

El payaso del rock (Mario Berardi, 2021)

Cine del conurbano y geografías afectivas

Echeverría, Marcela | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | marcecheverria91@gmail.com

Rivoira, Marisol | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | maririvo1903@gmail.com

› RESUMEN

Las producciones cinematográficas del conurbano bonaerense de las últimas décadas han habilitado formas de pensar y producir por fuera de la capital, procurando crear otras dinámicas con lo local que van en línea con una política de las imágenes. Es por eso que tanto el modo de producción como el de representación han estado íntimamente ligados en la conformación del llamado cine del conurbano, propiciando de esta manera nuevas formas de considerar la intervención del cine en relación a los imaginarios geográficos. La ópera prima de Mario Berardi, *El payaso del rock* (2021), fue realizada de manera completamente autogestiva a partir de las redes afectivas de su director y sin la mediación de un capital financiero. Esta política se extiende también a su modo de representación, en el cual se deja ver el vínculo de las viejas y nuevas generaciones en relación a la localidad bonaerense de Castelar. Proponemos pensar estas dinámicas a partir del concepto de “prácticas espaciales” acuñado por Irene Depetris (2019), en el cual el espacio ya no sería un escenario neutral, sino que refiere a configuraciones y prácticas espaciales de una materialidad concreta, es decir, a una fuente inagotable de renegociaciones políticas y producción de diferencias.

Palabras claves: cine del conurbano; geografías afectivas; modo de producción; modo de representación

El payaso del rock (Mario Berardi, 2021). Suburban cinema and affective geographies

› ABSTRACT

The film productions from the Buenos Aires suburban in recent decades have enabled thinking and producing outside the capital, seeking to create other dynamics with the local context that align with a politics of images. This is why both the mode of production and the mode of representation have been closely linked in the formation of what is known as the *cinema of the conurbano*, thus fostering new ways of considering cinema's intervention in relation to geographical imaginaries. Mario Berardi's debut film, *El payaso del rock* (2021), was made completely self-managed, based on the director's affective networks and without the mediation of financial capital. This political approach extends to its mode of representation, in which the link between old and new generations in relation to the locality of

Castelar becomes apparent. We propose to think about these dynamics through the concept of “spatial practices” coined by Irene Depetris (2019), in which space is no longer seen as a neutral setting, but refers to configurations and spatial practices of a concrete materiality, that is, to an inexhaustible source of political renegotiations and the production of differences.

Key words: Suburban cinema; affective geographies; mode of production; mode of representation

› Introducción

Dentro del mapa de la producción del cine del conurbano, aparecen modelos de financiación, de gestión y exhibición, al mismo tiempo que de representación, que proponen determinados modos de vinculación con lo local. El término que nuclea estos nexos en la bibliografía sobre el cine del conurbano es el de “lo comunitario” que, según Molfetta (2017: 49-71), deriva de la relación con lo local a partir de la asociación cooperativista y de un modo de organización en redes que incluye la realización por colectivos de vecinos y estudiantes, asociaciones civiles, *clusters*, etc. Este trabajo común lucha por un cine sin autor en el que el proceso fílmico es más importante que el producto final.

La película que aquí trabajaremos, *El payaso del rock* (Mario Berardi, 2021), se inscribe dentro de los vínculos con lo local; presenta relaciones cooperativistas ancladas en el conurbano oeste, pero dichas relaciones se distancian de lo comunitario tal como lo entiende Molfetta, ya que aparecen ligadas a lazos afectivos personales más que comunitarios, concretamente relaciones de amistad y familiares. En este sentido, nos interesa problematizar el alcance de “lo comunitario” a partir de la película que aquí trabajaremos.

Esta primacía de lo local en el cine del conurbano se extiende hasta la representación de la misma comunidad, traspasando los estándares dominantes del cine central y abriendo, de esta manera, nuevos tópicos que reflejan la vida barrial y que surgen de la necesidad de expresarse como colectivos.

Consideramos que lo anterior se relaciona con lo que Depetris (2019) denomina “práctica espacial”, entendiendo en ésta al espacio no como el lugar en el que tienen lugar los hechos sino como un campo productivo para problematizar las relaciones entre las personas y su entorno. De esta manera, y a modo de hipótesis, sostenemos que los afectos que atraviesan el film (amistad, nostalgia, etc.) se constituyen como una práctica espacial que se extiende desde el modo de producción hasta el de representación, trazando de esta forma un nuevo mapa afectivo que pone en relación la pertenencia al lugar (la localidad de Castelar), el arte y la familia.

