 8 de julio de 2010)”. Según ellos, esa portación está vinculada a algunos rasgos físicos, un léxico determinado, cierta vestimenta y determinadas acciones que coincidían con los que los directores y productores de la industria audiovisual buscaban en los actores que representaran personajes marginales a fin de lograr el pretendido realismo ya mencionado.

El tomar conciencia de este atractivo, de este valor diferencial llevó a que Julio Arrieta se convirtiera en el nexo entre los productores ávidos de “portadores de cara” y los vecinos de la Villa 21 que dieran con el perfil buscado y estuvieran interesados en intervenir en las producciones audiovisuales. Así fueron mutando los objetivos del Grupo de Teatro centrándose en dos: incrementar cada vez más el número de participaciones en producciones, en tanto estas les permitirían alcanzar la principal finalidad, lograr un ingreso económico a través de la práctica actuarial. A pesar de su centralidad, ambos objetivos iban acompañados de un tercero no menos importante: conseguir que los habitantes de la Villa 21 representaran papeles diferentes a lo que Arrieta identificó como un cliché “[...] la prostituta, el ladrón, el transa [...] el drogadicto, el jugador de fútbol, el boxeador y el borracho golpeador. Esos son los personajes que produce la villa, según el criterio de la gente que no vive en la villa. Ya estamos todos etiquetados de esa manera (Arrieta, entrevista personal, 8 de julio de 2010).” Sin embargo, el anhelo de ser convocado para algo distinto chocó contra la reiteración del encasillamiento en un mismo rol. La industria, como describimos en

el apartado anterior, habilitó la participación de Arte Villa en sus producciones, pero sólo en las actividades, funciones y roles que definió para ellos.

Consideramos que el cambio en los objetivos de Arte Villa constituyó una hábil respuesta frente a las posibilidades que el orden cultural le presentó en un momento y lugar determinados. Es la propia necesidad de la industria audiovisual de contar con “portadores de cara” la que abrió la fisura por la que los integrantes de la formación popular pudieron introducirse en un espacio del que fueron históricamente excluidos y usarlo para sus fines, mediante el desarrollo de tácticas (De Certeau, 1996) que le permitieron sacar provecho económico. En el contexto generado por la nueva corriente de producción audiovisual, la “portación de cara” se convirtió, para los miembros de Arte Villa, en un haber (Grignon y Passeron, 1991) sobre el cual pudieron desarrollar su táctica. Es decir, el aspecto diferencial, la condición de “pobres de verdad” se transformó en la principal carta de negociación con la que contó Arrieta para conseguir la participación de los miembros de la formación en las producciones de la industria audiovisual.

En este sentido, vemos en el análisis de las acciones desarrolladas por Arte Villa a partir de los ‘90 un reposicionamiento de la formación, la cual ya no accionó por fuera de la industria, sino que, en el contexto de una nueva corriente audiovisual, encontró su rama específica de trabajo dentro (o en los márgenes) de la misma: el de los actores no profesionales de origen villero y con “portación de cara”. Este nuevo posicionamiento podría también ser caracterizado empleando conceptos de Williams, específicamente la noción de “movimiento de especialización” que el autor define como “[...] los casos en que [un movimiento] se apoya o promueve un trabajo en un medio o rama particular de un arte, y en algunas circunstancias en un estilo particular” (1994; 65).

Etapas de consolidación

Ubicamos el inicio de la tercera etapa histórica en el año 2002 cuando más de 130 miembros de Arte Villa participaron de la miniserie televisiva *Tumberos* (Caetano, 2002). Esto representó un punto de quiebre en la historia del Grupo de Teatro Villa 21 Barracas el cual se transformó en “Arte Villa Producciones” y modificó tanto sus objetivos, como sus acciones. La meta de lograr que los habitantes de la Villa representaran papeles diferentes a aquellos vinculados al cliché (delincuencia, drogadicción, violencia, etc.) fue abandonada ya que iba en contra de lo que la industria audiovisual demandaba de ellos.

Paralelamente, surgió un nuevo objetivo: lograr que la retribución económica sea acorde al trabajo actoral realizado según lo establecido por el mercado. Esto, que en principio podría parecer una obviedad: cobrar por lo trabajado lo mismo que otro actor no profesional cobraría, representó para los miembros de Arte Villa un desafío cotidiano.

Entendemos que, en el marco de un posicionamiento evidentemente asimétrico, la industria dio forma a la relación de mercado mediante la informalidad en la contratación de los miembros de Arte Villa y un pago significativamente inferior a lo establecido por el mercado. Con relación a esto Julio y Christian Arrieta señalaron cuál era, para los miembros de la formación, el motivo por el cual la industria audiovisual propiciaba esta relación que ellos definían como abusiva: “[...] vienen a buscar carne barata. Saben que somos de la villa y se creen que somos todos ignorantes. Que no sabemos qué es lo que estamos haciendo [...] (Arrieta C., entrevista personal, 7 de enero de 2011).³ El reconocimiento del carácter abusivo de la relación (particularmente en materia económica) y el desarrollo de herramientas para aumentar su capacidad negociadora son dos de los factores que marcaron el comienzo de la tercera etapa histórica de Arte Villa. Arrieta resumió en una frase el objetivo primario de esta etapa: “últimamente estamos tratando de que nos paguen (Arrieta J., entrevista personal, 9 de junio de 2010)”.

