

# DISPOSITIVOS DE PERCEPCIÓN DE LAS VILLAS MISERIA EN EL CINE DE CÉSAR GONZÁLEZ

MARIANO VELIZ

## INTRODUCCIÓN

---

Una de las querellas más relevantes en el mundo del arte contemporáneo gira en torno a la pertinencia de recurrir a una definición fija de los procesos identitarios de los artistas para establecer su ubicación en el campo artístico. Entre la noción de «esencialismo estratégico» propuesta por Gayatri Spivak (1987) y su refutación por parte de Nicolas Bourriaud se articula un territorio en tensión en el que proliferan las reflexiones acerca de la conveniencia o no de la radicación de las identidades en el contexto del arte globalizado. En esta dirección, la producción del cineasta argentino César González supone el desafío de pensar las limitaciones de las políticas esencialistas que quieren encontrar en la raíz de la identidad las explicaciones de las obras. Para evitar ese riesgo, la polémica sostenida por Spivak y Bourriaud puede complicarse con la apelación al abordaje desarrollado por Jacques

Rancière de la posibilidad, por parte de los sectores marginalizados, de devenir creadores de imágenes y discursos. Siguiendo esta dirección, en el artículo se examinará la tendencia a comprender el cine de González desde las asunciones previas que suponen que un cineasta nacido en una villa miseria filmara esos espacios y sus habitantes de un modo desafiante respecto a las figuraciones convencionalizadas. Por eso, la discusión teórica formulada debe ser complementada con un trabajo genealógico acerca de ciertas representaciones de la marginalidad social presentes en el cine argentino. A partir de allí, el objetivo principal del artículo se dirige a explorar los dos primeros largometrajes dirigidos por González para desvelar allí, en su materialidad, los dispositivos de percepción destinados a figurar los cuerpos de los personajes y sus complejas interacciones con las temporalidades y las espacialidades.

## LA VOZ O LA MUDEZ DE LOS CUERPOS POPULARES

A pesar de la extensa aprobación con la que cuentan las teorías que afirman la muerte del autor desde la clausura de la década de los sesenta, los abordajes críticos del cine de César González parecen no poder evadir la inclusión tanto de información biográfica como de apelaciones a su intencionalidad manifiesta. En todos los casos, se asume que su producción poética y audiovisual encuentra en los datos empíricos una explicación de un carácter diferente a la que podría encontrarse en otros poetas o cineastas. Esta confianza en la biografía como fuente de sentido de su obra refiere, de manera ineludible, a su origen, y su actualidad, como habitante de una villa miseria<sup>1</sup>. La escasez, o inexistencia, de realizadores audiovisuales nacidos en asentamientos precarios redundaría en la definición exclusiva de sus poemarios y películas en función de esta pertenencia inicial<sup>2</sup>.

## LA ESCASEZ, O INEXISTENCIA, DE REALIZADORES AUDIOVISUALES NACIDOS EN ASENTAMIENTOS PRECARIOS REDUNDA EN LA DEFINICIÓN EXCLUSIVA DE SUS POEMARIOS Y PELÍCULAS EN FUNCIÓN DE ESTA PERTENENCIA INICIAL

Una aproximación sumaria a la biografía<sup>3</sup> de González permite vislumbrar el interés depositado por los medios de comunicación, hegemónicos o no, en torno a su figura<sup>4</sup>. El relato, articulado de modo teleológico y positivista, funciona como una encarnación del mito meritocrático. Sin embargo, antes de aceptar que en la biografía se encuentra la clave de lectura que confirma el sentido de sus películas, resultaría oportuno interrogar el reduccionismo de esta tendencia, en consonancia con distintos debates suscitados, en los últimos años, en relación con estos posicionamientos críticos.

Uno de ellos es el que Nicolas Bourriaud entabla con la categoría de «esencialismo estratégico» propuesta por Gayatri Chakravorty Spivak en su obra *En otras palabras, en otros mundos. Ensayos sobre política cultural* (2013). Para Spivak, en el marco de los procesos emancipatorios de las sociedades coloniales o neocoloniales resulta posible pensar en la eficacia de una identidad cultural que, si bien no quede sometida ineludiblemente a una lógica esencialista, sí homogeneice ciertas diferencias en función de la relevancia o urgencia de determinadas batallas. Se propicia así un reparto que fija, transitoriamente, las identidades (étnicas, sociales, nacionales) de los sujetos y subordina la heterogeneidad en su interior.

Si, para Spivak, el esencialismo estratégico se concibe como una sustancia cultural fundante de la identidad que puede permitir a los subalternos acceder a la palabra en el marco del mundo globalizado, Bourriaud interroga los efectos derivados de la implementación de esta clase de estrategias en distintos ámbitos. Por este motivo, en *Radicante* (2009) discute la recurrencia a esta categoría en el marco de los estudios poscoloniales. Bourriaud encuadra este empleo en el contexto de la corteza estética posmoderna. En ese marco, los artistas procedentes de países no centrales se convierten en invitados exóticos en la escena cultural, pero nunca en protagonistas. Su participación resulta dependiente de la extrañeza de su origen desde la perspectiva de los espacios dominantes en el campo artístico. Frente a este estado de situación, el esencialismo estratégico no haría más que replicar el funcionamiento de los sistemas policiales que buscan asentar las identidades. En este sentido, se suma al juego del poder disciplinario al reterritorializar a los sujetos que no se ajustan a los modelos identitarios normativizados. Dado que opera a partir del anclaje de sus identidades étnicas, nacionales o culturales, ata a los sujetos a un lugar único y estable de enunciación. Por eso, Bourriaud sostiene que la teoría poscolonial asigna a los individuos a sus raíces. La raíz se definiría, entonces,

no solo como origen mítico, sino también como destino ideal. Los sujetos se concebirían, de este modo, a partir de esta identificación primaria.