› El cine del conurbano como estructura de sentimientos

El cine del conurbano ha puesto en escena un cine de la reterritorialización¹ tanto a nivel de los modos de producción, a partir de la conformación de redes cooperativistas, y de sus modos de representación, que erigen una poética de combate a las estigmatizaciones y a la desinformación sobre la realidad de los barrios periféricos. Al mismo tiempo, los cineastas que producen al amparo de lo comunitario trabajan de forma horizontal, intercambiando roles y facilitando saberes técnicos y artísticos. Es esta dinámica, —que podríamos circunscribir a una nueva geoestética, ya que produce sentido desde y con el territorio, articulando los modos de ver, narrar y sentir esos espacios—, la que nos interesa investigar y la que pretendemos abordar a la luz del giro afectivo en los estudios de cine.

En primera instancia, sostenemos siguiendo a Lencina que este cine “reacciona contra los imaginarios, estereotipos y significados diseminados y promocionados por el esquema de centralización porteña, procurando crear otros modos de producción y representación relacionados con lo local” (2023: 123). En este sentido, el giro afectivo en los estudios de cine puede ser una herramienta útil para abordar el fenómeno del cine del conurbano. Podalsky (2021: 411-439) identifica tres abordajes en las investigaciones latinoamericanas sobre el afecto; una de ellas es el rol del afecto en la constitución y manutención de ciertos colectivos. Los estudios que desarrollan este enfoque han utilizado el concepto de Raymond Williams de “estructura de sentimientos”, que alude a una configuración social emergente que funciona como una respuesta colectiva a ciertas condiciones sociohistóricas. De esta manera, las investigaciones que colocan al afecto en función de circuitos relacionales se han ocupado especialmente en la generación de dos tipos de redes: aquellas de pertenencia entre los grupos LGTBQ+ y las que provienen de la formación y manutención de la acción colectiva a nivel sociopolítico en la contemporaneidad.

Creemos que las dinámicas presentes en la formación del cine del conurbano se corresponden con esta última estructura de sentimientos. El concepto que nuclea este tipo de estructura es el de “lo comunitario”, ya que este cine es realizado por colectivos de vecinos y estudiantes, asociaciones civiles, redes, *clusters*, microempresas y cooperativas de trabajo.² Estos actores se convierten en agentes activos en la lucha contra las estigmatizaciones y desinformaciones sobre la realidad de los barrios periféricos, “pasando de esta manera a ser las comunidades las enunciatoras de sus historias, dejando de ser objetos de poder, para ser sujetos productores, realizadores y protagonistas de enunciaciones sobre ellos mismos, sus territorios e historias” (Molfetta, 2017: 110). Ya sea activando las narraciones o interviniendo ellas desde la producción o el debate, Murúa Lozada (2016: 1349-1358) sostiene que el cine se vuelve algo abierto que necesita ser construido de manera cooperativa por el usuario/actor.

Los cineastas Raúl Perrone, José Celestino Campusano y César González son algunos de los ejemplos paradigmáticos de cine comunitario. En su cine se pueden encontrar otras dinámicas con lo

¹ En el marco del llamado ‘cine del conurbano’, la reterritorialización puede entenderse como un proceso mediante el cual las comunidades periféricas resignifican su identidad y representación a través de prácticas audiovisuales propias. Siguiendo a Deleuze y Guattari (1980), reterritorializar no implica simplemente volver a ocupar un espacio, sino configurar nuevos marcos simbólicos, afectivos y políticos que desplazan los discursos hegemónicos sobre lo marginal. Así, este cine no solo desarma los imaginarios estigmatizantes, sino que produce nuevas formas de habitar el territorio. Estas reconfiguraciones operan como ensamblajes colectivos que activan afectos, redes y saberes locales, dando lugar a territorialidades emergentes que desafían las narrativas oficiales.