De este modo en su tercera etapa histórica, los objetivos posicionaron a la formación de un modo dual: por un lado, se afianzó como movimiento de especialización (Williams, 1994) –a través de la ampliación y diversificación de los servicios prestados a la industria (actores villeros, locación y seguridad en villa)–. Paralelamente, se estableció en estos años como defensora de los intereses económicos de sus miembros. Así se posicionó como un modo de auto-organización que se estructuró en el momento en que los miembros de Arte Villa se insertaron en el mercado cultural como actores no profesionales, y que se propuso como finalidad alcanzar acuerdos económicos que – en el marco de las relaciones del mercado– beneficiaran a los miembros de la formación. Conceptualizamos este segundo posicionamiento, utilizando la noción de “sociedad profesional” desarrollada por Williams para hacer referencia a aquel tipo de formación cultural que “[...] fue fundada originalmente para regular los nuevos acuerdos económicos” (1994: 58). Lo que nos resultó particularmente interesante de las acciones de Arte Villa en su tercera etapa es el modo en que conformaron una organización que, desde una posición subordinada, defendió los intereses de los villeros en el marco de su incorporación al mercado cultural.

Reflexiones finales sobre las representaciones en el NCA

En base a lo analizado hasta este punto, identificamos que la participación de Arte Villa en las producciones fue posible por la necesidad del NCA de contar con “portadores de cara” para reproducir estereotipos sobre los sectores populares que cumplieran una doble función: por un lado, alimentar la construcción del verosímil que caracteriza a esta corriente de producción audiovisual y,

³ Esta posición desventajosa se potenció por el aislamiento de la formación, ya que el grupo dirigido por Julio Arrieta participó de las producciones de la industria audiovisual de manera independiente, sin mediación de ninguna asociación sindical.

por el otro, contribuir, en el contexto de crisis, al refuerzo de la identidad de los sectores medios y altos a través de la diferencia.

Tal como venimos trabajando, una de las características comunes a todas las producciones enmarcadas del NCA, es la pretensión de construir un nuevo realismo como forma de abordar el contexto social. Evaluamos que la construcción de ese realismo se fundamentó en el origen de clase compartido entre audiencia y productores. En ese marco, la reproducción de estereotipos allana el camino, habilitando el efecto de verosímil en tanto ponen en pantalla representaciones generalizadas, simplificadas y estigmatizantes de lo marginal y popular, que el público ve y re-conoce como real en función de sus propios esquemas culturales. De este modo, al mismo tiempo que se genera el efecto de verosímil, se reproduce la hegemonía cultural no sólo por medio de la estereotipación, sino también a través de mecanismos de negación (Martín Barbero, 1983) que ocultan los conflictos por medio de los cuales los sectores populares se conforman como tales, asumiendo como esenciales aspectos que son producto de las relaciones de dominación.

Un segundo efecto relacionado con los estereotipos que reproducen las producciones del NCA, es el rol que desempeñaron en la construcción de la identidad de las clases medias y altas en base a su diferenciación respecto de los sectores marginales y populares. Conjeturamos que, en aquel contexto de crisis profunda, comenzó a circular un imaginario en el que las clases medias y altas aparecían bajo amenaza: riesgo de ser agredidos físicamente, riesgo de que sus bienes sean violentados, riesgo de que su posición social fuera destruida.

En este contexto, representar lo marginal también sirvió para cohesionar y reafirmar la propia identidad. Al respecto Amossy y Herschberg Pierrot explican que “[...] las representaciones colectivas cristalizadas juegan un papel fundamental en la cohesión del grupo y la consolidación de su unidad” (2001: 47). Las producciones trabajan sobre un eje relacional, “[...] al mismo tiempo que establece un ‘nosotros’ define un ‘ellos’” (Grimson, 2001: 29). La construcción del *otro* permite completar el propio carácter fragmentario, es decir, darse identidad por la diferencia.

Así, los papeles encarnados por los integrantes de Arte Villa condensan los rasgos que la cultura legítima considera indeseables, permitiendo a los sectores medios y altos de la sociedad diferenciarse para no perder la certeza de la propia identidad. En un contexto de crisis, si la posición social ya no puede estar sostenida en la distancia económica, se debe mantener sobre otra distancia: la cultural, hasta llegar a extremos en los que los sectores populares son representados como ausentes de cultura. En relación con esto último, sostenemos que en momento en la cual gran parte de la clase media había perdido o corría el riesgo de perder su posición económica, saber que la diferencia cultural con ese otro seguía existiendo cobraba una gran relevancia. Reconocemos esta construcción identitaria a

partir de la tajante diferencia que se marca entre los personajes populares o marginales y los que no lo son.