Las observaciones propuestas por Bourriaud permiten discutir esta tendencia a aferrar las identidades que no participan de los modelos hegemónicos. No obstante, Bourriaud también descubre que esa pertenencia es difícilmente eludible y que, por lo tanto, podría asumirse el desafío de fomentar la emergencia de formas no esencialistas de incorporar esa definición (parcial, compleja, incompleta) de la identidad. En esta dirección, la producción filosófica de Jacques Rancière permite pensar trayectorias para escapar de esta aporía. Rancière dedicó su primer libro en solitario, *La noche de los proletarios*, publicado en 1981, a analizar la producción escrita de proletarios jóvenes en torno a 1830. La noche es, para estos obreros, el tiempo robado al sueño y al trabajo manual para poder escribir. Se trata de una temporalidad arrancada a la continuidad del trabajo y el reposo, una interrupción del curso natural de las cosas. A través de este gesto, se inicia un quiebro de la jerarquía que subordina a quienes trabajan con sus manos a «aquellos que han recibido el privilegio del pensamiento» (Rancière, 2010a: 20).

En esas noches, los proletarios empiezan a existir como sujetos y no como objetos de discurso. Rancière es sensible a la complejidad del vínculo que liga a estos proletarios con los intelectuales de su época. Por eso, afirma que «es necesario que esas personas estén ya constituidas por otras, en la doble e irremediable exclusión de vivir como obreros y de hablar como los burgueses» (Rancière, 2010a: 22). Esta confluencia de los proletarios que escriben con los intelectuales preocupados por sus condiciones de existencia está marcada por un quiebro: a los intelectuales les preocupa el sufrimiento silencioso de los obreros. Son ellos quienes se presentan como voceros del dolor proletario. Por eso, Rancière se pregunta: «¿No se opera un giro en esta fascinación por la verdad muda del cuerpo popular, en esas evoca-

ciones de otra cultura que los obreros —las masas, el pueblo, la plebe— practicarían con bastante felicidad para dejar a los otros los desgarramientos de la conciencia y los espejismos de la representación?» (Rancière, 2010a: 39). Los obreros constituyen la superficie sin voz de las reflexiones de los intelectuales. Su ingreso en el territorio de la escritura y su emergencia como productores de imágenes generan un sismo en el orden de la literatura y el arte. Dedicados a forjar otra imagen y otro discurso de la identidad obrera, entablan un combate con las representaciones que habían sido gestadas previamente. La potencia política de esta apropiación es contundente: «Los seres destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo, que no deja tiempo de hacer otra cosa, se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes de un mundo común, para hacer ver en él lo que no se veía, u oír como palabra que discute acerca de lo común aquello que solo era oído como ruido de los cuerpos» (Rancière, 2010b: 62). Ante la radicalidad de esta irrupción, a Rancière le asedia la necesidad de pensar cómo se despiertan estas capacidades inéditas en los cuerpos populares.

Si se sigue esta argumentación, no resulta insignificante el señalamiento de la identidad villera de César González. En la rígida distribución de las potencias de ver y hablar, la irrupción de un productor de imágenes y discursos nacido en el marco de un asentamiento precario puede propiciar un desmantelamiento radical de la vieja división de lo visible, lo audible, lo pensable y lo factible. En diversos órdenes, su trayecto se aleja del atravesado por la mayor parte de los realizadores audiovisuales contemporáneos: se trata de un cineasta que no recibió formación institucional en las academias de cine (cursó talleres con Luis Franc en el Centro Cultural San Martín de la ciudad de Buenos Aires); realizó la mayor parte de su producción sin relación económica con el Estado; y no forma parte del circuito de festivales internacionales. Esta ubicación marginal en el campo cinematográfico argentino no es inde-

pendiente de su propio origen socioeconómico y cultural. A su vez, debería tenerse en cuenta que este aspecto se tensiona con su realización de una serie documental para el canal *Encuentro*, dependiente del Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos y fundado en 2007; la dedicación de una cobertura mediática infrecuente en el marco del cine argentino reciente; y la obtención, por parte de sus películas, de una importante recepción en el público. Esto se evidencia en la cantidad de visitas alcanzada en YouTube: *Diagnóstico esperanza* superó las 650.000, y *¿Qué puede un cuerpo?*, los 2.300.000. Estos datos implican que, si bien la posición de González resulta periférica en el campo cinematográfico argentino, encontró caminos alternativos para construir su filmografía y adquirir niveles destacables de circulación y visibilización.

Sin embargo, aceptar la necesidad de tener en cuenta este dato de su biografía y de sus actuales condiciones de producción solo es posible si se evaden dos riesgos. El primer peligro es su incorporación al marco de los estudios sobre cine argentino y latinoamericano como un acto compasivo. En el ya mencionado contexto de la cortesía posmoderna, la inclusión de cineastas periféricos funciona como muestra de un compromiso político al que no le hace falta tener en cuenta el valor estético de las producciones audiovisuales (dado que para eso están aquellas obras dirigidas por realizadores sí formados en instituciones específicas y pertenecientes a la burguesía). El segundo riesgo a evadir es asumir que su nacimiento en una villa miseria y su voluntad de oponerse a las representaciones convencionalizadas y estereotipadas conduce a que su proyecto logre ineludiblemente desmontar esa tradición. Ante estas dos dificultades (el asistencialismo simbólico y el esencialismo declarativo) puede proponerse, como metodología, una mirada y escucha atentas de sus películas y una interrogación dirigida a explorar su materialidad, su trabajo sobre los espacios, las miradas, los cuerpos y los tiempos.

## FIGURACIONES DE LA VILLA

Si los cortometrajes y largometrajes realizados por González desafían, programáticamente, las representaciones audiovisuales convencionalizadas en relación con los asentamientos precarios y sus habitantes, todo análisis de su obra debería incorporar una genealogía, aunque fuera concisa, de estas figuraciones previas. En esta compleja historia, integrante de la tradición del cine social y político argentino<sup>5</sup>, estos espacios aparecen por primera vez en el cine argentino en *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Allí, todavía no se recurre al sintagma «villa miseria» como se codificó a partir de la publicación de *Villa miseria también es América*, la novela de Bernardo Verbitsky, en 1957<sup>6</sup>. En *Suburbio*, la ciudad recibe con hostilidad a los migrantes internos que se desplazan desde el campo en el contexto de la implementación de políticas económicas industrializadoras. Sus pobladores se conciben como víctimas de la desigualdad social y la inoperancia estatal<sup>7</sup>.

Hacia fines de la década de los cincuenta, después del derrocamiento de Juan D. Perón, se filmó una serie de películas que, con distintas motivaciones, figuraron la villa. En *Detrás de un largo muro* (Luca Demare, 1958), filmada en Villa Jardín (Lanús), se retoman las dificultades derivadas de los procesos de migración interna. También *El secuestrador* (Leopoldo Torre Nilsson, 1958), *El candidato* (Fernando Ayala, 1959) y *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965) incluyen referencias a la expansión de estos asentamientos. Entre los documentales podrían señalarse *Buenos Aires* (David José Kohon, 1958), ubicado en la villa 31 de Retiro, y *Tire dié* (Fernando Birri, 1960), en la ciudad de Santa Fe. La visibilización de las villas en el cine argentino del periodo, tanto documental como ficcional, se constituye como un fenómeno relevante para pensar en la centralidad ganada por estos espacios periféricos. Ya en el contexto de la posdictadura, *Buenos Aires, crónicas villeras* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, 1986) no solo propo-

ne una genealogía de estos espacios, sino que anticipa el desafío lanzado a la democracia al respecto.

La eclosión de la crisis del neoliberalismo en 2001 supuso un nuevo crecimiento de la población en las villas y un aumento equivalente de su visibilidad en el cuerpo social y en las producciones audiovisuales. Se establece allí un panorama que oscila entre el videoactivismo de los grupos piqueteros<sup>8</sup> (grupo Alavio, Ojo Obrero, entre otros)<sup>9</sup> y el miserabilismo de *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012). En la producción de los grupos activistas, la villa es menos relevante que la actuación política de los dirigentes y militantes piqueteros (Aguilar, 2012); en *Elefante blanco*, los habitantes de la villa son figurantes en una historia protagonizada por miembros arrepentidos de la burguesía (Veliz, 2017). Documentales tan heterogéneos como *Bonanza (en vías de extinción)* (Ulises Rosell, 2001), *Memorias del saqueo* (Fernando Solanas, 2004) y *Estrellas* (Federico Leon y Marcos Martínez, 2007) también abordaron las subjetividades de quienes habían resultado arrasados por las políticas económicas neoliberales.

Desde *Suburbio* hasta *Elefante blanco*, dos acercamientos resultan recurrentes, aunque no exclusivos, en la producción cinematográfica argentina: el que criminaliza y el que victimiza a los habitantes de los asentamientos. Ciertamente, no todos los realizadores ni todos los films pueden reducirse a estas dos alternativas. En muchos casos se buscaron estrategias orientadas a desmontar los estereotipos del villero como delincuente o víctima y lograron promover transformaciones en las maneras de ver, escuchar y pensar estos espacios marginales. González se propone una figuración de la villa que busca introducir una ruptura en relación con las representaciones audiovisuales que deshumanizan y desubjetivizan a sus habitantes. Se trata de desnudar que los villeros son concebidos como seres que no reflexionan, no poseen pensamiento crítico y solo hablan en jerga (Bernini, 2015: 134). Frente a la eficacia de la instauración de ese imaginario, González intenta erigir un ima-

ginario alternativo. Su producción dialoga profusamente con las formulaciones previas y en este intercambio emerge su potencia desmitificadora. Sin embargo, no debería asumirse que el origen sociogeográfico de González asegura la proposición de una representación contrahegemónica de la villa. Por el contrario, resulta necesario cuestionar ese posicionamiento esencialista e interrogar las figuraciones de los asentamientos precarios y sus habitantes presentes en sus películas.

### DIAGNÓSTICO ESPERANZA

*Diagnóstico esperanza*, primer largometraje realizado por César González en el marco del colectivo de trabajo Todo piola, se filmó en el Barrio Ejército de los Andes de Ciudadela (Fuerte Apache) y la villa Carlos Gardel de Morón, en la provincia de Buenos Aires. El paisaje está compuesto por monoblocks semiderruidos y superficies informes en las que se acumulan restos. La construcción topográfica desafía la concepción espacial laberíntica identificada por Gonzalo Aguilar (2012) como uno de los tópicos más recurrentes en el cine sobre las villas miseria. El laberinto suele funcionar como una espacialización del sentimiento de extrañeza y ajenidad del espectador, pero también como una encarnación de la dificultad, o imposibilidad, de los personajes para encontrar una salida a ese territorio confuso, sin centro ni orden, expandido sin regularidad ni previsión. Esta configuración del laberinto como clave espacial de la villa resulta frecuentemente simultánea a la apelación a la vista aérea de la superficie. De este modo, se introduce una referencia a la magnitud de la villa, pero también, en ciertas ocasiones, a la contigüidad en relación con zonas centrales de la vida urbana. A diferencia de estas recurrencias tipificadas, en *Diagnóstico esperanza* se recompone un mapa social que no es percibido desde la altura, sino desde los desplazamientos de los personajes. No se trata de un espacio cartografiado a partir de una mirada superior que configura el entramado desde esa



Configuración espacial en *Diagnóstico esperanza* (César González, 2013).

elevación. Se trata, por el contrario, de un espacio experimentado por sus habitantes y observado a través del deambular de los jóvenes que pueblan los relatos de González. Estos no están atrapados en un laberinto, pero tampoco tienen salida. El deseo de huida no se manifiesta. No surge tampoco como especulación o alternativa. En clara concordancia con el derrumbe del mito del ascenso social, la villa no es transitoria ni es una condena; se constituye como la experiencia de aquellos posicionados como descartes del capitalismo, sujetos arrojados como ruinas del sistema.

Este espacio no está aislado. Las barreras de contención de la marginalidad social fracasan al intentar contener a sus habitantes en el interior. Entre los ámbitos de la clase media y los de la villa se trazan puentes. En esta composición territorial reside uno de los principales motivos de interés de *Diagnóstico esperanza*. Por un lado, el espacio está configurado como un gueto, un lugar sin escape. Sus moradores están territorializados, reclusos en ese marco. Por otro lado, estos sujetos no solo quiebran los límites del asentamiento, sino que son requeridos como mano de obra por los mismos integrantes de la clase media que les temen. Esta dialéctica de apertura y cierre organiza la narrativa de la película<sup>10</sup>. La inclusión del afuera de la villa conduce a otros ingresos: la explotación, la lógica de la mercancía, el funcionamiento del capitalismo. Los personajes están, en este sentido, territorializados, arraigados en una espacialidad

diferencial de la que no pueden evadirse y, al mismo tiempo, desterritorializados, librados a los vaivenes de la travesía en tanto el exterior los convoca y los repulsa.

En este territorio de escombros vive una comunidad heterogénea. Las películas de González se articulan como relatos corales que pliegan las historias individuales en estructuras múltiples. En la proliferación de personajes se destaca la emergencia de los niños, adolescentes y jóvenes como protagonistas. En este sentido, González emerge como heredero de la tendencia neorrealista a posicionar a los niños en un lugar clave de la trama y seleccionar su mirada como organizadora de la percepción del universo social. La infancia se manifiesta aquí en su mayor vulnerabilidad. La ausencia del Estado es absoluta. La madre *transa*<sup>11</sup> que prepara las bolsas con sus hijas y no acepta que su hijo quiera ser músico encarna la complejidad de los vínculos de los adultos y los niños. Estos son explotados, ignorados, maltratados. También son, de alguna manera, protegidos, considerados; en especial en el desenlace de la película, cuando González se detiene sobre el rostro de la madre acariciando a su bebé. En esta imagen, y en la voluntad del niño de cantar, aparece una justificación de un título evasivo que no encuentra datos claros para confirmar su elección.

Si la composición espacial y su imbricación con la conformación de la subjetividad de los personajes promueven un desvío en relación con las con-

cepciones convencionalizadas de las villas miseria, la formación de esta familia permite pensar el funcionamiento de los estereotipos en la película. Si las figuraciones de los habitantes de estas periferias suelen recurrir, como se mencionó, a las variaciones de la victimización y la criminalización, González parece no poder evadir, en gran medida, esta formulación. Esta apropiación de los estereotipos de la víctima y el criminal se relaciona, parcialmente, con la apelación al género policial como una de las matrices del relato. La película se construye a partir de los tópicos del policial negro, en especial de aquellos narrados desde la perspectiva de quienes organizan el delito. Al respecto, en su estudio sobre el género policial y su influencia en América Latina, Mempo Giardinelli (2013) sostiene que el policial negro latinoamericano ya no se narra desde el punto de vista de la justicia y la defensa del orden, sino

desde los márgenes de la ley, y desde allí evidencia la dinámica de la corrupción capitalista. En este sentido, *Diagnóstico esperanza* se estructura como un policial sobre los bordes sociales, un relato en el que los integrantes de las fuerzas de seguridad organizan delitos a ser realizados por los habitantes de la villa. Más que la ley, irrumpe la descomposición que anida en su interior. Los habitantes de la villa son la mano de obra de los proyectos delictivos planificados por integrantes de la clase media en colaboración con miembros de las fuerzas de seguridad. En este punto se introduce una ambigüedad destacable de la película: la adscripción al policial negro supone la emergencia de una crítica revulsiva al sistema político y económico pero, al mismo tiempo, implica la conservación, alterada, de los estereotipos circulantes. Los habitantes de la villa se distribuyen a través de las figuraciones de las víctimas y los criminales. Si en los persona-

jes infantiles la victimización es explícita, en los jóvenes la complejidad resulta mayor. Entre estos, los propios delincuentes constituyen encarnaciones heterodoxas de las víctimas. Así, en la película se replican y modifican a la vez los estereotipos habituales.

Si el diálogo con una estructura genérica conduce a la reintroducción de estos estereotipos, esta narrativa resulta también desmantelada por la aparición fugaz de planos que desordenan el relato. Diversas escenas de la película son interrumpidas por imágenes que muestran situaciones contiguas que, aunque no se vinculen directamente

con la historia narrada, constituyen una especie de irrupción en bruto de las condiciones vitales en la villa. Estas imágenes establecen un conflicto con la narración. Si bien no colaboran con su avance, sí articulan un enlace con la cartografía social del relato. La es-

cena en la que dos jóvenes planifican un robo se ve suspendida por imágenes de un grupo de chicos que juegan con el cochecito vacío de un bebé en medio de un basural aledaño. Esas imágenes no funcionan como una ilustración del diálogo ni como un elemento plegado a la cadena narrativa. Por el contrario, resquebrajan el *continuum* de la narración y rompen la linealidad del relato policial. Estos momentos, marcados con manifiestas pretensiones documentalizantes, se ponen al servicio de la implementación de una política de visibilización.

En este sentido, en *Diagnóstico esperanza* César González confía en la eficacia estético-política de la mostración de estos espacios de ruinas y sus moradores y emplea los tópicos del policial y los estereotipos correspondientes como una excusa para hacer visibles las condiciones sociales y experienciales en la villa. Así, supone que la

---

**DIAGNÓSTICO ESPERANZA SE ESTRUCTURA COMO UN POLICIAL SOBRE LOS BORDES SOCIALES, UN RELATO EN EL QUE LOS INTEGRANTES DE LAS FUERZAS DE SEGURIDAD ORGANIZAN DELITOS A SER REALIZADOS POR LOS HABITANTES DE LA VILLA**

---

mostración puede conducir a una inversión de la carga simbólica de los estereotipos. La proposición de una visión heterodoxa sobre el asentamiento y la voluntad de mostrar a sus habitantes puede recuperarse a partir de una asunción propuesta por Jacques Rancière en *La imagen intolerable*: no es el horror en las imágenes lo que debe explorarse sino los dispositivos de visibilidad construidos para hacerlo perceptible. Allí se evidencia el estatus de los cuerpos y el tipo de atención que merecen. En la mirada dirigida hacia esos sujetos se manifiesta un dispositivo que elige las maneras de hacer ver lo que no se veía. Si en el sistema de la información se ven cuerpos sin nombre que son objetos de la palabra ajena, sin tener nunca acceso a esta, en *Diagnóstico esperanza* se inicia un proceso complejo de visión atenta de los cuerpos villeros centrado en una priorización de los rostros y los ojos de los protagonistas. Así se encarna la proposición de los habitantes de la villa como sujetos de la mirada y no solo como seres objetivados por una percepción exterior. Esos ojos de la villa son los receptores del universo social narrado, devienen así generadores de imágenes, artífices de trayectorias espaciales, distribuidores de campos de observación<sup>12</sup>.

En *Diagnóstico esperanza* comienza una travesía que asume, inicialmente, la potencia del hacer visible. César González articula un relato atravesado por la urgencia de dismantelar los estereotipos circulantes en los medios hegemónicos. En su apropiación de un cine de tesis compone una estructura argumentativa que se presenta como una afirmación. La película testimonia acerca del universo narrado, sus causas, la relación con el afuera. Sin embargo, la adscripción genérica y la intervención sobre los estereotipos se desestabilizan a partir de la introducción de un régimen de imágenes documentalistas que amenazan la fijeza del relato y a través del seguimiento de los cuerpos, de la exposición de los rostros y los ojos de los habitantes de la villa. De esta manera, la película se posiciona en un territorio conflictivo

en el que se imbrican los gestos de conservación del estereotipo y su desmontaje. Así se evidencia que la pertenencia inicial de González a ese universo social no conduce a una ineludible sustitución del funcionamiento de las representaciones circulantes sobre los asentamientos precarios y sus moradores.

## ¿QUÉ PUEDE UN CUERPO?

En *La imagen del otro*, Victor Stoichita explora la coincidencia conflictiva entre el surgimiento del canon visual occidental cristalizado en el arte del Renacimiento y la irrupción, en ese contexto, de la imagen del Otro. A través del análisis de la emergencia de cuatro figuras prioritarias de la alteridad («el negro», «el judío», «el gitano» y «el musulmán»), Stoichita indaga en la manera en la que este otro se construye al margen, o en los bordes, de la imagen. Si bien en el arte renacentista el Otro no constituye el centro de interés, se inaugura allí un acceso paulatino de lo diferente a la visibilidad. A partir de allí, Stoichita interroga el régimen visual en el interior del cual se realiza esta operación de redistribución del espacio y del valor narrativo de los personajes. En su argumentación, sin embargo, no resulta suficiente constatar que los habitantes del territorio de lo otro adquirieron una mayor visibilidad. Tampoco percibe ese gesto como un triunfo de los representantes de la alteridad. Por el contrario, se resuelve a explorar los dispositivos de visibilidad construidos en torno a estas figuras.

La perspectiva sugerida por Stoichita, al igual que la implementada por Rancière, supone un quiebro de la ingenuidad de las operaciones orientadas a igualar una mera asignación de visibilidad con una práctica transformadora del espacio social. En este sentido, Stoichita no confía en que el acto de hacer visible componga un gesto ineludiblemente disruptivo. En cambio explora, entre una prolífica variedad de obras, un célebre dibujo de Durero conservado en el gabinete de estampas de la Galería Nacional de Berlín. Allí, Durero

incluye en primer plano «el perfil ideal del hombre occidental, paradigma al que se remiten todas las demás cabezas presentes en la hoja» (Stoichita, 2016: 37). En contraposición con el modelo de belleza y armonía, se introduce una vasta exposición de «diferencias», en una gradación que conduce, en último término, a la cabeza de un negro africano. En esta obra de Durero, que anticipa los estudios de fisiognomía racial, se evidencia que la visibilidad de la alteridad puede ponerse al servicio de la confirmación y el reforzamiento de los prejuicios existentes. La interpelación a la visibilidad formulada por Stoichita permite revisar el espacio narrativo atribuido a los habitantes de los asentamientos precarios en el cine de González así como explorar la figuración de sus cuerpos y la construcción de temporalidades heterogéneas. No se trata, en este sentido, de afirmar que la irrupción de los villeros supone una disrupción en el imaginario circulante, sino de estudiar los desplazamientos que se producen en relación con sus figuraciones.

Aquí podrían percibirse las continuidades y los desplazamientos operados entre los dos primeros largometrajes dirigidos por González. Entre las continuidades se destaca la elección de un mismo territorio geográfico y social, el recurso a la precariedad técnica como consonancia estética de la fragilidad social (a su vez, este aspecto acerca a González al «cine pobre» defendido por el cubano Humberto Solás, quien fundó un festival en Cuba en 2003 dedicado a pensar la democratización de la producción audiovisual propiciada por la expansión de la tecnología digital y la reducción de los costos de producción; en este sentido, la pobreza de medios constituye un posicionamiento estético y político) y la recurrencia no solo de ciertos actores, sino también de un mismo personaje dentro de la diégesis: Alan, el niño que proyectaba ser cantante en *Diagnóstico esperanza*, certifica aquí el fracaso de su proyecto y se convierte en un pibe chorro. De esta manera, se desvanece la mínima cuota de optimismo que justificaba el título de la

película anterior. Junto con estas coincidencias, se inscriben notorias diferencias. Desde el aspecto estético, se evidencia la supresión tanto de la música extradiegética como del recurso esporádico al blanco y negro. Desde el plano narrativo, se manifiesta un alejamiento de los modelos genéricos y se propone una exploración de una narrativa dispersiva, más atenta a las trayectorias que a las acciones de los personajes. Estos desvíos fomentan una ruptura con la conservación parcial de los estereotipos presente en el primer largometraje. Esta disolución encuentra un espacio privilegiado en la figuración de los cuerpos y su imbricación con la temporalidad.

Desde su título, el segundo largometraje de González explicita su preocupación por el cuerpo. Y lo hace a través de la recuperación del estudio de la corporalidad llevado a cabo por Baruch Spinoza en su *Ética*, publicada en 1677. Spinoza se pregunta allí acerca de la potencia de los cuerpos, dado que «[n]adie hasta ahora ha determinado lo que puede un cuerpo». Gilles Deleuze (2015) señala que en Spinoza se propone al cuerpo como potencia y, por lo tanto, como fuerza política. Ese cuerpo es capaz de hacer lo contrario de lo que impone el sistema<sup>13</sup>. La reflexión spinoziana conduce a González a cavilar acerca de aquello que siente el cuerpo de los villeros. A diferencia

**El cuerpo del nómada urbano en  
¿Qué puede un cuerpo? (César González, 2015).**



de lo planteado en *Diagnóstico esperanza*, en este caso se sigue de cerca los cuerpos de los personajes. Desde el inicio de la película, el cuerpo del cartonero<sup>14</sup> se mezcla con la basura, y entre los restos abandonados por la clase media encuentra un regalo para su hija. Esos cuerpos aparecen así enmarcados por los restos de las mercancías, por un paisaje del descarte. A través del acompañamiento de la travesía diaria del cartonero emerge otra corporalidad y otra temporalidad. El cuerpo desgastado por la tarea requiere y configura otro régimen temporal. No puede narrarse desde el tiempo del cine clásico y su apego a la acción y el clímax narrativo. Por el contrario, se narra desde la exploración de las temporalidades abiertas por los cuerpos expulsados por el capitalismo. Beatriz Sarlo (2009) apela a la idea de «nómades urbanos» para analizar las particularidades de estos cuerpos circulantes por el tejido social. En su deambular, estos sujetos en movimiento devienen espectadores prioritarios del universo que los rodea y del que forman parte.

Junto con el cartonero, en la película reaparece la figura del pibe chorro convocado por miembros de las fuerzas represivas para ejecutar un robo. Si a través de la recuperación de la figura del pibe chorro se conserva cierta recurrencia al policial, la aparición del cuerpo del cartonero solo es posible mediante la asignación y la configuración de un tiempo diferencial, el tiempo de la observación minuciosa de las tareas mecánicas, de la recorrida por un escenario urbano y suburbano que sale y regresa de la precariedad, pero que en el medio asiste como testigo al bienestar de las clases medias y medias-altas. La irrupción de este cuerpo exangüe supone la demolición de los estereotipos antes mencionados. No se trata, de este modo, de atribuir visibilidad al cuerpo o al espacio, sino de construir un dispositivo en el que la emergencia de ese cuerpo implique la puesta en crisis de un régimen representativo que hace de los villeros criminales o víctimas. Ese dismantelamiento se opera a través de la apertura de estas otras imbricaciones



Imbricaciones corpo-temporales en *¿Qué puede un cuerpo?* (César González, 2015).

caciones corpo-temporales: el deambular de los cuerpos infantiles arrojados a pedir monedas en la calle, el grupo de niños que limpia parabrisas, los jóvenes lúmpenes que pasan sus noches jugando videojuegos y consumiendo drogas, el trabajador extenuado que insiste en que esa elección es menos arriesgada que la delictiva.

César González explora así las estrategias de configuración temporal que permiten que irrumpa en la imagen otra corporalidad y, a través de esta, un dismantelamiento radical de los estereotipos previos. Estos estereotipos estallan al introducir cuerpos y tiempos que no se reducen a los modelos circulantes. Los tiempos improductivos del deambular, marcados por la puesta en crisis de los cuerpos jóvenes expulsados del sistema productivo; los tiempos de la espera, experimentados por los cuerpos crispados de los delincuentes; los tiempos repetitivos, cargados por el cuerpo del cartonero. En esa explosión de cuerpos y actitudes, gestos y tiempos, se difumina la anterior conservación de los estereotipos vigentes del habitante de la villa. El destino de los cuerpos también se vincula con la temporalidad: el cuerpo muerto de uno de los delincuentes, cubierto con una bolsa plástica, el cuerpo encarcelado de otro, el cuerpo libre, dispuesto a seguir siendo desgastado hasta la extenuación, del cartonero.

## CONCLUSIONES

En la travesía que se traza entre sus dos primeros largometrajes, González articula una cartografía del universo social de las villas miseria que desmonta el funcionamiento anquilosado de los estereotipos circulantes. Sin embargo, el análisis de estos desplazamientos no depende de la recomposición de su intencionalidad manifiesta ni de la identificación de los aspectos biográficos que atribuirían sentido a su producción estética, sino de la exploración de la materialidad de un dispositivo constructor de imbricaciones corpo-tempo-espaciales. La emergencia de otros cuerpos inscriptos en otras configuraciones espaciales y temporales conduce a la puesta en crisis de las representaciones convencionalizadas que conciben a los sujetos marginales como objetos de estudio, motivo de terror o de conmisericordia. La apertura de la potencia de construir imágenes y discursos, así como la ampliación de la capacidad de mirar y escuchar, no remiten a una esencia identitaria fija y estable, sino a una producción estética y política en tránsito. ■

## NOTAS

- 1 En Argentina, se denomina villa miseria a los asentamientos precarios en los que proliferan infraviviendas surgidas ante la ausencia de planificación urbana y social por parte del Estado.
- 2 Las apelaciones a su biografía y su intencionalidad manifiesta articula críticas como «Período villa villa», publicada por Gaspar Zimmerman en *Clarín* el 18 de julio de 2013, y «El cuerpo como fuerza política», publicada por Emanuel Respighi en *Página 12* el 26 de diciembre de 2014.
- 3 Resulta sencillo ordenar algunos de los episodios que componen el relato biográfico de González. Entre estos pueden mencionarse que nació en 1989 en la villa Carlos Gardel del partido de Morón, en el Gran Buenos Aires; consumió drogas duras desde su entrada a la adolescencia; comenzó a robar a los 14 años; atra-

vesó reiterados ingresos y salidas de reformatorios; inició una carrera de «pibe chorro»; recibió una herida de bala cuando intentó robar el auto de un policía; recibió nuevas heridas de bala en un tiroteo con la policía bonaerense; cumplió cinco años de condena por un secuestro extorsivo que dice no haber cometido; en ese lapso recorrió los institutos de menores de la ciudad de Buenos Aires (José de San Martín, Manuel Roca, Manuel Belgrano y Luis Agote) y los penales de Ezeiza y Marcos Paz; durante su estadía en el Instituto Manuel Belgrano conoció a Patricio Montesano (alias Merok), un profesor de magia que estimulaba la lectura y la reflexión; a partir de allí surgió el proyecto de fundar la revista *Todo piola*, cuyos primeros cuatro números salieron mientras estaba recluido; terminó el colegio estando en prisión; publicó su primer libro, *La venganza del cordero atado*, en 2010 y su segundo libro, escrito en libertad, *Crónica de una libertad condicional*, en 2011; eligió el seudónimo Camilo Blajaquis como homenaje a Camilo Cienfuegos, el revolucionario cubano, y a Domingo Blajaquis, el miembro de la resistencia peronista asesinado en 1966 y recuperado por Rodolfo Walsh en *¿Quién mató a Rosendo?* (1969); condujo el programa *Alegría y dignidad* emitido por el canal Encuentro; dictó talleres literarios en la villa; realizó sus primeros cortometrajes junto con Martín Céspedes: *El cuento de la mala pipa* (2011), *Mundo aparte* (2011) y *Condicional* (2012); estrenó su primer largometraje, *Diagnóstico esperanza*, en 2013; dirigió los cuatro episodios de la serie documental *Corte Rancho*, emitidos por Encuentro; realizó los cortometrajes *Guachines* y *Truco* en 2014; estrenó su segundo largometraje, *¿Qué puede un cuerpo?*, en 2015; ese mismo año publicó su tercer libro de poesía, *Retórica al suspiro de queja*; estrenó su tercer largometraje, *Exomologesis*, en 2017.

- 4 Una multiplicidad de artículos periodísticos sobre González avalan esto. Se trata de entrevistas que oscilan entre la recomposición de su historia de vida y su producción literaria o audiovisual. En gran parte de los casos, la apelación a la figura del «pibe chorro» en los títulos explicita la centralidad de la dimensión biográfica. Dentro de los medios de circulación masiva

pueden mencionarse: «Es más peligroso un pibe que piensa que un pibe que roba», entrevista con Silvina Frieria (*Página 12*, 18 de octubre de 2010), «La historia del ex pibe chorro que se convirtió en poeta», entrevista de Valeria Vera (*La Nación*, 3 de noviembre de 2011), «La sociedad repite la lógica del pabellón» (*Clarín*, 14 de julio de 2013), «Lo único que me queda es el arte», entrevista con Leandro Arteaga (*Página 12*, 10 de septiembre de 2018). En medios de circulación alterna se inscriben: «¿Qué puede un cuerpo?, la segunda película del ex pibe chorro César González» (*Diario registrado*, 22 de diciembre de 2014), «Si un villero exige un lugar dentro del arte despierta sentimientos muy oscuros y miserables», entrevista con Santiago Brunetto (revista *El furgón*, 13 de febrero de 2017), «La construcción de la villeritud», entrevista con Matías Máximo (revista *Cosecha roja*, 8 de septiembre de 2017). Por último, en revistas académicas, «Rostros: una geometría del poder en el cine», entrevista con Eva Noriega (revista *Kadin, estudios sobre cine y artes audiovisuales*, 2017).

- 5 Andrea Cuarterolo (2009) propone un análisis exhaustivo de los antecedentes del cine político y social en la Argentina en el periodo comprendido entre 1896 y 1933. En su exploración, aborda la emergencia de los primeros films en los que se articula una mirada crítica de la realidad social en los años posteriores al Centenario. En ese contexto, y aunque se trate de casos aislados y con poca continuidad, irrumpen algunos films que indagan en temas sociales conflictivos, posicionan a diversas formas de la alteridad como protagonista del relato, delinean una cartografía de espacios alternativos a los convencionalizados o se aproximan a la tradición de la sátira política. En algunos, la preocupación por tornar verosímil la historia narrada conduce incluso a la introducción del registro documental. Si bien en *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche, Humberto Cairo, 1915) ya se incluye la problemática social, en *Juan Sin Ropa* (Héctor Quiroga, Georges Benoit, 1919) la oposición de clases se narra a través de la focalización de las condiciones sociales del proletariado urbano. Así, se materializa una espacialidad periférica y poco transitada por el cine argentino

del periodo. También en los «folletines de arrabal» dirigidos por José Agustín Ferreyra, como *Muchacha de arrabal* (1922), *La chica de la calle Florida* (1922) y *Mientras Buenos Aires duerme* (1924), se percibe una notable preocupación por asignar realismo a la representación de los sectores populares y sus condiciones de vida. Allí aparece un nuevo rostro de la ciudad de Buenos Aires que se centra en sus territorios más fragilizados. Todos estos films constituyen antecedentes fundamentales de un linaje que encuentra su razón de ser en la proposición de una cartografía alternativa de la ciudad de Buenos Aires.

Los artículos publicados por Gonzalo Aguilar (2013) y Patricio Fontana (2013) resultan fundamentales para proponer una periodización de la emergencia de estos espacios en el cine argentino.

- 6 Verbitsky emplea por primera vez esta expresión en una serie de artículos periodísticos publicados en *Noticias gráficas* en 1953.
- 7 Clara Kriger reconstruye, en *Cine y peronismo. El Estado en escena* (2009), las dificultades atravesadas para conseguir el estreno de la película. Raúl Apold, subsecretario de Prensa y Difusión, habría objetado su pesimismo y sugerido, por lo tanto, algunas modificaciones. Por este motivo, se agregó un epílogo en el que se muestra que la villa fue transformada en un barrio obrero por el gobierno peronista. Este epílogo fue destruido después del golpe de Estado de 1955.
- 8 A mediados de la década de los noventa se produjo la irrupción, en el campo social argentino, de grupos de desempleados que adoptaron la organización de piquetes como forma de protesta. El movimiento encontró su primera manifestación en Cutral C6 y Plaza Huincul, en la Patagonia, en 1996, debido a los despidos masivos realizados por la compañía petrolífera YPF.
- 9 En este muy vasto panorama pueden mencionarse: *El rostro de la dignidad, memoria del M. T. D. de Solano* (grupo Alavío, 2001), *Piqueteros. Un fantasma recorre la Argentina* (Ojo Obrero, 2001), *Argentinazo, comienza la revolución* (Ojo Obrero, 2002), *Por un nuevo cine en un nuevo país* (ADOC - Myriam Angueira y Fernando Krichmar, 2002), *Piqueteros carajo! (la masacre de Puente Pueyrred6n)* (Ojo Obrero, 2002).

- 10 En esta dirección, podría señalarse el contraste con la configuración espacial presente en los films de otro realizador preocupado por cartografiar los espacios periféricos, José Celestino Campusano. En algunos de sus films, como *Vil romance* (2008), *Vikingo* (2009) o *Fango* (2012), los barrios precarios del conurbano bonaerense constituyen espacios cerrados que no dialogan con el exterior.
- 11 La expresión «transa» define a quienes venden estupefacientes en las zonas periféricas. En la película, el personaje es interpretado por Nazarena Moreno, la madre de César González.
- 12 El trabajo compositivo de la visibilidad debe ponerse en tensión con la configuración de ciertas estrategias de audibilidad. *Diagnóstico esperanza* se inicia con sonidos de tiros que surgen del fuera de campo. Así, rechazando la necesidad de mostrarlo, se configura el espacio circundante de la violencia. El disparo es fundante del espacio, allí se explicita un sonido de la villa. La música diegética confirma un prejuicio: los personajes escuchan cumbia villera y *hip hop*. Se trata, de manera evidente, de géneros musicales extendidos en ciertos sectores de las clases bajas. En contraste con esa conservación de lo esperable, la música extradiegética a la que recurre González es de otro carácter: Bach, Mozart, Beethoven. Allí se traza una tensión entre la imagen (la ruina social, los cuerpos desgastados) y el sonido. La música resignifica la imagen y le atribuye una dignidad nueva a los sujetos devastados.
- 13 Las referencias a estas preocupaciones se encarnan no solo en el título de la película, sino también en la inclusión del libro *Qué es la filosofía* de Deleuze, Guattari y Kauf entre los cartones que uno de los personajes junta para vender.
- 14 Se designa así a quienes recolectan cartones y otros derivados del papel de los residuos que encuentran en las calles de las ciudades

## REFERENCIAS

- Aguilar, G. (2012). Las villas miseria en el cine argentino: un elefante oculto atrás del vidrio. *Grumo*, 8, 15-35.
- Bernini, E. (2015). Qué puede un lumpen. Gracia, justicias y heterogeneidad. *Kilómetro 111*, 15, 130-142.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cuarterolo, A. (2009). Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933). En A. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 145-172). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Deleuze, G. (2015). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- Fontana, P. (2013). Nadie sale vivo de acá. Sobre *Suburbio*, de León Klimovsky. *Informe escaleno*, 9.
- Giardinelli, M. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Rancière, J. (2010a). *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2010b). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Spivak, G. (1987). *En otras palabras, en otros mundos. Ensayos sobre política cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Stoichita, V. (2016). *La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra.
- Veliz, M. (2017). Estrategias de visibilidad de la marginalidad social en el cine latinoamericano contemporáneo. *Demarcaciones*, 5, 1-19.

## DISPOSITIVOS DE PERCEPCIÓN DE LAS VILLAS MISERIA EN EL CINE DE CÉSAR GONZÁLEZ

### Resumen

La exploración de las películas realizadas por el cineasta argentino César González (1989) supone una serie de dificultades de orden teórico y crítico. En primer lugar, conviene interrogar las causas por las que su origen sociogeográfico, la «villa miseria» Carlos Gardel de la provincia de Buenos Aires, aparece como referencia ineludible en los estudios sobre su obra, en especial de sus largometrajes *Diagnóstico esperanza* (2013) y *¿Qué puede un cuerpo?* (2015). La recurrencia a algunas categorías propuestas por Gayatri Spivak, Nicolas Bourriaud y Jacques Rancière permitirá ordenar un contexto teórico válido para pensar la complejidad de esta producción cinematográfica. En segundo lugar, resulta necesario explorar cuál es su potencia estético-política más allá del origen del realizador. En este sentido, lejos del paternalismo de ciertos posicionamientos críticos, aquí se pretende indagar la composición de un dispositivo de percepción atento a la imbricación de los cuerpos, los espacios y los tiempos.

### Palabras clave

César González; villa miseria; cuerpos populares; dispositivos de percepción; cine argentino.

### Autor

Mariano Veliz es doctor en Historia y Teoría de las Artes, magister en Análisis del Discurso y licenciado en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es docente en las carreras de Letras y Artes e investigador del Instituto Interdisciplinario de Estudios sobre América Latina de dicha institución. Sus investigaciones y publicaciones se dedican al estudio de la figuración de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo. Contacto: marianoveliz@gmail.com.

### Referencia de este artículo

Veliz, M. (2019). Dispositivos de percepción de las villas miseria en el cine de César González. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 157-170.

## PERCEPTUAL DEVICES FOR DEPICTING THE VILLA MISERIA IN THE FILMS OF CÉSAR GONZÁLEZ

### Abstract

The exploration of the films of Argentine filmmaker César González poses a series of theoretical and critical difficulties. First of all, it is important to examine the reasons why his socio-geographical origins, in the Carlos Gardel squatter settlement in the province of Buenos Aires, is inevitably referred to in studies of his work, especially his feature films *Diagnóstico esperanza* (2013) and *¿Qué puede un cuerpo?* (2015). Concepts proposed by Gayatri Spivak, Nicolas Bourriaud, and Jacques Rancière are adopted here to construct a valid theoretical context for analysing the complexity of González's films. Secondly, it is necessary to go beyond the filmmaker's origins to explore the aesthetic and political power of his work. In this respect, avoiding the paternalism of other critical studies, this article aims to investigate the construction of a perceptual device concerned with overlapping bodies, spaces and temporalities.

### Key words

César González; *Villa miseria*; Bodies of the popular classes; Perceptual devices; Argentine cinema.

### Author

Mariano Veliz holds a PhD in history and art theory, a master's in discourse analysis and a bachelor's degree in combined arts from the School of Philosophy and Humanities at Universidad de Buenos Aires (UBA). He is a professor in the humanities programs at UBA and a researcher with the university's Interdisciplinary Institute of Latin American Studies. His research and publications focus on the study of the depiction of otherness in contemporary Latin American cinema. Contact: marianoveliz@gmail.com.

### Article reference

Veliz, M. (2019). Dispositivos de percepción de las villas miseria en el cine de César González. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 157-170.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)