² Cine en Movimiento (CEM) y el Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires (CAPBA), presididas respectivamente por Ramiro García y José Celestino Campusano, fueron las dos principales asociaciones civiles del cine comunitario en el Gran Buenos Aires Sur.

local. Perrone filmó siempre en Ituzaingó, sin contar con subsidios del INCAA, y creó un taller de cine alternativo a las propuestas de formación oficial (escuelas y universidades); Campusano contribuyó a posicionar a la localidad de Quilmes, creando en 2013 el Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires, que aglutina a distintos actores sociales locales (cineastas, técnicos, productores, etc.). González, por su parte, posicionó a la Villa Carlos Gardel del municipio de Morón dentro del mapa audiovisual nacional y en 2010 fundó, también, su propia productora ¿Todo piola?, un proyecto surgido en el Instituto de Menores cuando González encontró en la literatura la forma de combatir el encierro en la cárcel (Lencina, 2023).

Las dinámicas que estos cineastas establecen con lo local son muy variadas; en este sentido, Trombetta (2020) analiza las dinámicas organizativas y los roles que ocupan los principales creadores a partir de los conceptos deleuzianos de estructura rizomática y arbórea. Por arbórea entendemos una estructura que se bifurca, pero sigue conteniendo en sí un tronco común. Acá ubica, por ejemplo, al cine de Perrone. Lo rizomático, en cambio, se caracteriza por territorializar y desterritorializarse.

En efecto, estas prácticas cinematográficas comunitarias constituyen estructuras de sentimientos íntimamente ligadas con lo territorial, traduciéndose de esta manera en prácticas espaciales, tal como lo entiende Depetris, ya que el espacio en el cine comunitario deja de ser un objeto que puede ser observado con una mirada distante para convertirse en un “producto de las interrelaciones sociales y, por lo tanto, inherentemente múltiple, dinámico, inestable y en permanente transformación” (2019: 2), abriéndose así a nuevas formas de ser/estar juntos. Un ejemplo de lo anterior es el cine con vecinos llevado adelante por el CEM³; los cortometrajes que producen se estrenan en los mismos barrios donde fueron realizados, instituyendo una singularidad en términos de recepción: reconocerse en la pantalla.

La categoría de práctica espacial, entonces, concibe el espacio como “resultado de una práctica de movimiento de los cuerpos a través del territorio. Ese andar de los individuos configura una enunciación por la cual, como resultado del movimiento (de la práctica), los lugares adquieren nuevos sentidos que los convierten en espacios” (Depetris, 2019: 6). Lo que encontramos en el cine comunitario es que, justamente a partir de los circuitos relacionales que establece, el aparato cinematográfico reinventa esos espacios antes que reproducirlos miméticamente. Así, el cine puede, en tanto productor de afectos, reinventar nuevas formas de vida y formas de pertenecer.

› El payaso del rock: Modo de producción y relaciones afectivas

Según el Mapeo Colectivo del Conurbano Sur realizado en 2015 por Molfetta (2017), el abanico de modos de producción del cine del conurbano va desde lo no profesional hasta las cooperativas de trabajo, ampliando de esta manera la noción de lo comunitario. La dificultad que se presenta es que en la película aquí trabajada, *El payaso del rock*, si bien mantiene una estructura de sentimientos, la cual

³ Cine en Movimiento (CEM) es una asociación civil integrada por comunicadores y cineastas que, a partir de subsidios del AFSCA y otros organismos del Estado, trabaja desde el año 2002 dando cursos cortos, teórico-prácticos, de alfabetización audiovisual, de aproximadamente un mes de duración, a diversos grupos en barrios e instituciones comunitarias de la periferia de Buenos Aires. En el marco de la Ley de Medios, CEM pone a disposición los equipos propios para un proceso de enseñanza y producción con los vecinos o grupos con que trabajen, del rodaje a la edición y el estreno (Molfetta, 2017: 112).

podemos asociar a la localidad bonaerense de Castelar, no está presente el trabajo en red propio del cine comunitario, en el que, al modo de los ejemplos mencionados, distintos agentes de la sociedad barrial y civil se ponen en marcha para gestionar el producto audiovisual. En el mencionado film, en cambio, se forma una estructura arbórea, cuyo tronco común es el director Mario Berardi, que en lugar de servirse de lazos comunitarios o barriales, recurre a lazos familiares y amistosos. Oriundo de Castelar, fue construyendo su trayectoria académica y laboral⁴ en estrecha vinculación con la zona oeste del conurbano bonaerense, estableciendo una red de contactos afectivos, profesionales y de amistad, que se hace presente en las diferentes instancias de concreción de la película.

En primer lugar, cabe traer a colación el objeto retratado en el documental: el grupo Piierrock. Activo desde fines de los 80 hasta 1992, este grupo llevó adelante un rock payasesco, haciendo uso de la mordacidad y la crítica social. Compuesto íntegramente por actores y músicos de zona oeste, su principal recorrido artístico se produjo en la localidad de Castelar, un espacio que no sólo está presente como lugar de origen y como espacio de exhibición, sino también en sus rutinas y canciones.

Berardi conoció al fundador y director de Piierrock, Daniel Zabala, ya en los tempranos 2000, y tuvo una relación de amistad con Leandro Labella, representante del grupo. A partir de estos vínculos, el director se convirtió en manager de la vuelta a los escenarios de Piierrock en el año 2015. Realizando esta labor, detectó que, delante de sus ojos, se estaba desarrollando una historia merecedora de registro y más precisamente, una película.

Al concretar la propuesta y comenzar el rodaje, se empezaron a dar en simultáneo dos procesos con modos de producción extremadamente similares: por un lado, la filmación de la película y, por el otro, la vuelta de Piierrock. Estos modos de producción se caracterizaron por ser autogestivos y antieconómicos, sin propósito de lucro ni apoyo financiero, ya sea privado o estatal. Tanto el proyecto teatral como el cinematográfico han dependido para su concreción y desarrollo de los fuertes lazos de colaboración que sus respectivos gestores habían podido generar. Así, Piierrock solía nutrir sus espectáculos con artistas invitados amigos, que percibían escasa o nula remuneración económica, ya que lo ganado por la venta de entradas se repartía entre todos.

Como ya mencionamos, Berardi no sólo tomó de su red vincular su objeto de representación sino también los trabajadores necesarios para impulsar el rodaje. Como camarógrafo y director de fotografía ofició un antiguo compañero de trabajo de proyectos audiovisuales realizados en el Oeste, quien proveyó los equipos necesarios y, como asistente de producción, uno de sus ex alumnos en la carrera de comunicación de la universidad de Morón. Ninguno de los dos cobró dinero por su labor. Sí recibieron a cambio otro tipo de ganancia. El camarógrafo recibió como pago y agradecimiento una grabadora digital de sonido, que fue prácticamente el único gasto económico realizado por Berardi para su film. El asistente de producción, por su parte, cumplió con su propósito de adquirir experiencia en dicho rol.

⁴ Mario Berardi es Licenciado y Profesor en Artes (FFyL, UBA). Se desempeñó como realizador y compaginador audiovisual, ofreciendo sus servicios para diversas productoras e instituciones. Fue docente de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de Morón y la Universidad Abierta Interamericana. Publicó varios libros, como *La vida imaginada*, sobre la representación de la vida cotidiana en el cine argentino (2006), *Esos mundos* (2014) y *El corazón del desierto* (2015). Ha publicado, además, en numerosas antologías y revistas.

Aunque contaba con esos apoyos, el director decidió presentarse igualmente a los subsidios INCAA para llevar adelante su producción, pero su postulación fue rechazada por considerarse que el tema retratado, el grupo Piierock, no contaba con la importancia suficiente dentro de la escena *under* nacional para ser merecedor del subsidio. Esta sentencia se repitió, con ligeras variantes, cuando Berardi intentó obtener el subsidio de postproducción:

[...] el protagonista está bastante desdibujado. Al focalizarse en el recuerdo nostálgico de los protagonistas y en la actividad de la reunión actual, la propuesta queda a medio camino a la hora de aportar una visión más completa del fenómeno y, especialmente, de ampliar la mirada dentro de las películas que abordan la temática de los 80 y principios de los 90.⁵

Por lo tanto, el objeto elegido como su forma de retratarlo es rechazado. Berardi quiere hacer una película sobre sus amigos artistas de Castelar y el INCAA le solicita que aporte un capítulo más dentro de la historia del teatro *under* nacional. Estos intereses no coincidentes no le impiden al cineasta concretar el rodaje ni llevar a cabo el proceso de postproducción, para el cual también se nutre de sus redes afectivas construidas en el oeste, más precisamente de ex alumnos de la universidad de Morón que se encargan, respectivamente, de la colorimetría, la edición de sonido y del diseño gráfico de las placas incluidas en el film. Tampoco ellos decidieron cobrarle por su labor, a excepción del diseñador, que lo hizo, pero cobrándole menos de lo que le hubiera hecho a otra persona.⁶

En cuanto a la exhibición, esta también estuvo ligada a su territorio. Berardi no se propuso especialmente introducir su film dentro de los circuitos porteños, ya sean comerciales o alternativos. Su interés radicaba en hacer circular su película por otras regiones y localidades. En vistas a eso recurrió al Instituto Nacional de la Música y allí le ofrecieron estrenarla en las salas del INCAA del interior del país, realizar afiches para publicitarla y promover una conexión con los grupos de música de los pueblos y ciudades en los que se proyectaría. Sin embargo, la pandemia truncó esos objetivos.

Finalmente, su estreno se produjo en 2021, también gracias a un vínculo afectivo. En este caso, el de su amigo Gustavo Lopez Armentía, artista plástico, quien le prestó su estudio para que exhibiera su película. También aquí la pertenencia territorial y afectiva se puso en juego, dado que dicho estudio se encontraba en el barrio de Flores, en CABA, donde actualmente vive Berardi.

El film continuó brevemente su trayectoria en relación absoluta con zona oeste, el territorio que da origen y posibilita la película. Así, se proyectó en 2021 en el espacio INCAA de Morón y, en 2024, en la biblioteca de Castelar, en donde Berardi coordina un cineclub.⁷

A través de este recorrido, se pudo observar cómo la zona oeste del conurbano bonaerense fue cuna de relaciones afectivas, laborales, académicas y de amistad, que le proveyeron a Berardi todo lo necesario para producir, postproducir y estrenar su película. Podemos decir, entonces, que el afecto, al igual que

⁵ Dictamen del Comité de Post Producción de Películas Documentales Terminadas, 2017.

⁶ Berardi fue encargado de realizar el montaje de su film.

⁷ Actualmente, la película se halla disponible en BA Filma, plataforma de cine bonaerense.

en las estructuras del cine comunitario, terminó transformándose en una estrategia contrahegemónica, en un medio para repensar las dinámicas contestatarias de los grupos no-dominantes.

La capacidad de autogestión de Berardi, mas no de autofinanciación, y la solidaridad de sus redes logró que el capital financiero no sea central, operando más en un sentido de capital negativo, de manera tal que el dinero es el gran ausente en este proceso.

A partir de su poder autogestivo, se constituyó como realizador integral y central de este proyecto independiente, al encargarse de concretar y controlar las cuatro instancias que requiere un film (guion, producción, postproducción, exhibición). En este tipo de producciones, el desarrollo de las distintas etapas se adapta a las posibilidades reales del cineasta, que no están determinadas por recursos económicos, sino por vínculos afectivos y territoriales. Esta figura y *modus operandi* permite que la película adopte un carácter eminentemente independiente, ya sea de requerimientos institucionales o de privados ajenos.

› La representación de la comunidad: nuevos imaginarios

La articulación afectiva y territorial que opera como condición de posibilidad de la materialización del film también se hace presente en su textura y modo de representación. El objeto retratado, Piierrock, aparece imbricado con la dimensión territorial que le dio origen y desarrollo: la localidad de Castelar.

En sus primeros minutos, el film se encarga de construir una asociación estrecha entre el grupo y su espacio. El montaje alterna imágenes presentes de Castelar con imágenes pasadas de Piierrock, que muestran un show a principios de los 90 en el que interpretan la canción "Castelar City" que tiene por objeto a dicha localidad: "Nací en Castelar que es la *perla del oeste*. El sol brilla más, a menos que esté nublado. La *Córdoba chica* siempre la han llamado".

El afecto que media entre ambos polos, Piierrock y Castelar, los encuentra, conecta y modifica, no cesando de existir al hacerlo sino continuando su circulación como capacidad autónoma entre los cuerpos. Así, el accionar artístico de Piierrock interviene el espacio, cambiándolo, y el espacio oficia como cuna, tránsito y desarrollo del grupo.

La primera secuencia funciona a modo de presentación de Castelar y del grupo. En la misma, y como suele suceder en las películas del conurbano, la plaza cobra un lugar relevante como punto de encuentro con las historias, la memoria y la identidad cultural. Así, Daniel Zaballa habla desde la misma no sólo sobre la localidad y sus características (para que el espectador foráneo pueda saber algo sobre ella), sino también sobre la relación que Piierrock establece con su territorio. El creador del grupo describe el carácter pretencioso de los habitantes de Castelar, sus intenciones de constituir un estatus social diferenciado. Frente a esto, Piierrock opone una postura rebelde. En su canción "Castelar city", se ironiza sobre esta actitud con frases como: "¡Qué ferrocarril! De aquí salen los locales (¡Castelar solamente!) / Viajamos sentados, no nos mezclamos con nadie/ Somos todos felices, tenemos nivel/ Invade el vagón el 'parfum francés'".

Continúa el film con la presentación de otros integrantes, siempre en vinculación con el espacio, pero en estos casos se agrega la dimensión laboral, dado que estos brindan sus testimonios en sus respectivos lugares de trabajo. Mario Raudón, remisero, es entrevistado dentro de su auto, al mismo tiempo que la cámara ubicada dentro del vehículo muestra las calles de Castelar. Estas imágenes sumadas al relato de Raudón sobre la gestación de su amor por la música en una casa de la localidad en la que se juntaba con amigos a hacer guitarreadas, continúan profundizando el vínculo afectivo entre el territorio y sus habitantes.

Leandro Labella, representante de Piierrock, es constructor de piscinas. pero no es entrevistado en una de ellas sino en el centro de Castelar. Podría pensarse que ese cambio en la lógica de presentación obedece al relato que allí hace. Cuenta que en ese mismo espacio en el que está el grupo construía e improvisaba escenarios, dando cuenta de su peculiar e independiente forma de trabajo. Menciona que, al actuar en la calle, las letras con críticas sociales de la formación estaban más expuestas que si lo hacían en un espacio cerrado, lo que generaba ciertas resistencias y descontentos. Entonces, y como se dijo anteriormente, Piierrock interviene y modifica el espacio que le dio origen, poniendo a circular sentidos críticos y mordaces sobre él.

El film va más allá de una posición subordinada del espacio a la narrativa. Lo muestra como producto de las interrelaciones sociales y, por tanto, en permanente transformación. El acto de habitar y recorrer de los miembros de Piierrock lo configura.

En este espacio construido, la dimensión temporal cobra singularidad al conformar una atmósfera nostálgica que surge de la co-presencia de tiempo pasado y presente. A la secuencia de presentación, en la que se introduce el espacio y en la que los personajes rememoran su ingreso a Piierrock, con referencias espaciales concretas (la casa que oficiaba de “centro de operaciones” o en la que realizaban guitarreadas, los espacios públicos en los que tenían lugar los shows, etc.), le siguen dos secuencias de reuniones del grupo. La primera, en la que se juntan a mirar viejos videos de presentaciones, se titula directamente “reunión nostálgica” y la segunda “cumbre”. En ambas, afloran los recuerdos sobre lo vivido juntos, impregnados de nostalgia, tanto de los espacios como de los intercambios.



Figura 1: Fotograma de El payaso del Rock (Mario Berardi, 2021).

Sin embargo, este pasado recordado y querido no es simplemente añorado, sino que funciona como impulso para la transformación del presente, en definitiva, para la concreción de la vuelta a los escenarios. Y es aquí donde se pone en evidencia la tensión entre el trabajo que permite vivir y el quehacer que da placer.

Como se mencionó anteriormente, los personajes son entrevistados en sus actuales lugares de trabajo: un remise, una concesionaria de autos, un estudio de construcción, una radio. Se explicita a qué se dedica cada uno mediante placas de presentación, haciéndose presente, desde el primer momento, la doble ocupación de los protagonistas.



Imagen 2: Fotograma de El payaso del rock (Mario Berardi, 2021).



Imagen 3: Fotograma de El payaso del rock (Mario Berardi, 2021).



Imagen 4: Fotograma de El payaso del rock (Mario Berardi, 2021).



Imagen 5: Fotograma de El payaso del rock (Mario Berardi, 2021).

La puesta en evidencia de esta dicotomía pone a circular formas alternativas de ser artista y de triunfar como tal. Berardi busca y logra construir un relato que dista de las narrativas tradicionales respecto a la consagración artística, situando al éxito por fuera de los espacios comúnmente asociados al mismo, como la calle Corrientes o el Luna Park. Así, erige la posibilidad de ser exitoso en el propio espacio, ese al que uno pertenece.

Al mismo tiempo se desliga del triunfo del dinero, que estuvo ausente tanto en la realización del film como en los objetivos iniciales de Píerrock. No actúan por lucro sino por disfrute y vocación, repartiendo lo ganado en partes iguales, pero sin que este alcance para constituirse en medio de vida. Sin embargo, la introducción de nuevas generaciones durante el regreso de la banda tensiona tal modus operandi. Hijos y sobrinos de los miembros originales ponen sobre la mesa la posibilidad de aunar el placer y el dinero dentro del mismo trabajo. Si logran concretarlo o no es algo que la película no devela.

En definitiva, el film asocia el triunfo, no con el dinero o con las luces del centro porteño, sino con la posibilidad de imbricar vocación y afectos, de hacer teatro y música con amigos y familia en el lugar de origen.

Así, Berardi y Píerrock, en sus respectivos discursos artísticos, al constituirse como enunciadores de sus propias historias, se vuelven defensores y representantes de sentidos disonantes y contrahegemónicos respecto a las narrativas porteñas y centralizantes sobre modos de ser artista y de ejercer el arte.

› Conclusión

A lo largo de este recorrido, hemos podido bosquejar la existencia y desarrollo de un cine del conurbano que contrarresta la visión porteña y estigmatizante que pesa sobre él, valiéndose de dinámicas organizativas y de producción distantes de las hegemónicas, en las que el afecto tiene una importancia fundante al generar sólidas acciones colectivas de las que dicho cine hace uso para poder concretarse.

El payaso del Rock ancla también en una estructura de sentimientos no basada en lo comunitario, tal como se lo entiende en el presente artículo, pero sí en relaciones afectivas interpersonales ancladas en lo local. Berardi se erige como generador y aglutinador de tales vínculos que se transforman en la condición de posibilidad de realización del film.

Dicha estructura afectiva hace que el punto geográfico en el cual tiene lugar la producción y representación del film no sea simplemente un mero escenario neutral, un telón de fondo delante del cual transcurre la acción. Por el contrario, el transitar de los personajes se vuelve una práctica espacial que vuelve al espacio una entidad activa y transformada por las relaciones sociales y los recorridos vitales y artísticos.

Esta imbricación entre espacio y afectos habilita una lectura política contrahegemónica de la práctica artística, que valoriza las formas de ser y hacer arte desde el espacio propio y desde las vivencias y relaciones que allí se forman, dejando a un lado la migración al centro como camino al éxito.

A su vez, el afecto nostálgico se hace presente en la dimensión temporal, pero este no funciona como simple trasfondo para los recuerdos del tiempo pasado sino como impulso político para la transformación del presente, tanto de las vidas particulares y familiares de los miembros de Píerrock, como del escenario artístico del oeste del conurbano bonaerense.

› Bibliografía

- › Deleuze, G., y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- › Depetris, I. (2019). *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons.
- › Lencina, V. (2023). ¿Existe un cine del conurbano bonaerense?. En A. Cuarterolo, S. Flores & J. Sala (Eds.), *Giros históricos de los cines regionales en Argentina y América Latina: Definiciones, delimitaciones y disputas históricas* (123-134). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- › Murúa Losada, G. (2016). Nuevos cines de presentación: festivales de cine en el conurbano. [Ponencia]. V Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual "Perspectivas contemporáneas del audiovisual: cine, televisión y nuevas pantallas", Buenos Aires, Argentina.
- › Molfetta, A. (2017). Precariado, Ley de Medios y Tercer Cine: el cine comunitario del Gran Buenos Aires y los abuelos de Berazategui. *Culturas*, 11, 49-71.

- › Podalsky, L. (2021). El giro afectivo. En J. Poblete (Ed.), *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos* (411-439). CLACSO.
- › Trombetta, J. (2020). Cines de la tierra: cineastas del conurbano y provincia de Buenos Aires. *Argus-a*, 37.