En este sentido, vemos que en las producciones del NCA la distancia que separa a los sectores medios y altos de los sectores populares se construye en varias dimensiones que van desde rasgos físicos, formas de hablar y de moverse, hasta cuestiones morales que moldean la praxis cotidiana y el lugar que los diversos personajes ocupan dentro del relato ficcional. La necesidad de contar con personas que pudieran encarnar personajes marginales de manera de contribuir a esta construcción de la identidad por la diferencia es otro de los factores que influyó en la incorporación de Arte Villa a las producciones de la industria audiovisual.

Es preciso remarcar que, si bien la representación estereotipada se da en el plano simbólico, al ser difundida por los medios masivos de comunicación –como lo son el cine y especialmente la TV– impacta en la construcción de identidades sociales, lo cual tiene su correlato en la dimensión política, es decir, en la relaciones de poder que establecen entre sí los grupos y sus miembros, como lo plantearon Amossy y Herschberg Pierrot, “los intereses del grupo que está en el poder sostienen una imagen de los dominados adecuada para justificar su subordinación” (2001: 45). Esto afecta fuertemente a los sectores populares que, por definición, no cuentan con la posibilidad de representarse a sí mismos. Consideramos que la posición de poder que detenta la industria audiovisual en tanto parte de la cultura dominante, es causa y efecto de que sus representaciones, en este caso sobre lo popular, insertas en relatos ficcionales, sean presentadas como referentes a *la* realidad.

La contracara de esta forma de cohesionar la identidad en función de los estereotipos, es la estigmatización de los sectores estereotipados. Siguiendo a Goffman (1970), las personas que cargan con el estigma suelen ser víctimas de distintos tipos de discriminación mediante la cual se reducen sus posibilidades de vida. Los miembros de Arte Villa fueron conscientes de cómo los estigmas sobre lo villero condicionan y limitan sus interacciones con otros sectores sociales. Como corolario, se perpetúa aquella fractura social que, con total claridad, los integrantes de la formación popular identificaron desde un principio e intentaron superar, fundamentalmente, a lo largo de su primera etapa histórica. Sin embargo, la imposibilidad de generar un discurso propio –dado su carácter popular– obturó este propósito.

En definitiva, la irrupción de Arte Villa en las pantallas de cine y TV fue posible de la mano del surgimiento del NCA. En este contexto, la industria le demandó a Arte Villa actores no profesionales de origen villero que pudieran: alimentar el efecto de verosímil encarnando estereotipos de lo popular y marginal, hacerlo a bajos costos y colaborar en la construcción de un discurso que refuerza

la identidad de las clases medias y altas a través de la diferencia respecto de los sectores populares y marginales.

Bibliografía

Alabarces, P. (2008): "Introducción. Un itinerario y algunas apuestas", en Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (2008): *Resistencias y Mediaciones*, Buenos Aires, Paidós.

Amado, A. (2002): "Cine argentino: cuando todo es margen", *Pensamiento de los confines*, 11, septiembre.

Bettendorff, P. "Un director sigue a un actor, un espectador sigue un director", en Moore, M. J. y Wolkowicz P. (editoras), (2007): *Cines al Margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Librería.

Bourdieu, P. (1979): *La distinción*, Madrid, Taurus.

De Certeau, M. (1999) "La belleza del muerto: Nisard" en *La cultura plural*, Buenos Aires, Nueva Visión.

- (1996): "Introducción", "Culturas populares" y "Valerse de: usos y prácticas", en *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Fisher, G-N (1998): *Campos de intervención en psicología social*, Madrid, Narcea.

Goffman, E. (1970): *Estigma*, Buenos Aires, Amorrortu.

Gramsci, A. (1961) "Observaciones sobre el folklore", en *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro.

Grignon, C. y Passeron, J. (1991): "Dominomorfismo y dominocentrismo", en *Lo culto y lo popular. Misreabilismo y populismo en sociología y literatura*, Buenos Aires, Nueva visión.

Grimson, A. (2001): *Interculturalidad y comunicación*, Buenos Aires, Norma.

Hall, S. (1984): "Nota sobre la deconstrucción de lo popular", en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.

Martín Barbero, J. (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili.

- (1983): "Memoria narrativa e industria cultural", en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, México, agosto.

Palma, J. (2008): "Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación", en Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (2008): *Resistencias y Mediaciones*, Buenos Aires, Paidós.

Shohat, E. y Stam, R. (2002): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Comunicación Cine 130, Barcelona, Paidós.

Williams, R. (1994): *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós.