

**Tipo de documento:** Tesis de Doctorado

*Doctorado en Historia*

# Historia y cine. Representaciones audiovisuales de la crisis del Mundo del Trabajo en la Argentina en la década de 1990

**Autor:** Golzman, Valentín

**Año de defensa de la tesis:** 2023

¿Cómo citar este trabajo?

*Golzman, V. (2023) "Historia y cine. Representaciones audiovisuales de la crisis del Mundo del Trabajo en la Argentina en la década de 1990"*

[Tesis de doctorado. Universidad Torcuato Di Tella]. Repositorio Digital Universidad Torcuato Di Tella

<https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/11960>

El presente documento se encuentra alojado en el Repositorio Digital de la **Universidad Torcuato Di Tella** bajo una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial - Compartir Igual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5 AR)

**Dirección:** <https://repositorio.utdt.edu>

# UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Departamento de Estudios Históricos y Sociales  
Doctorado en Historia

TESIS DE DOCTORADO

Historia y cine.  
Representaciones audiovisuales de la crisis del  
Mundo del Trabajo en la Argentina en la década de 1990

Tesista: Mgr. Valentín Golzman  
Nro alumno: 05K595.  
[valentin@golzman.com.ar](mailto:valentin@golzman.com.ar)

Director de la tesis: Dr. Mariano Mestman

Marzo de 2023

*A Lilian, por todo.*

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>3</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>4</b>
A. MARCO HISTÓRICO.....	7
B. CINE Y TRABAJO EN LA DÉCADA DE LOS 90: UNA PROPUESTA DE ABORDAJE .....	14
C. ESTADO DE LA CUESTIÓN SOBRE CINE Y MUNDO DEL TRABAJO .....	24
D. ESTRUCTURA DE LA TESIS Y DESCRIPCIÓN DE LOS CAPÍTULOS.....	37
<b>CAPÍTULO 1. EL CONTEXTO DE ALGUNAS TRANSFORMACIONES EN EL CINE ARGENTINO DURANTE LA DÉCADA DE 1990</b> .....	<b>44</b>
1.1. EL NUEVO CINE ARGENTINO (NCA): LAS FICCIONES .....	44
1.2. EL “BOOM” DEL CINE DOCUMENTAL DE LOS 90 .....	55
<b>CAPÍTULO 2. CRISIS LABORAL Y SOCIAL</b> .....	<b>69</b>
2.1. DESOCUPACIÓN DE LARGA DURACIÓN.....	69
2.2. RESISTENCIA Y ACTIVIDADES MARGINALES.....	97
2.2.1. Representación de la resistencia.....	98
2.2.2. Representación de las actividades marginales .....	106
2.3. PRIVATIZACIONES .....	112
<b>CAPÍTULO 3. EL MUNDO LABORAL DE LOS JÓVENES</b> .....	<b>131</b>
3.1. PRECARIZACIÓN .....	133
3.2. LOS JÓVENES Y EL DELITO .....	149
<b>CAPÍTULO 4 . EFECTOS DE LA CRISIS EN LA SUBJETIVIDAD DE LAS PERSONAS Y EN LAS COMUNIDADES</b> .....	<b>163</b>
4.1. ROLES, SUBJETIVIDAD Y CONFLICTOS INTRAFAMILIARES .....	163
4.2. VIVIR SIN TECHO .....	174
4.3. VIVIR SIN TRENES .....	181
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>191</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA</b> .....	<b>210</b>

## AGRADECIMIENTOS

Ante todo, mi profundo agradecimiento es hacia Mariano Mestman, director de esta tesis, por haberme apoyado, guiado, señalado caminos y rectificado errores durante el desarrollo de la investigación.

Un reconocimiento esencial es para el cuerpo de profesores de la Universidad Torcuato Di Tella, que a lo largo de sus clases y en diversos encuentros académicos acrecentó mi interés por la historia.

También acerco mi especial agradecimiento a la profesora Josefina Cabo, por la rigurosidad con que colaboró en las tareas de corrección de estilo, edición y escritura académica.

Por su acompañamiento en diversas instancias de la elaboración de la tesis, me resulta imprescindible agregar en estas líneas a Mario Kohan (1936-2022), Marcela López y Oscar Oszlak.

Por último, pero no por eso menos importante, hago llegar un inmenso agradecimiento a mi esposa Lilian y a mis hijos Claudia y Guillermo, por su apoyo en los momentos en los que me invadió el desaliento, cuando la finalización de la tarea parecía alejarse.

## INTRODUCCIÓN

Esta tesis tiene como objetivo analizar la representación audiovisual de la crisis que soportó el Mundo del Trabajo asalariado de la Argentina durante la década de 1990. Su desarrollo se basa en el examen de un corpus de películas argentinas realizadas entre 1990 y 2001, o inmediatamente posteriores y referidas a ese periodo, que representan aspectos del surgimiento, evolución y consecuencias de la crisis.

Dado que el objetivo de la tesis no es realizar un análisis estético y formal de los films,<sup>1</sup> sino de la forma en que en sus imágenes se plasma la problemática social y económica de la aplicación de las políticas neoliberales durante el gobierno de Carlos Saúl Menem, nos hemos apoyado, al tiempo que confrontado, para su abordaje, en lecturas de corte histórico, sociológico, económico y, también, psicológico.

Nuestra hipótesis es que parte del cine argentino realizado en esos años capturó en profundidad y representó, con inteligencia y posiblemente con mayor sensibilidad que cualquier otra disciplina artística, las transformaciones que afectaron las bases del Mundo del Trabajo<sup>2</sup> de la época. En nuestros días, y en forma creciente, las imágenes, junto al sonido, el movimiento y los diálogos –tanto en el cine ficcional y en el documental como en las series y en la televisión– acercan a las personas a los hechos del pasado. En muchos casos las representaciones audiovisuales de los hechos, son la única o principal vía por medio de la cual hombres y mujeres acceden al conocimiento histórico. Esto ocurre no solo porque nos encontramos inmersos en una cultura que tiene su base en lo visual,<sup>3</sup> sino también porque,

---

<sup>1</sup> A lo largo de la tesis utilizaremos indistintamente los términos film, cine o audiovisual para referirnos a las películas ficcionales y documentales, salvo cuando sea necesario especificar el soporte en que fueron realizadas.

<sup>2</sup> Hernán Camarero propone una definición de *Mundo del trabajo* que utilizamos a lo largo del desarrollo de la tesis. Define ese Mundo como “[...] noción multidimensional y compleja, que remite a territorios sociales, políticos y culturales. Esto implica tomar a los trabajadores en su esfera relacional, junto a su condición de consumidores; abarca sus condiciones materiales de existencia, definidos por los procesos de trabajo, el salario, la tasa de desempleo, la vivienda, la alimentación, la vestimenta, etc.”. Véase: Hernán Camarero, *A la conquista de la clase obrera* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007), XVII.

<sup>3</sup> Si a lo largo del siglo XX la representación cinematográfica constituyó un lugar no único pero sí relevante donde estudiar la configuración audiovisual de la experiencia social, en las últimas décadas la televisión (y luego otros medios digitales) ocuparon un lugar claramente hegemónico en el marco de la *proliferación de lo visible* (véase Leonor Arfuch y Verónica Devalle, *Visualidades sin fin* [Buenos Aires: Prometeo, 2009]). Sin embargo, en lo referido en particular al Mundo del Trabajo en el sentido que intentamos estudiar aquí, la cinematografía no dejó de ser una instancia significativa de configuración y circulación de imágenes (e imaginarios) sobre el tema; del mismo modo que de expresión de ideologías y puntos de vista, pero también de experiencias sociales en torno al mismo.

como han propuesto Jean-Paul Fitoussi y Pierre Rosanvallon al analizar las transformaciones y nuevas formas de desigualdad y malestar en la sociedad francesa de las últimas décadas del siglo XX, el cine, al ser capaz de captar aquellos cambios que “corresponden a deslizamientos que son sensibles, sin estar pese a ello ligados a rupturas manifiestas”,<sup>4</sup> ha logrado, en muchos casos, dar mejor cuenta de ellos que las ciencias sociales. Los films, señalan los autores, tienen la potencia de volver palpables sentimientos, derroteros afectivos, climas de época y estructuras subjetivas que son expresión de los cambios históricos, políticos y económicos que atraviesan las sociedades.

En un libro de 1995 titulado, precisamente, *El pasado en imágenes*, Robert Rosenstone<sup>5</sup> propone que los films, al representar el pasado, constituyen una forma de hacer historia, y pone en debate las opiniones y puntos de vista al respecto de los historiadores Marc Ferro y Pierre Sorlin para profundizar en la pregunta fundamental que guía su indagación teórica: ¿cuáles son las relaciones entre cine e historia? En este sentido, para Marc Ferro existe un intenso vínculo entre historia y cine, ya que éste es a la vez fuente y agente de la historia.<sup>6</sup> Establecido ese nexo, Ferro plantea que hay dos modalidades para abordar la cuestión en los films: la primera sería realizar una “lectura histórica”, atenta al papel que pueda tener el cine en el conocimiento de lo pretérito y en la organización de un discurso histórico basado en fuentes cinematográficas; una segunda opción sería efectuar una “lectura cinematográfica de la historia”, es decir, estudiar el modo en que se organiza un discurso cinematográfico acerca del pasado. En este segundo caso, el cine sería un hecho artístico que es un instrumento para registrar y examinar lo ya transcurrido, como anteriormente lo fueron la escritura o la pintura. Agrega Ferro que, cuando existe coincidencia temporal entre el rodaje de los films y los hechos que estos representan, ocurre que, al tiempo que testimonian sobre la época en que fueron realizados, nos transmiten una imagen de esta.<sup>7</sup>

En esa línea de pensamiento, Pierre Sorlin llama a repensar la relación existente entre cine e historia considerando los cambios acaecidos en los medios de comunicación y la

---

<sup>4</sup> Jean-Pierre Fitoussi y Pierre Rosanvallon, *La nueva era de las desigualdades* (Buenos Aires: Manantial, 1996), 39.

<sup>5</sup> Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* (Barcelona: Ariel, 1997).

<sup>6</sup> Marc Ferro, *Cine e Historia* (Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 1980), 11-17.

<sup>7</sup> Citado en Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006), 73.

necesidad de adaptarnos a ellos. Señala que en tanto que las fuentes escritas ponen su atención en temas mayoritariamente políticos, y en fechas y en hechos concretos, el cine abarca los conflictos y actividades que se repiten diariamente y muestra el discurrir más común de la vida, es decir, “la historia de la gente que no hace historia”.<sup>8</sup>

Tomando en consideración estos debates y problematizaciones, en el desarrollo de la tesis hemos realizado una lectura histórica de las representaciones filmicas de nuestro corpus. De ella ha surgido la idea rectora de que el discurso audiovisual testimonia aspectos de la crisis que afectó al Mundo del Trabajo en la Argentina durante la década de 1990.

En este sentido, del mismo modo que los historiadores y sociólogos del cine recién citados se referían a la relación cine-historia (y, por supuesto, cada uno de ellos realizó pormenorizados estudios sobre diversos períodos del cine mundial), también los investigadores que estudiaron el cine argentino del período que nos ocupa se refirieron (a veces al pasar y otras asumiéndolo como objeto) a la representación del Mundo del Trabajo en algunos films y analizaron ese vínculo desde diversos marcos teóricos, autores o perspectivas disciplinares. Así, se ha señalado, por ejemplo, desde la historia cultural y la sociología, respectivamente, que “[...] un crítico cultural podría inventariar las transformaciones de la década de los 90 a partir de sus films”,<sup>9</sup> o que no solo el cine documental constituye el espacio en el cual científicos sociales e historiadores pueden capturar la dimensión de lo real y la *estructura de sentimiento* (el concepto de Raymond Williams) de una sociedad.<sup>10</sup>

Más adelante volveremos sobre algunos de estos (y otros) estudios para el caso argentino. Antes de avanzar con el marco histórico al que se refiere esta tesis (el de las políticas sociales y económicas que desencadenaron la crisis del Mundo del Trabajo en la década de 1990), nos parece importante anticipar el corpus de films que serán objeto de nuestro análisis. Se trata de una serie de películas ficcionales y documentales que representaron diversas dimensiones de dicha crisis.

---

<sup>8</sup> Pierre Sorlin, “Cine e historia, una relación que hace falta repensar”, en: *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Gloria Camarero, ed. (Madrid: Universidad Carlos III e Instituto de Cultura y Tecnología, 2008).

<sup>9</sup> Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006), 73.

<sup>10</sup> Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker, *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años 60 y 90* (Buenos Aires: Colihue, 2011).



Films ficcionales: *Después de la tormenta* (1991), de Tristán Bauer; *Pizza, birra, faso* (1998), de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro; *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero; *Sólo por hoy* (2000), de Ariel Rotter; *Buena vida (delivery)* (2004), de Leonardo Di Césare; *Un peso, un dólar* (2006), de Gabriel Condron, e *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan* (2012), de Ricardo Díaz Iacononi.

Documentales: *No crucen el portón* (1992), de Claudio Remedi; *Ciudad de María* (2001), de Enrique Bellande; *Un fantasma recorre la Argentina...los piqueteros* (2001), del grupo Ojo Obrero; *Piqueteras* (2002), de Malena Bistrowicz y Verónica Mastrosimone; *El tren blanco* (2003), de Nahuel García y Sheila Pérez Giménez; *Días de cartón* (2003), de Verónica Souto, y *La próxima estación* (2008), de Fernando Solanas.

La decisión de conformar el corpus con estas películas obedeció a que están atravesadas en forma hegemónica por uno o más de los temas y problemas de los que dio cuenta la bibliografía referida a la crisis en sí misma producida desde la historia, la economía, la sociología y la psicología, que, entonces, constituyen los principales ejes de análisis en que hemos dividido los capítulos de la tesis. Bajo distintas estéticas y estrategias fílmicas, el corpus representa aspectos de la forma en que la crisis de los 90 afectó al Mundo del Trabajo, al tiempo que se erige en agente crítico de las políticas de Estado aplicadas en ese período.

#### **a. Marco histórico**

Durante la década de 1990, fue determinante en la Argentina el rol de las políticas sociales y económicas aplicadas por el Estado que produjeron el deterioro de la calidad de vida de millones de asalariados. En ese período, no solo declinaron las condiciones laborales y se produjo el empobrecimiento de los trabajadores activos y de los jubilados, sino que fueron enviados a una marginalidad sin retorno centenares de miles de individuos que hasta entonces estaban protegidos por el Derecho del Trabajo.<sup>11</sup> Esa situación impactó negativamente en las estructuras familiares y generó conflictos que, en muchos casos, derivaron en la ruptura de vínculos afectivos, a la vez que fue posible constatar la erosión de arraigados sentimientos

---

<sup>11</sup> Robert Castel, tomando como base el caso francés, ha trabajado con la idea de Derecho del Trabajo, al que define como garantía de la libertad y protección de los trabajadores. Véase especialmente Castel, *El ascenso de las incertidumbres* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010).

de seguridad y dignidad que formaron parte de la vida de los trabajadores en períodos previos.<sup>12</sup>

El análisis de las medidas socioeconómicas puestas en práctica por el gobierno de Carlos Saúl Menem entre 1989 y 1999 nos ha requerido realizar una indagación retrospectiva que abarque el último cuarto del siglo XX, pues fue durante ese período cuando ocurrieron en el Mundo del Trabajo las profundas transformaciones cuyos efectos son relevantes para esta tesis. Como se verá a continuación, el plan de gobierno del menemismo durante la década de 1990 se considera en esta tesis un punto de llegada; fue, de hecho, la culminación de políticas de Estado que tuvieron como inicio el año 1976, con la cruenta dictadura cívico-militar que tomó el poder y aplicó transformaciones sociales y económicas cuyos efectos se prolongaron en el tiempo.<sup>13</sup>

Desde el comienzo de la gestión del Ministro de Economía Alfredo Martínez de Hoz, en 1976, se llevaron adelante desde el gobierno militar políticas de jibarización del Estado. Paralelamente, se implementaron medidas que implicaron la erosión y declinación de las políticas laborales y económicas que desde 1946, posiblemente su momento de mayor plenitud, habían generado un Mundo del Trabajo prácticamente sin desocupación, con salarios y normas laborales acordadas en paritarias, junto a la aplicación de pautas de

---

<sup>12</sup> Por nombrar un hito significativo, en 1947 Juan Domingo Perón había enunciado, en un discurso en el Teatro Colón, el “Decálogo” de los “Derechos del trabajador” que luego serían incorporados a la Constitución Nacional en su artículo 14 bis. Entre ellos, se incluían el derecho al trabajo, a la capacitación laboral, a las condiciones dignas de trabajo, a la preservación de la salud, al bienestar, a la protección de la familia y a la defensa de los intereses profesionales. Véase el Decreto Ley N° 4865, que se incluyó en la Constitución de 1949 como artículo 37.

La cuestión del desarrollo de una identidad de los trabajadores previa a 1976 y en vínculo con las políticas estatales fue desarrollada, para el caso argentino, y en diversos matices, por Daniel James a lo largo de su libro *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976* (Buenos Aires: Sudamericana, 1990). A la hora de pensar estas cuestiones, los abordajes de Robert Castel para el caso francés nos han sido de utilidad (véanse: *La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*. Buenos Aires: Paidós, 1997, y, del mismo autor, el citado *El ascenso de las incertidumbres*).

Juan Carlos Torre ha investigado en profundidad y volcado en una numerosa obra bibliográfica diversos temas concernientes al Mundo del Trabajo, a las relaciones entre los sindicatos, el Estado y el poder económico. La mayor parte de sus libros abarcan cuestiones relacionadas con lo que, a partir de la mitad de la década de los 40, comenzó a ocupar espacio en el contexto socio-político-económico: la justicia social. Del conjunto de su obra destacamos, en progresión cronológica, *Los sindicatos en el gobierno: 1973-1976* (Buenos Aires: CEAL, 1983); su dirección, en 2002, del Tomo VIII de la *Nueva Historia Argentina, Los años peronistas (1943-1955)* (Buenos Aires: Sudamericana, 2002), así como también el artículo que escribió junto con Elisa Pastoriza y se incluye en ese volumen: “La democratización del bienestar”; también, sus *Ensayos sobre el movimiento obrero y peronismo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).

<sup>13</sup> En palabras de Juan Suriano, “[...] el año 1976 implicó un cambio significativo [...] por el comienzo de un proceso de reconversión económica y social [...]”. Este proceso alcanzó su “[...] clímax en la década de 1990 durante la presidencia de Carlos Saúl Menem”. En: *Nueva Historia Argentina, Tomo X, Democracia y dictadura*, Juan Suriano, dir. de tomo y dir. de colección (Buenos Aires: Sudamericana, 2005), 12.

protección laboral que tenían como base el mencionado Derecho del Trabajo. Por ejemplo, a partir de 1976 comenzaron a eliminarse políticas de Estado tales como el apoyo y la protección a la industria nacional que habían establecido las bases para el incremento de puestos de trabajo, el aumento del consumo interno por parte de las clases trabajadora y media, y una parcial sustitución de productos importados.<sup>14</sup> Entre las principales medidas económicas tomadas por la dictadura militar que tuvieron impacto directo en el Mundo del Trabajo, podemos mencionar, también, las referidas a la valorización del capital, que se trasladó de la producción industrial al sector financiero,<sup>15</sup> en sintonía con las principales líneas de desenvolvimiento del capitalismo a nivel mundial, lo que implicó el cierre de fuentes de trabajo y el aumento de la desocupación y subocupación con el consiguiente incremento de la pobreza; el congelamiento de los salarios, paralelo a la liberación de los precios y a una importante redistribución regresiva de la renta; la supresión de actividades gremiales junto con el derecho de huelga, y la eliminación de las convenciones colectivas de trabajo. Desde 1976, además, comenzaron a reducirse drásticamente las prestaciones sociales que otorgaba el Estado y tuvo lugar un proceso de exclusión social que, como hemos señalado más arriba, creció exponencialmente durante los años de la presidencia de Menem.

Con el fin de la dictadura y la recuperación del orden institucional, Raúl Alfonsín fue elegido Presidente de la Nación en 1983. Se abrió así una nueva etapa en la vida democrática del país. Pese a haber obtenido el 52% de los votos, lo cual lo ubicó claramente como indiscutible líder político, al nuevo presidente no le resultó fácil gobernar. El comienzo de su gestión estuvo encorsetado por la herencia que, tanto en lo social como en lo económico, había dejado el régimen militar en su retirada: demandas sociales y salariales postergadas, y una grave situación económica en la que se destacaba la inmanejable deuda externa, con el Fondo Monetario Internacional como principal acreedor.

---

<sup>14</sup> Son numerosas las industrias que cerraron durante el período: plantas automotrices como General Motors, Peugeot o Citroën; la empresa estatal Fabricaciones Militares; y otras fábricas como Aceros Ohler, Siam u Olivetti, junto a más pequeñas y medianas empresas. Véase Eduardo Basualdo, Edgardo Lifschitz y Emilia Roca, *Las empresas multinacionales en la ocupación industrial en la Argentina, 1973-83* (Ginebra: OIT, 1988), 20-21, y Eduardo Basualdo, *Estudios de historia económica argentina. Desde mediados del siglo XX hasta la actualidad* (Avellaneda: Siglo XXI, 2006), 164.

<sup>15</sup> Los estudios de Eduardo Basualdo permiten afirmar que en el primer año de la dictadura hubo una disminución del “[...] 25% de la participación de los asalariados en la renta nacional”. Véase: Basualdo, *Estudios de historia económica argentina*, 121 y ss.; y, para ampliar este punto, véase también Martín Schorr, *El viejo y el nuevo poder económico en la Argentina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2021).

A tres meses de asumir el cargo, el equipo económico de Alfonsín le hizo llegar un memorándum en el que se realizaba una evaluación de la crisis económico-social. Sus principales puntos incluían: inflación sin precedentes (400% anual); producto industrial inferior, en 1983, al de 1971; un sistema productivo desarticulado por los efectos de una apertura externa irresponsable, y una deuda externa equivalente a cinco años de exportaciones, cuyos intereses representaban anualmente casi el 40% del ahorro total. A esto se sumaba un monto considerable de justas demandas sociales postergadas por la inequitativa política de distribución del ingreso del gobierno militar, que implementó un sistema financiero orientado a incentivar actividades especulativas. Todo lo anterior fue acompañado por un descontrolado déficit fiscal, superior al 15%.<sup>16</sup>

Frente a esa situación, y como condición para firmar un acuerdo por los 45.000 millones de dólares de la deuda, se agregaba la presión del FMI con su exigencia de disminuir el déficit fiscal, lo que implicaba la reducción de la cantidad de empleados públicos y la rebaja de sueldos de los que continuaban empleados. Una de las promesas de campaña de Alfonsín, incrementar el salario real de los trabajadores en un 8%, no solo resultó imposible de cumplir, sino que la política económica aplicada produjo un nuevo ajuste económico sobre la masa de trabajadores.

En ese marco, el presidente anunció, el 22 de mayo de 1985, en un discurso pronunciado en la Plaza de Mayo ante una multitud, un giro significativo en su gestión, al que definió como “economía de guerra”. Algunos de los puntos salientes de su alocución ilustran este viraje en el plan gubernamental:

“Tenemos que comprender que para combatir la inflación es absolutamente necesario disminuir el déficit fiscal y esto tiene dos aspectos fundamentales: uno es el gasto público, vamos a disminuir el gasto público [...] conocemos y sabemos que hay empleados en demasía [...] vamos a seguir congelando las vacantes y vamos a buscar sistemas de retiro voluntario. Necesitamos también, para terminar con el gasto excesivo, ser más eficientes en el manejo de las empresas del Estado y privatizar todo lo que haya que privatizar”.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Véase Juan Carlos Torre, *Diario de una temporada en el quinto piso. Episodios de política económica en los años de Alfonsín* (Buenos Aires: Edhasa, 2022), 70-71.

<sup>17</sup> La transcripción del discurso pertenece a Martín Schorr, *El viejo y el nuevo poder económico en la Argentina*.

El fracaso de las políticas antiinflacionarias instrumentadas entre 1983 y 1989 por los sucesivos ministros de economía del gobierno alfonsinista –se destacan, entre ellas, el Plan Austral y el Plan Primavera– derivó en un grave deterioro de la situación social. La inflación descontrolada fue uno de los parámetros que enmarcaron una crisis económica que afectó severamente a los sectores más bajos de la población: es elocuente el dato de que, durante el mes de junio de 1988, el índice inflacionario se espiralizó y alcanzó el 114%.<sup>18</sup>

En 1989, los organismos financieros internacionales –muchos de ellos acreedores de la deuda argentina– reunidos en lo que se llamó el Consenso de Washington<sup>19</sup> elaboraron e impusieron en los países endeudados del tercer mundo una forma de gestionar la economía que tenía como objetivo central afrontar el pago de sus deudas externas. En ese marco, el Banco Mundial señaló la necesidad de privatizar las empresas públicas y eliminar la gratuidad de la educación en sus niveles secundario y universitario; sus objetivos también abarcaban la privatización de los servicios de salud. Entre tanto, en Argentina, hacia el final del gobierno de Alfonsín (quien en julio de 1989 renuncia y traspasa anticipadamente el bastón de mando al presidente electo Carlos Saúl Menem), los parámetros que permitían evaluar la situación social del sector inferior de la pirámide social marcaban una severa disminución del poder adquisitivo de los salarios, paralela al incremento de la desocupación y subocupación, mientras que la indigencia y la pobreza se habían más que duplicado respecto de 1983.

El caos social y económico que acompañó el final del gobierno alfonsinista abrió el camino al discurso de base progresista que Carlos Saúl Menem introdujo en la sociedad

---

<sup>18</sup> Véase Mario Damill, “La economía y la política económica: del viejo al nuevo endurecimiento”, en *Nueva Historia Argentina*, Tomo X, Juan Suriano, comp. (Buenos Aires: Sudamericana, 2005), 194. Sobre este punto, véase también: Pablo Gerchunoff y Lucas Llach, *El ciclo de la ilusión y el desencanto. Un siglo de políticas económicas argentinas* (Buenos Aires: Ariel, 2005), 419 y ss. Una consecuencia que ilustra el clima social es que, en Rosario y el Gran Buenos Aires, grupos de personas exigieron alimentos a los supermercados y se produjeron saqueos y estampidas. El incontrolable estallido hiperinflacionario habría de repetirse en los primeros meses del gobierno menemista.

<sup>19</sup> Como resume Eduardo Bidaurratzaga, “el denominado Consenso de Washington se refiere al conjunto de medidas de política económica de corte neoliberal aplicadas a partir de los años ochenta para, por un lado, hacer frente a la reducción de la tasa de beneficio en los países del Norte tras la crisis económica de los setenta, y por otro, como salida impuesta por el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM) a los países del Sur ante el estallido de la crisis de la deuda externa. Todo ello por medio de la condicionalidad de las gestiones macroeconómicas vinculadas a la financiación concedida por esos organismos”. En: Eduardo Bidaurratzaga, “Consenso de Washington”, *Diccionario crítico de empresas transnacionales* [online], Observatorio de multinacionales en América Latina (OMAL), acceso el 13/02/2020, <https://omal.info/spip.php?article4820>.

durante la campaña electoral que lo llevó al gobierno y que tuvo como eje la promesa de realizar una “revolución productiva” y otorgar un “salariozo”. Los slogans de campaña repetían permanentemente que el eje sería el crecimiento, así como también la lucha contra la crisis de la hiperinflación, la devaluación y la deuda externa.<sup>20</sup> Sin embargo, ya en la Casa Rosada, sus medidas revirtieron las promesas de campaña.

En este punto, es importante volver nuevamente sobre el contexto internacional: durante los años ochenta, tanto Donald Reagan en los Estados Unidos como Margaret Thatcher en el Reino Unido impusieron el abandono del Estado de Bienestar que regía en esos países y en buena parte de Europa desde 1945 para implementar políticas económicas de acuerdo con las cuales el rol del Estado consistía esencialmente en fijar las condiciones para el libre mercado, junto con bajar sueldos y jubilaciones y privatizar las empresas públicas. En consonancia con esas ideas económicas, que se habían instalado a ambos lados del Atlántico tras la crisis económica mundial de 1973,<sup>21</sup> Menem implementó una política similar. Se pusieron en marcha en el país, así, diversas medidas que pasaron por la privatización o el desguace de las empresas públicas, la apertura de las importaciones, la desregulación del mercado financiero y la desprotección del sector laboral.<sup>22</sup>

Las nuevas políticas del gobierno de Carlos Saúl Menem, alejadas de las promesas de campaña, se aplicaron en Argentina con inusitada rapidez y profundidad. Con el acuerdo y connivencia de los bancos acreedores y de los grupos económicos concentrados nacionales y extranjeros que conformaban el poder económico, el presidente, como hemos dicho, adoptó una política socio económica que alineó al país con las premisas del Consenso de Washington. Se desregularon, así, y sin considerar los efectos negativos que ello implicaba

---

<sup>20</sup> “Arremánguese: vamos a crecer, hay mucho por hacer”; “Sígueme: no los voy a defraudar”, acompañando la promesa del “salariozo”; y “Por los niños pobres que tienen hambre, por los niños ricos que tienen tristeza, por la Justicia que hace falta, por los viejitos sin presente, por los hombres sin trabajos, por los sin techo”, son algunos de los slogans que conformaron la campaña presidencial de Menem entre 1988 y 1989.

<sup>21</sup> Nos referimos a la crisis mundial del petróleo (y la devaluación del dólar y baja mundial de la producción que la acompañó) que se inició en 1973 con el conflicto entre la OPEP y los países que apoyaban a Israel en la guerra contra Siria y Egipto.

<sup>22</sup> El “clima” privatizador de la década incluyó al sistema estatal de jubilaciones. Como señala Neffa, “las leyes N.º 24.240 y 24.241, dictadas en 1993, crearon, inspirándose en las experiencias de Estados Unidos y Chile, el Sistema Integrado de Jubilaciones y Pensiones (AFJP), entidades financieras con fines de lucro, que pasaron a administrar los fondos jubilatorios de los trabajadores, cobrando importantes comisiones que disminuían los montos que recibían los jubilados”. Véase Julio Neffa, “Macroeconomía, instituciones y normas como determinantes y condicionantes de las políticas de empleo”, en *Trabajo, ingresos y políticas en la Argentina. Contribuciones para para pensar el siglo XXI*, Javier Lindenboim, comp. (Buenos Aires: Eudeba, 2008), 312.

para los sectores sociales más bajos de la pirámide, los trabajadores y la parte inferior de las clases medias, todos los aspectos de la economía, y se concesionaron o malvendieron las empresas públicas, despidiendo al grueso de sus trabajadores. A partir de allí se conformó un Estado ausente en lo que hacía a la protección de los intereses de las clases subalternas.<sup>23</sup> El programa neoliberal culminó con la gestión de Domingo Cavallo en el Ministerio de Economía (1991-1996) y la implementación de la convertibilidad. El país perdió su soberanía monetaria y comenzó un proceso de dolarización de acuerdo con el cual un peso equivalía a un dólar.

Fue especialmente a partir de 1994 que el Mundo del Trabajo sufrió una gran destrucción de puestos laborales y se extendió la precarización.<sup>24</sup> Una parte muy importante de la población económicamente activa (PEA) quedó fuera del mercado laboral y pasó a formar parte permanente de la masa marginal de excluidos,<sup>25</sup> y en esa coyuntura muchos de los dirigentes sindicales fueron cooptados por las premisas del sistema, motivo por el que fue magra y nada exitosa la defensa que hicieron de los trabajadores.

Hacia mitad de la década, cuando la desocupación superó los dos dígitos, se implementaron desde el Estado las que se llamaron Políticas de Empleo. Entre las más importantes citamos los Planes Trabajar I y II, y el Proyecto Joven. Menciona Neffa que los recursos para financiar esas políticas provinieron de organismos internacionales; pero aquellos fueron escasos, y los resultados no llegaron a modificar las situaciones de desempleo, porque, señala el autor, se promovieron “[...] empleos temporarios que no se tradujeron en la creación de empleos ‘decentes’”.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Véase: Neffa, “Macroeconomía, instituciones y normas”, 299-303.

<sup>24</sup> Véase Luis Becaria y Roxana Maurizio. “Mercado de trabajo y distribución personal del ingreso”, en *Trabajo, ingresos y políticas en Argentina. Contribuciones para pensar el siglo XXI*, Javier Lindenboim, comp. (Buenos Aires: Eudeba, 2008), 75-80.

<sup>25</sup> Véase Agustín Salvia, Julieta Vera y Santiago Poy, “Cambios y continuidades en la estructura ocupacional urbana argentina” en *Hora de balance: proceso de acumulación, mercado de trabajo y bienestar*, Javier Lindenboim y Agustín Salvia, comps. (Buenos Aires: Eudeba, 2015), 137 y ss.

<sup>26</sup> Véase Neffa, “Macroeconomía, instituciones y normas”, 323. Según la Organización Internacional del Trabajo (OIT), el concepto de *trabajo decente* “sintetiza las aspiraciones de las personas durante su vida laboral. Significa la oportunidad de acceder a un empleo productivo que genere un ingreso justo, la seguridad en el lugar de trabajo y la protección social para las familias, mejores perspectivas de desarrollo personal e integración social, libertad para que los individuos expresen sus opiniones, se organicen y participen en las decisiones que afectan sus vidas, y la igualdad de oportunidades y trato para todos, mujeres y hombres”. OIT, “Trabajo decente”, acceso el 24/04/18, <https://www.ilo.org/global/topics/decent-work/lang-es/index.htm>.



Al finalizar la década, la desocupación superaba el 18% y se había agigantado la brecha entre los que más y los que menos tenían.<sup>27</sup>

Los estudios citados en esta síntesis introductoria sobre el marco histórico, junto a otros, serán retomados a lo largo de la tesis a propósito de las problemáticas específicas de la crisis abordadas por cada película. En el siguiente apartado presentaremos el modo en que nos proponemos articular esta bibliografía sobre la crisis con la perspectiva metodológica y los conceptos con los cuales abordaremos las representaciones audiovisuales.

### **b. Cine y trabajo en la década de los 90: una propuesta de abordaje**

Al momento de decidir el modo de abordar las películas que representaron la crisis del Mundo del Trabajo que constituyen nuestro corpus, y de organizar los capítulos de esta tesis, nos hemos inspirado en la propuesta de José Enrique Monterde en *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, libro de 1997.<sup>28</sup> Esa modalidad analítica y organizativa consiste en segmentar el campo temático de estudio en diversos apartados o líneas tendenciales referidas a los contenidos argumentales de cada film, segmentos a los que el autor denomina “temas”. Esa división le ha permitido pensar analíticamente los diversos aspectos de las cuestiones a desarrollar. Monterde introduce, en cada uno de los “temas” que aborda, apreciaciones sobre el momento histórico en el cual se han realizado los films que analiza. Su impronta es muy abarcativa, ya que en los tres bloques que conforman su obra considera no solo la forma en la que el cine mundial representó, en diversas épocas y países, la situación y los conflictos del Mundo del Trabajo, sino que incluye, entre otras cuestiones, una revisión de las distintas estrategias filmicas utilizadas por los directores que menciona. Cada uno de los temas<sup>29</sup> de su libro contiene estudios sobre los films que en el cine mundial representaron situaciones relacionadas.

En nuestro caso, en que nos referiremos a un solo país, la Argentina, y a un solo período, la década del noventa, hemos segmentado en tres partes el campo temático que

---

<sup>27</sup> Basualdo, *Estudios de Historia económica argentina*, 452.

<sup>28</sup> José Enrique Monterde, *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine* (Valencia: Arkadin, 1997), 24.

<sup>29</sup> Los ocho temas desarrollados por Monterde son: El trabajo; Las condiciones laborales; La huelga; El desempleo; La emigración; La acción sindical; Escenas de la vida obrera y La mujer trabajadora.



aborda la tesis (crisis laboral y social, el mundo laboral de los jóvenes y efectos de las crisis en personas y comunidades) y agrupamos esas partes en capítulos que, a su vez, están divididos en lo que llamamos “subtemas”. Subrayamos que esta propuesta es una decisión metodológica, ya que las representaciones cinematográficas, en cada film, en general no se corresponden con los títulos de los subtemas considerados de modo exclusivo, sino que abarcan también otras cuestiones que hacen al Mundo del Trabajo.

Junto con la delimitación del primer gran tema abarcador, “crisis laboral y social”, al que dedicamos el capítulo 2 de la tesis, emergió por propia gravitación el subtema que denominamos “Desocupación de larga duración”. De hecho, fue a partir de la expulsión del mundo laboral por tiempo indeterminado de trabajadores que se generaron problemas tales como conflictos en el ámbito familiar, migraciones internas y externas, y el disloque total del Mundo del Trabajo. Al desarrollar este subtema tuvo gran peso el análisis del film *Después de la tormenta*, de Tristán Bauer, rodado en 1990. El lugar de privilegio que esta película ocupa en nuestra tesis se debe a que representa una amplia gama de situaciones derivadas de la desocupación de larga duración, al tiempo que opera a modo de anticipo de ciertas problemáticas socio-económicas que, en 1991, en el comienzo del gobierno de Carlos Saúl Menem, aún no estaban presentes en la cinematografía de la época, pese a que ya despuntaban en la sociedad. Es de notar que, al momento del estreno del film de Bauer, los medios gráficos y televisivos informaban el cierre de múltiples empresas industriales y de servicios. Un caso paradigmático fue el desguace de SOMISA:<sup>30</sup> hacia 1991 ya estaba en ejecución el plan del gobierno de Menem de privatizar la empresa, y parte de ese plan incluyó el despido de 8000 trabajadores, con lo cual la ciudad de San Nicolás, donde estaba radicada la planta, quedó reducida a su mínima expresión económica y social. Recién más adelante, a lo largo de la década e incluso en los años posteriores, otros films habrían de representar esas cuestiones.

A lo largo del guion audiovisual de su película, y especialmente en el relato de las penurias que atraviesa Ramón, el protagonista, un trabajador que no pudo reincorporarse al

---

<sup>30</sup> El documental *Ciudad de María* (2001), incluido en nuestro corpus, está atravesado por imágenes de archivo tomadas por los noticieros de TV en 1991; allí puede verse la resistencia a los despidos generados durante el período de desmantelamiento de SOMISA. En paralelo, al mostrar los suburbios de San Nicolás y en el entorno del Santuario erigido en honor de la Virgen María, el film deja ver la construcción de una nueva ciudad, la Ciudad de María, que basó su economía no ya en la producción de acero sino en el dinero que dejaban, año a año, los miles de creyentes que acudían al Santuario.

Una década antes, el corto documental *No crucen el portón* (1992), producido por el grupo Boedo Films, había registrado testimonios de los trabajadores despedidos y en lucha.

mundo laboral, Bauer ha logrado representar las dramáticas vivencias de miles de desocupados. El director puso en imágenes fábricas abandonadas por sus dueños, el surgimiento de conflictos intrafamiliares y el incremento del número de jóvenes a los que la crisis empujó a la delincuencia. Además, en el film se exhibe la desconexión relacional del desocupado respecto de sus ex compañeros de trabajo y las formas de vida en los precarios asentamientos o villas miseria en las que debieron refugiarse muchas de las familias de trabajadores marginadas al perder sus viviendas por falta de pago de terrenos o de hipotecas.

Otra de las películas de nuestro corpus que representa la desocupación por tiempo prolongado es *Mundo grúa*.<sup>31</sup> Realizado por Pablo Trapero hacia el final de la década del noventa, el film sigue las peripecias de Rulo, su personaje principal, en sus frustrados intentos por incorporarse al mundo laboral. Una de las particularidades de la película es que, al representar el momento en el cual Rulo finalmente logra conseguir un trabajo –aunque por un breve espacio de tiempo, y de forma precaria–, el director escenifica el carácter alienante de la tarea que realiza y las consecuencias negativas que ese trabajo tiene sobre su psiquis.

Estrenada a casi diez años de *Después de la tormenta*, *Mundo grúa* tiene múltiples puntos de contacto con la temática de la película de Bauer. Dado que nuestra tesis pretende realizar una lectura histórica de los films y comprender de qué modo en ellos puede percibirse la crisis del Mundo del Trabajo, al analizar la situación de los protagonistas de ambas películas hemos tenido en consideración los abordajes sobre las consecuencias materiales y sociales de la desocupación por tiempo prolongado que historiadores, economistas, sociólogos y psicólogos han producido, con diversas miradas y conceptualizaciones, sobre el período.

En este sentido, en su libro *Marginalidad y exclusión social*,<sup>32</sup> de 2003, José Nun realizó un análisis de la desocupación masiva que tuvo lugar en los años 90 y desarrolló y profundizó la noción de “masa marginal” que había acuñado en la década de los sesenta, adelantándose, ya en aquellos años, al desarrollo que posteriormente tuvo la masiva marginación social y política de amplios sectores del Mundo del Trabajo en Argentina y a nivel mundial. Nun realiza una distinción entre los trabajadores que a partir de la segunda

---

<sup>31</sup> Si bien esa cuestión es central en los relatos de *Después de la tormenta* y *Mundo grúa*, ambos films representan también otros temas tales como conflictos de pareja, relación padres e hijos, cultura del trabajo, migración interna e individualismo, que desarrollaremos a lo largo de los distintos capítulos de la tesis.

<sup>32</sup> José Nun, *Marginalidad y exclusión social* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 35 y ss.

revolución industrial entraban y salían del proceso productivo según las necesidades fabriles y la actual “masa marginal” de trabajadores no funcionales a ese proceso y, por ende, excluidos sin término y sin posibilidad de ser reabsorbidos por el sistema económico.

Los aportes de Mario Damill<sup>33</sup> también han sido material de referencia al momento de analizar los dos films mencionados anteriormente. Al examinar el origen y los resultados de la política neoliberal adoptada en la década de 1990, el autor evaluó las consecuencias materiales que esta tuvo sobre el Mundo del Trabajo. En su obra, remarca que la desocupación se constituyó en un problema de enorme magnitud y aporta una cifra clave: en el año 2000 había dos millones menos de personas ocupadas a tiempo completo que en 1975. Agrega, además, que términos como “crisis”, “inestabilidad”, “desempleo” y “marginalidad” se instalaron en el lenguaje cotidiano de una manera nunca vista con anterioridad. Esos conceptos transitan, bajo diversas formas, el corpus filmico que abarca nuestra tesis.

Las conceptualizaciones de Robert Castel también han sido primordiales al elaborar nuestro análisis. En *La metamorfosis de la cuestión social*, el autor historiza las transformaciones que a lo largo del tiempo sufrió la forma remunerativa del “salario” y realiza una crónica del modo en que se fue imponiendo a lo largo del tiempo, crónica que culmina al arribar a la primera revolución industrial, cuando el salario pasa a ser la forma dominante de paga por el trabajo.<sup>34</sup> En un libro posterior, *El ascenso de las incertidumbres*,<sup>35</sup> Castel registra el proceso de luchas obreras que culminó con la instauración generalizada del Derecho del Trabajo, y pasa luego a describir las formas en las que ese Derecho ingresó, hacia finales del siglo XX, en una zona de deterioro y desregulación.

Los relatos filmicos de *Un peso, un dólar* (de Gabriel Condon, 2006) y *La próxima estación* (de Fernando Solanas, 2008) nos brindaron la posibilidad de abordar en nuestra tesis una figura laboral que tuvo especial gravitación durante la década de los noventa: los despidos masivos de trabajadores que se realizaron bajo la forma eufemística de “retiros voluntarios”. El documental de Solanas incluye el testimonio de un ingeniero ferroviario que describe los distintos medios que utilizaban los directivos de las empresas de ferrocarriles para obtener la renuncia de los trabajadores; entre ellos, se destacan la amenaza de traslados a estaciones lejanas (con la consiguiente fractura familiar) o el despido con una

---

<sup>33</sup> Mario Damill, “La economía y la política económica: del viejo al nuevo endurecimiento”, 155.

<sup>34</sup> Castel, *La metamorfosis de la cuestión social*, véanse especialmente los capítulos 7 y 8.

<sup>35</sup> Castel, *El ascenso de las incertidumbres*, 59 y ss.

indemnización que sería pagada con bonos a diez años. *Un peso, un dólar*, por su parte, representa desde la ficción la presión que se ejerció sobre los empleados de una empresa estatal de servicios para obtener su renuncia. En el film puede visualizarse la coacción ejercida por los directivos de la empresa para lograr que los empleados renunciaran y aceptaran la indemnización que se ofrecía, de un monto superior al que establecían las leyes laborales. De no renunciar serían despedidos y las indemnizaciones corrientes se pagarían luego de un tiempo. La dirección de la empresa buscaba de esa forma eludir situaciones de protesta y demandas judiciales que podían producirse si se realizaban despidos masivos. La película también representa la forma en que cobró cuerpo el mensaje del presidente Menem de que durante su gobierno los *proletarios* podrían convertirse en *propietarios*: esa idea despertó en algunos trabajadores deseos soterrados, tal es el caso del personaje central, Ricardo, quien con el dinero de la indemnización que recibió por su renuncia montó la pizzería que ansiaba tener.

Precisamente en relación con las promesas de gobierno, Pablo Gerchunoff y Lucas Llach<sup>36</sup> han analizado la decepción y el desencanto vividos por los asalariados a lo largo de la década de los 90, cuando las incumplidas propuestas de campaña de Menem (“salariazó” y “revolución productiva”) trocaron en una situación de fragilidad e inestabilidad laboral, tanto para los asalariados adultos como para los jóvenes. Esa fragilidad e inestabilidad están representadas en la totalidad de los films de nuestro corpus, en especial en *Buena vida (delivery)*, *Sólo por hoy*, *Piqueteras* e *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan*.

Al analizar tanto *La próxima estación* como *Ciudad de María* (de Enrique Bellande, 2003) y *No crucen el portón* (de Claudio Remedi, 1992), documentales que representan la expulsión laboral que en los 90 afectó a miles de trabajadores industriales y empleados ferroviarios, hemos tenido en cuenta las conclusiones de las investigaciones de Eduardo Basualdo<sup>37</sup> acerca de la forma en que, paralelamente a la reducción del salario real, el desempleo y el subempleo, así como la pobreza y la indigencia, llegaron, durante el transcurso de esa década, a niveles inéditos. El autor vincula estas transformaciones del mercado laboral con el proceso de cierre de fábricas y la desindustrialización que tuvo lugar

---

<sup>36</sup> Gerchunoff y Llach, *El ciclo de la ilusión y el desencanto*, 421.

<sup>37</sup> Basualdo, *Estudios de historia económica*, 309 y ss.

en los noventa. Al analizar las consecuencias económicas de las políticas neoliberales aplicadas al mundo del trabajo, concluye que en dicho período, junto al cierre del 15% de los establecimientos industriales, se expulsó del mercado de trabajo a una cuarta parte de los asalariados. Basualdo remarca la gravedad de esta situación, dado que la magnitud de la expulsión de mano de obra generó una masa marginal de población excedente que no pudo volver a insertarse laboralmente.

Algunos documentales realizados en la década de los noventa registraron aspectos de la crisis laboral y social que tuvo lugar en esos años pero centrándose en dos cuestiones que hemos recortado como subtemas: la “resistencia” a las medidas político-económicas y/o el desarrollo, por parte de quienes quedaron fuera del sistema de trabajo, de actividades laborales marginales para ganarse su sustento. Por un lado, *Un fantasma recorre la Argentina...los piqueteros* (del grupo Ojo Obrero, 2001) y *Piqueteras* (de Malena Bistrowicz y Verónica Mastrosimone, 2002), desplegando distintas herramientas estético-políticas, documentaron una protesta social de nuevo tipo, dominante hasta nuestros días, que dio lugar al surgimiento de un nuevo sujeto social y político: *el piquetero*; registraron, en sus imágenes, la forma en que trabajadores marginados del mundo laboral –que devendrían “piqueteros”– cortaron la circulación en calles y rutas para que sus demandas por trabajo y asistencia social fuesen visibilizadas. Por otro lado, los documentales *El tren blanco* (de Nahuel García y Sheila Pérez Giménez, 2003) y *Días de cartón* (de Verónica Souto, 2003) representan aspectos de una de las últimas opciones que para subsistir tuvieron quienes, expulsados del Mundo del Trabajo e imposibilitados de reincorporarse a un trabajo formal, luego de transitar por un largo período de desocupación, se vieron obligados a salir a las calles de las ciudades a “cartonear”, es decir, a recoger de la basura residuos reciclables. Estos documentales registran no solamente la forma de vida y trabajo de los cartoneros, sino que también ponen de relieve los penosos sentimientos que, en muchos casos, generó esa tarea en el grupo humano impelido a cartonear. Fue fundamental, en el proceso de análisis de los dos films mencionados y de la escritura de la tesis, tomar en cuenta los conceptos y conclusiones planteados por Denis Merklen, quien denominó *cazadores urbanos* a los trabajadores que buscan formas de supervivencia realizando esa tarea.<sup>38</sup> Para el autor, los cartoneros recorren

---

<sup>38</sup> Denis Merklen, *Las clases populares en la era democrática (Argentina 1983-2003)* (Buenos Aires: Gorla, 2010), 81 y 107.

la ciudad “opulenta” como si fuera un vasto campo de caza en el que ellos deben capturar cotidianamente lo que constituye su sustento.

Pese a que algunas de las cuestiones representadas en la película ficcional *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan* (de Ricardo Díaz Iacononi, 2012) no constituyen tema de nuestra tesis, y de que el film trabaja con hechos acaecidos en un período posterior al que estamos analizando, hemos decidido incorporarla a nuestro corpus en la medida en que las situaciones que exhibe son consecuencia de la crisis desatada en la década anterior. La película representa hechos ocurridos en la primera década de los 2000, cuando algunas empresas abandonadas por sus dueños –suceso frecuente que, como vimos, es parte central del argumento de los films *Después de la tormenta* y *Mundo grúa*– fueron recuperadas y puestas en marcha por los trabajadores.

Al momento de examinar en nuestra tesis tanto *Industria Argentina. La fábrica es para los que trabajan* como *Un peso, un dólar* y *Mundo grúa*, que incluyen en sus representaciones la descripción del accionar sindical durante los 90, recurrimos a algunos de los conceptos planteados por Héctor Palomino en su investigación “Los cambios en el mundo del trabajo y los dilemas sindicales”.<sup>39</sup> Allí, Palomino realiza una evaluación del accionar sindical frente a la desocupación y la precariedad laboral de la década de 1990, y se focaliza en la forma en la que los dirigentes sindicales de los gremios más importantes abandonaron a los trabajadores a su suerte. Señala el autor que dirigentes de los principales gremios, en un proceso que denomina “conservador adaptativo”, apoyaron las reformas del gobierno peronista y obtuvieron a cambio la posibilidad de conformar empresas sindicales en los campos del transporte de combustible, la electricidad, las ART y los fondos jubilatorios, de allí que se los haya denominado *business unions*.

Para el análisis de los films de nuestro corpus que representan aspectos de la resistencia a las políticas neoliberales (como mencionamos, los documentales *Piqueteras* y *Un fantasma recorre la Argentina...los piqueteros*, a los que debe sumarse el ficcional *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan*), los aportes de Maristella Svampa se constituyeron en materia de imprescindible consulta. En *La sociedad excluyente*,<sup>40</sup> la

---

<sup>39</sup> Héctor Palomino, “Los cambios en el mundo del trabajo y los dilemas sindicales”, en *Nueva Historia Argentina*, Tomo 10, *Dictadura y democracia*, Juan Suriano, dir. de tomo, 377.

<sup>40</sup> Maristella Svampa, *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo* (Buenos Aires: Taurus, 2005).

autora caracteriza la mutación social de los 90 y la nueva configuración que de ella deriva, a la vez que identifica y destaca la importancia de las nuevas formas que adoptaron las acciones colectivas de resistencia articuladas por los trabajadores para enfrentar la crisis. Asimismo, otras de sus investigaciones abarcan cuestiones tales como la redefinición del mundo social en tiempos de cambio, la experiencia del tránsito de la clase media a la nueva pobreza y la destitución social de los trabajadores expulsados de sus fuentes laborales.<sup>41</sup>

Los grupos sociales más perjudicados durante el ciclo menemista han sido representados, bajo distintas formas y estéticas, en la totalidad de los films de nuestro corpus. Pero es sugerente contrastar esto con los estudios de Ricardo Sidicaro, quien, en un libro de 2003, señala quiénes fueron los “ganadores”. Tras indicar los efectos negativos que tuvo para el Mundo del Trabajo la reducción al mínimo de las funciones intervencionistas del Estado, Sidicaro destaca el predominio económico alcanzado en los 90 por los grupos concentrados nacionales y extranjeros y las consecuencias de lo que denomina el “transformismo de Carlos Menem”.<sup>42</sup> Esa expresión alude a las contradicciones entre el accionar de este gobierno en particular y el tradicional apoyo peronista a la aplicación de las leyes protectoras del trabajo asalariado aprobadas a partir de 1945. Sidicaro concluye su análisis remarcando que la desocupación y el avance de la desigualdad social definieron la gestión de Menem.

En el ya referido *El ascenso de las incertidumbres*, Robert Castel se interroga si, en la etapa de crisis laboral mundial que analiza, los jóvenes tienen una relación específica, particular, con el trabajo, diferente de la que tenía la generación que los precedió. Su investigación lo condujo a dar una respuesta afirmativa: esa diferencia constituye una realidad indiscutible, dado que las profundas transformaciones que tuvieron lugar durante las últimas décadas en el Mundo del Trabajo aquejaron particularmente a esa franja etaria, sea el caso de los jóvenes que accedían a un primer empleo o el de aquéllos que estaban a la búsqueda de uno. Castel destaca el poco contacto de los jóvenes con el universo laboral, por lo que sus posiciones respecto de él eran distintas de las de sus antecesores, cuya vida giraba en torno al trabajo. Agrega, además, que el desempleo forzado es sobrellevado de manera diferente por un trabajador desocupado que ha estado trabajando permanentemente por

---

<sup>41</sup> Maristella Svampa, ed., *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales* (Buenos Aires: Biblos, 2003).

<sup>42</sup> Ricardo Sidicaro, *Los tres peronismos. Estado y poder económico. 1946-55/ 1973-76/ 1989-1999* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 143.



décadas que por un joven que sólo hizo trabajos precarios eventuales o que nunca trabajó. Para el investigador, emergen “relaciones cada vez más aleatorias con el trabajo”, y deja en claro que dicha situación no implica tener relaciones “más distanciadas” (que, tal como las interpreta André Gorz<sup>43</sup> serían un anticipo del “exilio general fuera del trabajo”, situación que terminaría por imponerse plenamente en el mundo laboral).<sup>44</sup>

A partir de reflexionar, para el caso argentino, sobre los aportes de Castel, hemos decidido abordar a los trabajadores adultos y a los trabajadores jóvenes como grupos distintos, pese a la similitud de buena parte de las problemáticas que debieron enfrentar; esa división nos permitirá profundizar en el análisis de las particularidades de cada sector y poner de relieve sus diferencias y semejanzas. Así, analizaremos como un tema en sí mismo el mundo laboral de los jóvenes, al que dedicaremos el capítulo 3. Dos de las películas ficcionales seleccionadas, *Sólo por hoy* (de Ariel Rotter, 2000) y *Buena vida (delivery)* (de Leonardo Di Césare, 2004), representan la precarización laboral y las vocaciones frustradas que sobrellevan integrantes de esa franja etaria. De ambas surge que fue particularmente severa la situación de los jóvenes que debieron enfrentar la crisis laboral de la década de 1990, ya que a las dificultades para lograr una inserción laboral se adicionó, como destacan los films, el hecho de que los escasos trabajos obtenibles eran precarios, de baja calidad y mal pagos. La situación de los jóvenes que están fuera del mundo laboral, así como también la de aquellos que subsisten en condiciones que bordean la delincuencia, conforman dos de los subtemas que abordaremos.

Esta última circunstancia ha sido representada en la película *Pizza, birra, faso* (1998), junto con la marginalidad juvenil y la cultura del no trabajo. La película dirigida por Adrián Caetano y Bruno Stagnaro destaca la situación de jóvenes que estaban totalmente fuera de los límites del Mundo del Trabajo, jóvenes que, en definitiva, no lo tenían como perspectiva de vida. Hablamos de aquellos que estaban inmersos en un espacio social y económico que podríamos nominar “*zona del no trabajo*”, los que, como veremos en el Capítulo 3, han recibido el epíteto de “pibes chorros”. En este sentido, en el film se representa cómo con pequeños hurtos, que denominaban “trabajitos”, un grupo de jóvenes logra obtener sus medios de supervivencia y resolver su alimentación cotidiana.

---

<sup>43</sup> André Gorz, *Miserias del presente, riquezas de lo posible*, citado en Castel, *El ascenso de las incertidumbres*, 111.

<sup>44</sup> Castel, *El ascenso de las incertidumbres*, 111.



Son de suma utilidad para pensar este panorama los conceptos que sobre la cuestión expone Daniel Míguez<sup>45</sup> en su libro titulado, precisamente, *Los pibes chorros*. Su obra analiza las causas y efectos de la delincuencia juvenil e interroga sobre si existe una relación directa entre el delito, la acentuada pobreza y el desempleo de los 90. En su respuesta el autor sostiene que en muchos casos los hijos de marginados y desocupados no pueden incorporar, porque han perdido sentido, los valores tradicionales de sus padres. En ese punto, comienzan a generarse en ellos nuevas pautas culturales y nuevos sistemas de vida.

La desocupación por tiempo prolongado del varón obligó a numerosas mujeres, amas de casa, que hasta allí no habían “necesitado” trabajar para el sostenimiento de la economía familiar, a salir a buscar trabajo. Ese cambio –que la mujer haya pasado a ser sustento económico del hogar– generó tensiones en el ámbito familiar que alteraron los sentimientos de los miembros de la pareja, los vínculos con los hijos y la identidad de las personas. Por eso, como parte del último gran eje de nuestra tesis, en el que analizamos los efectos de la crisis en la subjetividad de las personas y en las comunidades, estudiaremos en el cuarto capítulo tanto la cuestión de los roles de género, como la constitución de las subjetividades y los conflictos intrafamiliares.

Para el abordaje teórico de las cuestiones vinculadas al género, que analizaremos en *Después de la tormenta*, hemos acercado dos trabajos de campo, que, desde la visión sociológica y psicoanalítica, se han referido a la crisis intrafamiliar. Desde la sociología, Nilda S. Tadeo<sup>46</sup> ha estudiado los efectos de la crisis en la psiquis de la mujer que debió salir a trabajar al prolongarse la desocupación del hombre. La autora destaca las modificaciones de roles dentro y fuera del hogar y señala que éstas generaron tensiones y fracturas en el ámbito familiar. Al tiempo que el hombre se sentía desvalorizado, en la mujer se incrementaba un sentimiento de autoestima. La autora ha hecho centro en el malestar subjetivo del varón al momento del cambio de roles. Por su parte, desde el psicoanálisis, Mabel Burin, en la introducción a su ensayo “Precariedad laboral, masculinidad, paternidad”<sup>47</sup> indica que ha enfocado su investigación desde la perspectiva de los estudios de

---

<sup>45</sup> Daniel Míguez, *Los pibes chorros* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010), 45-57.

<sup>46</sup> Nidia S. Tadeo, “Trabajo y cotidianidad de territorios en crisis: ambigüedades y contradicciones”, en *6º Encuentro de Geógrafos de América Latina*, Observatorio Geográfico de América Latina, 1997.

<sup>47</sup> Mabel Burin, “Precariedad laboral, masculinidad, paternidad”, en *Precariedad laboral y crisis de la masculinidad. Impacto sobre las relaciones de género*, Mabel Burin, M. Jiménez Guzmán, L. e I. Meler, comps. (Buenos Aires: Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, 2007), 2 y ss.

género. Señalamos dos de los temas que aborda: la articulación de las problemáticas masculinas en relación con la inestabilidad laboral y la forma en la que esa situación afecta la salud mental del varón y sus formas de convivir en el ámbito familiar. En coincidencia con los estudios realizados por Tadeo, Burin concluye que al tiempo que en la mujer que por primera vez salió a trabajar se generó un cierto empoderamiento, en el hombre desocupado emergieron sentimientos de desvalorización.<sup>48</sup>

### c. Estado de la cuestión sobre cine y Mundo del Trabajo

La bibliografía existente sobre el tema de esta tesis es relativamente escasa. No conocemos una investigación que lo haya examinado en su conjunto; no obstante, algunos estudios que abordan el cine del período han propuesto ideas o tesis generales referidas a la presencia del tema del Mundo del Trabajo o cuestiones afines en films argentinos de la década de 1990 o referidos a ella, y han examinado una o más de las películas incluidas en nuestro corpus cinematográfico.

Dentro de las problemáticas sociales y políticas del período que analizamos, la desocupación de larga duración se constituyó en el desencadenante de las dramáticas situaciones que debió enfrentar el Mundo del Trabajo. Por lo tanto, comenzaremos por recuperar aquellas obras que, referidas al período, han estudiado los films que abordaron esa cuestión. Una de las propuestas más abarcativas en lo que hace al análisis de las representaciones cinematográficas de la crisis y la precariedad laboral durante la década del noventa es el libro *Otros Mundos*, de Gonzalo Aguilar, aun cuando se refiere más en general al Nuevo Cine Argentino.<sup>49</sup> En la “Introducción”, el autor expone una serie de conceptos que hacen a los temas sobre los que pivotea nuestra tesis, conceptos que luego desarrolla a lo largo de su libro. Al sintetizar ciertas ideas sobre la forma en que los films realizados en los años 90 representan el contexto socio-económico del período, Aguilar señala —como ya se

---

<sup>48</sup> Véase también Guillermo Pérez Sosto, coord., *Las manifestaciones actuales de la cuestión social* (Buenos Aires: Instituto Di Tella-UNESCO, 2005). El autor ha coordinado las investigaciones realizadas por un grupo de sociólogos en torno a las nuevas manifestaciones de la cuestión social producto de la crisis de los 90. El libro aborda el tema de la fragilización de los soportes de identidad frente a las transformaciones de la relación capital-trabajo.

<sup>49</sup> Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006).

adelantó— que esas producciones pueden funcionar como un inventario de las transformaciones de la década. Al examinar esas mutaciones en films como *Mundo Grúa* y *Ciudad de María* (cuyos relatos contraponen de modo sugerente, rastreando similitudes y diferencias), o *Pizza, birra, faso*, el autor destaca la forma en que la crisis económica, política y social afectó no solo la vida íntima y privada de los trabajadores, sino al Mundo del Trabajo en su conjunto.

Hemos remarcado más arriba que durante los 90 se generó en la Argentina una desocupación de tal magnitud que un “excedente” de población quedó totalmente fuera del mercado de trabajo; uno de nuestros objetivos es, precisamente, estudiar cómo las consecuencias de esa situación afectaron a los trabajadores y sus familias y el modo en que han sido representadas en distintos films de nuestro corpus.

En otro orden de cosas, en el capítulo “Mercancía y experiencia”, Aguilar realiza un análisis del consumismo que, según trabaja, caracterizó a la época, y señala que la “mercancía”, bajo diversas formas, ha dejado su rastro en cada fotograma de los films. A título de ejemplo, despliega la idea de que en el film *Pizza, birra, faso* los personajes son caracterizados en función de lo que consumen. Esta hipótesis de lectura no solo será una referencia, en nuestra tesis, para estudiar las películas que aborda el crítico, sino para vincular con otras que nos ocupan: por ejemplo, *Un peso, un dólar*.

Diversos análisis o reseñas del film *Después de la tormenta* recorren las páginas de tres de las obras de nuestra bibliografía que han examinado el cine de los 90. En una de ellas,<sup>50</sup> Ricardo Manetti dedica una parte del capítulo “Cine testimonial” a la película de Bauer. Su estudio es relevante para nuestros objetivos, en tanto y en cuanto su lectura crítica subraya cada uno de los momentos del proceso que se abrió tras la expulsión laboral de Ramón, personaje central del film. Guiado por la idea de que la ficción funciona, en este caso, como un modo de documentar, Manetti recupera el derrotero que va desde el despido de Ramón —inicio de un penoso viaje sin retorno tanto en su vida como en la de su grupo familiar— hasta su obligada reubicación en una villa miseria tras perder sus ingresos y, por ende, su vivienda. Al mismo tiempo, el crítico destaca la pérdida de la condición de trabajador industrial de Ramón, que se vio impelido a buscar changas por un día; y,

---

<sup>50</sup> Ricardo Manetti, “Cine testimonial”, en *Cine argentino 1983-1993*, Claudio España, comp. (Buenos Aires: Fondo Nacional de las artes, 1994), 261.

paralelamente, señala la forma en que, en el film, se va abriendo una brecha en la relación intrafamiliar y un sendero delictivo para el hijo adolescente. Ese proceso, apunta el autor, culmina con el fracaso de la decisión del protagonista de retornar al espacio rural de sus orígenes, del cual regresa atormentado y nuevamente sin perspectivas laborales. Manetti subraya, finalmente, algo que nos interesa destacar: que Tristán Bauer representa en su film partes del país que estaban invisibilizadas: la cultura del interior y la de los barrios marginales de la ciudad.

En 2006, un grupo de investigadores de las universidades nacionales de Córdoba y Villa María publicó un libro que indaga las diversas formas en las que el cine argentino de la década del 90 representó la problemática laboral y social de fin de siglo.<sup>51</sup> La investigación incluyó el contexto socio-económico en el que se desarrolló ese cine, y centró su mirada en el mundo del trabajo asalariado, dado que, destacan los autores, fue en dicho espacio donde se hizo rápida y fácilmente visible el efecto de las políticas neoliberales aplicadas por el gobierno de Carlos Saúl Menem. Tras examinar el film *Mundo Grúa*, los autores concluyen que de allí surge que el trabajo –inclusive el informal– no solo actúa como insustituible modo de supervivencia, sino que también opera como definición de identidades.

Así como hemos señalado la importancia de la mirada de Gonzalo Aguilar sobre algunos films realizados durante la década, debemos destacar que similar entidad tuvo el libro *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, de Ana Amado.<sup>52</sup> Tras examinar algunos films producidos en los 90, Amado concluye que las imágenes podrían analizarse como *acto crítico*, considerando a la vez lo que representan y lo que crean, pues un film “se proyecta en el mundo tanto como el mundo pasa por él”; para ello, ciertos motivos y figuras “resultan dispositivo fundamental a partir del cual estudiar esta relación”.<sup>53</sup> A lo largo de su obra Amado centra una de sus líneas de análisis en los films *Mundo grúa* y *Pizza, birra, faso*, a los que examina en relación con la crisis generalizada de los 90 y al resultante deterioro del mundo laboral. Ha resultado especialmente interesante para el abordaje de los subtemas “Desocupación de larga duración” y “Jóvenes. Precarización” (que elaboramos en los capítulos dos y tres de nuestra tesis basándonos en los films *Sólo por hoy*, *Buena vida*

---

<sup>51</sup> Santiago Druetta, Héctor D. Mansilla, Pedro Klimovsky y Luis Zanetti, *A la luz del trabajo, Las representaciones de lo laboral en el cine argentino de los 90* (Córdoba: Comunicarte, 2005).

<sup>52</sup> Ana Amado, *La imagen justa, Cine argentino y política (1980-2007)* (Buenos Aires: Colihue, 2009).

<sup>53</sup> Amado, *La imagen justa*, 212.

(*delivery*) y *Pizza, birra, faso*) su afirmación de que el cine de la década de los 90 abordó, con autenticidad y crudeza nada comunes hasta ese momento, la violencia y el deterioro material y social que enmarcaron la época y que afectaron a los jóvenes con similar o aun mayor intensidad que a los trabajadores adultos.

El libro *Cine y políticas en la Argentina*, de Gustavo Aprea,<sup>54</sup> fue otro importante antecedente para esta tesis. Como su título lo indica, la investigación del autor se focaliza en el examen de las relaciones entre cine y política. Aprea parte de la premisa de que todo film es político ya que en él se expone la aceptación o el cuestionamiento de las relaciones de poder y los roles sociales de los personajes, y concluye que no hay película que no contenga una posición ideológica y política bajo la cual representa el mundo de los protagonistas y su actividad en él. Es a partir de esas ideas que, en distintas partes de su libro, el autor examina los films *Pizza, birra, faso*, *Sólo por hoy*, *Mundo grúa* y *Buena vida (delivery)*. Ejemplificando sus apreciaciones sobre la forma en la que el cine argentino de los 90 aportó una nueva mirada sobre la década, Aprea señala que los personajes de *Pizza, birra, faso* están influenciados por su posición en relación con la crisis: los jóvenes representados en el film no tienen trabajo ni lo buscan. Por ende, subrayamos, en esa situación se ha fracturado la lógica del sistema económico capitalista según la cual es el trabajo o el usufructo de bienes lo que habilita el consumo: estos jóvenes no trabajan ni tienen bienes y, sin embargo, consumen. En otro orden de cosas, destaca que los personajes de *Pizza, birra, faso*, *Sólo por hoy* y *Buena vida (delivery)* han conformado “agrupaciones transitorias”; es decir, no los une la pertenencia a un orden de trabajo o el compartir jornadas en una empresa, sino que han constituido uniones aleatorias. Asimismo, agrega que algunos de ellos son sujetos marginales de origen, en tanto que otros provienen de una disgregada clase media. Una característica del cine de la década, concluye Aprea, es su mirada crítica respecto de un mundo laboral en disolución y su toma de posición solidaria con las víctimas de la marginación.

La particular situación de los jóvenes, que es uno de los subtemas específicos que desarrolla esta tesis, ha sido abordada también en diversas investigaciones. Una de ellas es la que en 2005 publicó el Ministerio de Educación de la Nación, que, aunque dirigida a

---

<sup>54</sup> Gustavo Aprea, *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional y UNGS, 2008).

estudiantes de nivel medio, resultó una importante referencia para la tesis.<sup>55</sup> La obra se centra en el análisis de los tres films que representan la situación de los jóvenes que acabamos de mencionar. A lo largo del libro su autora, Verónica Millenaar, realiza, en paralelo a la examinación crítica de los films, la descripción del contexto económico social dentro del cual fueron realizados. Cabe destacar la claridad y profundidad con que se abordan las causas político económicas que en la década de 1990 generaron la crisis del Mundo del Trabajo y sus particulares repercusiones en la franja etaria juvenil. Esos señalamientos –las causas de las crisis– generalmente no son incorporados en los textos que analizan las producciones cinematográficas, pues lo habitual es, reiteramos, considerar los efectos y no lo que los originó.

Otro antecedente sobre el tema es el libro *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino*, de Andrés Farhi.<sup>56</sup> Al comentar *Pizza, birra, faso* en el capítulo “El Nuevo Cine Argentino: otra modalidad de representación”, el autor señala que el director del film ha centrado sus esfuerzos en detectar no solo las vivencias de los jóvenes, sino la situación toda del país. Luego de desplegar una mirada de conjunto sobre las características del cine de la década de 1990 que representa el mundo de los jóvenes, Farhi remarca que esos films contienen una amplia apertura de sentidos, que suele expresarse a través del lenguaje que utilizan los personajes. Sobre ese punto, agrega al concepto de Gonzalo Aguilar que hemos mencionado más arriba (que en los films de dicha década se puede calificar a los personajes en función de las mercancías que consumen) que esos personajes también pueden caracterizarse en función del lenguaje que utilizan, ya que en *Pizza, birra, faso* su jerga opera como contraseña de pertenencia a una subcultura juvenil.

En lo que respecta al lenguaje de los personajes, Farhi cita un texto de Sergio Wolf en el cual éste remarca “el registro polifónico”<sup>57</sup> del lenguaje empleado por los cineastas de los 90, lo que los diferencia del lenguaje utilizado en la década anterior. Pero no es sólo el lenguaje lo que diferencia al cine de los 90 respecto de sus antecesores: también son diversos los universos narrativos, enmarcados y contextualizados por la época y por el espacio en los

---

<sup>55</sup> Verónica Millenaar, *Los jóvenes y el mundo del trabajo*. Con la colaboración de Gabriel Paz. Equipo multimedia de apoyo a la enseñanza (Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, 2005).

<sup>56</sup> Andrés Farhi, *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino* (Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA, 2005).

<sup>57</sup> Farhi, *Una cuestión de representación*, 71.

que fueron realizados, cuestiones que destaca Miriam Goldstein.<sup>58</sup> Al momento de examinar los films *Pizza, birra, faso*, *Sólo por hoy* y *Mundo grúa*, Goldstein subraya la representación de tópicos recurrentes tales como la fractura de las familias, la violencia ejercida sobre el desamparado mundo juvenil y la forma en que circulan los personajes por una ciudad que les es hostil y que, como desarrollaremos en la tesis, opera como un personaje más del relato. La autora también remarca la estrecha vinculación de los films de los 90 con lo que estaba ocurriendo en la sociedad al momento de su producción; por eso, atribuye el éxito de público de *Pizza, birra, faso* a que la elaboración de los personajes podía referenciarse de un modo directo con la violencia cotidiana instalada en la sociedad: los seres y objetos presentados ante la cámara eran tipos verosímiles en una sociedad en la cual el 59% de los jóvenes se encontraban en la pobreza, no lograban insertarse en un puesto laboral y muchas veces se veían impulsados a cometer delitos.

Los films *Pizza, birra, faso*, *Sólo por hoy* y *Mundo grúa* son también estudiados por Lorena Bordigoni y Victoria Guzmán con una perspectiva cercana a la de Miriam Goldstein. En su artículo “Márgenes y periferia en la representación de lo social”,<sup>59</sup> las autoras indagan en los cambios de la representación de lo social que se dieron en el cine de la década de 1990. Su investigación puntualiza que ese cine incorpora los conceptos de “margen” y “periferia”, entendidos no sólo como tópicos sino también como lugares de enunciación. Al examinar esos films las autoras resaltan, frente a las producciones de décadas anteriores, la renovación que tuvo lugar en el cine argentino al explorar en sus representaciones personajes y espacios totalmente diferentes de los de aquellas. En relación con la marginalidad que campea en *Pizza, birra, faso*, destacan que ésta se expresa en la exclusión social y en la violencia que sobre los personajes ejercen una ciudad y un Estado que los ignora salvo para perseguirlos y, eventualmente, eliminarlos físicamente, tal como está representado en el film. En lo que hace a lo formal, ubican a la producción de Caetano y Stagnaro dentro la tendencia del “realismo sucio” y señalan como lejano antecedente de esa forma de representación la película *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel.

---

<sup>58</sup> Miriam Goldstein, “Mundo joven, mundo adulto”, en *Cuadernos de Cine Argentino Número 1. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla* (Buenos Aires: INCAA, 2005).

<sup>59</sup> Lorena Bordigoni y Victoria Guzmán, “Márgenes y periferia en la representación de lo social”, en *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Ana Lusnich y Pablo Piedras, comp. (Buenos Aires: Nueva Librería, 2005), 575.



En su trabajo *Sociedad y cine*, María Althabe<sup>60</sup> ha examinado los films *Mundo grúa* y *Pizza, birra, faso* con una mirada que tiene puntos de contacto con las de Goldstein, Bordigoni y Guzmán que hemos comentado. La autora sostiene que los directores de ambos films utilizan el cine como herramienta para interpretar las consecuencias de la crisis de los 90 sobre el Mundo del Trabajo y en especial sobre la situación de los jóvenes. A través del análisis del conjunto de las representaciones filmicas de esos directores, examina los efectos en las estructuras familiares, en la vida de los jóvenes y en los sentimientos sobre sí mismos que fueron aflorando en los distintos miembros del grupo familiar debido a la desaparición progresiva del trabajo. Althabe apunta que las estéticas y las temáticas desplegadas por Pablo Trapero, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro implicaron una ruptura con los realizadores que los precedieron, y basa dicha afirmación en el hecho de que los directores del cine de los 90 representaron las penurias producidas por la crisis de la década, al tiempo que construyeron y mostraron dicha cuestión bajo una manera de narrar que les permitió colocar en escena actores sociales que anteriormente no habían sido visibilizados por el cine. Destaca Althabe que la crítica social que realizan estos directores emerge de la representación de la violencia no solo física, sino también simbólica, ejercida sobre los personajes de sus films. Se trata, señala, de dos películas cuyo estilo las aproxima a un documentalismo que se ubica –como el neorealismo italiano– en escenarios de la vida cotidiana, films que registran situaciones ocurridas en las calles de la ciudad o en zonas geográficas reconocibles por los espectadores, y en los que el lenguaje y los rostros de los personajes subrayan la credibilidad de lo representado.

Los dos libros que comentaremos a continuación reseñan films realizados en períodos diversos y en distintos países, pero el hecho de que sus autores incluyan la película *Después de la tormenta* entre las que analizan da cuenta de la importancia que se le asigna en el conjunto de la filmografía mundial que aborda el tema del trabajo.

---

<sup>60</sup> María Althabe, *Sociedad y cine. Una representación de los años 90 a través del nuevo cine argentino: el caso de los filmes de Pablo Trapero y Adrián Caetano*. [online]. Tesis de grado, presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (La Plata. Universidad Nacional de la Plata, 2009).



El primero de esos libros es *La lucha obrera en el cine*, editado por Enrique Pérez Romero y José Manuel González-Fierro Santos.<sup>61</sup> En el capítulo “La lucha obrera en Latinoamérica”, González-Fierro Santos realiza un breve análisis de los films latinoamericanos que, a través de los años, representaron la situación de los trabajadores y sus luchas. En el caso del cine argentino, historiza, año a año, los conflictos obreros que se produjeron en el país, partiendo del análisis de los films que los incorporaron como parte de sus guiones. Destaca, en su recorrido crítico, la importancia de películas tales como *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971), de Gerardo Vallejo y *La Patagonia rebelde*, (1974) de Héctor Olivera, y llegados a la década de 1990 realiza una reseña del film *Después de la tormenta* en la que pone de relieve el clima de época en el que fue realizado. Luego de hacer foco en las consecuencias de las políticas neoliberales que se aplicaron en la Argentina en esa década, señala que *Después de la tormenta* examina la situación de los trabajadores y la crisis de su entorno familiar a partir de la representación de las consecuencias del envío al paro del obrero de una fábrica metalúrgica que cesó su actividad.

El segundo de los libros mencionados es una obra publicada en España en 1996: *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*,<sup>62</sup> de José Luis Sánchez Noriega. Para abordar la temática de los conflictos laborales representados por el cine mundial, el autor reseñó los films que a lo largo de cien años de producciones cinematográficas, y en distintas latitudes, tomaron como temática el trabajo y el mundo obrero. Al momento de nominar las “treinta películas significativas”<sup>63</sup> del cine mundial, el autor incluyó en ese grupo al film *Después de la tormenta*, y se apoyó en su relato para describir la coyuntura histórica que atravesaban los trabajadores de nuestro país en 1996. Señala Sánchez Noriega que las consecuencias de la prolongada desocupación de Ramón, operario metalúrgico, abrieron el camino hacia la pérdida de la vivienda, la obligada salida a trabajar de su mujer, y la crisis familiar que empujó a delinquir a su hijo adolescente. Concluye remarcando que a través de ese film es posible ubicarse en la Argentina de mediados de la década de 1990, cuando en el país se contaban por centenares de miles los excluidos del Mundo del Trabajo.

---

<sup>61</sup> Enrique Pérez Romero y José Manuel González-Fierro Santos, eds., *La lucha obrera en el cine. Sindicalismo y derechos de los trabajadores en la gran pantalla* (Madrid: Arkadin Ediciones, 2011).

<sup>62</sup> José Luis Sánchez Noriega, *Desde que los Lumière filmaron a los obreros* (Madrid: Nosa y Jara Editores, 1996).

<sup>63</sup> Sánchez Noriega, *Desde que los Lumière*, 39.

Los documentales, incluyendo aquellos con los que trabaja esta tesis, también fueron objeto de sesudos estudios críticos. Dos de los rasgos que caracterizaron esta modalidad filmica a partir de la mitad de los 90 fueron su representación de la realidad y del clima de época reinante en la década. Esto ha sido examinado por Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker,<sup>64</sup> quienes –en coincidencia con los conceptos de Gonzalo Aguilar que hemos citado más arriba– manifiestan que el cine constituye el espacio en el cual científicos sociales e historiadores pueden capturar la dimensión de lo real y la “estructura de sentimiento” de una sociedad. A lo largo de la elaboración de los subtemas de nuestra tesis que abordan el análisis de los documentales *Ciudad de María*, *El tren blanco* y *Días de cartón*, hemos tomado en consideración conceptos desarrollados por las autoras. Éstas concluyen que fue desde mediados de la década de 1990, al calor de la reacción popular frente a la crisis generada por la aplicación de las medidas neoliberales, cuando tuvo lugar un verdadero “boom” del cine documental, y que fue entonces que la crisis quedó representada “en las poéticas del documental”<sup>65</sup> referidas a cuestiones como la desocupación, la marginalidad o la delincuencia.

En relación con los documentales de corte militante, Gabriela Bustos ha analizado en su libro *Audiovisuales de combate*<sup>66</sup> algunas de las producciones de los grupos de documentalistas que, surgidos en los 90, acompañaron las luchas sociales y acciones de resistencia. Bustos estudia sus propios procesos de realización como modos de intervención política y herramienta de acción, y, a la vez que vincula este accionar con el del cine político de las décadas del 60 y 70, estudia las formas en que las ideas sobre lo audiovisual como acto de injerencia sobre la realidad se han actualizado.

Los directores de algunos documentales que se refieren a la crisis de 2001, derivada de la década de 1990, incluyeron en sus películas imágenes de archivo de films realizados en periodos anteriores que aluden al Mundo del Trabajo. En un ensayo de 2003, Mariano Mestman<sup>67</sup> analiza un grupo de esos documentales y explicita la forma en la que se

---

<sup>64</sup> Irene Marrone y Mercedes Walker, *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años 60 y 90* (Buenos Aires: Colihue, 2011).

<sup>65</sup> Marrone y Walker, *Disrupción social*, 16.

<sup>66</sup> Gabriela Bustos, *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo* (Carmen de Patagones: La Crujía, 2006.)

<sup>67</sup> Mariano Mestman, “Imágenes de Archivo/Memorias del trabajo. En torno a la crisis argentina del 2001”, en: *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y retorno de lo real*, Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo, comps. (Buenos Aires: Colihue, 2013).

incorporaron en ellos ese tipo de imágenes. Entre los films que trabaja Mestman se destacan *La televisión y yo* (2006), de Andrés Di Tella; *Rastrojero, utopías de la Argentina potencia* (2005), de Marcos Pastor y Miguel Colombo; *Ciudad de María* (2003), de Enrique Bellande, y *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (2006), de Alejandro Fernández Mouján. Una particularidad que contienen las imágenes recuperadas en los documentales es que éstas aparecen atravesadas por una nostalgia que, al remitir al pasado, lo rememoran comparándolo con la crisis que soportaba el Mundo del Trabajo en los 90. Las imágenes, así, representan el sentimiento de los trabajadores que vieron desaparecer sus fuentes de trabajo. Destaca el autor que de las entrevistas a trabajadores desocupados realizadas por los documentalistas surge una “sensibilidad nostálgica”<sup>68</sup> que opera como recuerdo de una felicidad perdida, en paralelo a la añoranza por el cese de fabricación de productos señeros de la industria nacional, tales como el vehículo Rastrojero y el tractor Pampa. En los films *Después de la tormenta e Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan* hay una nostalgia que se expresa plena de dramaticidad, y es por eso que el análisis de la cuestión por parte de Mestman nos ha servido de referencia.

Por supuesto existe también una extensa bibliografía sobre la representación del Mundo del Trabajo en otras latitudes y en períodos históricos previos y posteriores al de esta tesis. En los diversos capítulos recuperaremos algunos de esos trabajos cuando resulte pertinente en relación con los films del corpus analizados; pero aquí mencionamos algunas investigaciones sobre esos otros períodos o lugares, simplemente para establecer un panorama más amplio que tendremos en cuenta.

Como ya hemos señalado, la obra de José Enrique Monterde<sup>69</sup> fue modélica al momento de decidir, siguiendo su metodología de trabajo, la división de nuestra tesis en subtemas. Un apartado de su libro, “La vida obrera en los tiempos del neoliberalismo: el cine contra la Thatcher”, está dedicado a las películas realizadas en las décadas de 1980 y 1990 en el Reino Unido, país regido en esos años por un régimen neoliberal de orden similar al que se impuso en Argentina en los 90. Su examen de films que dan cuenta de las penurias que soportaron los trabajadores ingleses y sus familias, tales como *Riff Raff* (1991), de Ken

---

<sup>68</sup> Mestman, “Imágenes de archivo”, 245.

<sup>69</sup> Monterde, *La imagen negada*, 1997.

Loach y *The Full Monty* (1997), de Peter Cattaneo, fue de utilidad durante la escritura de nuestros subtemas.

Benjamín Rivaya y Carlos Besteiro González<sup>70</sup> incluyen en el capítulo “Breve historia del cine laboralista”, de su libro *Trabajo y cine*, un examen de un grupo de las películas que en los últimos 100 años han representado la conflictividad obrera. Los autores comienzan la historización observando que ya en los comienzos del cine estaban representados el tema laboral y sus disputas. Señalan que en el film *Intolerancia* (1916), de David Griffith, ya podían verse muchas de las problemáticas que, a largo de una centuria, se repitieron en los films que abordaron la cuestión del trabajo: los intentos patronales de baja de salarios, las huelgas, las malas condiciones laborales, la organización de los trabajadores, la represión, etc. Al arribar en su análisis temporal a las décadas de 1980 y 1990, Rivaya y Besteiro González, en coincidencia con Monterde, destacan los films realizados en aquellos años en el Reino Unido, a los que conceptúan como referentes del cine social laboralista de esas décadas. En esta tesis hemos tomado en consideración su mirada sobre el cine laboralista mundial y sobre los conflictos que dicha filmografía ha representado a lo largo de una centuria pues, a partir de allí, podemos deducir que la crisis del mundo laboral representada en los films de nuestro corpus no es un hecho aislado sino que constituye parte de un recorrido histórico.

En lo referido a la bibliografía sobre el caso argentino, es sabido que existen muchos trabajos sobre el período del cine militante y de intervención política de las décadas de 1960/1970 (los de Emilio Bernini, Javier Campo, Ana Laura Lusnich, David Oubiña, Fabiola Orquera, Pablo Piedras, Mariano Mestman, entre otros).

También en años más recientes, algunos autores se focalizaron en la relación cine/trabajo durante las dos primeras presidencias peronistas (1946-1955); entre ellos, se destacan los estudios de Marcela Gené y, fundamentalmente, de Clara Kriger. Asimismo, podemos mencionar otros libros que hacen referencia a films sobre el Mundo del Trabajo en períodos previos, donde el tema fue menos frecuentado pero, aun así, estuvo presente en algunas obras cinematográficas.

---

<sup>70</sup> Carlos Besteiro González y Benjamín Rivaya García, *Trabajo y cine. Una introducción al mundo del trabajo a través del cine* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2008).

Otra referencia importante para nuestro abordaje fue el libro *Un país de película*, de Marcela López y Alejandra Rodríguez.<sup>71</sup> En el inicio, las autoras expresan que intentarán revisar la forma en la que el cine dio su versión del pasado, específicamente la manera en la que cien años de cine representaron doscientos años de historia. Su trabajo de análisis sobre cuatro de los films que, en diferentes momentos e imbuidos cada uno de los saberes y el clima de época en que fueron realizados, representaron el Mundo del Trabajo –*Juan sin ropa* (1919), de George Benoît y Héctor Quiroga; *Los traidores* (1973), de Raymundo Gleyzer; *La Patagonia rebelde* (1974), de Héctor Olivera, y *Los hijos de Fierro* (1975), de Fernando Solanas– permite ver que, a lo largo del siglo, la representación del problema laboral se mantiene como una insistencia.

Algunas de las películas producidas en las primeras décadas del siglo XX que representan aspectos del mundo del trabajo en Argentina están examinadas en sendos libros de Claudio España y Domingo Di Núbila. En el primer volumen de la obra que compila, *Cine Argentino. 1933-1956*, Claudio España<sup>72</sup> hace referencia al film *Pobres habrá siempre*, que en 1954 comenzó a rodar Carlos Borcosque. Comenta España que la película se filmó en escenarios auténticos (el Dock Sud y el interior de un frigorífico), y agrega que el lenguaje corresponde a diálogos grabados en el lugar donde ocurrieron los hechos, al tiempo que destaca que la proximidad del film con la temática cinematográfica neorrealista italiana le otorga sustancial grado de veracidad. A esto agregamos, porque se vincula con nuestro objeto de análisis, que la película representa trabajadores operando en sus puestos laborales, y que el relato pone el foco en la protesta y posterior huelga realizada en la década del treinta por obreros que trabajaban en un frigorífico.

En el segundo volumen<sup>73</sup> del libro de España, César Maranghello desarrolla una revisión del cine de la década 1933-43. Menciona allí dos películas dirigidas por Manuel Romero que representan el mundo del trabajo femenino asalariado: *Mujeres que trabajan* (1936) y *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942). Ambas configuran, en sus relatos, las peripecias de empleadas de comercio que trabajaban en una gran tienda de Buenos Aires.

---

<sup>71</sup> Marcela López y Alejandra Rodríguez, *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó* (Buenos Aires: Del nuevo extremo, 2009).

<sup>72</sup> Claudio España, *Cine argentino 1933-1956*, Vol. I (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000), 604.

<sup>73</sup> César Maranghello, “Cine y Estado. Del proyecto conservador a la difusión peronista”, en *Cine argentino 1933-1956*, Vol. II, Claudio España, ed. (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000), 49.

El autor señala que los films representan un enfrentamiento por derechos laborales contra patronales rígidas; agrega que las protestas y la huelga que realizan constituyen un aspecto de la lucha de clases, de la pugna entre ricos y pobres, y que si bien Romero no profundizó en sus films en un tema social de tanta envergadura como lo era la situación de las empleadas de comercio, uno de sus méritos es haber representado –hasta donde tenemos conocimiento, por primera vez en la pantalla argentina– la situación laboral de ese sector.

Domingo Di Núbila es otro investigador que ha examinado la filmografía de Romero.<sup>74</sup> Al referirse a la película *Mujeres que trabajan* la caracteriza de una forma similar a la de Maranghello, pues hace notar la falta de profundidad en la representación de una situación social de la magnitud de la abordada. Entre los films que analiza Di Núbila se encuentra, además, *La maestría de los obreros*, película realizada en 1942 por Alberto de Zavalía. En su libro, el autor se ha limitado a evaluar la calidad cinematográfica del film, al que califica de convencional. No obstante, en su examen de la película emergen secuencias relacionadas con el mundo del trabajo en la década de los 40 que hemos considerado interesantes al contraponerlas con los films de nuestro corpus que fueron realizados 50 años después.

Como parte de este recorrido, no puede quedar afuera, como antecedente central en la cinematografía nacional, la obra que en aquellos años produce Mario Soffici. En este sentido, en el mismo primer volumen coordinado por España que venimos refiriendo, Ana Laura Lusnich analiza el film *Prisioneros de la tierra*, de 1939, sobre el cual sostiene que “[...] puede ser pensado como la contracara de *Las aguas bajan turbias*” [la película que Hugo del Carril realizaría en 1952 tomando como base la novela *El río oscuro* (1943), de Alfredo Varela], ya que “[...] adopta una mirada crítica de la situación vivida por los peones mensúes en un yerbatal de la provincia de Misiones, a comienzos de siglo”. Lusnich sostiene, además, que el film puede ser pensando “[...] como la lucha del hombre por su reivindicación humana”.<sup>75</sup> Más adelante, en el volumen II de la compilación de España, Lusnich volverá sobre el análisis específico de *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril. Su mirada nos interesa ya que, entre otras cosas, la autora señala que el film “deja constancia de que los objetivos básicos de la nueva política social establecida por el Art. 39 de la Constitución

---

<sup>74</sup> Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino*, Tomo I (Buenos Aires: Cruz de Malta, 1960).

<sup>75</sup> Ana Laura Lusnich, “Prisioneros de la tierra”, en *Cine argentino 1933-1956*, Vol. I, Claudio España, ed., 304.

Nacional de 1949, los derechos del trabajador, la ancianidad y la familia están negados e invertidos en las zonas rurales del interior del país, en este caso los extensos latifundios dedicados a la explotación agrícola”.<sup>76</sup>

Constatamos, nuevamente, la continuidad de la problemática conflictiva que marcó al mundo del trabajo a través del tiempo.

#### **d. Estructura de la tesis y descripción de los capítulos**

En la organización de los capítulos que conforman esta tesis podría diferenciarse el primero, “El contexto de algunas transformaciones en el cine argentino durante la década de 1990”, que es de carácter histórico-descriptivo, respecto de los otros tres: “Crisis laboral y social”, “El mundo laboral de los jóvenes” y “Efectos de la crisis en personas y comunidades”, que constituyen el núcleo de la investigación y se dedican a analizar la representación cinematográfica ficcional y documental de la crisis del Mundo del Trabajo que tuvo lugar en la Argentina durante la década de los 90. El nombre de esos capítulos remite a cada uno de los grandes temas que se estudian, y cada uno de ellos, a su vez, está dividido en subtemas que organizan nuestro abordaje.

La sanción, en 1994, de la ley de Fomento de la Cinematografía Nacional (Ley N.º 17.741), coincidió con el surgimiento de un grupo de jóvenes directores formados en las escuelas de cine. Como veremos, implementada a través del INCAA, la ley les brindó apoyo económico para producir un importante número de films, muchos de los cuales serían agrupados, posteriormente, y debido a las características que compartían, como parte del Nuevo Cine Argentino (NCA). El hecho de que cinco de las películas ficcionales de nuestro corpus fueran realizadas dentro de las características asignadas a ese movimiento, y la forma en la que esos films representan aspectos de la crisis del trabajo, nos movió a revisar en el Capítulo 1 las características del NCA. El estudio de las películas que comparten esas particularidades nos permitió constatar que los directores enrolados en esa modalidad de producción planteaban una ruptura radical con el cine de las décadas anteriores. De ese grupo de cineastas no emergió un manifiesto y tampoco tenían un proyecto estético común, pero sí

---

<sup>76</sup> Ana Laura Lusnich, “Las aguas bajan turbias”, en *Cine argentino 1933-1956*, Vol. II, Claudio España, ed., 104.



compartían formas de producción y ciertos puntos de vista en relación con las puestas en escena y la caracterización de los personajes. Aunque sin apelar discursivamente y de modo explícito al contexto político y económico en que fueron realizadas (o al que se referían), en las películas de ficción puede leerse la fractura social y económica del período. Esos films no contienen llamados directos a realizar acciones políticas que busquen modificar los elementos que generaron la crisis laboral y vivencial u operar sobre sus consecuencias; no obstante, la política está presente en la representación, sin comentarios, de las penurias que soportan los personajes, y en la exposición de la incertidumbre y fragilidad en que transcurren sus días.

Distinto es el caso de los documentales que emergieron en los 90 (o que, producidos pocos años después, se refirieron al período), que contribuyeron, bajo distintas estéticas, a poner de relieve el contexto de la crisis laboral desde una posición política activa, representando las acciones de resistencia al modelo económico y los modos de vida de los grupos sociales marginados. Recuperaremos de modo general, también en este capítulo, el proceso que Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker calificaron como un “boom” del documental cinematográfico argentino, y, tomando propuestas como la de Gabriela Bustos en *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*, analizaremos la forma en que films como *Piqueteras* y *Un fantasma recorre la Argentina... los piqueteros* documentan, desde el compromiso militante, la resistencia de grupos de desocupados a las medidas socio económicas del menemismo. También indagaremos, en documentales como *El tren blanco*, *Días de cartón* y *Ciudad de María*, el modo en que el cine representó otro tipo de efectos de la crisis laboral: la cantidad de desocupados que debió volcarse al cartoneo y la venta ambulante como formas de subsistencia.

Los capítulos 2, 3 y 4 son de tipo analítico y constituyen, como ya dijimos, el núcleo central de la investigación. En ellos abordamos, dividiendo nuestro estudio en subtemas, las películas de nuestro corpus, y buscamos demostrar la hipótesis central de la tesis: que parte del cine argentino de los 90 capturó en profundidad y representó (con inteligencia y sensibilidad) las transformaciones que se operaron en el Mundo del Trabajo.

La representación de la crisis laboral y social es abordada en el capítulo 2. Para abarcar sus distintas facetas, hemos desagregado el capítulo en tres apartados que se corresponden, cada uno, con un subtema: el primero de ellos, “Desocupación de larga



duración”, destaca sobre el resto, dado que, como se mencionó, fue a partir de la expulsión de los trabajadores del mundo laboral que se generaron las migraciones internas y externas, los conflictos en el ámbito familiar, y la desarticulación del Mundo del Trabajo. En cuatro de las películas ficcionales de nuestro corpus (*Después de la tormenta*, *Mundo grúa*, *Un peso, un dólar e Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan*) están representadas tanto la magnitud como las distintas formas en que la desocupación de larga duración afectó a los trabajadores y a su ámbito familiar. Dentro de ese grupo, reiteramos, se destaca *Después de la tormenta*, en la que su director ha realizado una lectura abarcadora de las diversas dimensiones del proceso social y económico que se estaba viviendo a comienzos de los 90.

En el segundo subtema del capítulo dos, “Resistencia y actividades marginales”, hemos hecho foco en dos cuestiones: por un lado, trabajamos sobre cómo algunos films dieron cuenta de las nuevas formas de resistencia que una parte de los trabajadores desocupados opuso a las medidas socio-económicas aplicadas por el menemismo. Los documentales *Piqueteras* y *Un fantasma recorre la Argentina... los piqueteros*, exhiben el modo en que, a mediados de la década de los 90, grupos de trabajadores desempleados se unieron y protagonizaron esa novedosa forma de protesta que llegó para quedarse, el piquete. Con cortes de rutas y calles, e impidiendo de este modo la circulación de mercancías y personas, los piqueteros (con sus familias incluidas) intentaron hacer mella en el desarrollo de un flujo económico que los excluía, y volver visible su protesta frente a la situación de desamparo en que se encontraban. Por otro lado, en este apartado también nos hemos dedicado a estudiar, en una segunda sección, la representación documental de las actividades a las que debió dedicarse parte de los trabajadores que estuvieron desocupados durante períodos prolongados. Los films *El tren blanco* y *Días de cartón* han documentado la actitud que, frente a la crisis, se vio obligada a adoptar una parte de la masa marginal de superpoblación relativa, cuando, durante los 90, debió “reinventarse” y realizar trabajos informales como el del cartoneo o la venta ambulante.

En “Privatizaciones”, que constituye otro subtema de este capítulo, hemos analizado el proceso de cierre de empresas estatales que concluyó expulsando a la marginalidad a más de 250.000 trabajadores. Una parte de nuestra investigación hace centro en la detección de algunos de los mecanismos que actuaron sobre la sociedad de los 90 para hacer posible que

una transformación socio económica, un desguace del patrimonio estatal de tal magnitud<sup>77</sup> y una masa tan importante de trabajadores fueran expulsados de sus tareas, sin una mayor resistencia de la sociedad. Cuatro films de nuestro corpus (tres documentales: *La próxima estación*, *No crucen el portón*, *Ciudad de María* y uno ficcional: *Un peso, un dólar*) han representado el proceso de liquidación de las empresas estatales. El primero de ellos tiene especial relevancia, ya que su director, Fernando Solanas, realizó un análisis minucioso y sistemático de la magnitud y consecuencias del desguace ferroviario.

El tercer capítulo de la tesis se titula “El mundo laboral de los jóvenes”. A lo largo de nuestra investigación, la relación de los jóvenes con ese Mundo del Trabajo en crisis fue un tema que fue cobrando cada vez más cuerpo, y a eso se debe la consagración de un capítulo a la cuestión. Hemos dividido esta parte de la tesis en dos subtemas, que a continuación resumimos someramente.

Una cuestión específica que emergió al analizar el mundo laboral de los jóvenes en los noventa fue la inestabilidad laboral. Como ha investigado Maristella Svampa, esa situación ocupacional no les resultaba desconocida, dado que en muchos casos ya había sido transitada por sus padres; sin embargo, un nuevo concepto comenzó a cobrar cuerpo por esos años: el de “precarización”, que titula y conforma el primero de los subtemas de este capítulo. En su desarrollo constatamos que la precarización se expandió favorecida por la desocupación, ya que al tiempo que se destruían los empleos protegidos por el Derecho Laboral y por los Convenios Colectivos de Trabajo, avanzaba el número de empleos inestables y precarios, todo lo anterior enmarcado por salarios a la baja.

Muchos adolescentes y jóvenes abandonaron sus estudios y buscaron trabajo sin conseguirlo. Sin empleo, sin estudio y sin contexto familiar, algunos de ellos fueron empujados a la delincuencia. Esa situación, representada en los films *Después de la tormenta* y *Pizza, birra, faso*, nos movió a incluir en el mismo capítulo el subtema “Los jóvenes y el delito”. De su desarrollo surgió que los adultos desocupados por largo tiempo, o que convivían con trabajos temporarios, se sentían incapaces de transmitir a sus hijos los valores del trabajo asalariado, de la educación escolarizada e incluso de la vida familiar. Bajo esa

---

<sup>77</sup> Entre las investigaciones que han estudiado la cuestión, destaca la realizada por Daniel Azpiazu, quien resalta que para 1993 ya no quedaba en manos del Estado ninguna empresa industrial ni de servicios.

situación, en muchos jóvenes comenzó a desarrollarse una nueva calidad de pautas culturales y creencias, entre las cuales emergió la delictiva.

El capítulo cuatro de la tesis está dedicado a los “Efectos de las crisis en personas y comunidades”. Nos resulta relevante incorporar esta dimensión de análisis, pues constituye un tema que no siempre suele considerarse al historizar la década de los 90: el de los efectos de la crisis en la estructura de las familias, en las relaciones interpersonales, en la subjetividad de los individuos y en las comunidades.

Inicialmente, desplegaremos un análisis que se basa en estudios de campo que han evaluado la forma en que la situación de desocupación ha incidido en el bienestar psicológico de las personas, las familias y la vida relacional de los sujetos. A partir de plantear el desempleo como origen del malestar subjetivo, las investigaciones que tomamos como apoyo para nuestra lectura remarcan la vinculación entre la pérdida del trabajo y el paralelo deterioro del sentimiento de identidad en relación con los roles de género. Hay coincidencia en las conclusiones de esos estudios:<sup>78</sup> la dinámica de las relaciones familiares sufrió modificaciones y con ella las tradicionales subjetividades femeninas y masculinas. Al momento de pensar esta problemática hemos examinado los films *Después de la tormenta*, *La próxima estación*, *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan* y *Mundo grúa*, que representan la tensión que se establecía al conjugar los roles masculinos y femeninos y los conflictos intrafamiliares.

Como parte de este último capítulo, también hemos puesto el foco en las penurias que soportaron muchas comunidades del interior del país tras la aplicación de las políticas de liquidación de las empresas del Estado. El caso de los ferrocarriles es modélico, ya que el cierre de los ramales ferroviarios de larga distancia implicó el colapso, a todo lo largo y ancho del país, de centenares de comunidades que contaban con ese servicio. Esa situación fue documentada por Fernando Solanas en *La próxima estación*, donde quedaron registradas las obligadas migraciones en busca de trabajo de más de 80.000 trabajadores ferroviarios y la

---

<sup>78</sup> Notablemente, nos referimos a los trabajos ya citados de Nidia Tadeo (“Trabajo y cotidianidad”) y Mabel Burin (“Precariedad laboral, masculinidad, paternidad”), y agregamos los de Agustín Salvia y Roxana Boso (“Descomposición social del malestar subjetivo y de las capacidades de afrontamiento en un contexto de crisis y desempleo”. *Revista de Psicología de la Universidad Católica Argentina*, Vol. 3 (2006), 95-128) y Elizabeth Jelin (“La familia en la Argentina: modernidad, crisis económica y acción política”, en *Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?*, Teresa Valdés y Ximena Valdés, eds., 41-76. Santiago de Chile, Flacso Chile-CEDEM-UNFPA.)

suerte corrida por los desmantelados edificios de las estaciones, muchos de ellos convertidos en taperas, verdaderas ruinas.

La vivienda familiar fue uno de los espacios más afectados por la crisis, pues parte de las clases trabajadoras y medias bajas debió enfrentar su pérdida al carecer de los ingresos necesarios para abonar cuotas de terrenos, hipotecas o alquileres. Por eso, hemos considerado nodal su estudio, dado el impacto emocional y la crisis en el ámbito familiar que implicó su pérdida y, en muchos casos, el consecuente traslado a una villa miseria. Este estado de cosas fue representado en las películas *Después de la tormenta*, *Buena vida (delivery)* e *Industria Argentina. La fábrica es para los que trabajan*. En *Buena vida (delivery)*, además, está representada otra situación: la usurpación de una vivienda realizada por una familia expulsada de la suya.

Los jóvenes, por último, tampoco quedaron fuera del problema habitacional: no contando con medios para alquilar una vivienda, en muchos casos debieron optar por convivir agrupados en una casa colectiva, como vemos en *Sólo por hoy*.

A lo largo de esta Introducción intentamos plantear los criterios que articulan los capítulos que siguen; desplegamos su organización conceptual y estructural y las hipótesis principales, así como también el estado de la cuestión sobre nuestro objeto de investigación: las representaciones filmicas que, producidas durante los 90 o posteriormente, pero referidas a esos años, permiten leer los efectos de la crisis del Mundo del Trabajo. Por eso, incluimos un análisis histórico del período que hemos seleccionado en el recorte del problema, con el fin de caracterizar el proceso de deterioro y crisis. Al analizar las producciones cinematográficas ficcionales nos proponemos leer, entonces, cómo la crisis política, social y económica acaecida en la década de 1990 emerge en ellas de un modo que en general no es explícito o que no cobra una modalidad denunciante, sino que más bien se aloja como un bajo continuo, un imaginario sensible que no se constituye en discurso ideológico ostensible pero que caracteriza políticamente esas representaciones. Los documentales seleccionados (la mayoría de ellos), por su parte, operarán como punto de contraste para señalar otras formas por las cuales la realización audiovisual abordó el desmoronamiento del Mundo del Trabajo. El sistema de ejes temáticos y subtemas que desplegaremos nos permitirá desgranar

en profundidad las diversas aristas, estéticas e históricas, de la problemática que nos hemos propuesto examinar.

## CAPÍTULO 1

### EL CONTEXTO DE ALGUNAS TRANSFORMACIONES EN EL CINE ARGENTINO DURANTE LA DÉCADA DE 1990

#### 1.1.El Nuevo Cine Argentino (NCA): las ficciones

Enmarcado por la crisis generalizada, a mediados de la década de los 90 emergió el Nuevo Cine Argentino (NCA), movimiento multifacético y renovador que constituyó un quiebre en los modos de hacer cine respecto de las décadas anteriores.

El surgimiento de esa nueva forma de hacer films tuvo lugar y fue facilitado a partir de la conjunción de diversos factores, entre los que se destaca la sanción, en 1994, de la Ley N°17.741 de Fomento de la Cinematografía Nacional que brindó, a través del INCAA, apoyo económico a la producción audiovisual y contribuyó a que se generara un verdadero incremento de películas realizadas en Argentina.<sup>79</sup>

La aprobación y reglamentación de la ley coincidió con la emergencia de un grupo de jóvenes directores formados en las escuelas de cine que, en muchos casos, recibieron apoyo estatal para realizar sus óperas primas. Muchas de esas escuelas eran públicas: por ejemplo, el CERC, Centro de experimentación y realización cinematográfica del INCAA, que en 1999 pasaría a llamarse ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y realización cinematográfica), al que deben sumarse muchas otras existentes a nivel provincial y municipal (Claudio España enumera muchas de ellas, localizadas en Buenos Aires, Lomas de Zamora, Avellaneda, Córdoba, Mendoza, Entre Ríos, Rosario y Mar del Plata, entre otras)<sup>80</sup>. Asimismo, también fueron nodales en la formación de nuevos realizadores instituciones privadas como la Universidad del Cine (dependiente de la Fundación Universitaria del Cine), fundada en 1991 por Manuel Antín.

---

<sup>79</sup> A partir de 1995, la producción de películas respecto de los años anteriores de la década se duplicó. Mientras que entre 1990 y 1993 el número osciló entre 10 y 17 por año, en 1994 tuvo su punto más bajo con 8, y a partir de allí, se duplicó, llegando a estrenarse, en 1999, 38 películas, y en el 2000, 45. Véase Octavio Getino y Héctor Schargorodsky, *El cine argentino en los mercados externos. Introducción a una problemática económica y cultural* (Buenos Aires: FCE-UBA, 2008), donde los autores incluyen un cuadro de películas estrenadas sobre la base de datos del INCAA.

<sup>80</sup> Véase Claudio España, “Las escuelas de cine en la Argentina”, *Cinemas d'Amérique Latine*, N.º 5, 1997, 166-172.

Junto con el incremento de instancias formativas y de experimentación, así como también de fuentes de financiamiento públicas, fue primordial para la concreción de estas producciones el apoyo económico brindado por instituciones internacionales, en especial a partir de los éxitos –en los festivales de Mar del Plata en 1997 y en el BAFICI en 1999, respectivamente– de las películas *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa*. Para ese momento, además, el NCA ya contaba con el precedente del fondo “Hubert Bals” (Hubert Bals Fund), del Festival de Cine de Rotterdam, que había sido otorgado a *Rapado*, de Martín Rejtman –uno de los films inaugurales y emblemáticos del movimiento–, y que luego fue recibido por proyectos como *Buena Vida (delivery)*, *Mundo Grúa*, *Sólo por hoy* y *Pizza, birra, faso*. En cuanto a estas cuatro películas, que son parte central de nuestro corpus, debe agregarse que la primera de ellas recibió, además, el apoyo del Fonds du cinema del Ministerio de Cultura de Francia, y la última fue premiada en el Festival Latinoamericano de Toulouse y en el Festival Internacional de Friburgo.

Antes de continuar, debemos considerar, en relación con el circuito de festivales, el caso de *Después de la tormenta*, que aunque se estrenó varios años antes que las películas del Nuevo Cine Argentino que trabajamos, encontró parte de su éxito en su participación en numerosos festivales de cine: la película pasó por los de Toronto, San Sebastián, Chicago y La Habana, lo que posibilitó que fuera comprada para su exhibición comercial por Inglaterra, México y Alemania. Además, también recibió financiamiento internacional de la Radio y TV española. Argentina participa desde hace años de diversos festivales e instancias de premiación y co-producción internacionales: *La Historia Oficial* (1985), de Luis Puenzo que no solo fue galardonada con el Oscar y el Golden Globe a mejor película extranjera, sino que fue exhibida y laureada en los festivales de Cannes, Toronto, Berlin, Cartagena y La Habana, por mencionar algunos, es un hito en este sentido. La novedad que ocurre con el vínculo del NCA y los festivales es que estos últimos se convirtieron en verdaderas puertas de acceso a fuentes de financiación que el cine previo no requería.

En un sentido similar operó el auge de revistas que renovaron la crítica y el análisis cinematográfico. A la ya entonces influyente *Punto de vista*, fundada en 1978, que en los 90 dedicó espacio –aunque poco– a trabajos críticos sobre el cine argentino contemporáneo<sup>81</sup>,

---

<sup>81</sup> Enumeramos algunas de las notas sobre cine publicadas allí: “El cine por venir”, de Raúl Beceyro, dedicada a *Tango Feroz* (Diciembre, 1993); “*Mala época*, el cine, la ciudad”, de Rafael Filippelli y Adrián Gorelik

se sumó en 1991 la aparición de la revista *El Amante*, dedicada íntegramente, y con afán renovador, a la crítica cinematográfica. Como indican María Victoria Rodríguez Ojeda y Guadalupe Varelli en su presentación de la publicación en el portal AHIRA, entre las características más importantes de esta se encuentra un fuerte uso de la primera persona en los textos –lo que implicaba una renovada forma de ejercer la crítica cinematográfica– así como también “la reivindicación de géneros y autores menores o no consagrados y la defensa de la crítica independiente”<sup>82</sup>. Fue con este espíritu que *El Amante* dedicó en 1998 y 1999 sendas críticas a *Pizza, birra, faso* y *Mundo Grúa*, y que realizó entrevistas a directores del NCA (*i. e.*, en julio de 1999 a Pablo Trapero), además de dedicar artículos al cine mundial y cubrir los festivales más importantes. Sin dudas, la revista *Film* fue otra de las publicaciones icónicas de la década: fundada en 1993 por Paula Félix Didier, Fernando Martín Peña y Sergio Wolf, “formó parte del movimiento de renovación crítica y artística que consolidó el llamado Nuevo Cine Argentino”<sup>83</sup>. Por último, resta señalar que, en 1995, emergió la publicación mensual *Haciendo cine*, que no se identificaba con las publicaciones anteriores y proponía una consideración del cine visto desde el lugar de la práctica.

En la época que nos ocupa, fueron también fundamentales ciertos progresos técnicos que tuvieron un gran impacto en la forma de hacer cine: a los equipos manuales de alta calidad, digitales, más livianos y pequeños, que se desarrollaron en aquellos años, se sumó el abaratamiento de costos para adquirirlos: con la dolarización de la economía, se hizo más fácil importar este tipo de equipamiento, que no se producía en el país. Estos factores favorecieron a los jóvenes cineastas que realizaban sus películas con presupuestos ajustados<sup>84</sup>.

Numerosos estudios académicos se han dedicado a investigar el surgimiento y desarrollo del NCA. Uno de los títulos más importantes y de mayor impacto sobre ese tema fue una obra a cuyas hipótesis ya nos hemos referido: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, de Gonzalo Aguilar, publicado en 2006. Sus indagaciones han sido

---

(Agosto, 1999); “Estética del cine, nuevos realismos, representación”, un diálogo entre Raúl Beceyro, David Oubiña, Rafael Filippelli y Alan Pauls (Agosto, 2000).

<sup>82</sup> María Victoria Rodríguez Ojeda y Guadalupe Varelli, “Presentación e índice de *El Amante*”, en: AHIRA, *El Amante Cine*, disponible online en: <https://ahira.com.ar/revistas/el-amante-cine/>.

<sup>83</sup> Martín Greco, “Presentación e índice de *Film*”, en: AHIRA, *Film*, disponible online en: <https://ahira.com.ar/revistas/film/>.

<sup>84</sup> Aguilar destaca, en este sentido, cómo con pocos elementos técnicos, Caetano y Stagnaro filmaron una impactante escena de acción hacia el final de *Pizza, birra, faso*. Aguilar, *Otros mundos*, 22.



fundamentales para el análisis de la producción del período en que se centra esta tesis, dado que articulan el estudio de aspectos ligados a lo económico, como el rol de lo industrial y lo comercial, con análisis de cuestiones poético-estilísticas que caracterizan a los films. En esta línea, el crítico también examina las peculiares inflexiones de lo narrativo y lo político que se producen en las realizaciones cinematográficas del NCA.

Como sostiene el autor en su Introducción, el título del libro, *Otros mundos*, hace referencia a los profundos cambios que, con el período gubernamental de Carlos Saúl Menem, se produjeron en la historia de los argentinos. A lo largo de su obra, Aguilar trabaja sobre la hipótesis de que las películas del NCA producen reflexiones sobre ese “viraje”, que se manifiesta en la transformación de lo que llama “mundos” (una palabra que utiliza para pensar instituciones diversas, desde el “trabajo” hasta la “familia”). En este sentido, y por tomar un ejemplo que nos convoca especialmente, observa cómo en el film *Mundo Grúa* “[...] el mundo del trabajo conecta con el de la narración, y juntos configuran una evocación de los tiempos idos”.<sup>85</sup>

En esta línea de investigación acerca de la relación entre el nuevo cine y lo político, otro título valioso para pensar el problema es *Nuevo Cine Argentino*, de Jens Andermann,<sup>86</sup> de 2015. Allí, Andermann destaca que el NCA se caracteriza por dar “[...] una respuesta heroica, llena de astucias dialécticas, a una crisis nacional registrada e incorporada dentro de la forma misma de las películas”.<sup>87</sup> El crítico agrega, citando a Aguilar, que ese cine se diferencia del producido en décadas anteriores en que se propone él mismo como forma de indagación de los problemas de la época, los que incorpora dentro de las películas, en lugar de ser “[...] un productor de relatos alegóricos de los males nacionales”.<sup>88</sup> Según su caracterización de las películas englobadas en el NCA, lo singular es que en ellas “[...] la ‘realidad’ nunca aparece de manera directa e ingenua [...]”, sino que lo que se exhibe “[...] son diferentes estrategias de refracción y puesta en escena que tienen por objeto hacer reconocible la diferencia y el carácter diferido de la imagen cinematográfica respecto de la realidad contemporánea”.<sup>89</sup> Sobre la misma cuestión plantea que la crisis económica puede

---

<sup>85</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 7.

<sup>86</sup> Jens Andermann, *Nuevo Cine Argentino* (Buenos Aires: Paidós, 2015), 13.

<sup>87</sup> Andermann, *Nuevo Cine Argentino*, 13.

<sup>88</sup> Andermann, *Nuevo Cine Argentino*, 12.

<sup>89</sup> Andermann, *Nuevo Cine Argentino*, 15.

no estar necesariamente representada en el contenido de la película, pero sí en su resolución formal o en las características de su producción, que constituyen modalidades y procedimientos activos y autorreflexivos en términos políticos.

Si bien los directores enrolados en el NCA (por mencionar algunos de los nombres más destacados: Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Lisandro Alonso, Martín Rejtman, Adrián Caetano, Gabriel Condon y Ariel Rotter, entre otros) compartían ciertos modos de realización, así como también la búsqueda de fuentes de financiación externa para sustentar sus producciones, no tenían un proyecto estético prescriptivo, homogéneo, no se configuraron como movimiento ni publicaron un manifiesto en común al estilo de las *nouvelles vagues* sesentistas, como la francesa, tal vez la más conocida y ampliamente abordada por la crítica.<sup>90</sup> En todos ellos, sin embargo, y aunque sus trayectorias son diversas, fue notoria la ruptura con el cine ficcional de décadas anteriores.

En este punto es necesario hacer explícita una diferencia que atraviesa nuestro *corpus* de películas ficcionales: dos de ellas, *Después de la Tormenta* (de Tristán Bauer, 1991) e *Industria Argentina. La fábrica es para los que trabajan* (de Ricardo Díaz Iacoponi, 2011) fueron realizadas poco antes o bastante después, respectivamente, del surgimiento del NCA, y sus modos de narrar, sus estéticas, en términos generales, así como sus puestas en escena difieren en algunos aspectos de los que venimos refiriendo como característicos de aquel fenómeno. Más allá de eso, hemos decidido incorporarlas porque estos films también dan cuenta de esa *estructura de sentimiento*, utilizando el concepto de Raymond Williams, en torno a la crisis económico-social de los noventa.

Desde el punto de vista formal, los discursos filmicos del NCA coincidían, aunque desplegando estéticas distintas, en el sentido y significación que asignaban a las puestas en escena, a las formas de sonorización y al montaje. Realizadas esencialmente en exteriores, con muchas de sus escenas filmadas cámara en mano, e iluminación y diseño sonoro que por momentos se asemejaba a las producciones del neorrealismo italiano de los 40 y los 50, las

---

<sup>90</sup> Otro ejemplo es, en Alemania, el llamado “Manifiesto de Oberhausen”, publicado por un grupo de veintiséis realizadores liderados por Alexander Kluge en febrero de 1962, fundó el Nuevo Cine Alemán. Los jóvenes cineastas anunciaban que “el viejo cine ha muerto”, y expresaban su afán de renovación total aspirando a una “nueva libertad”: “Libertad de las convenciones tradicionales”, “Libertad de la interferencia de los productores y sus intereses comerciales”, “Libertad del patronazgo de los grupos de interés”. Anunciaban, a la vez, que contaban, “para la producción de este nuevo cine alemán” con “conceptos intelectuales, formales y económicos precisos”. Véase una traducción al español del “Manifiesto de Oberhausen” en: <https://proyectoidis.org/manifiesto-de-oberhausen/>.

películas lograban producir ciertos efectos de realidad que podían parangonarse con determinadas imprints documentales, pues, como señala Gonzalo Aguilar, “lo que hace realista a un film es que acentúa la naturaleza de documental de la imagen, aunque la historia que se cuente sea ficcional”.<sup>91</sup>

Las películas del NCA, en las cuales la textura de las imágenes, los encuadres y la escenificación, entre otros elementos, diferían de los del cine de años previos, se caracterizaban también por incluir modos de actuación que se distanciaban de los estereotipos de muchos de los films ficcionales realizados en las décadas anteriores. En esta línea, un aspecto destacado del cine del NCA es que los diálogos de los personajes se hacían eco del lenguaje común cotidiano, tanto en su contenido como en sus modos de decir; o sea, se dejaba de lado cierta “impostación” o afectación en pos de un estilo vocal y discursivo menos marcado. Para lograrlo, los directores muchas veces escogían actores que pudieran dar cuenta de dicciones, posturas corporales e incluso formas de la gestualidad que se asemejaran, de modo verosímil, a los de determinados grupos de la vida real a los que buscaban referir o representar. Un ejemplo es lo que ocurre con los diálogos, el movimiento de los cuerpos y los ademanes de los personajes representados en *Pizza, birra, faso*, *Mundo grúa* y *Sólo por hoy*. En estas películas, incluso, se incorporó actores sin experiencia, o con muy poco recorrido cinematográfico.

En vínculo con este punto, es destacable el hecho de que un grupo de las películas realizadas dentro de las premisas del NCA contribuyó –bajo distintas estéticas, tramas y modos narrativos– a poner de relieve, sin mencionarla explícitamente, la forma en que funcionaba la maquinaria social del menemismo y el contexto de crisis laboral en el que se producían las películas. En este sentido, Aguilar habla, a partir de su análisis de algunos films del NCA, del surgimiento de un “nuevo tipo de personaje que está fuera de lo social”: plantea que, a diferencia de “los rebeldes del cine político, que, oprimidos, actuaban para transformar la sociedad”, o de las jerarquías sociales establecidas que se traslucían en el cine costumbrista de décadas anteriores, ahora “empiezan a aparecer personajes amnésicos, que no vienen de ningún lugar ni se dirigen a otro”, es decir, “no portan en su marginalidad una idea de cambio y de heroicidad”.<sup>92</sup> Como afirma finalmente Alan Pauls, citado por Aguilar, “el nuevo cine

---

<sup>91</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 35.

<sup>92</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 30.

argentino está más interesado en mostrar mundos que en mostrar personajes, héroes”.<sup>93</sup> En esto se diferencia, continúa, del cine de los ochenta y de años previos, cuando en las películas se representaba a personajes que ejercían algún poder: militares, grandes empresarios, políticos, etc., pues lo que interesa es, por el contrario, poner el ojo en los mecanismos sociales menos ostensibles.

Por eso, aunque en los films del NCA es posible leer aquellas dimensiones de lo social, lo económico y lo político que definieron los años 90, hay que decir que algo que los nuclea es su rechazo al cine de tesis. Las películas del NCA han establecido una sólida frontera estético ideológica que las separa del cine de los años 60 y 70, producciones en las que, como señala Ana Amado, la categoría de “cine político” como tal “[...] tuvo su máxima precisión de sentido en la cultura del compromiso integral que anudaba lo político, lo social y lo estético”, cuando el cine “se convertía en herramienta de conciencia o agitación ideológica”.<sup>94</sup> Siguiendo a Amado, en los films del NCA son las imágenes, y no las consignas ni los llamados a las acciones revolucionarias, las que generan la política, “sea desde el mundo material que representan o a partir de su registro documental”.<sup>95</sup>

Esta frontera estético-ideológica que se traza incluyó también la ruptura con el cine de los 80. En este sentido, Aguilar señala que la gran diferencia con aquel es que los guionistas y realizadores del NCA “[...] construyen sus narraciones sin necesidad de desarrollar los argumentos paralelos de lo político o de lo identitario como lo habían hecho, de diferentes formas, los directores de la década anterior”.<sup>96</sup> Entre ellos, menciona a Eliseo Subiela, María Luisa Bemberg, Fernando “Pino” Solanas y Luis Puenzo, quienes en sus films respondían, de una u otra manera, a una demanda política –qué hacer– e identitaria –cómo somos–. El crítico concluye que se puede hacer una lectura política o de la identidad a partir de cualquiera de los films del NCA, pero que “[...] la responsabilidad interpretativa queda en manos del espectador”.<sup>97</sup> En este punto cabe referir nuevamente a Jens Andermann, quien remarca que la diferencia del cine de la década del ochenta con el NCA es que este último, en “la estela y los estertores del milenio ha sido una forma de conciencia histórica al crear

---

<sup>93</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 30.

<sup>94</sup> Amado, *La imagen justa*, 9.

<sup>95</sup> Amado, *La imagen justa*, 212.

<sup>96</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 23.

<sup>97</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 23.

una imagen consciente de sí misma”; es un cine que al mismo tiempo es “[...] *la representación de la historia y está marcado por la historia*”.<sup>98</sup>

Las películas ficcionales de nuestro corpus culminan con finales que, de una u otra manera, son abiertos, y en general poco esperanzadores; no contienen alegorías y se nota en ellas la ausencia de ampulosidad vocal, sonora o gestual en las actuaciones, así como también en el tipo de historia que se cuenta y en el modo de realizar las puestas en escena. Los personajes están sumergidos y concentrados en sus microespacios, en la forma de transcurrir su cotidianidad; vemos lo que les pasa, vemos sus movimientos, pero poco nos dicen esas representaciones sobre el discurrir de su mundo interior, al menos no en modo explícito: queda en manos del espectador tratar de penetrar en él. Es excepción, entre los films ficcionales seleccionados, lo que ocurre en *Sólo por hoy*, donde uno de los personajes cumple también el rol de narrador e interpreta lo que expresan las personas que entrevista, a quienes interroga sobre la disparidad entre las vivencias actuales de cada una de ellas y la forma en la que, en verdad, desearían realizarse.

Tampoco a partir de los diálogos –otro factor característico de cómo se articula este nuevo modo de hacer cine– puede reconstruirse la historia vital de los personajes. Es así como en *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, no se incluye en el relato nada que explique al espectador qué hacía Rulo antes de sus infructuosos intentos por conseguir trabajo; o, en *Sólo por hoy*, Ariel Rotter presenta a los personajes transitando las vivencias de su mundo laboral y social cotidiano, pero nada nos dice sobre sus vidas previas al momento en que los encontramos trabajando y compartiendo una vivienda. De los personajes conoceremos su lenguaje cotidiano y los universos humanos en los que se desenvuelven; conoceremos sus inquietudes, frustraciones, modalidades de trabajo, amores y angustias. Pero en los films no hay una búsqueda de respuesta a preguntas formuladas de antemano, sino que los interrogantes se bosquejan en el transcurrir de los relatos.

Los films del NCA que seleccionamos en nuestro corpus buscan, predominantemente, que quien está del otro lado de la pantalla se identifique con las problemáticas que constituyen a los personajes y los atraviesan; estas películas interpelan con sus imágenes, que exhiben puestas en escena despojadas, y suelen mostrar el aislamiento de los personajes que,

---

<sup>98</sup> Andermann, *Nuevo cine argentino*, 250.

paralizados en esa posición, no pueden construir vínculos colectivos que les permitan emerger hacia una mejora de su situación social y laboral.

En relación con esto, es de notar que, como adelantamos, en los films que abordamos no es posible encontrar una visión totalizante de la sociedad ni una crítica explícita al gobierno de Carlos Saúl Menem y a la crisis del Mundo del Trabajo que esa política generó, si bien sus efectos se perciben en la conformación de las historias y de los personajes.

Como expresamos en la Introducción, en los 90 se terminó de fragmentar el Mundo del Trabajo que se había ido consolidando a partir de la mitad de la década de los 40 y que comenzó a resquebrajarse a mediados de los 70: un mundo que se caracterizaba por su homogeneidad, por estar conformado mayoritariamente por asalariados registrados, por relaciones laborales regidas por el Derecho del Trabajo y sindicatos que, con sus más y sus menos, operaban en defensa de los trabajadores. Producto de esa fractura, materializada a una velocidad sin precedentes, emergieron diversos “mundos laborales”, cerrados en sí mismos, con trabajadores ocupados y desocupados cuyas identidades estaban “astilladas”.<sup>99</sup>

Cinco films ficcionales de nuestro corpus, producidos dentro de las premisas del NCA, han representado aspectos de esos mundos fracturados. Los trabajadores expulsados de sus empleos son protagonistas en *Mundo grúa* y *Un peso, un dólar*; la precariedad laboral está en primer plano en *Sólo por hoy* y *Buena vida (delivery)*; y las existencias que se desarrollan por fuera del Mundo del Trabajo dominan las derivas narrativas de *Pizza, birra, faso*.

Si bien las películas no contienen llamados directos a realizar acciones políticas que busquen modificar los elementos que generaron la crisis laboral y vivencial u operar sobre sus consecuencias, Gonzalo Aguilar plantea un interrogante que nos interesa retomar: “La pregunta”, sostiene, “es si *en el film mismo* podemos encontrar esta política [...]”. En su lectura, esto es posible, ya que la aplicación en la Argentina de las políticas propias del neoliberalismo implicó “[...] cambios en el modo de hacer política [...]”, con un presidente de la Nación que planteaba que sus medidas sociales y económicas estaban enmarcadas en la “figura de lo inexorable”.<sup>100</sup> Bajo ese concepto, desde el poder se promocionaba una política que tendía a la desmovilización, a la negación de la posibilidad de cualquier cambio político

---

<sup>99</sup> Tomamos el concepto de Maristella Svampa, quien califica a los 90 como “el tiempo de las identidades astilladas”. Véase Svampa, *Desde Abajo*, 140.

<sup>100</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 138.

o económico por fuera del modelo neoliberal, afirmando que, globalización de por medio, ese era el sistema predominante a nivel mundial, un régimen que se impondría en forma permanente. Por lo tanto, es posible afirmar que los films del NCA contienen una dimensión política, solo que esta está formulada de una forma diferente a como lo había expresado el cine vehementemente político de los 60 y los 70.

La configuración política que nos entrega el NCA está construida, como ya dijimos, a partir de los modos peculiares en que se trabajan las puestas en escena, la representación de la vida cotidiana de los personajes y la composición de los planos. Un ejemplo de esta nueva modalidad es *Mundo grúa*, con árida escenificación, en la cual el uso del blanco y negro es una elección estética acorde para representar crudamente las vivencias de Rulo y del mundo humano en el que se desenvuelve. Esto se imbrica con un relato en el que se evidencia la forma en que la búsqueda desesperada de trabajo por parte del protagonistas es bloqueada por un organismo asegurador omnipresente, la Aseguradora de Riesgos del Trabajo (ART), o por empresarios que cesan sus actividades, vacían sus empresas y abandonan a sus operarios adeudando jornales y alimentos.

En cuanto a la lectura política que habilitan estos films, debemos retomar, en tándem con las propuestas de Aguilar, las investigaciones de Ana Amado, quien sostiene que en los films del NCA, “las imágenes crean lo político [...] sea desde la ficción, de la realidad material del mundo o con el registro documental de sus eventos”.<sup>101</sup> La autora convoca a examinar los films considerando que han sido realizados en un contexto en el que la dimensión discursiva de lo político había dejado de ser explicitada en los relatos. En similar línea de pensamiento, como ya citamos, Gustavo Aprea sugiere que todo film es político por el modo en que se posiciona ante la sociedad en la que transcurre el relato, por sus alusiones a la realidad y por la forma en la que “[...] muestra el mundo en el que se desarrollan sus historias”.<sup>102</sup> Agustín Campero, por su parte, refiriéndose a uno de los films inaugurales del NCA, *Rapado* (1996), de Martín Rejtman, afirma que este inició “[...] una era cinematográfica profundamente política, siguiendo la máxima godardiana de no hacer cine político sino hacer películas políticamente”.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Amado, *La imagen justa*, 212.

<sup>102</sup> Aprea, *Cine y políticas en Argentina*, 47-48.

<sup>103</sup> Agustín Campero, *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional y UNGS, 2008), 25.

Cerrando este apartado del capítulo, queda resumir algunas de las decisiones que adoptaron y de las cuestiones que debieron afrontar los directores del NCA en la tarea de realizar y distribuir sus films. Al tiempo de rechazar las formas de producción y las estéticas del cine de las décadas de los 60, los 70 y los 80, los directores introdujeron lo político a través de nuevas formas de elaboración de lo real en los relatos de las vivencias de personajes que, paralelamente a la fractura del Mundo del Trabajo, sufrieron el quiebre de sus constituciones identitarias.

En el grupo de películas ficcionales de nuestro corpus los personajes aparecen ubicados en el centro de la crisis. Bajo distintas formas de narrar las realidades con las que convivían, Rulo en *Mundo grúa*, Beto en *Buena vida (delivery)*, y los jóvenes de *Sólo por hoy* y *Pizza, birra, faso* constituyen una muestra diversa y a la vez homogénea de lo precario y opaco de sus vidas, y de las relaciones entre sujetos y trabajo. El carácter indicial de las representaciones está dado, además, a partir del título de las películas: *Mundo grúa* condensa el universo que se construye en torno a las únicas oportunidades de trabajo –siempre fallidas– que se le presentan al protagonista: operar grúas; *Buena vida (delivery)* pone en contraste, con ironía, la precariedad de la ocupación de los personajes (que finalmente son expulsados de sus tareas) con los imaginarios que suelen asociarse a la expresión “buena vida”; *Sólo por hoy* se asienta en una idea del director, quien sostiene que, contrariamente a lo que piensan los personajes sobre la transitoriedad de sus precarias tareas, estas ya los han marcado en forma permanente; por último, *Pizza, birra, faso* concentra los tres elementos de consumo que constituyen, en una era eminentemente consumista como lo fue la década del 90, el alimento fundamental de los jóvenes.

Por último, es necesario volver sobre una idea que planteamos anteriormente: que estas ficciones contienen ciertos rasgos que las acercan al cine documental. Los directores han recurrido, en forma consciente, a incluir algunas de las características formales y recursos de ese tipo de películas. Esta similitud se da no solo por la utilización del blanco y negro, como en *Mundo grúa*, o por el registro de las imágenes en los espacios reales reconocibles por los espectadores donde tienen lugar las acciones, como la pizzería Uggi’s o el obelisco en la Buenos Aires de *Pizza, birra, faso*, sino también por el diseño de sonido (en que los ruidos de la calle ocupan un rol preponderante), el movimiento de los cuerpos de los actores, e incluso su lenguaje y vestimenta, aspectos que refuerzan sus efectos de realidad.



## 1.2.El “boom” del cine documental de los 90

Fue a partir de la segunda mitad de la década de los 90 cuando, en parte por factores similares a los que impulsaron el desarrollo del NCA –el mencionado apogeo de las escuelas de cine, la Ley de Fomento de la Cinematografía, la revolución de los medios digitales, entre otros–, se aceleró en Argentina el resurgimiento de la producción documental. Por su magnitud, Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker calificaron ese proceso –ya lo señalamos– como “boom del documental cinematográfico argentino”.<sup>104</sup>

En este período, las nuevas herramientas tecnológicas volcaron la producción documental hacia la utilización casi exclusiva del video, que potenció las posibilidades de registro por parte de los documentales y facilitó, por su mayor accesibilidad, la documentación de diversas actividades, abriendo incluso paso a la realización de audiovisuales por parte de los participantes de acciones que ellos mismos llevaban a cabo. El boom documental argentino que analizan Marrone y Moyano Walker, además, forma parte de la expansión mundial de la producción documental que tuvo lugar en las últimas décadas del siglo XX, como surge de la investigación realizada por Ricard Mamblona Agüera, entre otros.<sup>105</sup>

La magnitud y características de esta expansión del documental se dio en paralelo a nuevas teorizaciones sobre el género, tarea que resultó en la aparición de un grupo de trabajos académicos entre los que se destaca el realizado por Bill Nichols en 1991: *La representación de la realidad*.<sup>106</sup> En su obra, Nichols afrontó y resolvió el desafío de elaborar, entre otras cosas, una definición acerca de la naturaleza del documental, de construir un marco teórico sobre él, y de desarrollar una clasificación tipológica. Junto con definir el documental como “[...] una práctica institucional con un discurso propio”,<sup>107</sup> Nichols señala que “como otros discursos de lo real, conserva la responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo

---

<sup>104</sup> Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker, *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa* (Buenos Aires: Biblos, 2011).

<sup>105</sup> Ricard Mamblona Agüera, *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*. Tesis doctoral, Universitat Internacionat de Catalunya, 2012.

<sup>106</sup> Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona: Paidós, 1997). La obra fue publicada originalmente en inglés en 1991, con el título *Representing reality*. Entre otros investigadores que abordaron el tema se destacan Carl Plantinga y Michael Renov.

<sup>107</sup> Nichols, *La representación de la realidad*, 45.

de la experiencia colectiva, una responsabilidad que en modo alguno es una cuestión menor”.<sup>108</sup> A partir de esa premisa el autor clasifica los documentales según distintas modalidades de representación, que piensa como “patrones organizativos” que el crítico establece al seleccionar ciertas características o convenciones recurrentes; al abordar analíticamente los films que conforman nuestra tesis tomaremos tres de ellas: la *expositiva*, la de *observación*, y la *interactiva*. Cabe señalar que en algunos films la división según estas modalidades no tiene un valor absoluto, ya que en muchos casos tienden a superponerse.

Anteriormente, en este mismo capítulo, nos interrogamos acerca de si la representación de la crisis del Mundo del Trabajo en las películas ficcionales del NCA, al no contener llamados directos a realizar acciones políticas, nos permitía pensar en él como un cine político. En ese punto, incorporamos como posible respuesta las hipótesis de Ana Amado, para quien es la potencia de las imágenes, ya sea en los géneros ficcionales o en los documentales, la que genera lo político. En esa línea de pensamiento avanza Maximiliano de la Puente, quien al problema de lo político agrega otra inflexión: afirma que “si bien es posible señalar que todo cine es político, hay un tipo de cine que además de político es militante: aquel que hace explícitos sus objetivos de contrainformación, cambio social y toma de conciencia”.<sup>109</sup> Ese cine militante es el que analizaremos en algunos documentales incluidos en este capítulo.

Luego de examinar el conjunto de películas documentales de nuestro corpus que, realizadas bajo diferentes miradas, espacios y circunstancias, tematizan problemáticas vinculadas con la crisis del Mundo del Trabajo durante la década del noventa, pudimos constatar (en algunos casos; no así en otros) cierta proximidad con la producción ficcional del NCA. Esto no implica, claro, dejar de lado las diferencias: entre ellas -la más evidente- el hecho de que en las películas ficcionales las acciones están interpretadas por actores, que representan el desarrollo de un “guion” (con mayor o menor presencia en cada film), en tanto que en el documental aparecen sujetos reales que exponen hechos concretos que se busca registrar. Es imposible, además, soslayar las disimilitudes que hay entre representar un mundo ficcional y un mundo referenciado, anclado en lo real; y entre contar una historia que pudo o no haber sucedido y articular una argumentación (“política”) sobre algo que

---

<sup>108</sup> Nichols, *La representación de la realidad*, 40.

<sup>109</sup> Maximiliano de la Puente, “Estética y política en el cine militante argentino actual”, *Question/Cuestion*, N.º 1, Vol. 14 (2007).

efectivamente ocurrió, fundamentada en un discurso que apela, como base de su poética y de su verdad, a ese lazo estrecho con la realidad. Aun cuando, como es sabido, los límites entre lo que llamamos documental y ficción existen desde el origen mismo del primero y, de modo creciente, desde la década de 1960, ambos géneros difieren en la forma en que dialogan con el contexto en que se realizan, y en sus implicancias sociales y políticas. En este punto, y tal como analizamos en la Introducción a partir de los aportes de Marc Ferro y Pierre Sorlin, cabe recalcar que tanto el documental como la ficción constituyen material de estudio que aporta al análisis social y político de la época en que fueron realizados. Pero, como señala Ana Amado, si de indagar en la historia se trata, “el documental fue el formato utilizado de modo creciente durante la década del noventa para examinar acontecimientos del pasado histórico y del presente social”.<sup>110</sup>

Entre los numerosos documentales realizados en el período objeto de la tesis y que abordan la crisis en el mundo del trabajo, pueden distinguirse diversas modalidades. A continuación haremos un recorrido por las tendencias predominantes con el objetivo de brindar un panorama más amplio de la producción documental sobre el tema, de remitir a la bibliografía existente y de diferenciar a qué tipo de documental remite cada uno de los incorporados en nuestro corpus (sobre los que volveremos en los capítulos siguientes).

Seguramente, el documental del corpus más cercano a la sensibilidad y características del Nuevo Cine Argentino comentadas más arriba es *Ciudad de María*, realizado por Enrique Bellande en 2001.<sup>111</sup> En este film, a través del registro de una cámara que sigue el proceso por el cual en San Nicolás, la “ciudad del acero”, se desmanteló la matriz productiva y emergió otra, basada en la adoración de la Virgen María, se pone de manifiesto uno de los modos en que el cine documental aborda las transformaciones producidas en el Mundo del Trabajo. Documentar no significa, en ningún caso, solamente colocar la cámara delante del objeto para, sin un plan previo, dejarla registrar; aunque el documental es un género cinematográfico anclado en la representación de lo real, no deja de costado la planificación: su realización compromete la preparación previa de los espacios, el armado de un plan de rodaje y la organización posterior del proceso de montaje. Si bien en *Ciudad de María* son representados hechos y sujetos reales que transitan frente a la cámara de una forma que podría

---

<sup>110</sup> Amado, *La imagen justa*, 34.

<sup>111</sup> Sobre la misma cuestión (pero en otro estilo), el cierre de SOMISA había sido objeto del corto documental *No crucen el portón*, realizado por el grupo Boedo Films una década antes, en 1992.

parecer espontánea, el proyecto o plan del director se evidencia, en primer lugar, en su búsqueda de generar un contraste entre las dos ciudades (la metalúrgica, la de María) a través del montaje de las imágenes. La película se abre con un spot institucional de SOMISA donde todo lo que se muestra destila seguridad y felicidad: allí, se representa la planta estatal produciendo y la ciudad de San Nicolás en plena actividad. Sin solución de continuidad, el film enfrenta al espectador con el conflicto generado por el despido masivo de los trabajadores a partir de la incorporación, intercalada, de registros televisivos, para concluir con la descripción de la erección de la Ciudad de María en torno al templo levantado en honor de la Virgen. En el mismo sentido de planificación opera la incorporación de entrevistas que registran el proceso de ratificación, por parte de psicólogos y periodistas nicoleños, de la “verdad” de la aparición de la Virgen a una vecina.

Ahora bien, en *Ciudad de María* no vemos en ningún momento en escena al realizador, y tampoco lo escuchamos. En este sentido, y retomando la propuesta de Nichols, vemos que predomina la modalidad de *observación*, que, como define el autor norteamericano, se caracteriza por la preeminencia en escena de los sujetos (el registro de sus palabras, emociones y sentimientos) y la no intervención de la imagen ni de la voz del realizador durante el registro de los hechos. La mirada de este, sin embargo, aparece en otras instancias del proceso de creación del film: fundamentalmente, en el reordenamiento de las secuencias que se produce en el montaje, así como también en la selección de espacios y sujetos retratados y entrevistados.

No obstante la preeminencia de la impronta observacional, el film de Bellande está “contaminado” por escenas y secuencias configuradas en torno a materiales de archivo (spot institucional, archivo televisivo), entrevistas y testimonios (estos últimos asociados a la modalidad interactiva en la propuesta de Nichols). Hay escenas de *Ciudad de María* en las que se escuchan, durante unos minutos, la voz en off del relator del contenido del spot institucional y, posteriormente, los comentarios de los cronistas televisivos que registran los cortes de ruta que realizan las mujeres de los trabajadores despedidos de SOMISA; a esto, se suman las entrevistas con Jorge Triaca, interventor de la empresa, la exposición del cura de la ciudad ante la cámara fija y, por último, las palabras de los vecinos y vecinas y de los peregrinos que arriban a la Ciudad de María.

Pero la película de Bellande, como dijimos, se inscribe dentro de los parámetros del nuevo documental asociados al Nuevo Cine Argentino, comentado en el apartado anterior. Por el contrario, otro tipo de documentales abordaron la crisis del Mundo del Trabajo a partir de una interpelación más directa, una toma de posición más explícita (desde lo político) respecto de sus causas y consecuencias. Como fue dicho anteriormente, el proceso de resurgimiento del cine documental en Argentina fue abordado en diversos estudios, y entre ellos se destaca el de Gabriela Bustos con su ya citado libro *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*.<sup>112</sup> Bustos realiza un inventario crítico o, podríamos decir, un “mapa topográfico” de las obras y actividades de los grupos de documentalistas que surgieron en los 90 y acompañaron las acciones de resistencia durante esa década y los primeros años de la siguiente. Al centrar su mirada en el análisis de un corpus de documentales que denomina “audiovisuales de combate”, Bustos concluye que de las realizaciones de los distintos grupos ha emergido un lenguaje audiovisual de nuevo tipo, del que los videoactivistas hacen uso y que de esa forma se constituye “[...] en una herramienta estético-política”.<sup>113</sup>

Los documentales que analiza Bustos podrían ubicarse dentro de la modalidad *interactiva* de la clasificación de Nichols, ya que los videoactivistas que los han realizado intervienen e interactúan en y con los hechos y sujetos que registran: los cortes de rutas y calles que realizan los piqueteros, las asambleas de trabajadores desocupados, las marchas hacia sedes gubernamentales en reclamo de puestos de trabajo y asignaciones económicas. En esos films, el documentalista y los actores sociales reconocen el uno la presencia del otro, sea en las acciones participativas, sea en los diálogos o en las entrevistas.

Como producto de su investigación, Bustos afirma que los nuevos grupos de documentalistas, al registrar la lucha de los sectores marginados por el modelo neoliberal, han realizado una intervención audiovisual de carácter político. Parafraseando sus conceptos, es posible afirmar que la nueva generación de documentalistas tiene en cuenta y resignifica los objetivos y formas filmicas del cine político de los 60 y 70, y que lo hace actualizando las ideas de un “cine-acto” (la famosa definición del Grupo Cine Liberación; la idea del film que suscita debate y acción durante o tras su proyección) que tiene un amplio grado de

---

<sup>112</sup> Bustos, *Audiovisuales de combate*.

<sup>113</sup> Bustos, *Audiovisuales de combate*, 16.

compromiso con la militancia política, ya que en su esencia busca promover transformaciones en la sociedad. En esta línea, la autora hace suyas las palabras de Raymond Williams en *La política del modernismo*, especialmente de su concepto de “tradicición selectiva”, que se refiere a “[...] una visión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativa dentro del proceso de definición e identificación social”.<sup>114</sup> Es decir, piensa el documental de los 90 en relación con aquellos elementos del cine realizado previamente que este ha tomado y refuncionalizado. En estos documentales estamos, por lo tanto, frente a un proceso conceptual de continuidad y ruptura respecto de los documentales políticos de aquellas décadas pasadas; aunque se mantiene una vocación política, en los 90 los documentales se realizan en un contexto social, ideológico y económico marcado por otros parámetros, que modifica los modos de militancia y requiere de otros recursos filmicos. En esta línea, y también analizando el resurgimiento del documental en Argentina, Lior Zylberman señala que “el documental [de los 90] ha encontrado formas de experimentación que coinciden [...] con las transformaciones en la subjetividad tanto de los realizadores como de los espectadores”.<sup>115</sup> Es de notar, además, que estos documentales de los 90, al ser presentados en reuniones o asambleas de trabajadores marginados del sistema, buscaban generar en ellos su adhesión y movilización.

Es importante destacar la capacidad que tienen esas piezas audiovisuales para representar aspectos de la realidad y colocar frente al espectador hechos que, registrados de distintas formas, refieren lo real y, de alguna forma, la historizan. Estas imágenes filmicas nos acercan pruebas de una realidad no mencionada en general por los medios masivos, ya sea gráficos, radiales o televisivos; operan, como ya hemos dicho, como una vía de contrainformación. En línea con esos conceptos, postulamos que lo político se expresa en los documentales de los 90 por su modo de seleccionar escenarios, por su abordaje de temáticas candentes, y por la forma en la que están representados los sujetos. Y en el caso de estos últimos, incluyen de modo explícito un objetivo político de intervención (en el sentido señalado por De la Puente, según citamos). Esos documentales constituyen, en esencia, instrumentos sociales que informan sobre conflictividades y disrupciones sociales. Un

---

<sup>114</sup> Citado en Bustos, *Audiovisuales de combate*, 15.

<sup>115</sup> Lior Zylberman, “Apuntes sobre el boom documental en los años 90”, en Marrone y Moyano Walker, *Disrupción social...*, 61.

ejemplo significativo que incluimos como parte de nuestro corpus es el documental *No crucen el portón*, realizado por el grupo Boedo Films en 1992, que registra de forma contemporánea a los hechos aspectos relevantes del conflicto que culminó con el despido de 8.000 trabajadores en la planta de SOMISA.

En relación con los realizadores, de la investigación de Bustos surge que el registro e incluso la participación de los documentalistas en diversas actividades de protesta era la estrategia seguida por la gran mayoría de los diez grupos cuyas obras ha analizado<sup>116</sup>. Debemos considerar también que algunos de esos directores estaban relacionados o formaban parte de organizaciones políticas, territoriales o partidarias.<sup>117</sup> Es el caso de Ojo Obrero, vinculado orgánicamente a la agrupación política Polo Obrero, cuyo documental *Un fantasma recorre la Argentina... los piqueteros* esta tesis aborda. Ese grupo, señala la autora, “realiza un cine militante y se reivindica como ‘cine piquetero’, un cine que estuvo en la calle mostrando (y acompañando) las luchas populares”.<sup>118</sup> A esto debe sumarse que la tarea de algunos de los grupos no consistía solamente en la realización de filmaciones. Así, por ejemplo, al examinar el surgimiento y evolución del grupo Adoquín Video, Bustos señala que en las entrevistas a sus miembros éstos se definían como “videastas de intervención política”. Esto es así porque el grupo había “[...] organizado talleres de formación y capacitación con el objetivo de enseñar a los militantes sociales a contar sus propias historias”.<sup>119</sup> Bustos también señala que, en muchos casos, son los propios protagonistas de los hechos quienes participan en los registros del accionar de los movimientos sociales, por lo que “[...] gran parte de esas historias están contadas desde adentro, dando la palabra a los excluidos”.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Los grupos y colectivos analizados por Bustos son: *Adoquín Video*, *Alavio*, *Cine Insurgente*, *Grupo Boedo Films*, *Ojo Obrero*, *Contraimagen*, *Indymedia Video*, *Asociación de Documentalistas*, *Argentina Arde* y *Kino Nuestra Lucha*.

<sup>117</sup> Esta relación entre política y cine documental también aparece con claridad en el testimonio de Marcelo Céspedes (ex-integrante del Grupo Cine Testimonio y co-fundador de la productora Cine Ojo), incluso desde otro tipo de tratamiento documental, previo a este boom, y más asociado a la modalidad observacional que desarrolló junto a Carmen Guarini: “[...] mi vocación por el cine, y particularmente por el cine documental, estaba fuertemente marcada por mi formación política. Día a día crecían mis deseos de expresar mi ideología a través de las imágenes. En alguna medida era como cambiar una militancia, exclusivamente política, en una suerte de militancia cultural dentro del cine”. Citado en Paola Margulis, “Modalidades de lo real. Un acercamiento al cine documental argentino post-dictadura”, en *Actas de las VI Jornadas de Sociología de la UNLP* (La Plata: UNLP, 2010), 4.

<sup>118</sup> Bustos, *Audiovisuales de combate*, 50.

<sup>119</sup> Bustos, *Audiovisuales de combate*, 43.

<sup>120</sup> Bustos, *Audiovisuales de combate*, 160.



Si bien estos grupos y colectivos de documentalistas no estaban agrupados bajo un mismo manifiesto, coincidían en el objetivo de documentar la lucha de los sectores marginados por el modelo neoliberal del gobierno de Carlos S. Menem y las consecuencias de su aplicación sobre el cuerpo de la sociedad. Volviendo nuevamente a Amado, ella ha estudiado cómo, a través de los documentales, “las escenas de agitación social se duplicaron y potenciaron [...] al calor del discurso testimonial de los documentalistas”. “Se documentaron en imágenes”, continúa la autora, “las movilizaciones populares, tomas de fábrica, enfrentamientos con las fuerzas de seguridad, cortes de calles y rutas por parte de desocupados [...]”. Además, en coincidencia con Bustos, resalta el hecho de que en esos documentales “[...] los propios actores sociales cobraron protagonismo como enunciadores de su propia gesta”. Así, afirma que en ellos “[...] no solo quedan graficadas escenas de un país que fue, sino que subrayan la huella individual de las estrategias empleadas para recuperar con dignidad y sin melancolía, el escenario de derechos del que fueron expulsados”.<sup>121</sup>

Retornando a las investigaciones de Bustos, uno de sus señalamientos principales es que habitualmente los distintos grupos de documentalistas no solo acompañaban sino que también militaban como actores políticos en las acciones que buscaban lograr transformaciones sociales. Ese acompañamiento y militancia, bajo distintas características, están representados especialmente en *No crucen el portón* (1992, del grupo Boedo Films), *Un fantasma recorre la Argentina... los piqueteros* (de Ojo Obrero, 2001) y *Piqueteras* (de Malena Bystrowicz y Verónica Mastrosimone, de 2002).

En este punto creemos necesario señalar que, en cuanto al corpus de documentales que seleccionamos, especialmente en aquellos que ponen el foco en el modo en que trabajadores desocupados realizaron acciones frente a la crisis del Mundo del Trabajo, es posible efectuar una división en dos grupos, considerando para eso las problemáticas, el formato y el contenido que abordan.

El primero incluye las películas que registran acciones de protesta, tales como los cortes de rutas y calles que realizaban los piqueteros, las asambleas de trabajadores desocupados, y las marchas hacia sedes gubernamentales exigiendo puestos de trabajo y asignaciones económicas. Dentro de la tipología de Nichols, a su vez, este grupo de

---

<sup>121</sup> Amado, *La imagen justa*, 213-214.



documentales podría incluirse principalmente en la categoría *interactiva*.<sup>122</sup> En *Piqueteras*, uno de los films que conforman esta primera división, en sus 44 minutos de duración están registradas las imágenes y voces de mujeres que relatan el proceso que condujo a la desaparición de todo trabajo en Cutral-Co tras la privatización de YPF, la penosa situación que como consecuencia debieron soportar las familias, y la necesidad de realizar cortes de ruta, única forma de ser “escuchados por los gobernantes”. Las imágenes televisivas incluidas en el film, asimismo, muestran la forma en que se organizaban los cortes de ruta y la posterior represión que sufrieron los piqueteros por parte de la gendarmería y otras fuerzas.

Un segundo grupo de documentales está conformado por aquellos que registraron aspectos de la crisis laboral y social de los 90 bajo una metodología y ángulo de mirada diferentes de los de los grupos que ha analizado Bustos. Nos referimos a films como *El tren blanco* (de Nahuel García, Sheila Pérez y Ramiro García, 2004) y *Días de cartón* (de Verónica Souto, 2003), en los que los documentalistas colocaron sus cámaras frente a aquellos trabajadores desocupados que para sobrevivir debieron comenzar a cartonear. Esos documentales estarían incluidos, dentro de la tipología de Nichols, en la categoría *de observación*, ya que en ellos se minimiza la presencia del realizador y tiene preeminencia la presentación de la situación vivida por los sujetos (así como también su testimonio). Como señala Nichols, “en vez de una organización paradigmática centrada en torno a la solución de un enigma o problema, las películas de observación tienden a tomar forma paradigmática en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano”.<sup>123</sup> Cámara en mano, en los audiovisuales que mencionamos se documenta la tarea de los cartoneros, el abrir y cerrar bolsas de basura y el llenar carros mientras transitan por las calles de la ciudad. En *Días de cartón* –amén de las voces de los cartoneros registradas dentro del “tren blanco” que los transportaba con sus carros– aparece la voz en off del maquinista del tren explicitando la penosa situación que soportan los desocupados que deben vivir de la basura, a la que se suman las palabras de Horacio González, que frente a la cámara desarrolla el concepto de la basura como bien económico. Se escucha también, como parte del material de archivo televisivo, la voz de Mauricio Macri, en ese entonces candidato a Jefe de Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, exponiendo que la basura es propiedad de la ciudad y que quienes

---

<sup>122</sup> Nichols, *La representación de la realidad*, 19.

<sup>123</sup> Nichols, *La representación de la realidad*, 73-74.

la levantan, los cartoneros, están cometiendo un delito similar al robo de placas de los monumentos. Algunas entrevistas fueron registradas dentro de los vagones en marcha del “tren blanco”, formación que a diario transportaba a los cartoneros y sus carros desde el Gran Buenos Aires hasta la Capital Federal. Cuando se detiene el tren, las cámaras registran que quienes descienden son hombres y mujeres, familias con sus hijos, que comienzan a caminar por un espacio público en el cual estaba vedada la circulación de vehículos arrastrados por caballos, al tiempo que se naturalizaba la circulación de seres humanos empujando carros.

Reiterando lo que hemos señalado a lo largo de este capítulo, el documental cinematográfico surgido en los 90 coincide con las transformaciones de la sociedad y ha puesto su foco en la investigación de las nuevas problemáticas sociales y en la denuncia de la crisis del Mundo del Trabajo.

Por último, a lo largo del proceso de investigación nos fue posible detectar otra modalidad de cine documental: se trata de films compuestos por imágenes televisivas y cinematográficas de archivo que provienen de distintas épocas. De forma central o colateral, esas imágenes representan las características del Mundo del Trabajo en distintas décadas, anteriores y posteriores a la crisis de los 90. Uno de los objetivos de su reutilización tiene el sentido de confrontar la crisis del Mundo del Trabajo desatada durante el menemismo con situaciones existentes anteriormente, caracterizadas por pleno empleo y producción. De esa confrontación surge, como subraya Mariano Mestman, “[...] una suerte de sensibilidad nostálgica [...] que pasa a funcionar como contrapunto crítico del proceso de desindustrialización y precarización del empleo, desocupación y pobreza propios del momento de su realización”.<sup>124</sup>

Tres documentales con estas características fueron realizados en la primera década de los 2000: *La televisión y yo* (de Andrés Di Tella, 2003); *Rastrojero, utopías de la Argentina potencia* (de Marcos Pastor y Miguel Colombo, 2005); y *Rerum Novarum* (de Nicolás Batlle, Fernando Molnar y Sebastián Schindel, 2001). En ellos están representadas empresas desmanteladas y cerradas<sup>125</sup> durante los 90: Siam Di Tella, Industrias Mecánicas del Estado

---

<sup>124</sup> Mestman, “Imágenes de archivo/Memorias del trabajo”, 2.

<sup>125</sup> El cine ficcional también ha puesto en imágenes fábricas abandonadas. En la película *Después de la tormenta* está representado un enorme galpón cerrado, con maquinarias abandonadas, que se corresponden con la industria metalúrgica y están en proceso de deterioro. En *Mundo grúa*, se representan enormes máquinas viales, abandonadas en la Patagonia.

(IME) y Flandria, respectivamente. Junto a esas imágenes, se mencionan los principales productos que elaboraban esas empresas: heladeras, autos<sup>126</sup>, televisores, el vehículo utilitario Rastrojero, el tractor Pampa, productos de la industria textil algodonera y un avión a reacción.

Hay dos cuestiones que tienden a unificar el sentido de los tres documentales que aquí abordamos. Una de ellas es que referencian temporalmente como momentos ideales, en lo que hacía al Mundo del Trabajo y a la actividad productiva, los años de la primera década peronista (1945-55), o incluso períodos previos o posteriores. La segunda es que los relatos hablan de un tiempo desaparecido, que ya fue, en el que el trabajo era motor y base de la vida.

En *La televisión y yo*, realizado en primera persona, el deseo declarado del director era registrar su relación con la televisión argentina a través del tiempo, donde tiene gran peso su voz en off, que pone de manifiesto la importancia que llegó a tener Siam Di Tella en el conjunto de la producción industrial del país y destaca el rol pionero de su abuelo, fundador de la firma. En el documental se intercalan imágenes de archivo realizadas por la empresa, en las que se observa un numeroso conjunto de heladeras terminadas y operarios en actividad. Más adelante en el desarrollo del film, Andrés Di Tella contrapone a esas imágenes las de galpones abandonados y vaciados tras el cierre de la compañía. En uno de ellos la cámara realiza un amplio paneo y registra espacios totalmente vacíos, en los que reverberan los ecos de una conversación que sostiene con su padre.

A través de las imágenes de *Rastrojero, utopías de la Argentina potencia*, emergen con intensidad y nitidez los momentos de mayor esplendor de la industria durante las primeras dos presidencias de Perón, y la nostalgia subsiguiente que hemos referido párrafos más arriba. El efecto se va produciendo a medida que el documental, atravesado por imágenes de archivo cinematográficas o televisivos, vincula la historia del proyecto Rastrojero –que se comienza a fabricar en 1952– con el cierre de la planta en 1980 por orden del general Jorge Rafael Videla, lo que implicó el despido de 2500 trabajadores. A lo largo del film las imágenes de archivo representan los cambios políticos y sociales, dictaduras de por medio, que se sucedieron a lo largo de 28 años de producción del vehículo, y dan cuenta de la forma en que los gobiernos dictatoriales afectaron el desarrollo de la fabricación del Rastrojero en

---

<sup>126</sup> En el hall de la UTDT se exhibe un automóvil producido en la planta de Siam Di Tella.

beneficio de empresas automotrices extranjeras. En sus minutos finales, el documental registra una reunión de 2002 en la que ex-directivos de IME, ya hombres mayores, rememoran –con tristeza, dice uno de ellos– historias y anécdotas transcurridas en momentos de plena producción. El documental se cierra con los recuerdos, expresados al borde de las lágrimas, de un ex operario de la planta: “yo le puse el farol, yo le puse la taza, hasta el tren delantero, con los muchachos que ya no están...”. La última escena representa, de espaldas, a quien fuera el gerente general, caminando lentamente por las abandonadas calles internas de la fábrica, deteniéndose frente a las puertas cerradas y oxidadas de los galpones, ahora vacíos.

Cuando Nicolás Batlle, Fernando Molnar y Sebastián Schindel filmaron *Rerum Novarum*, film estrenado en 2001, registraron palabras de ex obreros de la empresa textil Flandria, que después de muchos años visitaban la fábrica en la que habían trabajado. La cámara los acompaña en su recorrido por galpones que contienen maquinaria abandonada y derruida. Las palabras que escucha el espectador son del mismo tenor nostálgico que aquellas con las que se había expresado el trabajador que colocaba las partes del Rastrojero en la línea de ensamblado: “es impresionante, uno ve cómo se va deteriorando algo que fue la fuente de trabajo de tanta gente”; “antes todo brillaba”; “dan ganas de llorar”. Es muy marcado el contraste entre esas imágenes y las imágenes de archivo que atraviesan el documental, en las que, en la época de oro de la fábrica, se observan grupos de trabajadores operando modernos telares, preparando las materias primas y transportando productos terminados.

En el documental *La próxima estación* (2008),<sup>127</sup> de Fernando Solanas, que relata el proceso de cierre de numerosos ramales ferroviarios argentinos, las imágenes registradas en el momento de su realización dan cuenta de la sensibilidad nostálgica que envolvía a los pocos habitantes de algunos de los pueblos que, tras el cese de circulación del tren, quedaron aislados; y la de los trabajadores que, luego de haber vivido épocas de apogeo del ferrocarril, fueron enviados a la marginalidad con su abandono. Son escenas que se contraponen a las imágenes de archivo que atraviesan el documental, en las que puede observarse a grupos de trabajadores atendiendo máquinas en movimiento, en el taller, o conduciendo trenes.

*La próxima estación* se desarrolla de modo hegemónico bajo la modalidad expositiva de Nichols. A lo largo de sus casi dos horas de duración se escucha –a modo de informe

---

<sup>127</sup> El análisis completo de este documental se realizará en el Capítulo 4 de la Tesis.

explicativo del proceso de eliminación de los ramales ferroviarios, del desmantelamiento de las empresas estatales y de la supresión de derechos laborales— la voz de su director, así como también la de las personas entrevistadas: las desanimadas palabras de una habitante del pueblo de *Patricios* recuperando las peripecias sufridas con la salida del ferrocarril, o las de ex trabajadores de la empresa, como el ingeniero Silva, que narra, conmovido, el proceso de despidos y retiros a los que el gobierno sometió a los trabajadores ferroviarios.

Los cuatro últimos documentales que hemos referido fueron realizados en un tiempo aún marcado o referenciado por las penurias generadas tras la aplicación de políticas neoliberales sobre el Mundo del Trabajo. El material de archivo que incluyen se erige como corpus referencial, testimonio entre el antes y el después de la década menemista, que asevera la realidad de un tiempo en el que las “utopías de la Argentina potencia” (para tomar parte del título del documental *Rastrojero*) eran realidades tangibles. Cada parte del mensaje filmico que proponen despliega, de una u otra forma, la “sensibilidad nostálgica” a la que hacíamos referencia más arriba.

En este punto finaliza nuestro recorrido por un corpus de películas ficcionales y documentales realizadas por directores y videoactivistas que aluden, bajo diversas estéticas y narrativas —a partir del surgimiento del NCA y del boom documental— a cómo las políticas neoliberales desplegadas en los 90 afectaron al Mundo del Trabajo. En muchas de ellas (no solo en las que recurren al material de archivo) está representada —directa o indirectamente— la nostalgia del país industrial, la “nostalgia del trabajo”, como titula Gonzalo Aguilar<sup>128</sup> uno de los capítulos de su libro *Otros mundos*. Hablamos de la añoranza apesadumbrada que se hace presente ante la desaparición de un sistema laboral que tenía en su base el Derecho del Trabajo que, junto al sentimiento de dignidad, brindaba adecuadas condiciones materiales de vida a los trabajadores.

Como vimos, nuestro corpus se compone de distintos tipos de films sobre la crisis del Mundo del Trabajo en los 90. Si bien una parte de ellos (fundamentalmente los documentales) se pronuncian directamente sobre la crisis en términos políticos, muchos otros lo hacen de modo menos explícito o evidente. Sin embargo, la idea de Ana Amado a la que hicimos referencia anteriormente —que en los films del período se observa “la construcción de una

---

<sup>128</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 155.

politicidad que, de modo directo o indirecto, alude a esa realidad por medio de una intervención poética”<sup>129</sup> explica de algún modo nuestro interés en la variedad de films incorporados al corpus (en especial los ficcionales asociados al NCA) y que abordaremos en los capítulos siguientes.

---

<sup>129</sup> Amado, *La imagen justa*, 10.

## CAPÍTULO 2

### CRISIS LABORAL Y SOCIAL

En este capítulo, analizaremos cómo un grupo de films, ficcionales y documentales, realizados en los 90 o referidos a ese período, han representado, bajo distintas estéticas y formatos, aspectos materiales de la crisis del Mundo del Trabajo y sus efectos. La amplitud y las diversas aristas del tema hicieron necesario desagregarlo en tres subtemas.<sup>130</sup>

#### **2.1. Desocupación de larga duración**

#### **2.2. Resistencia y actividades marginales**

#### **2.3. Privatizaciones**

#### **2.1. Desocupación de larga duración**

El trabajo es un bien escaso [...] La identificación a partir del trabajo –“soy obrero”; “soy comerciante”– se ha debilitado. El único punto de identificación con respecto al trabajo es, más bien, si tengo trabajo o no lo tengo.<sup>131</sup>

La representación filmica de los efectos materiales de la desocupación de larga duración en la Argentina de la década de 1990 es la primera cuestión que abordaremos, dado que fue a partir de la expulsión de los trabajadores del universo laboral que se produjo la desarticulación del Mundo del Trabajo y se generaron situaciones tales como la pérdida del salario, la privación del acceso a la vivienda, la carencia de protección social, los traslados obligados y las migraciones internas y externas; se volvió palpable, también, cierta conflictividad al interior de los núcleos familiares. Para desarrollar este subtema, nos centraremos en el análisis de tres films de nuestro corpus que representan algunas de esas consecuencias originadas por la situación de los trabajadores sin empleo durante un extenso

---

<sup>130</sup> Como ya se dijo, la división temática constituye un artificio organizativo, dado que en cada film aparecen, junto a la problemáticas hegemónicas que se abordan en cada subtema, cuestiones que forman parte de otros.

<sup>131</sup> Beatriz Sarlo, “Plano, repetición: sobreviviendo en la ciudad nueva”, en *Imágenes de los noventa*, Alejandra Birgin y Javier Trímoli, eds. (Buenos Aires: El Zorzal, 2003), 128.

período de tiempo: *Después de la tormenta*, *Mundo grúa e Industria argentina*. *La fábrica es para los que trabajan*.

A la hora de pensar el modo en que el cine representó los efectos de la crisis del Mundo del Trabajo que se produjo en el período mencionado, *Después de la tormenta*, opera prima de Tristán Bauer, es, sin dudas, un film insoslayable. Realizado entre 1990 y 1991, pocos años antes del surgimiento del Nuevo Cine Argentino (NCA), su relato cinematográfico ya ha dejado de lado, sin embargo, las singularidades que marcaron el cine político de décadas anteriores. En sintonía con lo que hemos señalado al caracterizar los films del NCA, la película no incluye un llamado a realizar acciones políticas para modificar la penosa realidad que atraviesan los protagonistas; a la vez, tampoco propone una línea discursiva (no “baja línea”) al estilo del cine político de los años 60 y 70, incluso de los 80, como ya se vio. No obstante, se constituye como una realización profundamente política. Esa dimensión puede rastrearse en los elementos narrativos que constituyen la trama y en ciertas elecciones formales como su estética visual y sonora, su diseño de las puestas en escena, su montaje. En particular, en el modo de representación de la dura vida del personaje central, Ramón, un trabajador metalúrgico en cuyo derrotero el film condensa la situación de miles de trabajadores marginados del sistema laboral. Podría decirse, jugando con su título, que, a pesar de haber sido realizada al comienzo de ese período, la película constituye, *avant la lettre*, una representación de la “tormenta” que durante la década del gobierno menemista azotó las vidas de los trabajadores, y de la huella que en ellas fue dejando la aplicación de las políticas neoliberales.

José Enrique Monterde, en su obra ya citada, menciona *Después de la tormenta* como parte de los films que escenifican las penurias que provienen de la falta de trabajo en los proletarios maduros que intentan reingresar al mundo laboral, y se refiere especialmente a la ardua situación vivida por la familia de Ramón; en ese punto, relaciona sus experiencias con las representadas en algunas películas extranjeras y plantea que, frente a otras, “evidentemente más duro es el panorama de paro y estrecheces al que se ven confrontados los personajes proletarios de *Después de la tormenta* (T. Bauer, 1990), de *Lloviendo piedras* (K. Loach, 1993) o de *Sud* (G. Salvatore, 1993)”.<sup>132</sup> Monterde supo ver la potencia de la película de Bauer como catalizadora de un estado de cosas en relación con la crisis del Mundo

---

<sup>132</sup> Monterde, *La imagen negada*, 39.



del Trabajo. Cabe recalcar, en este punto, que el autor español selecciona esa serie de films a la vez que plantea que, dentro de las realizaciones cinematográficas, a nivel global, los espacios laborales –fábricas, minas, establecimientos de servicios, etc.– tuvieron escasa representación; se habían convertido, como indica, en una “figura de la ausencia”.<sup>133</sup> Sin embargo, hay que considerar que, como señala Mariano Mestman en diálogo con las ideas de Monterde, “aun cuando se trató de una imagen ‘invisibilizada’ o ‘negada’ [...] sabemos que siquiera de modo marginal, como trasfondo, el mundo del trabajo estuvo presente en películas de casi cualquier período del cine mundial”.<sup>134</sup>

Como se dijo, la narración de *Después de la tormenta* se organiza en torno a las vivencias de Ramón, un operario metalúrgico que vive junto a su esposa Nora y sus dos hijos en una vivienda que está pagando en cuotas. Sus peripecias, en un principio, se concentran en torno a la cancelación de esos pagos, que realiza con retraso porque la fábrica en la que trabaja le adeuda el salario de varias quincenas. El conflicto se desencadena cuando Ramón es despedido y el problema, entonces, ya no será sólo cómo afrontar la deuda sino algo más grave: debido a la falta de dinero, la familia deberá asentarse en una villa miseria. El film pone el foco en el proceso de expulsión de Ramón del mundo laboral y en sus frustrados intentos por lograr reinsertarse, así como también en las múltiples consecuencias que estas circunstancias tienen en la organización de su vida.

Puede observarse, además, la temprana representación del proceso social que tuvo lugar en la década de 1990 cuando la desocupación generalizada devino prolongada y emergió, con ella, una *masa marginal* de trabajadores sin empleo. Como hemos referido en la Introducción, la categoría de “masa marginal”<sup>135</sup> fue utilizada en 1969 por José Nun para

---

<sup>133</sup> Monterde, *La imagen negada*, 25.

<sup>134</sup> Mestman, “Imágenes de archivo/memorias del trabajo”, 243.

<sup>135</sup> Como señala Nun, siempre que decimos marginal debemos interrogarnos, ¿respecto de qué? En el caso que él estudia, la *masa marginal* está compuesta por desocupados que han quedado al margen del Mundo del Trabajo. Pero el concepto de lo “marginal” puede abarcar diversos significados, algunos de los cuales pueden relevarse en nuestro corpus filmico. En *Después de la tormenta*, por ejemplo, hay viviendas “marginales”, las que podemos definir así no solo porque están ubicadas en los márgenes de la ciudad opulenta, sino también porque están construidas de modo precario y no cuentan con los mínimos servicios que ofrece la ciudad; en esos barrios también debieron asentarse una parte de los trabajadores ferroviarios luego del cierre de ramales de trenes de pasajeros. Otra significación adquiere el concepto cuando hablamos de los sujetos y sus actividades: los vendedores ambulantes en *Ciudad de María*, los cartoneros entrevistados en *El tren blanco* y los jóvenes representados en *Pizza, birra, faso* pueden caracterizarse como marginales no solo por ubicarse fuera del mundo laboral formal, sino también por los espacios que habitan (por ejemplo, casas abandonadas, como las que ocupan los jóvenes de la película de Caetano y Stagnaro) y las formas de supervivencia que llevan adelante.

nombrar a los trabajadores disfuncionales al sistema de producción y, por lo tanto, sin posibilidades de reintegrarse a sus tareas una vez que perdían el trabajo, lo que los diferenciaba de los trabajadores que en el siglo XIX entraban y salían del proceso productivo según las necesidades fabriles. Para reforzar la idea, Nun cita al sociólogo Ralf Dahrendorf, quien ásperamente define esta condición de los marginados: “Si se me perdona la crueldad de la expresión, no se los necesita. El resto puede vivir sin ellos y le gustaría hacerlo”.<sup>136</sup>

En *Después de la tormenta*, el camino cuesta abajo que transitan Ramón y su familia da cuenta de esa situación de “prescindencia” en la que cayeron numerosos trabajadores luego de haber transitado por una vida signada por una actividad laboral que, si bien muchas veces rutinaria, falta de creatividad, alienante y mal remunerada, era al mismo tiempo imprescindible y basal para poder sostener el mantenimiento de una familia.

Alternando con los créditos, la escena inicial del film muestra el frente de la vivienda familiar de Ramón en el momento en que éste parte hacia su trabajo. La claridad que proviene del fondo de cuadro –contraluz del amanecer– configura una iluminación suave y difusa. Pero, pese a que este es un film realizado en color, la escena carece de tonalidades. Bajo esa estética, el director genera, desde el comienzo, un efecto de opacidad y desolación que continuará hasta el final de la película. A la vez, en el final de esta primera secuencia, en el momento en que Ramón se dirige hacia su trabajo, irrumpe, en el plano sonoro, una melodía aguda y tensionante<sup>137</sup> que opera, en distintos momentos del film, a modo de preanuncio de las difíciles situaciones que vivirá el personaje.

Mientras Ramón se aleja hacia su trabajo, la cámara lo sigue hasta que desaparece del plano; llegando al final del recorrido se registra, en la lejanía, el esqueleto abandonado de un galpón, imagen con la que, entendemos, se simboliza y condensa el cierre de fábricas que se produjo como consecuencia de la crisis.

La escena en la que se representa la conversión de Ramón en un desocupado –situación que se tornará irreversible– tiene lugar cuando este está trabajando, junto a otros operarios, en una pequeña empresa metalúrgica, y se interrumpe el suministro de energía eléctrica; los dueños de la fábrica, que hacía meses no abonaban regularmente los salarios, tampoco habían pagado las facturas del servicio eléctrico. Cuando se corta la luz y se detienen

---

<sup>136</sup> Nun, *Marginalidad y exclusión social*, 31.

<sup>137</sup> La música del film ha sido compuesta por Rodolfo Mederos.

las máquinas, tras la sorpresa, Ramón pregunta al delegado: “Negro, ¿qué pasó?”. El Negro no tiene respuesta. Luego, el empleado administrativo de la fábrica se une al grupo y les explica que los propietarios se fueron y no dejaron dinero para el pago de las quincenas atrasadas, que al irse le encargaron que les informara que “se acabó el trabajo”.

En una espontánea asamblea, en la que la diferencia de opiniones sobre qué hacer, la exaltación de las voces y el movimiento de los cuerpos destacan la desorientación y desamparo de los trabajadores, un grupo de ellos decide ir al sindicato. El Negro los detiene y les dice que hay que quedarse:

Si nos quieren echar, que nos manden un telegrama, pero que nos paguen hasta el último mango [...] ¿Se creen que no nos damos cuenta que están vaciando la empresa? No se fundieron, ¡la vaciaron!

Es el momento en que uno de los participantes, ante la perspectiva de no percibir el salario adeudado, expresa: “me quedo en la calle”. Dos operarios se retiran de la asamblea: uno de ellos es Ramón. Cuando llega a su casa, su esposa Nora le señala que “si el Negro dijo que se tenían que quedar por algo será [...] el Negro sabe de esas cosas, por algo es delegado, ¿no?”. La respuesta de Ramón es tajante: no había nada que esperar; lo que importa es que él está sin trabajo y que ahora tiene que salir a buscar otro. Nora, conociendo la escasez de puestos laborales, cierra el diálogo expresando: “¡Lo decís como si fuera tan fácil!”.

Lo que se percibe en esta sucesión de acontecimientos que ocurren desde el inicio es que no hay perspectivas de que ni el sindicato ni el Estado intervengan para resolver la situación, lo que de hecho sucede. Por un lado, en una escena posterior, el Negro informa a Ramón que los obreros han iniciado un juicio ante los tribunales de trabajo por cobro de haberes e indemnización (situación, que, como es sabido, podía prolongarse indefinidamente en el tiempo, lo que da la pauta del desamparo de los trabajadores ante la justicia). Por otro lado, el caso de patrones que abandonaban sus empresas y, endeudados con sus trabajadores y proveedores, las enviaban a la quiebra, se repite en otras películas que abarcan el período que analizamos: *Mundo grúa e Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan*. La insistencia en la representación de esa cuestión recalca, desde la mirada de los tres directores, la magnitud que adquirió en los 90 la expulsión de trabajadores hacia la desocupación, así como también algunas de las características específicas que este proceso adquirió.

En *Después de la tormenta* vemos que el film pone en escena la complejidad de esa vasta problemática social: al cierre de empresas, al desamparo de quienes se quedaban en la calle, se suma la escasez de puestos de trabajo que comenzaban a generar las políticas de Estado neoliberales.<sup>138</sup> Entre las investigaciones que han indagado el tema en relación con la situación laboral de los 90, se destacan las de Julio C. Neffa, quien concluye que “el resultado combinado de estas políticas fue un desempleo y subempleo masivos [...]”. En su estudio, el autor indaga sobre las causas principales de esos altos índices de desempleo y subempleo, y las atribuye a “[...] la política macroeconómica adoptada y los cambios institucionales y en las reglas jurídicas”. Al desarrollar su evaluación señala como cuestiones determinantes, entre otras, la tasa de cambio fija, la baja tasa de inversión y la privatización rápida y masiva de las empresas de propiedad estatal luego de reducir en forma sensible su personal.<sup>139</sup>

Otra perspectiva vinculada al problema es la de Robert Castel, quien, en su análisis de la cuestión del desempleo a nivel mundial en las últimas décadas del siglo XX, señaló que la creciente cantidad de desocupados debía considerarse ubicada en la categoría del “no empleo”<sup>140</sup> más que en la de “no ocupación”, debido a que hacia el último cuarto de siglo se había generado –como consecuencia de la aplicación de políticas neoliberales– una falta permanente de empleo. Además, añade que junto al “no empleo” se ubica el “subempleo”, “[...] es decir, una escasez de lugares disponibles en el mercado del trabajo susceptibles de satisfacer una demanda completa de pleno empleo”.<sup>141</sup> Teniendo en cuenta sus conceptos, agregamos que hacia comienzos de la primera década del siglo XXI se podía observar, en términos globales, la total pérdida de hegemonía del empleo “clásico” y que, junto con la masiva desocupación, se había instalado la precarización de las relaciones laborales. En este sentido, sobre el subempleo y el empleo precario, suma el autor que

---

<sup>138</sup> Una medida indirecta de la escasez de puestos de trabajo (cifra imposible de cuantificar) podría inferirse del incremento de la desocupación: en 1983 la sumatoria de desocupados y subocupados era del 8% de la población económicamente activa (PEA). En 1991 llegó al 14%. En un proceso de continuo crecimiento, en 2001 alcanzó 34,6%. En: Basualdo, Eduardo, *Estudios de historia económica...*, 207 y 319.

<sup>139</sup> Neffa, “Macroeconomía, instituciones y normas como determinantes y condicionantes de las políticas de empleo”, 299 y siguientes.

<sup>140</sup> Castel define así su planteo: “Hablo de ‘no empleo’ más que de ‘desocupación’, porque la concepción clásica de la desocupación implica que los ‘solicitantes de empleo’ esperan que se restablezca un equilibrio entre la oferta y la demanda de empleo. No obstante, sería posible que, más que desocupación así entendida, haya no empleo, en el sentido de que habría solicitantes que no serían capaces de encontrar un empleo en el mercado de trabajo”. Castel, *El ascenso de las incertidumbres*, 92.

<sup>141</sup> Castel, *El ascenso de las incertidumbres*, 92.

si el mercado de trabajo no funciona según una complementariedad entre la oferta y la demanda gobernada por la economía, la presión moral de trabajar a cualquier precio abre un vasto campo de actividades, que representan un trabajo sin ser, hablando con propiedad, del registro del empleo.<sup>142</sup>

*Después de la tormenta* constituye una representación de lo permanente de la situación de “no empleo” que ha investigado Castel, y de lo masivo del desempleo y del subempleo que ha estudiado Neffa para el caso argentino. Las conclusiones de los dos sociólogos enmarcan en su real dimensión la crisis laboral: masividad y permanencia.

En el relato filmico, las escenas que siguen al despido de Ramón despliegan, hasta el final, las circunstancias de su búsqueda de trabajo. Al momento de poner en pantalla sus sucesivos intentos de encontrar un empleo (intentos que culminan, siempre, en fracaso), la película destaca, valiéndose de diversos recursos, las tensiones y angustias que acompañan ese proceso, a lo largo del cual el protagonista debe transitar por situaciones desasosegantes y humillantes. Una de ellas es la que ocurre en el consultorio de una empresa de medicina laboral, en momentos en que se revisa físicamente a los aspirantes que buscan incorporarse a un nuevo empleo. La secuencia se desarrolla en un clima de silencio, apenas interrumpido por breves diálogos entre la enfermera y el médico. En su tratamiento del color el film intensifica la frialdad del ambiente dando predominio a los grises; junto a la sonorización conforma, así, una puesta en escena que corporiza la tensión habitual en este tipo de entrevistas, en las que los postulantes dependen del resultado de la examinación sanitaria para poder ser contratados.

En una de las escenas que se desarrollan en ese consultorio, se expone en primeros planos a tres hombres desnudos que, inmóviles y agachados en forma humillante frente una pared, deben abrir sus nalgas con ambas manos para ser examinados. Ramón forma parte del grupo. En silencio, aguardan la revisión que les realizará la enfermera, y se hace evidente, allí, la vejación que implica la posición en la que exhiben su desnudez. Son imágenes que nos remiten al concepto de “imagen intolerable”<sup>143</sup> que define Jacques Rancière en *El*

---

<sup>142</sup> Castel, *El ascenso de las incertidumbres*, 93.

<sup>143</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 85. En ese punto, el autor se interroga no solo qué vuelve intolerable una imagen, sino también: “¿es tolerable hacer y proponer a la vista de los otros tales imágenes?”.

*espectador emancipado*. Se pone de manifiesto, a su vez, la cosificación de los candidatos: en su tarea de control, el equipo médico los ha deshumanizado, como si fueran “cosas” sobre las que deben operar.<sup>144</sup>

Luego de –aparentemente, y a diferencia de los otros dos candidatos– haber superado el examen, Ramón concurre al otro día a la empresa. La secuencia que lo muestra caminando hacia la oficina de personal lo encuadra de espaldas; la cámara sigue su desplazamiento, y el sonido que se acopla a sus movimientos es el mismo que acompañó en las primeras escenas del film su trayecto hacia la fábrica que habría de expulsarlo. Como si fueran un *leit motiv*, el director reitera esos acordes, que operan como alerta sobre un posible nuevo eslabón en la cadena de desgracias de Ramón y preanuncian el momento en que se le informará que ha sido rechazado por tener várices.

Sin solución de continuidad, las escenas siguientes muestran a Ramón en un nuevo intento por conseguir trabajo, ahora en el puerto; aspira a obtener una changa por un día. Es la segunda búsqueda laboral que escenifica el film luego del despido inicial. La cámara enmarca al protagonista caminando, aun de noche, por la zona portuaria; se escucha el sonido de sus pasos, y la luz de varias fogatas que emergen de la oscuridad permite percibir las siluetas de grupos de hombres que, en torno a ellas, buscan aliviar el frío de la madrugada.

Mientras que Ramón, que ya hace tres meses que está desempleado, aguarda la apertura del galpón donde se entregarán los permisos de trabajo, el director incorpora en la secuencia ese motivo musical denso y agudo a cuyas implicancias ya nos referimos. En la semioscuridad del puerto, ese sonido, sumado a las imágenes de las figuras de los obreros iluminadas por las llamas, contribuye a materializar una atmósfera de desolación y tensión. Obra, así, generando una vaga inquietud, la de una amenaza que planea sobre Ramón y sobre el grupo de hombres que aguardan la apertura del galpón.

Cuando comienza a aclarar se percibe el entorno, que la cámara encuadra en un plano general. Alumbrado por la tenue claridad que proviene del fondo de la escena, un lento paneo destaca las siluetas de numerosos hombres que, en busca de trabajo, se van sumando a los primeros grupos. La iluminación de la secuencia permite visualizar, así, una muestra de la

---

<sup>144</sup> En el film *Los traidores* (1973), de Raymundo Gleyzer, se representa una situación de carácter similar, aunque focalizada en las violencias que debían afrontar las trabajadoras femeninas: el médico de la empresa hace desnudar y manosea los pechos de una de las mujeres que necesita ingresar a la fábrica.

cantidad de marginados que la crisis laboral empujó a deambular tras una changa, algo muy común en los años 90.

Desde las ciencias sociales se han dedicado numerosos estudios a examinar la magnitud y las consecuencias de la marginalidad laboral producto de los cambios generados por la política económica aplicada en el período, y dentro de ellos son de notar los de Maristella Svampa, quien al iniciar su ya clásica obra *La sociedad excluyente* señala que “[...] la entrada en una nueva etapa de acumulación del capital produjo hondas transformaciones sociales”, y que esos cambios, dados en “las pautas de integración y exclusión”, a partir de la reestructuración de las relaciones sociales y las articulaciones entre economía y política, “desembocaron en un notorio incremento de las desigualdades en el interior de las sociedades contemporáneas, creando nuevos ‘bolsones’ de pobreza y marginalidad”.<sup>145</sup> En efecto, el proceso de modificación de las formas de acumulación de capital generado por las políticas neoliberales produjo alteraciones importantes en la vida material de los sujetos; es esta situación la que se representa en *Después de la tormenta*, específicamente en la última escena que recuperamos, en la que puede observarse la gran cantidad de postulantes que esperan ser contratados para trabajar aunque más no sea, con suerte, por una jornada.

La masividad de la búsqueda laboral, que se conjuga con la escasez de puestos, es aludida en una larga secuencia posterior que se desarrolla ya dentro del galpón, donde ocurren sucesos de inusitada violencia que expresan la deshumanizada experiencia por la que transitan esos desocupados sin futuro. Al abrirse las puertas de ese espacio, durante breves segundos los únicos sonidos que surgen de la pantalla son los gritos ininteligibles del grupo de marginados que, en estampida, se precipita hacia el interior del local, buscando ubicarse próximos al lugar donde se otorgarán los permisos de trabajo; lo hacen en tropel, en desorden,

---

<sup>145</sup> Svampa, *La sociedad excluyente*, 9. En relación con la generación de nuevos bolsones de pobreza que menciona Svampa, Pablo Vinocur y Leopoldo Halperín señalan, en *Pobreza y políticas sociales en Argentina de los años 90* (Santiago de Chile: CEPAL, 2004), que en la Argentina el empobrecimiento acelerado que tuvo lugar en los 90 alcanzó un pico en 2002. En ese año, “[...] según cifras del INDEC, un 57,5% de los argentinos vivían por debajo de la línea de pobreza y 27,5% eran indigentes [...]”. Agregan que “[...] es en el segmento de los niños y los adolescentes donde recae más fuertemente la pobreza. Concretamente, 3 de cada niños son pobres y 4 de cada 10 de ellos son, según el INDEC, indigentes”. Vinocur y Halperín, *Pobreza y políticas sociales...*, 10.

Sobre el mismo tema, Agustín Arakaki indica que “[...] a partir de mayo de 1995 la pobreza reciente será la forma predominante de pobreza [...], sendero que se desarrollará hasta mayo de 2002”. Véase Agustín Arakaki, *La pobreza en Argentina 1974-2006. Construcción y análisis de la información* (Buenos Aires: CEPED, 2011).



atropellándose. Una alambrada, contra la que se aplastan los primeros en llegar –entre ellos, Ramón–, detiene finalmente la corrida. La iluminación cenital de la escena se complementa con una luz lateral que destaca, en primeros planos, los rostros tensos de los obreros que conforman el abigarrado grupo.

En el comienzo de esa secuencia que transcurre dentro del galpón la cámara permanece fija, y el plano abarca a la masa humana que se precipita hacia el interior. Luego, aproximándose al grupo, registra desde distintos ángulos, en planos picado y contrapicado, el agitado movimiento de manos y cuerpos; enfoca rostros desesperados y hombres que se trepan a la valla de alambre; detalla en primeros planos las manos que la atraviesan, para luego encuadrar brazos levantados que se agitan, con permisos de trabajo en mano, en dirección al capataz, que comienza a entregar las tarjetas que habilitan la jornada laboral. Ramón, apretujado entre los desocupados, el rostro desencajado, es uno más entre ellos.

En medio del caos y de los gritos de los postulantes: [“a mí, a mí”, “yo”] el capataz, ubicado por encima de todos y enfocado por la cámara en un plano contrapicado –lo que refuerza, en la representación cinematográfica, su lugar de jerarquía y poder– reparte las tarjetas. La cámara sigue sus manos cuando en un primer momento las entrega a sus allegados; luego arroja el resto de las tarjetas hacia la masa de hombres, con lo cual desata una desesperada puja por recogerlas, mientras van cayendo o en el piso. A lo largo de la secuencia la cámara registra en primeros planos, montados sin solución de continuidad, el detalle de rostros congestionados y de manos tratando de capturar una tarjeta.

Con un montaje sucesivo de escenas de este tipo, Bauer logra construir un *in crescendo* visual que alcanza su clímax cuando la cámara encuadra a uno de los desocupados que se desliza hacia el suelo y muere aplastado contra la alambrada, justo frente a Ramón. A los gritos les sucede, entonces, un denso silencio que subraya la violencia de la situación y que, como ya es de intuir, es fracturado por el sonido musical agudo que previamente había acompañado las escenas en el puerto. En ese punto, un primer plano enfoca el rostro de Ramón y lo muestra desolado: su mirada expresa angustia y dolor ante la tragedia de la que fue testigo. Abrumado por lo que ha vivido, al tomar conciencia de su condición de desocupado, se reconoce nuevamente rechazado, sin trabajo.

La representación de estas formas de contratación –changas por una jornada, otorgadas arbitrariamente– no es nueva en el cine argentino. Una situación similar fue



escenificada, por ejemplo, en 1954, en la película *Pobres habrá siempre*, de Carlos Borcosque, que ubica su acción en el contexto de la crisis de 1930. En sus primeras escenas, el film muestra un grupo de hombres agolpados en la madrugada frente a la puerta de un frigorífico, clamando, rogando ser aceptados para trabajar por ese día. El capataz de la empresa elige a unos pocos, a su arbitrio, y les dice a los demás que se presenten al día siguiente a probar suerte<sup>146</sup>. Aunque separados entre sí por varias décadas, es notable la similitud de las vivencias representadas en los films de Borcosque y de Bauer. Podríamos incluir, en similar temática, la película *Puerto Nuevo* (1936), de Luis César Amadori y Mario Soffici, que escenifica la situación de pobres marginales que, también durante la crisis de 1930, pernoctaban en caños ubicados en la zona portuaria. Estas tres realizaciones dan cuenta de las formas en que el cine logró tematizar las problemáticas laborales que existían al tiempo en que se produjeron.

Luego de la trágica escena en el puerto, en *Después de la tormenta* aparece la imagen de Ramón en una villa miseria. Ha debido trasladarse allí con su familia; en el interín, Nora comenzó a trabajar como empleada doméstica y pasó a ser la proveedora económica del hogar. Se han trocado los roles al interior de la organización familiar, situación que Ramón no puede asimilar y que pone en tensión la relación de pareja. La problemática habitacional y la crisis hogareña son factores que, además, determinan la conducta de otro personaje: Andrés, el hijo adolescente de la pareja, abandona la escuela y la vivienda familiar y se vincula con otros jóvenes que conforman una bandita. A partir de allí, comienza a participar en pequeños hurtos, que lo conducen a prisión en un reformatorio. La situación se torna intolerable para Ramón, quien tras una discusión con Nora emprende viaje hacia un campo próximo a la ciudad de Goya, el terruño familiar desde donde hacía largo tiempo había partido. Allí, piensa, podrá encontrar un modo de subsistencia para él y su familia. La escenificación de la llegada de Ramón a su lugar de origen troca la opaca y tenue iluminación que hasta ese momento caracterizó las escenas del film por la plenitud lumínica. Las

---

<sup>146</sup> Sobre esa forma arbitraria de contratación contamos con el testimonio oral de Juan Bouzas, quien fuera empleado en la oficina de personal del frigorífico Wilson, Avellaneda. Relata Bouzas que “durante la crisis de 1930 casi todas las mañanas se agrupaban en el portón de entrada 200 o 300 personas en busca de trabajo o changa...el Jefe de Personal se llegaba al portón, se subía a un cajón y señalando con el dedo seleccionaba a los que le parecían más aptos. Igual que en el mercado de esclavos”. “El resto de los postulantes se dispersaba, para intentar fortuna al día siguiente. El gerente solía decir que la gente que se agrupaba en el portón hacía trabajar a sus obreros mejor que sus mejores capataces”. Entrevista realizada por Valentín Golzman en diciembre de 2008. En: Golzman, Valentín (2010). *Cuidado: obreros trabajando*. Tesis de Maestría. UTDT

imágenes de los espacios rurales abiertos son coloridas y, sumadas a la mirada serena del protagonista, operan a modo de metáfora esperanzadora, de reafirmación de la posibilidad del cambio de vida que está buscando. El rostro de Ramón expresa alegría; sonriendo, se introduce en la vivienda de sus primeros años.

Sin embargo, la secuencia que muestra su caminata, a campo traviesa, hacia la vivienda familiar, así como también su entrada en ella, está sonorizada por el mismo motivo musical que había acompañado escenas anteriores, lo que vincula el nuevo momento en el que Ramón está a la búsqueda de trabajo con sus fracasos previos. De hecho, ese sonido cesa en el momento en el que las imágenes recorren la precariedad del interior de la vivienda: Ramón transita lentamente por el interior oscuro del rancho de paja y barro de su padre, habitaciones sin ventanas y con piso de tierra. La cámara realiza un lento paneo sobre los precarios elementos de la cocina y luego se detiene en un angosto catre: todo resume pobreza. Es el primer momento en el que la sonrisa y los ojos del protagonista comienzan a apagarse.

Al salir de la vivienda Ramón se encuentra finalmente con su hermano y con su padre, quien, ya anciano, no lo reconoce. La cámara captura sus ropas desgarradas y sucias. Ramón percibe que lo están pasando mal económicamente, y se entera de que ese año vivieron a “pura papa”. Queda de manifiesto, en estas escenas, que la crisis sistémica generada por las políticas neoliberales incluye, también, a los trabajadores rurales. Escenas posteriores dan cuenta de las complejidades y la dureza de la vida en el campo. La cena en familia dista de ser abundante: la cámara se detiene y registra el momento en el cual el pequeño grupo toma en silencio un plato de sopa. Imágenes filmadas en exteriores representan la forma en la que, con el transcurso de los días, comienza a construirse el paulatino desencanto de Ramón en lo que hace a su vida como peón de estancia y a las tareas que debe realizar. Su rostro ha perdido la sonrisa inicial, al tiempo que comienza a tomar conciencia de que no es en ese espacio, tampoco, donde podrá encontrar ni el trabajo ni la vivienda digna que está buscando.

Durante la permanencia de Ramón en el campo queda abierto el camino, además, para señalar las diferencias entre el patrón viejo, bondadoso, que acaba de morir, y su hijo, el patrón nuevo. Y es, en efecto, una dramática y violenta secuencia en la que Ramón defiende a su hermano, golpeado por el patrón actual quien, fuera de sí, lo acusaba de la muerte de una yegua de raza, la que determina su vuelta a Buenos Aires. Las imágenes que representan su

regreso, filmadas en contrapicado y en un plano general, lo muestran cruzando lentamente un puente sobre el Riachuelo, retornando a la villa.

Cabe interrogarnos, entonces, si hay un “después” de la tormenta en el film que nos ocupa. Como una ironía del director, cuando aparece en la pantalla la palabra “fin”, la lluvia que azota al desocupado y su esposa en la intemperie, al salir del reformatorio donde está su hijo, no solo no amaina, sino que se potencia. Aun así, en ese final, cuando Nora le pregunta a Ramón: “¿qué vamos a hacer?”, la palabra de él invita a continuar la lucha por la supervivencia: “Sigamos”.

Nos hemos detenido en el análisis de los diversos mecanismos y recursos de la puesta en escena de esta película para mostrar cómo el cine logra, muchas veces, captar y dar cuenta, con complejidad y en simultáneo, de las múltiples problemáticas que constituyen las situaciones sociales extremas; también, hemos indagado en cómo, a través de los personajes, se expresan ciertos imaginarios y estructuras sensibles que atraviesan las construcciones sociales y humanas de una época.

Ya como parte de las circunstancias y características político-estéticas que definieron al NCA, *Mundo grúa* es otro de los films de nuestro corpus en el que puede observarse una representación de los efectos de la desocupación por tiempo prolongado en su sentido más concreto: aquel que atañe y define las condiciones de vida más básicas.<sup>147</sup> Realizada por Pablo Trapero hacia finales de la década de 1990, la película sigue las peripecias de Rulo, el personaje central, en sus vanos intentos por incorporarse al mundo laboral.

En el film de Trapero, la elección del blanco y negro, la gama de grises que se utiliza, las formas de iluminación, la selección del vestuario de los personajes y la sonorización – elementos todos que, junto con el montaje, conforman elaboradas puestas en escena– constituyen los recursos formales mediante los cuales se representan la desazón, el clima de pesadumbre y la inquietud interior que acompañan las acciones y los sentimientos de Rulo a lo largo de su búsqueda de trabajo: de *cualquier* trabajo.

La película proporciona escasa información sobre la vida laboral previa de Rulo: al iniciar el film, ya está desocupado. Podemos suponer cuál pudo haber sido su trabajo anterior a partir de las diversas escenas que exhiben sus habilidades como mecánico: suelda una reja,

---

<sup>147</sup> Si bien esa cuestión es central en *Después de la tormenta* y *Mundo grúa*, ambos films representan también otras situaciones vinculadas a la crisis del Mundo del Trabajo, que desarrollaremos a lo largo de los distintos capítulos de la tesis.

arregla una cortina metálica o repara un motor. Si puede realizar eso es por su experiencia y porque posee en su vivienda una batería de herramientas que podrían haber pertenecido a un taller mecánico. Por ende, podría arriesgarse que Rulo tiene la opción de intentar ganarse la vida como operario independiente, al igual que tantos otros trabajadores marginados que, en los 90, frente a la crisis laboral, transitaron los caminos del cuentapropismo en búsqueda de una solución a su desempleo. Sin embargo, él se identifica con una cultura que se caracteriza por tener otro objetivo: contar con un empleo estable que le de orden y certezas a su vida. Como propone Gonzalo Aguilar, para Rulo “[...] el trabajo estructura narrativamente el tiempo, construye los nexos, enlaza con el pasado y sostiene una perspectiva de futuro”.<sup>148</sup> En su análisis de la película, el autor señala que los trabajos que el protagonista logrará conseguir no llegan a constituir algo sostenido e integral, como desea fervientemente; y agrega que su deseo de conseguir un trabajo permea cada escena del film”.[...] *Mundo grúa* construye”, cierra Aguilar, “una historia en la que pérdida del trabajo y deseo de tenerlo son partes de un mismo engranaje”.<sup>149</sup>

Previo a la presentación de los personajes, pero luego de los primeros créditos, la cámara enfoca, proyectados contra un cielo nuboso, los movimientos de una enorme grúa que opera en altura. La escena encuadra los desplazamientos simultáneos de un grupo de nubes y de la grúa, los que en conjunción conforman una particular contradanza. La sonorización está dada por el rumor de las máquinas que están operando en la construcción de un edificio, mientras que la iluminación natural destaca, en primeros planos, partes de la grúa. Esta es la puesta en escena que ha elegido Trapero para introducirnos en lo que será – a lo largo del film y hasta el momento en el que queda desocupado por segunda vez– el mundo de Rulo: un “mundo grúa”.

En la primera escena en la que lo vemos, Rulo está en la calle, frente a la entrada de un obrador; está parado en actitud de espera, inquieto y tenso. Luego sabremos que está aguardando a su amigo Torres, capataz de la obra en el que se está construyendo un edificio de muchos pisos, quien al rato lo viene a buscar y lo hace pasar al interior de la obra. En escenas posteriores, filmadas cámara en mano, los vemos subiendo a lo alto del edificio en

---

<sup>148</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 159.

<sup>149</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 162.

construcción hacia la caseta de comando de la grúa con la que abrió el film, la que Torres espera se convierta en el espacio laboral de Rulo.

La trayectoria de ambos hacia lo alto de la construcción representa un camino pleno de obstáculos: hay gruesas cañerías que traspasar, escaleras riesgosas que subir, andamios suspendidos en altura que se transitan con esfuerzo y algún riesgo. Las dificultades para atravesar estos elementos hasta llegar a lo alto podrían considerarse como una prefiguración metafórica de las que enfrentará Rulo en su camino hacia la concreción de ese trabajo.

El diálogo que los dos amigos sostienen a cien metros de altura está sonorizado por el mismo ruido de maquinarias que se escuchó en el comienzo del film, pero, en seguida, se incorpora una música extradiegética: comienza a sonar el vals *Corazón de oro*, con el que también cerrará el film y al que más adelante nos dedicaremos. Torres le señala a Rulo la caseta de comando y le explica que “eso es todo”, que ese será su puesto de trabajo; a partir de entonces, comienza el aprendizaje del protagonista en el manejo de la grúa. Sus expectativas con relación a ese trabajo se ponen de relieve durante una conversación en la cocina de la casa de su madre. El diálogo gira en torno a las condiciones y ventajas de la tarea para la que se está preparando: “Cuando aprenda me van a dar otra categoría”, dice Rulo entusiasmado, “y cuando tenga esa categoría voy a tener un mejor sueldo”.

Al igual que en el caso de Ramón, el protagonista de *Después de la tormenta*, el trabajo es una constante tanto en la mentalidad como en el léxico de Rulo. Forma parte del elogio que le dedica a Adriana, la dueña del kiosco con la que inicia una relación afectiva; luego de probar el sabroso sándwich que le ha vendido le dice: “veo que trabajás a conciencia, te felicito”. Es el mejor halago que se le ocurre. En la misma tónica, cuando Claudio, el hijo del protagonista, le pida dinero, éste le preguntará: “¿No pensás laburar vos?”. El film muestra que mientras que Rulo no puede abandonar el Mundo del Trabajo, su hijo tiene otras perspectivas: es músico, y no se preocupa demasiado por generar un ingreso ya que vive en lo de su padre.<sup>150</sup> A lo largo del relato filmico se pone de relieve que Rulo intenta, por la vía del trabajo, darle sentido a su vida, por lo que la posición de su hijo frente lo laboral es algo que escapa a su comprensión. En un momento le dice: “no te banco más”, y Claudio debe trasladarse a la vivienda de la abuela. Para Rulo, como destaca Gonzalo Aguilar, “[...] el

---

<sup>150</sup> En este punto destaca la actitud diferente que tienen, frente al trabajo, los jóvenes representados en *Buena vida (delivery)* y *Sólo por hoy*, películas que analizaremos en el Capítulo 3. Esos jóvenes han asumido la necesidad de trabajar para mantenerse.

trabajo es lo que hace funcionar su mundo y lo hace bello”.<sup>151</sup> El caso, agrega, es que “Rulo no puede ni pensar en abandonar el mundo del trabajo [...]”, pero ese es un mundo que, como sintetiza Maristella Svampa, y como hemos mencionado, está “astillado”: un mundo desolado, con escasez de trabajo asalariado, sin todo lo que ello significa.<sup>152</sup> (Elocuentemente, como veremos más abajo en este capítulo, un trabajador desocupado entrevistado en el documental *Un fantasma recorre la Argentina... los piqueteros* expresa: “no tengo trabajo; no tengo nada”.)

Antes de su incorporación efectiva como conductor de grúa, Rulo debe pasar un examen médico laboral. En dos escenas se observa la realización de un test psicológico y, luego, el control físico que le realiza la Aseguradora de Riesgos del Trabajo (ART), a cuyos consultorios lo ha enviado la empresa. A diferencia de la degradante revisión médica que soporta Ramón en *Después de la tormenta*, los exámenes de Rulo se realizan en espacios adecuados y en un clima respetuoso y amable. Primeros planos encuadran el rostro y las manos del protagonista, que parece haber salido airoso del test psicológico; el resultado del examen físico, en cambio, le genera dudas, ya que el médico le informa que debe bajar de peso. Ante su pregunta de si eso le va a traer problemas para conseguir el trabajo, la respuesta es elusiva: “Bueno, yo voy a elevar un informe y la empresa decidirá...”.

Una escena filmada en lo alto del edificio donde espera trabajar muestra a Rulo practicando en un simulador el manejo de la grúa; luego, se lo ve ubicado en el interior de la cabina, en cuyos vidrios, como efecto de la luz que domina la escena, se reflejan las nubes.<sup>153</sup> Tras dos meses de práctica, autorizado por el jefe del equipo, Rulo se presenta a ocupar su puesto; la cámara lo sigue por el complejo camino que conduce a lo alto del edificio. Pero al llegar, encuentra la cabina ocupada por otro operario. Rulo le exige que baje, que es su turno, que hay un error, mientras que el hombre se niega y afirma que el turno le ha sido asignado a él. En la única escena que lo representa alterado y defendiendo activamente sus derechos, Rulo increpa al jefe, quien le comunica que llegó el informe de la ART y lo han rechazado, a la vez que le pide que se calme y se retire.

---

<sup>151</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 160.

<sup>152</sup> Svampa, *Desde abajo*, 121.

<sup>153</sup> La dirección de fotografía, a cargo de Cobi Migliora, es un elemento clave y determinante en la conformación visual de las diversas situaciones que constituyen el film. A lo largo de la película la iluminación de las distintas secuencias contribuye a destacar estados de ánimo, cualidades de los ambientes y aspectos de la estética con la que el director construyó su film.

Rulo: No me voy nada, ¿por qué me voy a ir?

Jefe: Porque sí, porque te tenés que ir, porque ya no tenés más laburo [...].

R: ¿Y cómo se arregla esto?

J: No sé; vos lo tenés que arreglar, no yo.

No hay solución posible. La ART –un ente sin rostro ni espacio físico adonde recurrir– dictamina que el cuerpo de Rulo está enfermo, que no califica para el trabajo. Esta despersonalización de las relaciones de poder en el ámbito laboral fue otra característica distintiva de los cambios sociales ocurridos en los años 90. Y el Nuevo Cine Argentino, como en este caso, puede exponerla sin necesidad de recurrir a escenas más extensas de humillación (como en el caso de la situación vivida por Ramón en el consultorio médico), sino de un modo menos ampuloso y al mismo tiempo igualmente drástico.

Una metáfora filmica subraya el final de las posibilidades de Rulo de conseguir ese empleo: en un plano contrapicado, la cámara enfoca un sector de la grúa que, ahora inmóvil, contrasta contra un fondo de nubes plomizas que se alejan, del mismo modo que Rulo, expulsado, se aleja de su posible trabajo.

Luego del rechazo laboral, Trapero ubica a Rulo en su pequeño departamento. La puesta en escena destaca la soledad, el aislamiento y la tristeza del personaje al seguir sus lentos movimientos en espacios silenciosos, apenas iluminados. Sin trabajo ni ingresos, en una secuencia posterior lo vemos vender, para subsistir, su viejo Dodge.

La posibilidad de un nuevo trabajo le llega otra vez de la mano de su amigo Torres, quien se ha contactado con Sartori, capataz de obras viales en la Patagonia; gracias a él Rulo tendrá trabajo: manejar una grúa retroexcavadora en Comodoro Rivadavia. La migración hacia el Sur es su única opción laboral luego de su malogrado intento anterior.

Rulo (desanimado, dubitativo): ¿Comodoro Rivadavia? Es seguro, ¿no?

Torres: ¿Qué decís? Claro que es seguro. Vos vas allá y al día siguiente estás laburando.

Ir a la Patagonia, a 2000 kilómetros de Buenos Aires, constituye un desafío enorme porque implica un profundo desarraigo. La película introduce, así, la idea del “exilio

interior”,<sup>154</sup> a partir de la separación de Rulo de los espacios en los que ha transcurrido su vida. Salvando las distancias, la mudanza del protagonista dentro del territorio nacional es asimilable –en cuanto al distanciamiento respecto del lugar en que se ha criado– a la situación de quienes buscaban eludir la falta de trabajo trasladándose hacia otros países.<sup>155</sup>

A partir del momento en el que acepta viajar a Comodoro Rivadavia, la vida de Rulo se va transformando: de allí en más es como si viviera solo para trabajar. El modesto confort de su pequeño departamento será sustituido por la precariedad y el hacinamiento que constituyen la vida en un campamento en medio de la aridez patagónica. A la falta de los afectos familiares y amistosos que constituían su universo emocional, se suma el quiebre de la relación de pareja que había iniciado con Adriana. Los cambios en la vida de Rulo son rotundos y, como plantea Edgardo Cozarinsky a propósito de la construcción de los protagonistas de las películas de Trapero, entre ellas *Mundo Grúa*, hay “un lirismo latente que subtiende los momentos solitarios en que sus personajes masculinos permiten que aflore su fragilidad”. Agrega, en definitiva, que “ningún otro director argentino ha conseguido retratar de esa forma la vulnerabilidad de los hombres en situaciones violentas”. Esta disposición sensible emerge en el modo en que se trata cómo Rulo afronta la pérdida de trabajo (sin perspectivas de recuperarlo) y la necesidad de abandonar sus espacios de pertenencia. Sin embargo, sigue Cozarinsky, aunque las películas de Trapero son duramente críticas con las relaciones sociales que exploran, “[...] también están marcadas por una gran ternura hacia sus personajes”.<sup>156</sup>

Ya en Comodoro, Rulo encuentra a Sartori en la sede local de la CTA.<sup>157</sup> Su llegada coincide con el momento en el cual una de las empresas contratistas incumplía con el envío de comida y el pago a los trabajadores que, en ese momento, están analizando cómo enfrentar

---

<sup>154</sup> Andermann califica como “autodestierro virtual” el traslado de Rulo hacia la Patagonia, situación que Trapero remarca cuando incluye, en el día previo a la partida, una escena en la que, junto a su familia y amigos, Rulo está asistiendo a un entusiasta desfile de gauchos. Andermann, *Nuevo cine argentino*, 120.

<sup>155</sup> En la película *Buena vida (delivery)*, por ejemplo, vemos el caso de una familia de jóvenes que parte hacia España en búsqueda de trabajo, y el de un joven desocupado que busca resolver su situación laboral partiendo hacia Italia.

<sup>156</sup> Eduardo Cozarinsky, “Carta desde Buenos Aires”, *New Left Review*, N° 26, may/jun 2004, 79.

<sup>157</sup> Ante la inacción de la CGT en lo que hacía a la defensa de los derechos de los trabajadores, en 1992 se creó la Central de Trabajadores de la Argentina (CTA), que confrontó con el gobierno menemista. Tuvo como base su independencia de gobiernos y partidos políticos. Una de las características salientes de esa central obrera era que abría la posibilidad de afiliación a operarios ocupados y desocupados, estuvieran o no en blanco, así como también a jubilados y cooperativistas.



el problema. “Yo te quiero ver a vos, cagado de frío, allá arriba, sin morfar”, dice uno de ellos. Otro agrega: “Siempre es el mismo problema, la plata no aparece”.

En la escena, Rulo observa la reunión en la que se destaca la severidad de la situación; está asombrado, atento al análisis de la crisis que realizan los trabajadores. Este constituye su primer contacto con la problemática laboral de la zona.

Sartori lo ubica provisoriamente en una vivienda en la que deberá compartir habitación con un grupo de hombres: son trabajadores desocupados que también han migrado desde distintos puntos del país en busca de trabajo y pasan sus días a la espera de conseguirlo en la región. La cámara encuadra los precarios espacios de las habitaciones, en las que los hombres duermen donde pueden, incluso en el piso, como Rulo. Al día siguiente, gracias a sus contactos, Sartori lo “acomoda”; le consigue trabajo en Caleta Olivia, donde se está realizando el tendido de una cañería. Una larga secuencia, filmada en el espacio de trabajo, sonorizada por el ruido de las máquinas que remueven la tierra, muestra el momento en el que Sartori lo conecta con el capataz de la obra. Rulo aprende, entonces, el difícil manejo de una grúa retroexcavadora, y se diluye su temor de que no se concrete el trabajo. Como señala Jens Andermann, Rulo siente “[...] felicidad e incluso alivio por haber recuperado no solo un trabajo estable sino también un ritmo, una temporalidad organizada alrededor de turnos de trabajo con maquinaria pesada”; Andermann subraya esto tomando la idea de Gonzalo Aguilar de que Rulo busca “[...] aferrarse a cualquier precio a una identidad de clase obrera”.<sup>158</sup>

Pero la situación no es la misma para los demás trabajadores con los que Rulo, a su llegada, había compartido el alojamiento, pues continúan desocupados. “Qué suerte la suya”, le dicen al enterarse de que consiguió empleo, “¿está acomodado?”. Efectivamente, Rulo está “acomodado”: frente a la falta de puestos de trabajo, los dos que hasta ahora le han sido propuestos los ha conseguido por medio de su amigo. Los otros desempleados, por su parte, pasan sus días a la espera de una oportunidad laboral. Respecto de ese aplazamiento que deben atravesar los trabajadores desocupados por tiempo prolongado, son significativas las palabras de Pierre Lemaitre: “Lo que es difícil [para un desempleado] es continuar viviendo

---

<sup>158</sup> Andermann, *Nuevo Cine Argentino*, 121.

en una sociedad que se basa en la economía del trabajo. Para un parado [...] es un momento duro. Allá donde mires, solo ves lo que te falta”.<sup>159</sup>

Las escenas siguientes representan a Rulo manejando la enorme máquina, en turnos diurnos y nocturnos, pero la cámara no incluye el amplio escenario desértico en el que está operando la grúa. Solo vemos lo que el protagonista, concentrado absolutamente en su tarea, parece ver: el movimiento de la excavadora que está manejando. A su vez, en Caleta Olivia, Rulo vive en el campamento de la obra –un precario galpón– y duerme en una cucheta al igual que el resto de los trabajadores. La tenue luz que ilumina el dormitorio acentúa las limitaciones del espacio al encuadrar las siluetas hacinadas del grupo humano. Andermann plantea que esa forma de vida se parece a una colonia de presidiarios y que en esta parte del film el amplio espacio patagónico “[...] se desvanece casi por completo detrás del perímetro de la obra”; el modo en que se realiza el tendido de cañerías cerca de Comodoro Rivadavia, agrega el autor, “[...] es la forma más acabada de expresión de la explotación del trabajador en la era de la crisis neoliberal”.<sup>160</sup> De hecho, así como los encuadres reducen el perímetro espacial, también se achica el universo afectivo del personaje. Reconcentrado en sí mismo, sin socializar,<sup>161</sup> con una rutina que solo involucra trabajar, comer y dormir, su mundo, antes rico en afectos, se va reduciendo, como sintetiza el título del film, a la relación entre él y la máquina. Una vez más, aquí puede encontrarse otro ejemplo de esos modos más indirectos y alusivos de representación propios del NCA, a diferencia de las escenas más explícitas de explotación y humillación de *Después de la tormenta*, o de la denuncia más retórica del cine militante de los años sesenta y setenta.

En la película puede verse cómo la Patagonia no es un espacio ajeno a la crisis de los noventa: a las malas condiciones laborales, como vimos en otros casos, aquí también se suma que la empresa que realiza el tendido de cañerías está a punto de suspender la obra y retirarse. Si esto ocurre, los operarios se quedarán sin trabajo y con sus salarios impagos, y la maquinaria yacerá abandonada en la soledad desértica. A propósito de esto, el film pone en escena la asamblea que realizan los trabajadores, Rulo incluido, en la oficina de la CTA,

---

<sup>159</sup> Pierre Lemaitre, *Recursos inhumanos* (Buenos Aires: Alfaguara, 2017), 46-47.

<sup>160</sup> Andermann, *Nuevo cine argentino*, 121.

<sup>161</sup> La imprevista visita de sus dos amigos, Torres y Walter –único contacto afectivo desde su arribo a la Patagonia– le devuelve brevemente la palabra y la sonrisa. Cuando se van, retorna su aislamiento.

donde evalúan la situación, preocupados porque están a punto de quedar desocupados. Buscan, en ese encuentro, una solución. El diálogo que se entabla exhibe la desesperanza de los obreros frente a las posibilidades de encontrar una salida al conflicto: mientras que el delegado expresa claramente la gravedad de la situación y convoca a enfrentarla para defender las fuentes de trabajo y la manutención de sus familias, encuentra poco eco entre los operarios, quienes tienen conciencia de que no hay otro espacio donde trabajar en la zona. En el curso de la asamblea, el rostro de Rulo denota angustia y decepción. Ensimismado, con la cabeza gacha, no interviene en la discusión.

La cuestión laboral planteada en la asamblea de los operarios de *Mundo Grúa* tiene puntos de contacto con aquella que realizan los obreros que Bauer representa en *Después de la tormenta*: en ambas, aflora la incertidumbre y el temor por quedar fuera del mundo laboral. Al comentar las escenas que transcurren en la sede de la CTA en el primero de estos films, Gonzalo Aguilar destaca que, en los años 90, las asambleas se realizaban “porque la vianda no llega o porque hay que defender ‘nuestras fuentes de trabajo’”.<sup>162</sup> Esto marca una diferencia con décadas anteriores, en que las reuniones gremiales buscaban lograr conquistas sociales y ampliar derechos. Pero es evidente que cada momento histórico tiene diferentes horizontes de expectativa y sus particulares formas de articular los reclamos.

Tras la paralización de las tareas en la obra de Caleta Olivia, la cámara de Trapero enfoca la vasta llanura patagónica y registra, en el horizonte, la maquinaria detenida. Es lo que queda tras la extinción del trabajo.<sup>163</sup> Luego de la asamblea, Rulo emprende el retorno a Buenos Aires. Las últimas escenas del film lo muestran en la cabina del camión que lo acercará al tren. Se enfoca su perfil, iluminado lateralmente: vemos la imagen de un cuerpo vencido, cuyos gestos revelan a un hombre derrotado. La puesta en escena destaca la angustia, la tristeza y el cansancio que se materializan en su rostro y en su mirada. Es la misma desazón que, en *Después de la tormenta*, acompañó a Ramón en su regreso del campo. Pero la secuencia está sonorizada con el vals que acompañó los comienzos de la película, *Corazón de Oro*, que ahora funciona como contrapeso del sufrimiento.<sup>164</sup> El tono

---

<sup>162</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 161.

<sup>163</sup> Andermann vincula esas imágenes con el ensayo fotográfico de Dani Yaco sobre la crisis del trabajo en la Argentina de los 90 titulado, justamente, *Extinción: últimas imágenes del trabajo en la Argentina* (Buenos Aires: Norma, 2001, en co-autoría con Martín Caparrós).

<sup>164</sup> La música es de Francisco Canaro y la letra de Jesús Fernández Blanco. Algunas estrofas del vals expresan el sentido de su título y podría postularse que operan a modo de interpretación de las actitudes pasivas de Rulo

alegre de la canción ilumina aspectos de la personalidad de Rulo y de cómo afronta la adversidad. Se observa a un personaje, que, aun atravesando penurias, nunca es retratado, como señala el crítico Eduardo Antín (Quintín), de un modo miserabilista; la película, dice, tiene un “buen humor íntimo, visceral”, “el tono exacto de un cineasta de sensibilidad única”.<sup>165</sup> El propio Trapero, en una entrevista en que se refiere a su mirada sobre el modo en que el film representa la crisis laboral, ha dicho: “Una de mis películas favoritas es *Tiempos modernos*, que yo no había notado que tiene muchos puntos de contacto con *Mundo grúa*: el desempleo, el trabajo con las máquinas, el humor en medio de una situación tan dramática”.<sup>166</sup>

Con el relato de las peripecias de un trabajador desocupado que no logra ubicarse en la sociedad laboral, Trapero ha puesto en escena un mundo que excede la experiencia personal del protagonista; a través del personaje construye una representación sobre la situación social y las particularidades del Mundo del Trabajo en la Argentina de los 90. Dice Jens Andermann que la película, como ha sido leído en varias obras del NCA, está en “sintonía feliz con su contorno social y político”, y también manifiesta una idea de “retorno de lo real”<sup>167</sup> en términos estéticos, sociales y políticos. Este efecto se ve intensificado, a su vez, por la elección de los actores; Trapero, en este sentido, expresa que en *Mundo Grúa* se propuso “que el espectador no supiera si lo que estaba viendo era real o no, si esos tipos eran actores o en realidad trabajan de eso [...] Traté de borrar la cámara, que nunca se notara su presencia”.<sup>168</sup>

Llegados a este punto del desarrollo del subtema importa señalar algunas de las similitudes y diferencias que encontramos entre *Después de la tormenta* y *Mundo grúa*. Dado que ambas películas tienen finales abiertos, el futuro de los personajes queda supeditado a la imaginación del espectador; pero en las figuras de ambos protagonistas, Ramón y Rulo, así como en sus fracasados intentos por reinsertarse en el mundo laboral que

---

frente a las situaciones que enfrenta, sustentadas en una actitud noble, honesta, frente a la penuria: “Con su amor mi madre me enseñó a reír y soñar...y con besos me alentó a sufrir sin llorar...”, condensa vinculando la risa y el llanto; o “¡Con oro se forjó mi corazón! / Siempre he sido noble en el amor / el placer, la amistad; / mi cariño no causó dolor, / mi querer fue verdad”.

<sup>165</sup> Eduardo Antín (Quintín), “Crítica de *Mundo grúa*”, *El Amante*, N.º 82, enero de 1999.

<sup>166</sup> Citado en Enrique Fernández Lópiz, “*Mundo grúa (1999)*”, *Encadenados*, agosto 2021.

<sup>167</sup> Andermann, “Fuera de escena: el nuevo cine argentino y la crisis del 2001”, en: Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo, comps., *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real* (Buenos Aires: Colihue, 2013), 223.

<sup>168</sup> Citado en Fernández Lópiz, Enrique, “*Mundo grúa (1999)*”, *Encadenados*, agosto 2021.

los ha marginado, Bauer y Trapero han representado, aunque con distintas estéticas y puntos de vista, el drama social que en los 90 abarcó a una parte importante de la sociedad, a sus clases medias y en especial a los sectores populares que, como señala Maristella Svampa, experimentaron “[...] una drástica reducción de sus oportunidades de vida”.<sup>169</sup>

El telón de fondo de esa situación está conformado –como hemos desarrollado en la Introducción– por una crisis generada por un gobierno que aplicó sistemáticamente un programa que dejó de lado el Derecho del Trabajo y que, junto con la minimización del Estado que llevó a cabo, destruyó fuentes de producción y marginó a cientos de miles de trabajadores.

Hemos realizado un análisis extendido de *Después de la tormenta* y *Mundo grúa* dado que ambas películas son señeras en lo que hace a la representación de la crisis del Mundo del Trabajo y tienen como personajes centrales a trabajadores metalúrgicos. Es precisamente en ese sector laboral en el cual, como señala Maristella Svampa al estudiar la experiencia de un obrero, Carlos, y del Sindicato, el trabajo era “[...] hasta hace poco tiempo, el portador de una fuerte identidad social, sólidamente anclada en una especial valorización de la cultura del trabajo [...]”.<sup>170</sup>

La tercera película ficcional que analizaremos como parte de este subtema es *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan*, que ubica su acción en los inicios del siglo XXI. Dirigida por Ricardo Díaz Iacononi en 2012, la hemos incluido en el corpus porque su relato, ubicado en el año 2002, representa la forma en la que, como resultado de las políticas aplicadas en la década anterior, los trabajadores de una empresa cuyos dueños la cerraron y enviaron a la quiebra, emprendieron la lucha por su recuperación y se organizaron como cooperativa para operarla ellos mismos y no perder su fuente de trabajo. Frente a una situación de cese de actividades de la fábrica y despido de sus trabajadores similar a la analizada en *Después de la tormenta*, los obreros representados por Díaz Iacononi no se resignan a la marginalidad, y tampoco a transitar una desocupación por tiempo prolongado ni a perder su identidad de metalúrgicos; uniéndose y actuando en forma colectiva transforman su situación y pueden volver a trabajar.

---

<sup>169</sup> Svampa, *La sociedad excluyente*, 11.

<sup>170</sup> Svampa, “Identidades astilladas”, 123.

Consideramos esta no resignación de los trabajadores a quedar marginados laboral y socialmente como una forma de resistencia a las políticas neoliberales. Su lucha por recuperar la fuente laboral organizando una cooperativa podría considerarse, con Maristella Svampa, como una de las “[...] diferentes modalidades de acción colectiva [...] que adopta la resistencia a un modelo de exclusión, leída no solo como una mera respuesta reactiva sino también como una apuesta política de creación de nuevos lazos sociales”.<sup>171</sup>

En este film, su relato representa paso a paso –didácticamente, podría decirse– los avatares y las etapas que recorrieron los trabajadores desocupados hasta lograr hacerse cargo de la fábrica; esa abundancia de referencias concretas en lo que hace a sus dificultades y formas de resolverlas permite ubicar al espectador en el contexto social y económico en el que se desarrollan los hechos de la diégesis.

En los primeros minutos del film, el director pone en escena los productos que se realizan en la empresa, la maquinaria en movimiento, los sonidos que se producen, los operarios trabajando en sus puestos, el herramental utilizado y, también, los problemas salariales que enfrentan los trabajadores y la indiferencia del sindicato. Esta escenificación del espacio y de la actividad laboral concreta es una de las particularidades de la película y la diferencia de otras, en las que el trabajo es solo un telón de fondo respecto del relato. Como destacan Vanesa Coscia y Marina Moguillansky,<sup>172</sup> la cámara penetra en la empresa y registra no solamente las rutinas operativas, la actividad de las máquinas y los productos que se elaboran, sino también el afecto de los trabajadores por las tareas que realizan y el cuidado que ponen en el mantenimiento del herramental y de la maquinaria que utilizan.<sup>173</sup>

Las primeras escenas muestran, también, una de las formas en que los trabajadores asalariados fueron afectados por la crisis de los 90: nos referimos al atraso sistemático en el pago de los salarios, cuestión que ya había aparecido en *Después de la tormenta* y en *Mundo grúa*. En montaje paralelo, en momentos en que la cámara registra la actividad fabril, el director pone en escena a Juan, protagonista del film, a quien en la oficina administrativa de

---

<sup>171</sup> Svampa, *La sociedad excluyente*, 13.

<sup>172</sup> Vanesa Coscia y Marina Moguillansky, “Figuraciones del desapego y el amor al trabajo”, *Athenea Digital*, Vol. 20, N.º 2 (2020), 19.

<sup>173</sup> La filmación dentro de una fábrica real en actividad no es algo habitual en la cinematografía. Los escenarios suelen ser una construcción filmada en sets; es el caso, entre otros, de *Tiempos modernos* (1936), de Charles Chaplin y de *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang.

la empresa se le entrega solo una pequeña porción de los haberes adeudados. Surge del relato que la fábrica arrastra 8 meses de demora en el pago de sueldos y que Juan no solo le está debiendo dinero a “medio mundo” –como le dice al empleado administrativo que le está pagando–, sino que está a punto de perder su vivienda por la mora en el pago de la hipoteca. En esa escena, Juan está enfocado en contrapicado, posición que destaca su rostro tenso; está angustiado por una deuda apremiante. La tensión se replica al llegar a su casa, cuando Laura, su esposa, le pregunta si ya ha cobrado porque desde el banco han llamado nuevamente reclamando lo que adeudan. A esto se suma la situación familiar compleja, ya que Laura tiene un embarazo delicado y muy avanzado.

Díaz Iacononi representa, a lo largo del relato filmico, la compleja relación existente entre los asalariados y la empresa, y las distintas posiciones de los trabajadores acerca de cómo enfrentar una falta de pago, que se torna insostenible. La situación llega a un punto de máxima tensión que se expresa en el diálogo que sostienen Juan y otros compañeros de tareas con Armando, un trabajador que no puede soportar las consecuencias de la presión que para su salud implica trabajar durante meses sin apenas cobrar y decide renunciar. Cuando Juan y los otros operarios le piden que reconsidere su renuncia, que no se retire sin cobrar, que las cosas van a cambiar, la respuesta angustiada de Armando es que no insistan, que eso no va a cambiar y, finalmente, que eso le “jode” la salud, que está desesperado, que no aguanta más. La escena, que muestra a los trabajadores analizando cómo enfrentar la falta de pago, destaca las distintas opiniones y, a la vez, la fragilidad del grupo que carece de apoyo sindical. Ante la falta de perspectivas, la discusión se cierra cuando uno de los operarios expresa que la situación que se vive en la empresa forma parte de la crisis global por la que atraviesa el país:

¿No escuchan la radio? ¿No ven lo que está pasando? ¿No se dan cuenta que, si seguimos esperando, va a llegar un momento en el que no nos van a poder pagar aunque quieran?

La tensión se repite en la casa de Juan cuando Laura le exige que deje de lado su experiencia metalúrgica y busque un nuevo empleo –cualquiera, pero urgente– porque les van a embargar la casa y terminarán “viviendo bajo un puente”.

Bajo esa presión Juan intenta conseguir un trabajo buscando en los avisos publicados en los diarios. Tal como hemos visto en *Después de la tormenta*, conseguir un nuevo empleo

en plena crisis no era una tarea fácil; Juan no tiene éxito en su búsqueda, ya que a la escasez de trabajo se agrega que no puede competir con quienes tienen mayores niveles de estudio y manejan idiomas.

Imposibilitado de conseguir otro trabajo, Juan retorna a la fábrica y su regreso coincide con el momento en que los trabajadores deciden detener la producción y exigir al patrón el pago inmediato de los salarios atrasados. La respuesta que reciben es desalentadora: el dueño de la empresa les dice que la plata no está, que no puede hacer nada, e intenta suavizar la situación diciendo que él sufre más que ellos porque tiene la responsabilidad total; les dice que sigan esperando y que al que no le gusta, que se vaya: “ahí está la puerta”.

En ese punto del film las acciones se aceleran: los trabajadores paralizan la producción hasta que se les paguen los salarios adeudados y la respuesta del patrón es cerrar la fábrica y presentar la quiebra. En momentos de grave crisis laboral, su actitud resulta similar a la de las patronales representadas en *Mundo Grúa y Después de la tormenta*: en un comienzo se produjeron atrasos reiterados en el pago de los salarios; el paso siguiente consistió en entregas parciales de dinero, para concluir finalmente con el cierre de la empresa.

Frente a esa situación, gran parte de los trabajadores, desalentados y desorientados, se dispersan. Presionado por Laura, Juan comienza a trabajar en el vivero de su cuñado. No logra adaptarse, no es lo suyo: “yo sé de tornos, de balancines y de motores. Yo no entiendo nada de esto”; así concluye el duro diálogo que sostiene con una clienta y, también, su trabajo en ese espacio.

Pasado un tiempo se produce un giro en la situación y se abre paso una nueva posibilidad de mantener activa la fábrica: los trabajadores se organizan para operarla ellos mismos. Esa opción surge cuando se conectan con un abogado laboralista que había asesorado el proceso de puesta en marcha de una empresa que, también abandonada por sus dueños, estaba siendo manejada por sus trabajadores. La entrevista de Juan y un grupo de sus compañeros de trabajo con ese abogado cambia sus expectativas. Porque luego de informarle que hicieron la denuncia en el Ministerio de Trabajo y en el sindicato, y que él descartara la utilidad de esas gestiones (“Al pedo. Eso solo sirve para darles tiempo a vaciar la fábrica”, dice), ante el planteo de la demanda básica del grupo (volver a trabajar) el letrado responde que “para esto hay otra salida: que ustedes se hagan cargo de la fábrica”.



El grupo discute, entonces, sobre su capacidad para manejar la empresa. Algunos descreen de poder hacerlo pero, finalmente, tras la intervención de quienes sí creen en la posibilidad de autogestionar el establecimiento, las palabras de Juan cierran la discusión:

¿Y qué otra cosa podemos hacer nosotros, muchachos? Cobrar una indemnización ¿y después qué, que hacemos después? Sabemos cómo es la realidad, no hay trabajo en ningún lugar. Este es nuestro lugar y nosotros tenemos que defenderlo.

Tomada la decisión, el abogado señala que lo primero es quedarse en la puerta de la fábrica para impedir que se lleven las máquinas, al tiempo de conformar una cooperativa e iniciar las gestiones frente al juez a cargo de la quiebra para que les entregue el establecimiento en custodia.

La voluntad, la necesidad de trabajar que tienen esos asalariados marginados es similar a la de Ramón en *Después de la tormenta* y a la de Rulo en *Mundo grúa*, personajes todos identificados con la cultura del trabajo. Esto podría vincularse con algo que señala Robert Castel en términos más amplios y es que, para lograr recuperar sus derechos, muchos trabajadores desocupados dejaron de permanecer como individuos aislados y “[...] se constituyeron en colectivos militantes”.<sup>174</sup>

Los trabajadores de *Industria Argentina. La fábrica es para los que trabajan* se organizan, bloquean la entrada a la fábrica y hacen guardia las 24 horas, lo cual implica enfrentamientos violentos con la policía cuando ésta acompaña al lugar a la Secretaria del Juzgado a cargo de la quiebra; como prevención contra cualquier intento de venta de la maquinaria, le impiden entrar al galpón para inventariar su contenido. Paralelamente, conforman una cooperativa de trabajo y comienzan su lucha para que el juez a cargo de la quiebra les entregue la fábrica en custodia y así hacerla operativa.

Una de las premisas para que el juez les otorgue lo que solicitan pasa por poder garantizar la continuidad operatoria. Para ello, es necesario que los proveedores se comprometan a venderles materias primas y que los habituales clientes acepten comprar los

---

<sup>174</sup> Castel, *El ascenso de las incertidumbres*, 67. Más adelante en su libro, Castel incorpora conceptos de Hannah Arendt en los que esta analiza aspectos de las motivaciones de los trabajadores desocupados en su búsqueda de solución a esa situación<sup>174</sup>. La autora habla de “trabajadores sin trabajo” para designar a las personas privadas de trabajo pero también privadas, por eso, de su principal modo de realización. “No se puede imaginar nada peor”, sostiene Arendt (véase Castel, *El ascenso de las incertidumbres*, 87).

productos de la cooperativa. Tras complejas gestiones, no exentas de dificultades y frustraciones, logran obtener comprobantes que aseguran ambas cosas.

Las escenas finales representan una decisiva reunión en el juzgado. El juez y su secretario deliberan sobre la conveniencia y los riesgos que implica cederles la fábrica en préstamo a los trabajadores a fin de que la pongan en marcha. Toma cuerpo la opinión negativa de la síndico, que opina que esa decisión constituiría un atentado contra la propiedad privada. Se establece un diálogo con el abogado de los trabajadores, que argumenta que es sabido que es muy difícil recuperar el trabajo, pero que “el verdadero trabajo, señor juez, es recuperar al obrero, cuya identidad como trabajador le ha sido robada”. La situación se tensa y, frente a las dudas del juez y de su secretario, se escucha el alegato de Juan, que ubica el estado de la cuestión en sus verdaderos y dramáticos términos:

[...] no les estamos pidiendo planes ni beneficencia. Nosotros lo que queremos es trabajar, nada más que eso. Y ustedes pueden brindárnoslo en este momento. Es la única posibilidad que tenemos, es la única posibilidad que tenemos de salir adelante, y por el tiempo que usted disponga, señor juez. Lo único que le pedimos es que abran la planta, que abran la planta y nosotros nos comprometemos a sacarla adelante [...].

Agrega que la fábrica no es solamente el edificio y las máquinas; que la fábrica son también los trabajadores, las personas que manejan las máquinas. El director pone así en boca del abogado y de Juan las ideas centrales que campean a lo largo de toda la representación cinematográfica. Finalmente, la escena se cierra con la decisión del juez, quien les da autorización para hacerse cargo del manejo temporario de la empresa.

A partir de ese momento, esos trabajadores han demostrado que existe la posibilidad de transformar una realidad que les es adversa. Les aguarda una ardua tarea: tendrán a su cargo no solo manejar las máquinas sino también gestionar el funcionamiento de la empresa que ahora no tiene un patrón.

La puesta en escena de las distintas secuencias a lo largo del film representa espacios y ámbitos reconocibles; tanto el lenguaje como los movimientos y gestualidad de los personajes se corresponden con los de la vida cotidiana en los ámbitos por los que estos circulan: la empresa, la calle, y el hogar, elementos todos que generan un efecto de realidad a lo largo del film.

El subtexto de la película condensa una crítica a los efectos del sistema neoliberal implementado en la década de 1990, cuando numerosas fuentes de trabajo fueron cerradas haciendo caso omiso de los daños que eso implicaba para los trabajadores y sus familias. Constituye, también, una crítica a los sindicatos y al Estado, que abandonaron a los operarios a su suerte, a la vez que sugiere la imposibilidad de encontrar una solución a la crisis del Mundo del Trabajo de forma individual.

Desde el punto de vista histórico, es necesario observar que las diferentes alternativas frente a la crisis que presentan los tres films aquí comentados no son ajenas a ciertos procesos de organización laboral de los trabajadores. Si bien en todos los casos se evidencia la ausencia de estructuras sindicales fuertes (o aún el abandono de los trabajadores por algunas de ellas), el desamparo en que deja el sindicato a Ramón en *Después de la tormenta* no es el mismo que el intento de enfrentar la crisis por parte de un sindicalismo joven y de fuerza reducida como la CTA en el caso de Rulo, o de la alternativa cooperativa del colectivo de trabajadores que ocupa la fábrica y obtiene su administración, siquiera temporal, en el caso de Juan. Es evidente que esas diferencias dan cuenta de procesos históricos ocurridos en esos años en lo referido a la organización de los trabajadores. Entre *Después de la tormenta* (1991) y *Mundo Grúa* (1998) ocurrió el surgimiento de la CTA; y entre estos dos y 2012, hubo, por parte de sus trabajadores, experiencias de recuperación de fábricas que cerraban.

## 2.2. Resistencia y actividades marginales

No me hubiera gustado morir en los noventa, cuando la restauración neoliberal avanzaba...cuando la complicidad corrupta de los gobernantes favorecía el saqueo y la depredación [...] cuando triunfaba la idea de que cada uno debía valerse por sí mismo [...].<sup>175</sup>

Los films de nuestro corpus que representan las diferentes formas en las que, durante los años 90, los sujetos enfrentaron su situación de trabajadores desocupados, pueden dividirse en dos grupos. Por un lado están los documentales que, como *Piqueteras* (2002), de Malena Bistrowicz y Verónica Mastrosimone, y *Un fantasma recorre la Argentina... los*

---

<sup>175</sup> Silvia Bleichmar, *No me hubiera gustado morir en los 90* (Buenos Aires: Taurus, 2006), 17.

*piqueteros* (2001), del grupo Ojo Obrero, representan la resistencia ofrecida, en calles y rutas, a las políticas neoliberales. Por otro lado están las que, como *El tren blanco* (2003), de Nahuel García y Sheila Pérez Giménez, y *Días de cartón* (2003), de Verónica Souto, representan a los trabajadores desocupados que debieron volcarse a realizar tareas marginales. En consonancia con esa diferenciación hemos dividido este subtema en dos partes.

### 2.2.1. Representación de la resistencia

“La gama de opciones para los argentinos desahuciados no ofrecía [...] demasiados matices para afrontar la catástrofe social: clausura y encierro ante el desamparo, o práctica inflexible de la querrela. Pero para los millones de excluidos, reducidos al desamparo y a condiciones límite de supervivencia el desaliento derivó en la segunda alternativa: la dignidad de la revuelta”.<sup>176</sup>

En la Introducción hemos analizado el proceso social, político y económico que, iniciado a mediados de la década de 1970, culminó en los 90 con la aplicación de políticas neoliberales que generaron, en poco tiempo, una masa de trabajadores expulsados de sus puestos laborales y enviados a una desocupación que se prolongó indefinidamente. Parte de esos trabajadores buscó, sin éxito, solucionar su situación en forma individual; aislados, sin apoyo sindical ni respuestas por parte del Estado, muchos de ellos no tuvieron posibilidad de ofrecer resistencia a un modelo económico que los arrojó a la marginalidad. Los personajes centrales representados en las películas ficcionales *Después de la tormenta* y *Mundo grúa*, que hemos analizado más arriba, se encontraban en una situación de disgregación, característica de la época.

Otra parte de la masa de trabajadores desocupados se fue congregando y generó nuevas formas de asociación, como los Movimientos de Trabajadores Desocupados (MTD).<sup>177</sup> Nucleados a partir de la mitad de la década del 90, inicialmente en Cutral Co

---

<sup>176</sup> Amado, *La imagen justa*, 212.

<sup>177</sup> Manuel Retamozo señala dos factores que contribuyeron a su conformación: los describe como articuladores de la respuesta “[...] a una demanda popular y colectiva [...] de los sectores populares [...]” por restablecer su derecho al trabajo; en segundo término, como ya hemos dicho, remarca que son la resultante de una “[...] gama de acciones de protesta [...]”, realizadas por los piqueteros. Manuel Retamozo, *El movimiento de trabajadores*

(Neuquén) y General Mosconi (Salta), sus miembros realizaron, en distintos puntos del país, acciones de resistencia frente a políticas que habían modificado radicalmente el Mundo del Trabajo, y exigieron a los gobiernos provinciales y nacionales la creación de fuentes laborales y ayuda económica. Sus acciones coincidían con otros movimientos de protesta que tuvieron como actores a los habitantes de los nuevos asentamientos y villas miseria que, a lo largo del país, incrementaron notablemente sus poblaciones durante los 90 (cuestión que trataremos en el capítulo 4).

Fue en 1996 cuando emergió una nueva modalidad de protesta social que continúa siendo dominante hasta nuestros días: en pequeñas poblaciones del Norte y el Sur del país, grupos de trabajadores desocupados se nuclearon y, para ser visualizados y atendidos en sus reclamos, cortaron, en rutas y calles, la circulación de mercancías y personas.<sup>178</sup> Esas acciones dieron lugar al nacimiento de un nuevo sujeto social y político, *el piquetero*,<sup>179</sup> que como señala Ana Amado, encarna una de las facetas “más beligerantes” de las luchas de los movimientos de desocupados.<sup>180</sup>

A partir de ese momento, el vocablo “piquete” emergió con nueva significación, potenciando los sentidos que hasta entonces le asignaban los diccionarios a esa palabra. Como señala Denis Merklen, el piquetero se transformó “[...] en un actor de peso y una de las voces de mayor resonancia en el espacio público”.<sup>181</sup> De las investigaciones del autor emerge, asimismo, una síntesis del significante “piquete” que, como se verá, era una experiencia social que, aunque en muchos casos reprimida con violencia, logró articular con sus demandas un vínculo de nuevo tipo con el Estado. En este sentido, Silvia Sigal, autora del “Prefacio” al libro de Merklen, expresa que la aplicación de las políticas neoliberales en nuestro país generó “[...] fenómenos desconocidos en Argentina por su volumen y su concentración en áreas urbanas y suburbanas”, en tanto que, agrega, aparecieron nuevas

---

*desocupados en la Argentina. Cambios estructurales, subjetividad y acción colectiva en el orden social neoliberal*, 9.

<sup>178</sup> Estos primeros cortes de ruta “se produjeron en zonas donde la crisis económica crónica se combinó con la privatización (de YPF, en Neuquén y Salta) y la reestructuración (Ledesma, en Jujuy), de la única o principal fuente de recursos y empleo en la zona, generando un incremento de la pobreza y del desempleo [...]”, dicen Ana Cecilia Dinerstein, Daniel Contartese y Melina Deledicque, *La ruta de los piqueteros. Luchas y legados* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010), 24.

<sup>179</sup> Un antecedente de las protestas piqueteras iniciadas en 1996 fueron los cortes de la ruta 9 realizados en 1991, en la zona de San Nicolás, por los trabajadores de SOMISA y sus familias, en un intento de evitar los despidos masivos. Esas acciones están registradas en los documentales *Ciudad de María* (2001) y *No crucen el portón* (1992).

<sup>180</sup> Amado, *La imagen justa*, 212.

<sup>181</sup> Denis Merklen, *Pobres ciudadanos*, 71 y 81.

problemáticas sociales: por un lado, la generalización del hambre, y por otro, la degradación de las clases medias.<sup>182</sup>

Las huellas de este proceso pueden encontrarse en *Un fantasma recorre la Argentina... los piqueteros y Piqueteras*. Su abordaje conjunto permite apreciar el modo en que los documentales del o sobre el período abordaron la magnitud de la protesta piquetera, las características que adoptó esta forma de resistencia a las políticas menemistas, y el modo en que fue adquiriendo un sentido político y cuestionador de las medidas adoptadas por los gobiernos nacional y provinciales.

Como ya se mencionó, pese a las diferencias respecto de los 60 y 70, una parte de los documentales producidos en la década de 1990 –los “audiovisuales de combate”–<sup>183</sup> se construyeron en un proceso de continuidad y ruptura respecto de los realizados en décadas anteriores. Porque, como señala Bill Nichols, “los realizadores documentales pueden moldear y transformar las tradiciones que heredan, pero lo hacen precisamente a través del diálogo con esas tradiciones y sus seguidores”.<sup>184</sup>

*Un fantasma recorre la Argentina... los piqueteros* fue producido en 2001 por el grupo de documentalistas Ojo Obrero, vinculado orgánicamente al partido Polo Obrero. El documental registró la difusión que tuvieron en distintas partes del país las protestas que realizaron núcleos de trabajadores desocupados cortando rutas y manifestándose en calles y avenidas, acciones que se expandieron desde la periferia hacia las grandes ciudades, desde Tucumán hasta Mar del Plata, desde Misiones hasta Florencio Varela, La Plata, La Matanza y la ciudad Buenos Aires. Las cámaras de los documentalistas, siguiendo esa nacionalización del conflicto, acompañaron las acciones en los distintos puntos, captando tanto las protestas como las palabras de los sujetos, que son registradas en la calle, mientras participan de los cortes y asambleas.

La falta de trabajo y sus secuelas de pobreza extrema abarcaban todo el país y la magnitud de las agrupaciones de desocupados que hacían oír su voz era paralela a la agudización de la situación económica. Pero no era solamente la pobreza la que sostenía el reclamo de los piqueteros; sus demandas por un trabajo decente estaban también sustentadas por la memoria de los derechos laborales vulnerados que se buscaba recuperar.

---

<sup>182</sup> Silvia Sigal, “Prefacio”, en Merklen, *Pobres ciudadanos*, 27.

<sup>183</sup> Bustos, *Audiovisuales de combate*.

<sup>184</sup> Nichols, *La representación de la realidad*, 45.

En la presentación del film incluida en su página institucional, los realizadores explicitan que el “fantasma” al que aludía el título y que recorría el país estaba constituido por marginados que, afectados por las políticas neoliberales, buscaban articular por sí mismos soluciones a sus problemas. Por eso, agregan, su documental destaca que son los propios afectados quienes se movilizaron para resolverlos: “De eso nos hablan los piquetes y este video, de personas que se reúnen por carencias reales, por miseria, por hambre, y que [...] proponen, discuten, plantean, se juntan, pelean, chiflan, aplauden, cantan y se emocionan”. Señalan, también, que durante el largo camino recorrido por las formaciones piqueteras desde 1996 hasta la realización del Primer Congreso Piquetero, el 23 de julio de 2001 en La Matanza, esos trabajadores asimilaron “[...] una vasta experiencia de lucha política”.<sup>185</sup>

En el film que venimos trabajando, Ojo Obrero documentó los discursos y las propuestas presentadas por los participantes de ese Congreso, que culminaron con el llamado a una protesta nacional, a un paro activo que incluía la realización simultánea de cortes de avenidas y rutas en todo el país. Los congresales exigían a los gobernantes no solo trabajo, sino también tierras para construir un espacio en el que vivir y comedores para afrontar una crisis alimentaria que, a fines de los 90, abarcaba a millones de personas.

Las investigaciones de Maristella Svampa proponen, desde la sociología, un análisis de las problemáticas que estamos desarrollando.<sup>186</sup> En su investigación, la autora hace centro en los hechos que dieron lugar al surgimiento de los piqueteros; indica que este tipo de protesta tuvo en su base situaciones derivadas de la brusca privatización de empresas estatales, con el consiguiente despido de la mayor parte de sus trabajadores, lo que, remarca, ocurrió en localidades en las cuales no había otras fuentes de trabajo. Tomando en consideración sus conceptos, resulta evidente que la conformación del movimiento piquetero estuvo vinculada y fue la respuesta al colapso de la vida económica de esas comunidades, con la particularidad de que en la organización, conformación y sostenimiento de los cortes de ruta participaban no solo los trabajadores desocupados, sino también sus familias.

Por su parte, el documental *Piqueteras* fue realizado en 2002 por las directoras y productoras Malena Bistrowicz y Verónica Mastrosimone. El film se inicia con una particular estrategia narrativa: en su primera escena y durante casi 5 minutos, permanece en primer

---

<sup>185</sup> Véase, en la página institucional del grupo Ojo Obrero, la entrada correspondiente a la película que nos ocupa. Disponible en: <https://ojoobrero.org/peliculas/>.

<sup>186</sup> Svampa, *La sociedad excluyente*, 239.

plano un párpado cerrado que ocupa la totalidad de la pantalla. Ese ojo –que no mira– es la metáfora que han elegido las directoras para representar al Estado y a una parte de la sociedad que, mirando hacia otro lado, había invisibilizado a los desocupados excluidos del Mundo del Trabajo. En paralelo a la permanencia de esa imagen, emerge una voz en off que interroga: “¿...cómo fue posible?”, para luego pasar a responder (se) que la respuesta es siempre la misma: “empezaron en 1976...”.<sup>187</sup>

Durante el resto de la escena, la voz extradiagética relata el proceso socio político y económico que a partir de 1976 –con la imposición de la dictadura cívico-militar–, a lo largo de los años y bajo distintos gobiernos (de facto y democráticos), culminó con la llegada de Carlos Menem al gobierno. El relato finaliza señalando que las políticas menemistas transformaron el país en un gran mercado para la especulación del capital financiero, y que una de sus consecuencias fue la destrucción de las bases del Derecho del Trabajo, al tiempo que se generó una masiva desocupación.

Cuando el párpado se abre, y emerge un ojo que también abarca el total de la pantalla, surge otra voz, en off, que resume las etapas del proceso de privatización de YPF, describe las consecuencias negativas que tuvo la desaparición del Estado como productor y la forma en que ese hecho afectó a los habitantes de la localidad neuquina de Cutral Co. El eje central del film gira en torno a los testimonios de un grupo de mujeres que impulsó y participó en los primeros piquetes realizados en esa zona. Mirando a la cámara, sus voces expresan necesidades, experiencias y vivencias; explican, se comprometen, se complementan. Gracias a ellas conocemos las carencias que llevaron a conformar esa forma de protesta, y las penurias que implica sostener físicamente este tipo de acciones. Salvando las distancias, el conjunto de sus voces opera a semejanza de un coro griego que explicita la dramática situación que vivían.

A lo largo del documental se registran las acciones de protesta realizadas, entre 1996 y 1997, por trabajadores desocupados en localidades ubicadas en lugares distantes entre sí: General Mosconi (Salta), Cutral Co (Neuquén) y Ledesma (San Salvador de Jujuy). Al representar, sin solución de continuidad y en un mismo espacio fílmico, movimientos que tuvieron lugar en escenarios lejanos entre sí, el documental acerca la idea de que los

---

<sup>187</sup> La voz en off sigue un texto de Telma Luzzani que contextualiza el período histórico en que se desarrolla la lucha social.



trabajadores desocupados estaban, a lo largo de todo el país, transitando por problemáticas similares. En las tres localidades las entrevistadas describen, desde su mirada e inquietudes, las angustias y los pormenores de las críticas circunstancias que impulsaron a salir a la ruta a los habitantes de esas poblaciones: la falta de trabajo y la pobreza extrema, que se tradujo en situación de hambre. Se sumaba a esto el abandono en que se encontraban los hospitales y los establecimientos de educación, que antes de las privatizaciones eran sostenidos económicamente por la empresa estatal YPF.

Las directoras se proponen destacar el papel central que tuvieron las mujeres en la conformación y el sostenimiento de los piquetes; frente a la cámara, las entrevistadas remarcan que salieron a las rutas junto a sus familias, en busca, como dice una de ellas, de “alguna respuesta por parte de los gobernantes”.

Como señalan Ana Cecilia Dinerstein, Daniel Contartese y Melina Deledicque, con los piquetes los desocupados “[...] adquirieron una visibilidad sin precedentes”.<sup>188</sup> Agregan que, pese a no estar incluidos en los clásicos sistemas productivos, al luchar en forma organizada para exigir respuestas a sus necesidades los trabajadores movilizadados dejaron de ser el eslabón más débil de la sociedad para pasar a ser actores importantes en el escenario político y social. Las organizaciones piqueteras adquirieron, así, un verdadero sentido político; y la forma en que sus miembros consiguieron revertir su invisibilidad como trabajadores desocupados reafirma, asimismo, la idea de que la magnitud de la problemática laboral de los 90 no podía resolverse en forma individual.

Las imágenes de *Piqueteras* destacan, con su montaje eficaz, escenas diurnas y nocturnas de los cortes de ruta tomadas de noticieros de la época que se intercalan entre los testimonios de las mujeres entrevistadas. Cuando se registran las acciones en las rutas patagónicas, el film destaca la situación de mujeres, hombres y niños que debieron soportar durante las noches la dureza del clima; pese a esto, los piquetes seguían congregando partes importantes de la población.

Además, *Piqueteras* expone en toda su magnitud la violenta represión que soportaron los piqueteros en todas las geografías: hubo detenidos, heridos y muertos tanto en Jujuy como en Neuquén. Un caso emblemático es el asesinato de Teresa Rodríguez, en 1997.

---

<sup>188</sup> Dinerstein, Contartese y Deledicque, *La ruta de los piqueteros*, 14.

La violenta respuesta estatal es parte central de lo que el documental incorpora en su relato, centrándose en los hechos ocurridos en Cutral Co en 1996. El film expone cómo, frente a la realización del primer corte de ruta, la reacción del gobierno provincial neuquino fue enviar una jueza, que se acercó al piquete acompañada por gendarmes y miembros de la Policía Federal. A fin de exhibir la tensión generada por el intento represivo, el documental incorpora imágenes tomadas por las cámaras de televisión en las que se observa el avance de las tropas hacia los piqueteros. Ante la exigencia de la jueza, que impele a los manifestantes a levantar el corte, la respuesta es un grito unánime de rechazo, repetido por miles de bocas: “Queremos trabajar”; tras esto, la magistrada explica que, dado que no se retiran, da por cumplida su misión y deja en manos de la gendarmería la misión de despejar la ruta. La intervención de las fuerzas armadas generó escenas de tensión que prologaron lo que finalmente fue una durísima represión: la película incorpora imágenes de los enfrentamientos que, a lo largo del día y la noche, las fuerzas represivas sostenían con los trabajadores desocupados, quienes lejos de amedrentarse, seguían reclamando por trabajo y no abandonaban el corte. Con carros hidrantes, balas de goma y gases lacrimógenos, los uniformados detienen a hombres, mujeres y niños; buscan de esa forma terminar con la protesta de los trabajadores que resisten la disgregación de su mundo laboral.

Esas imágenes de archivo, recuperadas de noticieros de la época, ocupan un importante espacio dentro del film, y permiten recuperar los detalles de la represión que, tanto en Mosconi y Tartagal como en Cutral Co, realizaron las fuerzas de gendarmería en conjunción con las policías provinciales.

El registro de la represión fue, sin dudas, una tarea riesgosa. Los reporteros realizaron las filmaciones desde el interior de lo que adquirió la forma de una verdadera batalla campal: así, puede observarse cómo los gendarmes, atrincherados, avanzaban de forma agazapada dentro de la ciudad, entraban a las viviendas en persecución de miembros del piquete y disparaban gases dentro de las habitaciones. Por momentos, la extrema violencia de las imágenes recuerda escenas de films que, como *La batalla de Argel* (1966), de Guillo Pontecorvo o *El coraje del pueblo* (1971), de Jorge Sanjinés, y tantos otros previos o posteriores, pusieron en escena desde la ficción o el documental las figuras de la represión indiscriminada y la ‘cacería’ masiva o selectiva de seres humanos en sus propias poblaciones y viviendas.

Más arriba hemos señalado que la conjunción de los documentales *Un fantasma recorre la Argentina...* y *Piqueteras* permite apreciar diversas facetas del proceso de surgimiento y desarrollo de las protestas piqueteras. En efecto, de entre otras películas documentales sobre el tema, hemos decidido incorporar en el corpus de esta tesis estas dos por considerar que son representativas de las diferentes facetas de esos movimientos sociales. El primero de los films, producido, como ya dijimos, por un grupo de documentalistas vinculado al partido Polo Obrero –y sostenido en parte económicamente por esa organización trotskista–, se reivindica como “cine piquetero” y opera coordinando su accionar con los lineamientos de esa organización política<sup>189</sup>, mientras que el segundo, como indica su título, pone el foco en el rol de las mujeres en la organización, participación y sostenimiento de los piquetes, operatoria esta última que incluía, entre otras cosas, la preparación de los alimentos que se acercaba a los miembros de los piquetes y el mantenimiento de las fogatas que aliviaban el frío en las noches patagónicas.

Vistos separadamente, los documentales ofrecen información incompleta; sin embargo, unificados, entregan una representación plena del accionar piquetero, dado que en tanto que *Un fantasma recorre la Argentina...* hace centro en la descripción del crecimiento del movimiento piquetero a lo largo de todo el país y cubre con todo detalle el desarrollo del Congreso Piquetero de La Matanza, nada dice acerca de la represión que soportaron quienes realizaban los piquetes; *Piqueteras*, en cambio, no ofrece una mirada global sobre la expansión de los movimientos piqueteros a lo largo de todo el país, y tampoco menciona la convergencia de ellos en el Congreso de La Matanza, pero desde una mirada cercana a los sujetos se focaliza en las experiencias vividas por quienes llevaron adelante las acciones de movilización.

---

<sup>189</sup> Bustos, *Audiovisuales de combate*, 49-50.

## 2.2.2. Representación de las actividades marginales

“Durante la etapa de reformas liberales tuvo lugar un incremento sostenido de los excedentes de población no funcionales para el proceso de acumulación. El autoempleo y las actividades marginales constituyeron el refugio de los excedentes de población marginada”.<sup>190</sup>

Como parte del “boom” documental iniciado en los 90, dos de los films de nuestro corpus representan la situación y las vivencias de los cartoneros: *El tren blanco* (2003), de Nahuel García y Sheila Pérez (2003), y *Días de cartón* (2003), de Verónica Souto. En ambos, las cámaras se introducen en la cotidianidad de la vida de los cartoneros: registran su precaria situación, la dureza de su actividad, sus emociones, su desesperanza y la nostalgia de un mundo laboral desaparecido.

En coincidencia con lo que se destaca en el epígrafe que da comienzo a este apartado, desde el campo de las ciencias sociales, varios autores –entre los que sobresalen Sabina Dimarco, Denis Merklen, Mariano D. Perelman y Maristella Svampa<sup>191</sup> han investigado las actitudes que frente a la crisis laboral de los 90 debió adoptar una parte de la masa marginal de superpoblación relativa. Con distintas miradas y soportes teóricos, los autores han coincidido en que, durante la década, parte de ese grupo social debió “reinventarse” y se volcó a diversas actividades marginales o al “autoempleo”. Entre ellas, por su magnitud, se destaca el *cartoneo*, tarea a la que recurrieron quienes durante un tiempo prolongado no encontraron empleo ni “changas”, cuando la pobreza y la miseria se tornaron extremas, cuando no había siquiera para comer y estaba en juego la supervivencia.

---

<sup>190</sup> Agustín Salvia, Julieta Vera y Santiago Poy, “Cambios y continuidades en la estructura ocupacional urbana argentina”, en *Hora de balance: proceso de acumulación, mercado de trabajo y bienestar*. Lindenboim, Javier y Salvia, Agustín, coords. (Buenos Aires: EUDEBA, 2015), 154.

<sup>191</sup> Sabina A. Dimarco, *Experiencias de autoorganización en cartoneros: un acercamiento a la configuración de vínculos laborales, sociales y políticos en contextos de exclusión social* (Buenos Aires: Clacso); Sabina A. Dimarco, *Entre el trabajo y la basura: socio-historia de la clasificación informal de residuos en la ciudad de Buenos Aires (1870-2010)*, Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales (Buenos Aires: FCSUBA, 2010); Merklen, *Pobres ciudadanos*; Mariano D. Perelman, “Reflexiones en torno al cirujeo, el trabajo y la vergüenza”, en: *Actas del IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* (Posadas: Universidad Nacional de Misiones, 2008); Svampa, *La brecha urbana*; Svampa (ed.), *Desde abajo*.

Los dos films mencionados representan algunas características de ese proceso a través de una mirada que pone el foco en los sujetos. Ambos se centran en el accionar de los cartoneros en el día a día: sus escenas contrastan los lujosos edificios de la ciudad con las imágenes de esas personas que caminan sus calles de noche y de día, grupos de hombres, mujeres y niños que abren y cierran bolsas de residuos y arrastran pesados carros para llevar el material que logran sacar de la basura.

Cámara en mano, los documentalistas registran los desplazamientos y tareas realizadas por los cartoneros. En el documental que se titula, precisamente, *El tren blanco*, los cineastas los muestran entrando y saliendo con sus carros de una formación ferroviaria de la línea Mitre compuesta por vagones semiderruidos, pintados de color blanco. Además, también aparecen grupos de cartoneros que suben a un camión lo recogido en las calles. El acceso a ese transporte fue posible ya que, como consecuencia de la crisis, gran cantidad de camioneros se fue quedando sin trabajo y para intentar suplir esa circunstancia algunos de ellos comenzaron a cargar las bolsas producidas por el cartoneo.

De las declaraciones de los cartoneros que recogen ambos documentales emergen, constituyendo un relato coral, las voces de quienes recuerdan con nostalgia un pasado no lejano en el que habían trabajado en relación de dependencia o realizado “changas” en los ámbitos de servicios, construcción o industria. Esas voces repiten, como una letanía, historias similares sobre un antes en el que “yo trabajaba, tengo oficio” y un ahora, en el que “mi trabajo es abrir bolsas y empujar la carreta. No tengo otra”; “Lo que queremos es trabajar. Si hay trabajo hay esperanza” o “Ahora tenemos que elegir: cartonear o salir a robar”. “Salir a robar” sería, como se ve, una situación límite que los entrevistados rechazan. Hay, además, un tema que sobrevuela todas las entrevistas: el hambre, cuestión angustiante que presionaba a quienes fueron empujados a cartonear. Cartonear no fue, así, algo que los sujetos decidieron realizar: el sistema resolvió por ellos.

Las palabras que emergen de los documentales pueden vincularse con aquellas que el antropólogo Mariano Perelman relevó e interpretó en un estudio de campo. En su trabajo, aborda el modo en que las transformaciones en el Mundo del Trabajo en la Argentina afectaron a los sujetos que formaban parte del mercado de trabajo y que, al quedar fuera, debieron ganarse la vida por medio del cirujeo. Lo que observa Perelman es que la voluntad de obtener su sustento por medio de un empleo continuaba latente en aquellos que debieron

dedicarse al cartoneo, y que los sujetos manifiestan que se es cartonero cuando no se puede ser otra cosa.<sup>192</sup>

Ahora bien, para describir la operativa de los documentalistas nuevamente son de ayuda los conceptos de Bill Nichols. El autor señala que “la presencia –o ausencia fingida– del director tiene implicaciones significativas. La organización del espacio cinematográfico (la ubicación del realizador, la proximidad de la cámara a los sujetos, la exclusión o inclusión de información contextual) se convierten en el principal medio a través del que las cuestiones éticas se manifiestan de forma concreta en la realización documental”.<sup>193</sup> En los casos que mencionamos, la forma en que fueron construidas y registradas las entrevistas con los cartoneros no deja dudas de que estamos frente a un cine que respeta y da la palabra a esos sujetos; centrándose en lo testimonial, representa el daño que produjeron en el cuerpo social de la Argentina las políticas implementadas por el capitalismo en su etapa neoliberal.

Dentro del grupo de trabajos académicos que han estudiado la emergencia de los cartoneros son de especial relevancia los de Sabina Dimarco, quien ha investigado su situación en la ciudad de Buenos Aires. Historizando su surgimiento a partir de relevamientos de campo, Dimarco sostiene que en la década de los 90 “[...] los cartoneros se convierten en una postal de la situación que atravesaba el país<sup>194</sup> y que “el hecho de que una parte de la población debiese recurrir para vivir a los desechos producidos por el resto, se convirtió en un tema de gran relevancia pública”.<sup>195</sup>

Con el transcurso del tiempo, los cartoneros fueron constatando que la prolongada crisis no ofrecía posibilidades de insertarse en empleos formales, a lo que se sumaba que su ocupación como recolectores de desechos los convertía en sujetos con menos posibilidades de ser empleados en otras tareas. Al respecto, Maristella Svampa ha señalado que “[...] la crisis de la sociedad salarial conduce a la progresiva desestructuración de los antiguos marcos colectivos de socialización” (marcos dados, por ejemplo, por el hecho de compartir un sentido de pertenencia en un espacio laboral, e incluso por la posibilidad de generar lazos de amistad); en esa situación, afirma, “[...] resurge la figura del individualismo”,<sup>196</sup> en la que

---

<sup>192</sup> Perelman, “Reflexiones en torno al cirujeo, el trabajo y la vergüenza”, 1.

<sup>193</sup> Nichols, *La representación de la realidad*, 19.

<sup>194</sup> Dimarco, *Experiencias de autoorganización en cartoneros...*, 1.

<sup>195</sup> Dimarco, *Entre el trabajo y la basura: socio-historia de la clasificación informal de residuos en la ciudad de Buenos Aires (1870-2010)*, 218.

<sup>196</sup> Svampa, *Desde abajo*, 12.

podríamos ubicar la tarea del cartonero, dado que trabaja por su cuenta o acompañado solamente por su familia.

La importancia otorgada al “tren blanco” en el espacio filmico lo convirtió prácticamente en un protagonista más de los documentales. A lo largo de ambos films se registran esencialmente dos escenarios: el tren, con sus estaciones, y la ciudad, el espacio laboral de los cartoneros. Ese tren también operó a modo de metáfora: su color “blanqueó” ante la sociedad (en el sentido de sacar a la luz) la existencia y situación de quienes sobrevivían de lo que encontraban en la basura.

En el comienzo de *El tren blanco* emerge una voz en off que dice:

Cada tarde, al caer la luz en la ciudad de Buenos Aires, donde conviven las más sofisticadas formas de la riqueza junto a las más extremas de la pobreza y la marginación, más de 100 mil personas viven, literalmente, de lo que encuentran en la basura que generan los sectores más adinerados. Es un ejército en la sombra integrado por hombres, ancianos, mujeres y niños que han llegado a una situación de pobreza extrema.

Esas palabras condensan una serie de problemáticas que podemos vincular con lo abordado por Denis Merklen a partir de su trabajo de campo. En la obra ya citada, el autor señala que, debido a la crisis, el mundo laboral de los 90 se encontraba “[...] desorganizado por la desarticulación del empleo y de las protecciones sociales”. Para denominar a los trabajadores que el sistema había marginado, Merklen introdujo la categoría de *cazadores urbanos*, metáfora con la que nombra a aquellos seres que, sin otros medios de subsistencia, están obligados a “a salir continuamente a “cazar” recursos que se agotan tan pronto como son obtenidos”. Agrega que mientras que “el asalariado logra controlar el porvenir gracias a las regulaciones y las protecciones sociales”, el cazador vive en “la incertidumbre del día a día”.<sup>197</sup> Para esos marginados, la ciudad opulenta se muestra como un vasto campo de caza en el que algunos son verdaderos *cazadores urbanos*, que capturan cotidianamente lo que constituye su sustento. En la categoría social que introduce Merklen –*cazadores urbanos*– están incluidos, sin lugar a duda, los cartoneros. Su “coto de caza” es esa ciudad opulenta y su “presa”, papeles, cartones, vidrios y metales, materiales todos que al ser extraídos de las

---

<sup>197</sup> Merklen, *Pobres ciudadanos*, 17.

bolsas de basura se convierten en mercancías comercializables que posteriormente se realizan en los galpones de los acopiadores o en las cooperativas de cartoneros, habilitando así la supervivencia de los recolectores. Esa cuestión está aseverada por los cartoneros representados en *El tren blanco* y en *Días de cartón*, cuando expresan como una sola voz frases de este tenor: “Tengo que buscar cartón para comer”, “Esta carreta me da de comer” o “Me tuve que mantener juntando diarios para comer”.

En *Días de cartón*, Horacio González comenta, a través de un testimonio, la situación de los cartoneros y expresa que la basura es un bien que tiene valor económico; luego, señala que constituye “[...] la forma extrema del fetichismo de la mercancía”. Subraya que los carritos, que antes de la crisis circulaban dentro de los supermercados y eran símbolo del consumismo, hoy, en muchos casos, recorren las calles a toda hora llenos de desechos. En las escenas siguientes, el documental registra la forma en que los cartoneros rechazan los conceptos de Mauricio Macri –en esos años presidente del club Boca Juniors y propietario de la empresa recolectora de residuos CLIBA– cuando, como ya se mencionó, afirma que la basura es propiedad de la ciudad, por lo que el trabajo de los cartoneros constituye un delito punible, del mismo orden que el que cometen quienes roban las tapas de las alcantarillas o las placas de los monumentos.<sup>198</sup> Al respecto, una de las entrevistadas expone, ironizando, que “yo le contestaría, al señor Macri, que si intenta una política represiva [...] no le va a alcanzar la cancha de Boca Juniors para poner presos a todos los cartoneros que hay en la ciudad [...]”.

Muchas de las entrevistas de estos documentales se realizaron dentro de los vagones en movimiento<sup>199</sup>. En una de las escenas de *El tren blanco*, de la semipenumbra emergen el rostro y la voz de un hombre: “[...] hay otras personas que dicen ‘ah, ese tren blanco es el que trabaja con todos los cirujas’, que así nos llaman. Pero el ser ciruja es un trabajo; no es nada más ni nada menos”. En esas palabras se resume la falta de certeza que, en esos años, tenían los cartoneros acerca de si la sociedad (incluso ellos mismos) consideraban que su tarea constituía realmente un “trabajo”. Sobre esa cuestión, Dimarco<sup>200</sup> destaca la necesidad

---

<sup>198</sup> En la Capital Federal, hasta el año 2003, cuando el Gobierno de la Ciudad dictó la Ley 992 por la cual se legitimó el trabajo de los cartoneros y quedó sin efecto el decreto de 1970 emitido por la dictadura del general Onganía, el trabajo de los cartoneros estuvo bordeando la ilegalidad y soportó intentos de represión.

<sup>199</sup> En ambos documentales, cuando la cámara se introduce en el interior de esos vagones registra asientos semiderruidos, ventanillas sin vidrios y falta de puertas.

<sup>200</sup> Dimarco, *Entre el trabajo y la basura*.



que expresaban los cartoneros de ser reconocidos por el gobierno de la ciudad y por los vecinos; pero la autora se interroga: “¿ser reconocidos como qué?”, dado que, si bien algunos pocos habían aceptado su nueva situación “laboral” como algo definitivo, la mayoría fluctuaba entre la necesidad de que se reconociera su trabajo como cartoneros al tiempo que todavía no había clausurado la esperanza de encontrar otro tipo de ocupación.

En *El tren blanco*, las escenas dentro de los vagones enmarcan el amontonamiento de carros y siluetas humanas apenas visibles, y están sonorizadas por el monótono traqueteo del tren. En ese escenario, las voces de los entrevistados subrayan que, cuando no se puede conseguir trabajo, se está ante una situación límite: a partir de ese momento, la opción que se abre, para poder supervivir, es convertirse, pasar a *ser cartonera/o*.

*Días de cartón* representa, en distintas partes de su desarrollo, cómo frente al hecho de que el pesaje de los materiales y el precio pagado por los acopiadores no era el correcto, los recolectores comenzaron a nuclearse en cooperativas. Surge de esas escenas la importancia que tuvo poder dejar de vender a los intermediarios lo recogido en las calles; manejando ellos mismos los precios y el pesaje de lo recolectado, los cartoneros pudieron agregar valor a un trabajo que, aunque descategorizado socialmente, se había constituido en un elemento esencial en la cadena productiva, pues eran proveedores de materia prima de las industrias del papel, los plásticos y los metales.

Puede constatar, en este punto, la preeminencia del significante *trabajo*, sea por no tenerlo, por la memoria y nostalgia de un trabajo anterior, ahora ausente, por la lucha para recuperar un trabajo extinguido, o por la necesidad de realizar una tarea no reconocida como tal por la sociedad; también se evidencia, en ambos documentales, la lucha para lograr que esa tarea, socialmente marginada, se considerara como *trabajo*. Sin embargo, al momento de culminar los films, sus finales no son esperanzadores, sino que dejan al espectador ante la fragilidad de la situación que atraviesan los sujetos.

### 2.3. Privatizaciones

“El desarrollo de un vasto y acelerado programa de privatización de empresas públicas, [sumado a] la flexibilización y precarización laboral, han emergido, sin duda, como pilares fundamentales del intento refundacional neoconservador de la administración de los gobiernos de Menem. [...] Su implementación convierte a la experiencia argentina en un ejemplo casi pionero por su adhesión plena a los parámetros neoliberales más preciados: privatización, desregulación, apertura y subordinación creciente del trabajo al capital”.<sup>201</sup>

A poco más de un mes de haber asumido la presidencia, Carlos Saúl Menem promulgó, el 18 de agosto de 1989, la ley N.º 23.696, que en su artículo 11<sup>202</sup> autorizaba lo que se llamó “Programa de Reforma Administrativa”. Este programa determinaba la privatización o liquidación de todas las empresas del Estado y establecía la necesidad de reducir la planta de operarios, sea por despido, retiro voluntario o jubilación anticipada; a nivel nacional, comprendía la supresión de 122.000 puestos de trabajo en los ministerios y organismos descentralizados, a lo que debe sumarse los despidos en ferrocarriles y otras empresas del Estado. Dos años después, en 1991, se dictó la ley N.º 24.103, que abrió el camino a diversas formas de flexibilización de los contratos de trabajo.

Apoyado en esas dos leyes, con inédita rapidez, en menos de dos años el Gobierno entregó a manos privadas (o procedió a su cierre y desguace) la casi totalidad del vasto patrimonio estatal, que incluía entidades creadas tanto por los gobiernos conservadores de la década del 30 como por los primeros gobiernos peronistas.<sup>203</sup> En el decurso del proceso

---

<sup>201</sup> Daniel Azpiazu, *Las privatizaciones en la Argentina. Diagnóstico y propuestas para una mayor competitividad y equidad social* (Buenos Aires: Fundación OSDE/CIEPP, 2002).

<sup>202</sup> Ley 23.696, Artículo 11.- FACULTADES DEL PODER EJECUTIVO: Facúltase al Poder Ejecutivo Nacional para proceder a la privatización total o parcial, a la concesión total o parcial de servicios, prestaciones a obras cuya gestión actual se encuentre a su cargo, o a la liquidación de las empresas, sociedades, establecimientos o haciendas productivas cuya propiedad pertenezca total o parcialmente al Estado Nacional, que hayan sido declaradas "sujeta a privatización" conforme con las previsiones de esta ley. En el decreto de ejecución de esta facultad se establecerán, en cada caso, las alternativas, los procedimientos y modalidades que se seguirán.

<sup>203</sup> En cuanto a las empresas estatales creadas en la década de 1930, vale destacar que en 1932 se creó la Junta reguladora de granos (la que en 1946 pasó a integrar el IAPI y en 1963 se llamó Junta Nacional de Granos, para ser disuelta en 1991 por Cavallo), y en 1933 se creó la Junta Nacional de Carnes, que con el nombre de CAP

privatizador fueron expulsados del conjunto de esas empresas más de 250 mil trabajadores. Daniel Azpiazu<sup>204</sup> señala que, salvo el caso de la ex Unión Soviética, no existe experiencia de privatización en el mundo que se equipare, en magnitud y rapidez, a la que tuvo lugar en la Argentina.

Al analizar las medidas tomadas por el gobierno de Carlos Menem, debe considerarse que estas calcaban las políticas económicas de corte neoliberal que se venían aplicando a nivel mundial. Durante los años 70 y 80 –y, especialmente, tras la caída del Muro de Berlín y el colapso de la Unión Soviética– tanto Ronald Reagan en Estados Unidos como Margaret Thatcher en el Reino Unido decidieron abandonar el modelo de Estado de Bienestar que regía en esos países y en buena parte de Europa desde el comienzo de la llamada “guerra fría”; a partir de esos años, comenzaron a implementar políticas de libre mercado, de acuerdo con las cuales el rol del Estado consistía esencialmente en fijar las condiciones para la libre acción de los capitales sin interferir en el funcionamiento de la economía.

Como ya hemos dicho, el programa de privatizaciones en la Argentina contó con el apoyo de empresarios del sector privado y de organismos internacionales<sup>205</sup>. Al analizar los argumentos con los que se intentó y logró justificar la transferencia de las empresas estatales hacia los grupos dominantes de la economía, Eduardo Basualdo sostiene que fueron esas fracciones del capital las que “[...] intentaron imponer [la idea] de la acentuada ineficiencia estatal como fenómeno estructural, casi constitutivo, que distorsiona el funcionamiento del mercado, impidiendo la óptima asignación de los recursos”.<sup>206</sup>

Cuatro films de nuestro corpus –*La próxima estación*, *Un peso, un dólar*, *Ciudad de María* y *No crucen el portón*– representan, ya sea desde la ficción, ya sea desde el documental, aspectos de las distintas estrategias que el gobierno de Menem puso en marcha al momento de encaminar el desguace del Estado.

---

funcionó hasta 1991, fecha de su disolución. Véase en el Anexo 2 la nómina completa de las empresas involucradas.

<sup>204</sup> Daniel Azpiazu, *Las privatizadas I. Ayer, hoy y mañana* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2001), 21.

<sup>205</sup> Esos empresarios crearon la Fundación para la Modernización del Estado, la cual contrató los servicios de las consultoras Arthur Andersen, Egon Zenhnder y Mc Kinsey que supervisaron el proceso de reformas. El Banco Mundial y el BID otorgaron un préstamo de U\$S 650 millones para financiar la reforma. En: Carlos Cagnoli, “Reflexiones para la reforma administrativa del sector público”, en *Actas del Segundo Congreso de Administración Pública. Sociedad, Estado y Administración*, 2003.

<sup>206</sup> Eduardo Basualdo, *Estudios de historia económica de Argentina...*, 410.

En el documental *La próxima estación* Fernando Solanas realizó una suerte de estudio de campo sobre las consecuencias de la destrucción total de las líneas ferroviarias de pasajeros de larga distancia que tuvo lugar al tiempo que se impulsaba el avance del transporte automotor.

El desguace ferroviario adquirió especial relevancia en nuestra investigación, dado que en menos de dos años decenas de miles de trabajadores fueron expulsados de sus empleos al tiempo que millones de personas que vivían en poblaciones del interior del país quedaron incomunicadas, lo que afectó tanto a los individuos como a las comunidades en que habitaban. Nos pareció necesario dedicar al análisis de la cuestión un subtema específico, que hemos incorporado al capítulo 4 bajo el intertítulo “Vivir sin trenes”. Sobre este punto, solo agregaremos aquí los resultados de la investigación colectiva acerca de lo que implicó la desestructuración del sistema ferroviario en la década de 1990 que, en 2016, publicó Alejandro Benedetti.<sup>207</sup> El trabajo comienza señalando que, pese a la cantidad de investigaciones realizadas sobre el tema, aún se carecía de cifras que expresaran su magnitud. El propósito de su investigación fue, por eso, mensurar numéricamente las consecuencias materiales de la reestructuración menemista. Utilizando una vasta red de fuentes y realizando cortes sincrónicos en un período que va de 1980 a 1998, el grupo de investigadores convocado por Benedetti pudo establecer la cantidad de habitantes que dejó de contar con el servicio ferroviario, el número de estaciones que cerraron y cuántas localidades quedaron sin acceso al tren. A los efectos de la tesis, hemos resumido en dos núcleos el gran caudal de información cuantitativa que brinda la investigación:

- 1) Entre 1991 y 1994 el plantel de empleados ferroviarios pasó de contar con 90.000 trabajadores a solo 17.000.
- 2) Entre 1991 y 1994 se cerraron 793 estaciones de pasajeros.

---

<sup>207</sup> Alejandro Benedetti, “Argentina, ¿país sin ferrocarril? La dimensión territorial del proceso de reestructuración del servicio ferroviario (1957, 1980 y 1998)”, *Revista Transporte y Territorio*, N° 15, 2006, 68-85. La investigación fue realizada en el marco del Proyecto UBA-BID 802/OC-AR PICT 01671: “Reestructuración del transporte en Argentina: efectos territoriales y sociales”, con sede en el Instituto de Geografía, FFyL-UBA.

Hemos mencionado que el proceso de desguace de los ferrocarriles constituyó un caso emblemático del proceso privatizador, tanto porque afectó a la totalidad de las regiones del país como porque involucró a una enorme cantidad de trabajadores. Pero esta fue solo una parte del problema que afectó al Mundo del Trabajo vinculado a las empresas del Estado: hacia fines de 1993 prácticamente no quedaba ninguna de ellas –ni industrial ni de servicios– bajo la órbita estatal, y el grueso de sus trabajadores fue desplazado hacia la marginalidad.

Del cuadro siguiente surge la reducción de puestos de trabajo que tuvo lugar en un grupo de seis empresas estatales, parte de las 66 que fueron privatizadas. La sumatoria de puestos perdidos solamente en ellas es similar a la de los despedidos en el mismo espacio de tiempo en el sistema ferroviario.

**Reducción de puestos de trabajo en algunas de las principales empresas públicas privatizadas en Argentina.<sup>208</sup>**

<b>Empresa</b>	<b>1987</b>	<b>1997</b>	<b>Puestos Perdidos</b>	<b>Porcentaje</b>
SEGBA (electricidad)	21.535	7.945	13.590	63 %
GAS DEL ESTADO	9.251	3.462	5.789	63 %
OSN (agua)	9.448	4.251	5.197	55 %
ENTEL (Teléfonos)	45.882	29.690	16.192	35 %
YPF (Combustibles)	34.870	5.700	29.170	84 %
AEROLINEAS ARGENTINAS	10.283	4.840	5.443	53 %
<b>TOTALES</b>	<b>131.269</b>	<b>55.888</b>	<b>75.381</b>	<b>57 %</b>

<sup>208</sup> Cuadro elaborado por el Taller de Estudios Laborales en base a diversas fuentes. Informe presentado en el Seminario sobre Reforma del Sector Energético en el Mercosur. Instituto Cuesta Duarte-PIT-CNT, Montevideo, 1997.

Como complemento de las cifras expuestas en el cuadro, acercamos algunos testimonios que en 2012 registró el documentalista Pablo Mazzolo en una pieza audiovisual que formó parte del ciclo *Industria Argentina*, emitido por Canal Encuentro.<sup>209</sup> En ese marco, el director realizó entrevistas a diversos ex empleados ferroviarios que fueron afectados por el proceso privatizador. De ellas emerge el programa político que guió ese proceso, los aspectos de la metodología operativa, y sus consecuencias económico-sociales.

Lo que muestra el documental de Mazzolo puede vincularse con los estudios e investigaciones realizados por economistas y científicos sociales que fueron mencionados más arriba. La voz en off que emerge en el comienzo del audiovisual enumera algunos de los principales rubros en los que operaban las empresas que fueron privatizadas: acero, petróleo, electricidad, gas, agua, petroquímica y siderurgia, y luego pasa a describir las actividades que en ellas se realizaban, lo que permite evaluar la magnitud de la destrucción, no sólo de bienes materiales, sino también de capital humano, que implicaron las privatizaciones. Luego, por medio de entrevistas, el documental aborda el proceso privatizador desde diversas miradas: los testimonios expuestos por ex trabajadores estatales, por un dirigente gremial de base, por economistas y por el autor de la Ley de Privatizaciones, Rodolfo Barra,<sup>210</sup> permiten vislumbrar el espíritu de época en el que se realizó el desguace del conjunto de las empresas estatales. En este sentido, Barra expresa que fue precisamente sobre ese clima epocal que pudo construir y justificar su proyecto de ley.

Los documentales *Ciudad de María* y *No crucen el portón* constituyen, al igual que *La próxima estación*, otro referente de importancia al momento de abordar el análisis de las privatizaciones, en este caso el desguace de SOMISA. Los sociólogos y economistas que han analizado el proceso de desmantelamiento de esa empresa coinciden en señalar que la política económica neoliberal asestó un golpe brutal al mayor establecimiento industrial y al más importante núcleo laboral de la Argentina. La situación vivida en SOMISA tuvo especial relevancia por la alta concentración de asalariados y por el breve espacio de tiempo en el que se dio la masiva destrucción de puestos de trabajo. Mientras que en 1990 la empresa aglutinaba 12.000 empleados, entre 1991 y 1992, bajo las formas de retiro voluntario,

---

<sup>209</sup> “El proceso de privatizaciones” (Pablo Mazzolo, director, 2012), Episodio 7 de *Industria Argentina*. Disponible en: <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8457/5311?start#>.

<sup>210</sup> Entre 1990 y 1993 Rodolfo Barra fue miembro de la Corte Suprema de Justicia menemista, que conformaba una “corte automática” ya que funcionaba acordando con las necesidades y requerimientos del gobierno.

jubilación anticipada o despido directo, fueron expulsados más de 8.000. Cabe subrayar que la gran mayoría de los 120 mil habitantes de San Nicolás estaba relacionada, directa o indirectamente, con la actividad de la planta fabril, por lo que los costos sociales que soportó la comunidad nicoleña fueron severos y no desaparecieron con el tiempo.

En el comienzo de *Ciudad de María*, Enrique Bellande documenta aspectos del núcleo del conflicto laboral y las consecuencias sociales y económicas del proceso que culminó con el despido de los trabajadores y con el desguace casi total de la empresa. La situación laboral queda plasmada gracias a la introducción de imágenes de noticieros televisivos de la época que exhiben elementos puntuales del conflicto. En esas imágenes de archivo, fechadas en 1991, quedaron registrados un corte de ruta realizado en respaldo de la protesta contra los despidos y los reclamos que venían realizando los trabajadores de SOMISA y sus familias: exigían que no se perdieran las fuentes laborales, ya que no había otras posibilidades de trabajo en la zona.

En conjunto con el material de los noticieros, el documental de Bellande incluye, como ya hemos comentado, un spot institucional de la empresa estatal que remarca el activo movimiento de personas y vehículos que se daba en las calles de la ciudad de San Nicolás, y remite a una “totalidad” del Mundo del Trabajo nicoleño previo a los despidos: se observa a los obreros en actividad, a sus familias, y los comercios en los cuales éstas se proveían. Las imágenes del spot prologan el acoplamiento de una voz en off que enuncia:

Todo es acero [...] Para una gran empresa un pueblo identificado con la misma. Un pueblo que se prepara para el mañana, superándose cultural, social y físicamente en un esfuerzo común por alcanzar un mejor nivel de vida.

En medio del spot, el documentalista incorpora un audio de archivo que, en tiempo pasado, comenta: “La centenaria ciudad de San Nicolás de los Arroyos era una ciudad rebotante de industrias y trabajo con gente de mucha fe religiosa”. Más adelante, incluye imágenes de archivo de televisión en las que puede verse a reporteros de varios canales interrogando e interpelando a Jorge Triaca –interventor de SOMISA, Ministro de Trabajo de Menem y dirigente sindical del gremio plástico– sobre las consecuencias que el cierre de la planta traería a los habitantes de San Nicolás:

Reportero (a Triaca): ¿No hay otra forma de dar una solución a SOMISA sin ese impacto social que va a tener en San Nicolás?

Triaca: No va a tener ningún impacto social.

La realidad demostró la falacia de las palabras de Triaca: el cierre de SOMISA, como era previsible, generó un fuerte impacto social en la comunidad nicoleña. Los dichos del ministro contradecían lo que ya había comenzado a ocurrir; en este sentido, pone al desnudo la insensibilidad social con la que el menemismo llevó adelante la destrucción de fuentes laborales, lo que derivó en la expulsión hacia la marginalidad de los trabajadores y el empobrecimiento de amplios sectores de la población.

Bellande incluye en el documental una última secuencia referida al conflicto, tomada también de archivos televisivos. En ella, las cámaras de Telefe y las de ATC registran una escena callejera. Los micrófonos se introducen entre un grupo de gente que se está manifestando: son trabajadores de SOMISA que protestan frente al domicilio de Triaca. Uno de ellos grita, mientras exhibe una imagen de la Virgen María: “SOMISA es nuestra, tengo cinco hijos para dar de comer y nos quedamos sin trabajo en San Nicolás [...] Yo soy católico igual que vos”.

Como afirma Gonzalo Aguilar,<sup>211</sup> Bellande organizó su documental en torno a dos ejes. Uno de ellos es el relato de la forma en la que se fue conformando en los suburbios de San Nicolás, y en torno al Santuario en honor a la Virgen María, una nueva ciudad, la Ciudad de María. El otro es la figura de Gladys Motta, mujer a la que se le habría aparecido la Virgen y en cuya casa se nucleaban creyentes y peregrinos. Si bien esto es claro, podemos inferir que los objetivos del documental pasan también por dar cuenta de la forma en la que se sustituyó una “ciudad del acero” por otra basada en la fe, como se desprende de la entrevista al sacerdote Pérez, director del santuario, que se incluye al promediar el film:

Que el cerramiento de SOMISA [fue] un golpe muy grande, seguro. Y que la presencia del Santuario de María significa una presencia espiritual que Dios hace visible para fortalecer y consolar una situación muy grave, también es cierto. Y que, indirectamente, hay muchísima gente que se beneficia, aun materialmente, con la afluencia de gente, lo vemos en los clásicos

---

<sup>211</sup>Aguilar, *Otros mundos*, 155.



santuarios donde los pueblitos a veces viven de lo que la gente que va al santuario les permite vivir, eso como situación indirecta, no premeditadamente buscada ni nada. Acá es simplemente [...] un acontecimiento que Dios regala.

El discurso del religioso no menciona ni abre juicios de valor sobre las causales o las derivaciones del –en sus palabras– “golpe muy grande” que significó el cierre de SOMISA. Su exposición culmina con expresiones que están al borde de celebrar, como si se tratara del resultado de una armonía divina, entre tragedia y consuelo, la generación de la nueva ciudad sostenida por la religión. Como señalan Mercedes Moglia y Carolina Spataro, “[...] el cierre de SOMISA, una situación histórica y material concreta, encuentra una respuesta mágica en el relato milagroso que hegemonícamente manipula la iglesia”.<sup>212</sup>

En distinta modulación estética y temática, el corto documental *No crucen el portón*, realizado por cineastas pertenecientes al grupo Boedo Films, ya había representado la cuestión de SOMISA. Mientras *Ciudad de María* puede considerarse un documental “de autor”, que aborda el conflicto en la empresa pero, de algún modo, subordinado al objeto principal que es la nueva “ciudad de María”, *No crucen el portón* es un documental de tipo militante, más cercano en su puesta en escena y punto de vista al registro de la resistencia obrera presente en los “audiovisuales de combate” mencionados más arriba. De hecho, realizado de forma contemporánea a las acciones que relata, el audiovisual se centra en la conflictiva situación que se desarrollaba en 1992 en las puertas de la siderúrgica, en pleno conflicto gremial por el cierre de esta fábrica estatal. Hasta donde sabemos, este es el único audiovisual que ha logrado filmar desde el interior de la planta distintos momentos del desarrollo de la lucha de los trabajadores, así como también la presencia de fuerzas militares enviadas por el Estado para desalojar el establecimiento. Los directores, además, registraron numerosos testimonios de obreros, incluidos los delegados de base, en los que queda claro cuán conscientes eran de que el desguace de la empresa no era un hecho aislado, sino que formaba parte de un plan amplio desplegado por el gobierno de Carlos Menem, el que incluía, para el cierre de los espacios de trabajo estatales, el despido de trabajadores o, en su defecto, el ofrecimiento de retiros voluntarios. Las cámaras registran, en este marco, el desarrollo de

---

<sup>212</sup> Mercedes Moglia y Carolina Spataro, “Ciudad de María, ¿un pueblo que se reinventa?”, en *Actas de las V Jornadas de Sociología de la UNLP*, 2008, 2.

una asamblea: se observa a miles de obreros que, reunidos en el playón de la empresa mientras sus verjas están acordonadas por fuerzas militares munidas de armas largas, discuten qué hacer. Allí, el Secretario Regional de San Nicolás de la UOM, Naldo Brunelli, expresa una postura derrotista:

El conflicto por tiempo indeterminado, el paro por tiempo indeterminado, tradicionalmente lo pierden los trabajadores, por más alto grado de organización que tengan, por más espíritu de lucha que tengan.

Al respecto, un delegado de base comenta frente a la cámara, que la actitud del sindicato “ha sido un poco ambigua”. Esto corrobora que, lejos de alentar a la resistencia, el Secretario intentó desarmar cualquier intento de lucha. Cobran fuerza, al respecto, las palabras de Juan Carlos Torre, quien, al analizar el rol de los sindicatos en México y Argentina en relación con los procesos de reformas económicas, remarca que esas agrupaciones jugaron “un papel instrumental en la implementación de las reformas”, mostrando que “los sindicatos no solo movilizan sino que también desmovilizan [...]”.<sup>213</sup>

Asimismo, en uno de los análisis más acabados del rol jugado por los dirigentes gremiales durante el proceso de desguace de SOMISA, Enrique Saravia remarca la casi nula resistencia que se ofreció a la destrucción del mundo laboral nicoleño.<sup>214</sup> Agrega que, como consecuencia de la pasiva actitud sindical frente a los despidos, los dirigentes conquistaron ventajas personales, tales como la participación en el directorio de la empresa luego de su privatización. Añade Saravia que fue escasa o nula la intervención sindical en las etapas de privatización y que la oposición de las centrales fue solamente verbal.

La crítica situación socioeconómica que se generó en el Mundo del Trabajo nicoleño tras la expulsión de los trabajadores de SOMISA fue investigada por Luis Beccaria y Aída Quintar, quienes concluyen que ese hecho causó un alto nivel de desempleo masculino, paralelo a la creciente incorporación de la mujer al mercado laboral, en un intento de aportar económicamente a las necesidades del hogar. Los investigadores advierten sobre la

---

<sup>213</sup> Juan Carlos Torre, citado en Svampa, *La sociedad excluyente*, 205.

<sup>214</sup> Enrique Saravia, *Proceso de privatización en Argentina y Brasil: consecuencias en materia de mercado de trabajo y desempeño empresarial; prácticas utilizadas para el ajuste de personal*. Papeles de trabajo de la Organización Internacional del Trabajo, 1996, 20.

expansión del trabajo informal, y agregan que con las indemnizaciones pagadas por SOMISA se abrieron numerosos establecimientos comerciales y de servicios. Señalan que “[...] en San Nicolás, entre 1992 y 1993 iniciaron alguna actividad comercial o de servicios 710 establecimientos, entre los cuales se incluyeron alimentos, quioscos, venta de indumentaria y artículos del hogar. En ese mismo período cesó la actividad de 442 [de esos] establecimientos”.<sup>215</sup>

El fracaso generalizado de los emprendimientos, las quiebras y los cierres masivos acentuaron la pauperización de los despedidos y de sus familias, y condujeron a que los índices de desocupación en la zona de San Nicolás-Ramallo fueran, en 1993, superiores a los registrados en el Gran Buenos Aires, ya de por sí elevados.

En coincidencia con las conclusiones de Beccaria y Quintar, las investigaciones realizadas por Alejandro Rofman y Susana Peñalva concluyen que, dos años después de los despidos, unos 3000 trabajadores continuaban en condiciones de desocupación o subocupación.<sup>216</sup>

Es de interés para nuestro análisis destacar algunos de los mecanismos que actuaron sobre la sociedad para hacer posible que una transformación socio-económica y un desguace del patrimonio estatal de tal magnitud, que implicó que una masa tan importante de trabajadores fueran expulsados de sus tareas, haya podido realizarse sin una mayor resistencia. Es necesario considerar, como ya se dijo, que fue a partir de la dictadura cívico-militar de 1976 que tomó cuerpo una persistente política de desacreditación de las empresas estatales. Era evidente que muchas de ellas tenían fallas en su funcionamiento u operaban a través de una exagerada burocracia, pero los gobiernos militares y el posterior gobierno democrático de Alfonsín no solo no mejoraron su funcionamiento, sino que contribuyeron a generar en la población la idea de que las empresas estatales eran improductivas y constituían una carga social.

El film ficcional *Un peso, un dólar* (2008), de Gabriel Condron, ofrece una representación cinematográfica de algunos aspectos de la presión psicológica que se ejerció sobre la población buscando apoyo a la campaña anti-empresas estatales durante la década

---

<sup>215</sup> Luis Beccaria y Aída Quintar, “Reconversión productiva y mercado de trabajo. Reflexiones a partir de la experiencia de SOMISA”, *Desarrollo económico*, vol. 35, N° 139, octubre-noviembre 1995, 409.

<sup>216</sup> Alejandro Rofman y Susana Peñalva, “La privatización de SOMISA y su impacto en la producción y el empleo en San Nicolás”, *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, Vol. 5, N° 8, 1995, 82.

de los 90. Al momento de su estreno, Condrón definió a su película como “una postal de los años 90 en clave de grotesco”;<sup>217</sup> es con ese tono que el film aborda aristas del funcionamiento del capitalismo en su etapa neoliberal en la última década del siglo XX en Argentina, en especial la situación de los empleados de las empresas estatales que, de una forma u otra, fueron expulsados de su trabajo.

El film comienza con una escena que representa con propiedad el nuevo sentido común que, desde el poder, se buscaba introducir en la población. En el interior de un vehículo detenido frente a un semáforo, una voz en la radio expresa:

El Estado argentino se está comiendo cada día su futuro y el de sus seres queridos. ¿Por qué usted, su vecino o yo debemos mantener un ejército de empleados mal capacitados que podrían estar ganando más en empresas privadas eficientes?

A la vez, en paralelo a ese discurso, el director incluye, en la misma escena, un “contra mensaje” por medio de un contrapunto visual, pues mientras se emite la propaganda oficial se la enfrenta con la realidad de los años noventa, con la crisis laboral: sincrónicamente, la cámara registra, en contrapicado y desde el interior del auto, a un joven que, a cambio de unas monedas, limpia el parabrisas. La ironía contenida en la escena busca descalificar el mensaje radial: ¿limpiar parabrisas en las esquinas sería el “trabajo mejor remunerado” que se podría obtener en las “eficientes empresas privadas”, muchas de las que, en esos momentos, estaban cerrando y/o expulsando personal? El contraste produce un efecto humorístico que potencia la intención crítica del director.

Además, en el contenido del anuncio resuenan aquellos que, cotidianamente, se emitían por radio y televisión en los comienzos de los 90, apoyando la campaña en pro de la privatización o cierre de las empresas estatales.<sup>218</sup> Esos avisos constituían un aspecto central

---

<sup>217</sup> Diario *El Día*, de La Plata, 04 setiembre de 2007.

<sup>218</sup> Este tipo de “avisos publicitarios institucionales” se venía emitiendo desde la dictadura cívico-militar de los 70, que esgrimió el eslogan: “Achicar el Estado es agrandar el país”. Raúl Alfonsín también organizó algunos aspectos de su gestión en torno a ideas de ese orden. En un discurso al país de 1986, explicitó las políticas que impulsaba para las empresas del Estado: “Se trata ahora de orientar hacia la producción los grandes caudales de trabajo improductivo [...] que tendieron a concentrarse en la burocracia estatal”. En el mismo film, aparece el Ministro de Economía Domingo Cavallo, en 1991, dirigiéndose al país y expresando: “Es un imperativo avanzar en la reestructuración productiva. Estamos intentando hacerlo a través de retiros voluntarios y no de despidos. Exhortamos a que los trabajadores ocupados en estas actividades sobredimensionadas evalúen correctamente la posibilidad de aprovechar el retiro voluntario y buscar otra inserción laboral”. Discursos

de la operación mediática que buscaba reconfigurar el sentido común de la población para lograr el apoyo de la opinión pública al plan del gobierno: privatizar las empresas del Estado luego de despedir a miles de sus trabajadores.

Las investigaciones de Hernán Fahir<sup>219</sup> permiten evaluar la magnitud de esa operación mediática que avaló y potenció la política de desguace del Estado. El autor centra su indagación en la forma en que la década de 1990 los medios masivos de comunicación legitimaron el discurso gubernamental e intentaron lograr la aceptación social generalizada de sus políticas. Fahir no hace foco en la recepción de esos mensajes, sino que analiza el modo en que los *mass media* y sus comunicadores, tales como Mariano Grondona y Bernardo Neustadt, los construyeron.

El trabajo cinematográfico con los discursos transmitidos por los medios acerca de las privatizaciones también puede observarse en *La próxima estación*, el documental de Solanas. En una de sus escenas, se incluye el mensaje que emitía por televisión uno de los más populares de esos comunicadores, Bernardo Neustadt, periodista adscrito a las políticas del gobierno y, en esos años, máxima figura formadora de opinión. Solanas incorpora un breve flash en el que Neustadt celebra las medidas económicas adoptadas por Menem:

Acá Menem empezó fantástico: los teléfonos, a los privados, la TV, a los privados, los ferrocarriles, a los privados. Bien o mal no importa. Yo no tengo que pagar, la cuenta es de otros.

Dado que se buscaba realizar la transferencia de las empresas estatales a sus nuevos dueños con la menor cantidad de personal posible, los interventores enviados a cada una de ellas aplicaron diversas medidas para lograr la reducción de personal. Una de las más importantes fue la presión para lograr el retiro voluntario de los empleados. Ese método, que en realidad constituía un despido indirecto, aspiraba eludir el costo social y político que involucrarían los despidos directos. Además, de esa forma el trabajador desistía de realizar

---

extraídos de: *Recorrido histórico: políticas económicas en la Argentina*, recopilación de archivo de la TV Pública Argentina, acceso el 26/09/17, <https://www.youtube.com/watch?v=mJJBA3DNi4>.

<sup>219</sup> Hernán Fahir, “La función de los medios masivos de comunicación en la legitimación de las reformas de mercado. Consideraciones a partir del caso argentino durante el primer gobierno de Carlos Menem (1989-1995)”, *Revista SAAP*, Vol. 5, N° 1, mayo 2011, 94.

cualquier tipo de reclamo posterior, ya que al renunciar quedaba totalmente desvinculado de la empresa.

Ya hemos visto que, en realidad, la renuncia voluntaria, en la mayor parte de los casos, no fue tan “voluntaria”. En *Un peso, un dólar*, el protagonista es Ricardo, un empleado de la empresa ENEMA S. E., es decir, ENEMA Sociedad del Estado, denominación de trazo grueso, grotesca, por medio de la cual el director pareciera equiparar la “limpieza” de personal que está realizando el Estado con el efecto de evacuación intestinal que produce una enema en el organismo humano. Apenas llega a su oficina, al comenzar el film, Ricardo se suma a un pequeño grupo de empleados que ya no trabajan: están en sus puestos sin tener tarea asignada. Las escenas siguientes muestran, en un primer plano, dos manos jugando al solitario con un mazo de naipes; y, en un plano general, a un pequeño grupo en el cual uno toma mate, otra teje, otra se arregla las uñas al tiempo que conversan y especulan sobre su futuro, sobre los despidos que se están realizando en su entorno, y sobre las posibles indemnizaciones que recibirían si se retiraran voluntariamente de la empresa.

Cuando se integra al grupo el delegado gremial del sector, lo convidan con un mate. En tanto, él explica a sus compañeros las diversas metodologías que aplicaban las empresas estatales para lograr que los trabajadores solicitaran el retiro voluntario: la estrategia principal consistía en el traslado a otra sección, en la que no se les asignaban tareas pero debían cumplir con el horario completo. En *Un peso, un dólar*, además, está representada otra forma de presión: el hostigamiento. El relato describe la forma en que Zarlanga, el gerente de Ricardo, el protagonista, lo incita a renunciar bajo la amenaza de que tiene noticia de que “están por rebajar a la mitad el monto de la indemnización por retiro voluntario”.

En relación con lo que representa el film, puede agregarse que empresas como Ferrocarriles Argentinos e YPF, que tenían espacios laborales en distintas provincias, impulsaban los “retiros voluntarios” amenazando con traslados compulsivos a lugares lejanos —desde Buenos Aires a Chaco, Salta o Formosa, por ejemplo—, con el desarraigo y separación familiar que eso significaba.

Un grupo de antropólogos que realizó un trabajo de campo sobre la situación de los trabajadores durante el proceso de privatización de SOMISA describe, al referirse al retiro voluntario, otras formas de coacción ejercidas sobre los trabajadores para que aceptaran esa forma de despido, y concluye que los métodos más usados eran la circulación de listas con

los nombres de los posibles despedidos,<sup>220</sup> el aislamiento de empleados en oficinas sin escritorio, y la eliminación de puestos operativos, lo cual dejaba a esos trabajadores sin ocupación alguna.<sup>221</sup>

Otro de los factores que impulsó a una porción de trabajadores a optar por el retiro voluntario –situación que, como se verá, también plasma Condron en su película– fue la ilusión generada durante el período de gobierno menemista de que se podía dejar de ser asalariado para convertirse en empresario. Al realizar un análisis de la rearticulación del peronismo a partir de las disertaciones de Carlos Menem, Javier Burdman cita el discurso emitido el 21 de julio de 1989, a escasos 15 días de haber asumido la presidencia. En él, el primer mandatario expresa que uno de los objetivos de su gobierno sería “[...] que cada vez tengamos más propietarios y menos proletarios”.<sup>222</sup> Posteriormente, en distintas ocasiones, Menem proclamó nuevamente ese concepto. En 1991, en uno de sus almuerzos con Mirtha Legrand, afirmó: “Esta es una gran conquista, el obrero deja de ser proletario para convertirse, en alguna medida, en propietario”.<sup>223</sup> En otra aparición televisiva, sintetizó:<sup>224</sup> “Pretendemos [...] darle la posibilidad al trabajador, al obrero, de una vida más digna, convirtiéndolos de proletarios en propietarios”.<sup>225</sup>

La incitación de Menem a que renunciaran a sus empleos para pasar a ser propietarios hizo resurgir en algunos asalariados antiguos deseos soterrados. En este sentido, en *Un peso, un dólar* se incluye una escena en la que Ricardo, luego de recibir la oferta del retiro, le comenta a su esposa que estuvo pensando que tenía que aceptar la propuesta y con el dinero recibido poner una pizzería: “¿Sabés cuál fue mi sueño de toda la vida? Poner una pizzería”.

---

<sup>220</sup> En *No crucen el portón*, una empleada comenta que, al momento de estallar el conflicto, ya hacía casi un año que circulaban listas con nombres de trabajadores a despedir, lo que era parte de una estrategia de presión para que aceptaran el retiro voluntario.

<sup>221</sup> Véase, al respecto, Julia Soul, “‘Acá lo que cambió todo fue la privatización...’. Aproximación antropológica a las prácticas obreras en los espacios laborales en procesos de privatización y reconversión productiva”, *Revista Theomai*, N.º 21, 2010, 52.

<sup>222</sup> Javier Burdman. “La rearticulación identitaria del peronismo a partir del discurso de Carlos Menem. Una perspectiva desde los enfoques de Ernesto Laclau y Slavoj Žižek”, *Memoria y Sociedad*, Vol. 12, N.º 25, 2008, 12.

<sup>223</sup> Tomamos el recorte del film institucional *Políticas económicas de la Argentina*, realizado por TV Pública Argentina, acceso el 26/09/17, <https://www.youtube.com/watch?v=mlJIBA3DNi4>.

<sup>224</sup> Palabras incluidas en el documental *La próxima estación*.

<sup>225</sup> Agregamos que, en una visita a la localidad de Las Parejas, Menem “[...] confirmó que “las privatizaciones van a continuar”, y citó dos casos líderes, en su opinión: la de YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales), que al ser privatizado cedió una participación accionaria para los trabajadores del 10 por ciento del valor de la venta. Algo similar ocurrió con los empleados telefónicos que recibieron el diez por ciento del valor de la venta. “Estos trabajadores pasaron a ser propietarios después de muchos años de ser proletarios”. Véase, “La Argentina según el presidente”, *Página 12*, 16 de mayo de 1998.

De allí en más, propietario y empresario son conceptos que se repiten a lo largo del film. El negocio se inaugura con las palabras del ex gerente de Ricardo: “Mirá cómo crecieron, viejo; estos hasta hace poco eran todos empleados públicos de cuarta, y mírelo ahora [...] él nos colocó en el primer mundo”. Ricardo mantiene por poco tiempo la ilusión de haberse incorporado al “primer mundo” y cambiado de clase social. El film, en este sentido, representa ese recorrido, que va desde la aceptación del retiro voluntario hasta el momento en el que, por la crisis y su falta de experiencia, su negocio no logra vender casi nada; al poco tiempo, debe cerrar la pizzería y se derrumba su ilusión de pasar de ser “proletario” a “propietario”.

Retomando una cuestión que hemos señalado en la Introducción, el Derecho del Trabajo, que los asalariados de la Argentina habían logrado incorporar a la legislación laboral a lo largo de décadas de lucha, comenzó a horadarse tras el golpe cívico-militar de 1976. Es sabido que la precarización que tuvo lugar en Argentina formó parte de un fenómeno mundial, el que ha sido examinado, entre otros, por Robert Castel. Al analizar la evolución que tuvo a través del tiempo –desde el siglo XV hasta el XIX– el proceso que culminó con la incorporación en muchos países del Derecho del Trabajo, el autor lo contrapone a la precarización que tuvo lugar a nivel global en las últimas décadas del siglo XX. Su análisis destaca la importancia que tiene el Derecho del Trabajo en el universo laboral, ya que su propósito es “civilizar” las relaciones sociales, o sea “[...] civilizar el poder patronal sustituyendo, en la relación salarial, las relaciones de fuerza por relaciones de derecho, sin abolir la dominación patronal”.<sup>226</sup>

El Derecho del Trabajo, que aseguraba elementos tales como garantías contra despidos arbitrarios, pautas salariales afirmadas en Convenios Colectivos de Trabajo y prevención contra accidentes, quedó prácticamente suprimido en Argentina durante los 90, cuando entró en vigencia la nueva legislación. Fue así que, en lo relacionado a la seguridad social y derechos laborales, los trabajadores se vieron severamente perjudicados y quedaron invisibilizados para el sistema. Dentro de nuestro corpus filmico, esa situación está representada en las películas *La próxima estación*, *Después de la tormenta*, *Mundo grúa*, *Buena vida (delivery)* y *No crucen el portón*, en las cuales, como registro de lo real o como configuración de una trama ficticia que pone en escena un clima de época, la representación

---

<sup>226</sup> Castel, *El ascenso de las incertidumbres*, 74.



del brusco cese de actividades y la expulsión de los trabajadores sin preaviso y en muchos casos sin indemnización puso de relieve su desamparo.

En esas circunstancias, la única perspectiva de los despedidos fue la denuncia ante el Ministerio de Trabajo y el comienzo de juicios indemnizatorios de final incierto, que podían extenderse durante años. Así como analizamos anteriormente la forma en que la Ley N.º 24.103 allanó el camino hacia la anulación de los pilares del Derecho del Trabajo en Argentina, cabe incorporar una pregunta sobre el rol que durante los 90 tuvieron los sindicatos, en particular sus cúpulas dirigentes. Como se verá, historizar su accionar en defensa de los trabajadores equivale a relatar una ausencia.

Es conocido que la Argentina es un país con larga tradición de luchas obreras. Las huelgas y la protesta organizada de los trabajadores para lograr mejoras salariales y cambios en sus condiciones laborales se remontan al siglo XIX<sup>227</sup>, y un breve balance de esas luchas a través del tiempo muestra una actividad sindical ininterrumpida en defensa de los intereses de los trabajadores.<sup>228</sup> En la historia de esas luchas cobran relieve hechos que muestran el poder sindical, como el “Cordobazo”, movimiento que en 1969 fue el disparador de la dimisión del dictador Onganía, o el haber provocado la renuncia, en 1975, del Ministro de Economía Celestino Rodrigo. Durante el gobierno de Alfonsín, asimismo, tuvo lugar una fuerte ofensiva sindical que, en la búsqueda de recuperar los salarios que habían sido afectados durante el período dictatorial iniciado en 1976, enfrentó a los dirigentes sindicales con las políticas gubernamentales. Todo lo anterior contrasta con la posterior adhesión incondicional de la mayor parte de la dirigencia gremial nucleada en la CGT a las políticas neoliberales del gobierno de Carlos Menem y, como hemos visto, al travestismo que convirtió en empresarios a muchos de ellos. La película *Un peso, un dólar* retrata específicamente esta connivencia, cuando en una de sus escenas, ante las dudas de los empleados acerca de su futuro, el delegado de base explica:

---

<sup>227</sup> Un buen panorama histórico de estos procesos puede obtenerse en Mirta Zaida Lobato, “Los trabajadores en la era del ‘progreso’”, en: Mirta Zaida Lobato, dir. de tomo, *El Progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Tomo V de la *Nueva Historia Argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2000).

<sup>228</sup> Véanse, en este punto: Camarero, *A la conquista de la clase obrera*.

Delegado: ¿Ustedes no se dan cuenta de que están afuera? ¿No se dan cuenta todavía de que Zarlanga (el gerente) y Quinteros (el secretario del sindicato) pusieron una empresa de computación? Que están trayendo computadoras de Estados Unidos, están facturando.

Ricardo: ¿Quinteros, el sindicalista?

Delegado (gritando): Era sindicalista, era sindicalista; ahora es empresario. Rajaron 1200 tipos y el hijo de puta no apareció.

El surgimiento de agrupaciones sindicales opuestas a la política de los dirigentes cegetistas –fundamentalmente, la Central de Trabajadores Argentinos (CTA), en 1992– y el posterior desprendimiento de la CGT de un grupo de gremios que conformaron el Movimiento de Trabajadores Argentinos (MTA) no fueron suficientes ni para contrarrestar la posición de la CGT oficial ni para frenar la anulación de la mayor parte del Derecho del Trabajo que tuvo lugar durante el menemismo.

En nuestro corpus filmico se escenifica la debilidad e impotencia de los trabajadores para revertir la pérdida del trabajo y recuperar los salarios adeudados. Los personajes afectados perciben que ni el sindicato que los representa ni el Estado acudirán en su ayuda.<sup>229</sup> El proceso que en *Mundo Grúa* culminó con el cierre de la empresa patagónica es del mismo orden que los representados en *Después de la tormenta*, *Industria Argentina. La fábrica es para los que trabajan* y, como se verá, también en *Buena vida (delivery)*: comenzó con el retraso en el pago de salarios y culminó con el cierre de la fuente laboral. Las imágenes de estos films no solo representan la fragilidad de los personajes al no poder reinsertarse en el mundo laboral, sino que se constituyen en una crítica a una sociedad que acorralaba a los seres humanos, que los sometía a los vaivenes de los intereses de un sistema que no ofrecía vías de escape a los excluidos del mundo laboral. Como ya dijimos, esa situación no era privativa de Argentina, dado que tras la crisis económica mundial de los 70, la desregulación del trabajo y su precarización cobraron fuerza en distintas latitudes, de la mano de la creciente globalización operada en el marco de la etapa neoliberal del capitalismo. Por eso, las películas argentinas que trabajamos podrían vincularse con otras que fueron producidas en otros países, como *Riff Raff* (1990), de Ken Loach y *Pride* (2014), de Matthew Warchus, que relatan la precarización laboral de trabajadores de la construcción y las huelgas de mineros

---

<sup>229</sup> En *Mundo grúa* el sindicato correspondiente sería la UOCRA (Unión de Obreros de la Construcción de la República Argentina) y en *Después de la tormenta*, la UOM (Unión Obrera metalúrgica).

en el Reino Unido que tuvieron lugar en tiempos del gobierno de Margaret Thatcher (1979-1990).

Queremos señalar que, en los 90, los trabajadores más jóvenes no tenían la experiencia de las luchas gremiales llevadas adelante en décadas anteriores, las que en muchos casos fueron encabezadas por los dirigentes de los sindicatos. Los asalariados de mayor edad, por su parte, parecían haber incorporado que estaban viviendo en un contexto en el cual la mayor parte de los dirigentes sindicales había abandonado anteriores posiciones de lucha en defensa de los trabajadores para mimetizarse con los intereses del poder político y económico. En nuestro corpus filmico se escenifica esa dicotomía; así, por ejemplo, en las cuatro películas que representan la trayectoria laboral de los trabajadores adultos aparecen mencionados, de una u otra forma, a los sindicatos, en tanto que en ninguno de los tres films que representan a los jóvenes se hace mención a su existencia.

En el comienzo de *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan*, uno de los operarios, al referirse a la situación crítica que estaban atravesando –falta de pago de los jornales y riesgo de cierre de la empresa– comenta que “los del sindicato ni aparecen”. En *Un peso, un dólar*, como se vio, el líder gremial se había unido al gerente de la empresa para hacer negocios. *Mundo grúa*, por su parte, representa la impotencia del sindicato, que no pudo revertir la situación de desocupación que afrontaban los obreros en la Patagonia. En los documentales que abordan el problema de SOMISA, se observa cómo los dirigentes gremiales eludieron enfrentar los despidos masivos que se produjeron en esa empresa. Y en *Después de la tormenta*, finalmente, los trabajadores desisten, por considerarla una gestión inútil, de acudir al sindicato frente a la situación de interrupción de la producción. En este último caso, se evidencia el escepticismo del director en lo que hace a la posibilidad que tenían los trabajadores de luchar por sus derechos en las condiciones imperantes desde comienzos de los 90. En su film, Bauer deja de lado toda vía de posible resistencia al sistema neoliberal, y se diferencia, así, de las propuestas y el clima combativo que marcó a algunos de los films realizados en el contexto de las luchas sociales que tuvieron lugar en la década de los 70.<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> Nos referimos a películas tales como *Los traidores* (1973), de Raymundo Gleyzer y *Los hijos de Fierro* (1975), de Fernando Solanas.

Quienes han analizado el comportamiento de los dirigentes sindicales durante el menemismo coinciden en que gran parte de ellos se integró y subordinó al poder político económico. Al respecto, Eduardo Basualdo concluye que en los 90 el conjunto de “la estructura sindical se consolidó mediante la participación en las nuevas actividades económicas surgidas de la desestructuración estatal, lo que dio lugar al predominio del denominado ‘sindicalismo empresario’”. En sus palabras, el sindicalismo se insertó tanto “[...] en la administración de los fondos de pensión (AFJP) [...] como en las empresas privatizadas y dejó así de defender los derechos de los trabajadores.”<sup>231</sup>

En confluencia con las apreciaciones de Basualdo, Hernán Fahir señala que en la falta de oposición de los dirigentes sindicales a las medidas anti-obreras implementadas por el menemismo está el hecho de que una parte importante de esos dirigentes colaboró activamente en la aplicación de las reformas y ajustes estructurales que tuvieron lugar en los 90. El menemismo otorgó a esos dirigentes la posibilidad de erigirse en empresarios, al otorgarles porcentajes próximos al 10% de las acciones de las empresas privatizadas que continuaron operando: teléfonos, agua y acero, entre otras.<sup>232</sup>

Como hemos propuesto, las representaciones fílmicas con las que trabajamos permiten visualizar el vertiginoso proceso de destrucción del patrimonio nacional y el envío a la desocupación de una masa de trabajadores. Hemos buscado indagar cómo fue posible que, ante tal reducción de las fuerzas productivas, la reacción de la sociedad haya sido tan tenue; y con el objetivo de analizar esa cuestión hemos esbozado el proceso por el cual, a partir del golpe cívico militar de 1976, comenzó el intento de generar en el sentido común de la sociedad la denigración y calificación negativa de los procesos productivos de esas empresas.

---

<sup>231</sup> Basualdo, *Estudios de historia económica de Argentina...*, 321-22.

<sup>232</sup> Fahir, “La función de los medios masivos de comunicación...”, 94.

### CAPÍTULO 3

#### EL MUNDO LABORAL DE LOS JÓVENES

“Para muchos de los jóvenes [...] la inestabilidad laboral no constituye algo nuevo, en la medida en que ésta ya ha sido experimentada por los padres [...]. En este contexto, los jóvenes tienden a naturalizar la situación de inestabilidad, sin avizorar en su futuro otra cosa que la precariedad duradera”.<sup>233</sup>

El propósito de este capítulo es examinar las particularidades del mundo laboral de los jóvenes durante el período que seleccionamos como recorte temporal de la tesis, y analizar el modo en que el cine representó las vivencias de esa franja etaria ante la crisis. Para esto indagaremos, en particular, tres films de nuestro corpus: *Sólo por hoy*, *Buena vida (delivery)* y *Pizza, birra, faso*, que representan, desde diversos puntos de vista, algunas de las formas en que el quiebre del Mundo del Trabajo afectó al sector juvenil. Mientras que las primeras dos películas exponen las experiencias de jóvenes pertenecientes a clases medias bajas que enfrentan dificultades para sustentarse e insertarse en la dinámica social del contexto en que transcurren sus días, la tercera representa las vivencias de un grupo de jóvenes que están totalmente marginados del mercado de trabajo. Las tres están enmarcadas por la crisis y la precariedad laboral y social que caracterizó al período gubernamental de Carlos Menem. Aunque muy diferentes entre sí en cuanto a sus estéticas y modos de realización, las películas seleccionadas fueron realizadas entre 1997 y el 2000<sup>234</sup> y podría decirse que, en su conjunto, condensan las vivencias que miles de jóvenes atravesaban en aquellos años.

La decisión de incorporar a la tesis un capítulo específico referido al mundo laboral de los jóvenes obedece a que, durante la crisis que en los años 90 sufrió la Argentina, aquellos tuvieron una relación con el universo del trabajo que difería de la de los adultos. Como ya se adelantó, para establecer y analizar esa diferencia hemos tenido en cuenta las observaciones de Robert Castel, quien en el cuarto capítulo de su libro *El ascenso de las incertidumbres* se pregunta si, en el marco de la crisis laboral mundial del último tercio del siglo XX, los jóvenes

---

<sup>233</sup> Svampa, *La sociedad excluyente*, 173.

<sup>234</sup> *Buena vida (delivery)* fue filmada en 2004, pero su guion data del año 1999.

tenían con el trabajo una relación específica, particular, diferente de la que tenía la generación que los precedió.<sup>235</sup> Su investigación confirma que, en efecto, hay una vivencia diversificada: es una realidad que las profundas transformaciones en el Mundo del Trabajo y en su organización que tuvieron lugar durante las últimas décadas afectaron particularmente a dicha franja etaria, lo que se manifestó tanto en el caso de los jóvenes que obtenían un primer empleo como en el de aquellos que estaban a la búsqueda de uno. Dada la poca socialización de los jóvenes en cuanto al universo laboral, sus vivencias respecto de aquel eran diferentes de las de sus antecesores, cuya vida se organizaba en torno al trabajo. Agrega Castel que, en ese marco, el desempleo forzado será sobrellevado de manera distinta por un trabajador desocupado que, sin embargo, ha estado empleado permanentemente por décadas, que por un joven que sólo realizó trabajos eventuales o que nunca trabajó. En su análisis, el investigador propone que esas diferencias permiten observar “relaciones cada vez más aleatorias con el trabajo”, aunque deja en claro que eso no implica tener, tal como sugiere André Gorz, relaciones “más distanciadas”;<sup>236</sup> es decir, vínculos que serían un anticipo del “exilio general fuera del trabajo”, situación que, en la opinión del filósofo austríaco, terminaría por imponerse plenamente en el mundo laboral.

La precariedad laboral es un tema prioritario en el análisis de la situación de los jóvenes. Esta modalidad que afecta al Mundo del Trabajo fue abordada en diversas investigaciones, y para el caso argentino se destacan las de Victoria Basualdo y Diego Morales,<sup>237</sup> quienes concluyeron que fue en la década de 1990 cuando se difundió en toda su magnitud el trabajo precario. De sus estudios surge que esa forma de contratación lábil incluyó la externalización de tareas que anteriormente realizaban trabajadores internos, estables, de las empresas. Además, los autores describen el modo en que, durante esa década, se impusieron contratos laborales por tiempo determinado que fueron adquiriendo distintas formas específicas: trabajos temporarios, a tiempo parcial y/o a plazo determinado; trabajos eventuales; trabajos sin empleador definido (los direccionados a través de agencias de servicios eventuales); trabajos por subcontratación; trabajos a domicilio y trabajos no registrados, comúnmente llamados trabajos “en negro”, todos ellos enmarcados, asimismo, por salarios a la baja. Este último es un aspecto que creemos necesario reiterar, y es que el

---

<sup>235</sup> Castel, *El ascenso de las incertidumbres*, 111.

<sup>236</sup> André Gorz, citado en Castel, *El ascenso de las incertidumbres*, 112.

<sup>237</sup> Véase Basualdo y Morales (coords.), *La tercerización laboral*.

trabajador precarizado no solo está fuera de la protección social, sino que percibe remuneraciones inferiores a las del empleado registrado. Como sostiene Agustín Arakaki, el empleo precario es una de las formas en que se expresa –y, agregamos, se exagera– “la venta de la fuerza de trabajo por debajo de su valor”.<sup>238</sup>

En *Sólo por hoy y Buena vida (delivery)*, en paralelo a la crisis laboral que afecta a los jóvenes y a la precarización que marca a sus tareas, estos se ven atravesados por conflictos generacionales y crisis vocacionales. En *Pizza, birra, faso*, en cambio, se expone la cotidianeidad de jóvenes que, embarcados en actividades delictivas, se movilizan por fuera del mundo laboral en busca de los recursos materiales para subsistir.

Para abordar las diferentes aristas de la cuestión, hemos dividido el capítulo en dos subtemas: “Precarización” y “Los jóvenes y el delito”.

### 3.1. Precarización

”[...] durante muchos años el fantasma del paro oscilaba sobre el padre, cabeza de familia; en los últimos tiempos puede ser más propio de los hijos, como consecuencia de las dificultades para la inserción laboral de la juventud”.<sup>239</sup>

La precarización ha sido definida, entre otros autores, por Victoria Basualdo y María Alejandra Esponda, quienes plantean que es “[...] la situación de trabajo que se presenta con niveles que están por debajo de los estándares respecto de cuestiones tales como la estabilidad, remuneración ante misma o similar tarea, beneficios sociales y duración de la jornada”.<sup>240</sup> Desde la sociología se ha analizado la forma y la rapidez con la que la precarización laboral se extendió a nivel mundial a lo largo de las dos últimas décadas del siglo pasado, como parte y consecuencia de lo que investigadores como Maristella Svampa, Pierre Rosanvallon y Robert Castel, entre otros, han caracterizado como la emergencia de

---

<sup>238</sup> Agustín Arakaki, “Trabajadores precarios del sector privado”, en: Lindenboim y Salvia, *Hora de balance: proceso de acumulación, mercado de trabajo y bienestar*, 175.

<sup>239</sup> Monterde, *La imagen negada*, 37.

<sup>240</sup> Victoria Basualdo y María Alejandra Esponda, “La expansión de la tercerización a nivel global a mediados de los años setenta, sus antecedentes históricos y su alcance actual”, en *La tercerización laboral*, Basualdo y Morales, coords., 21.

una *nueva cuestión social*. En 1995, al referirse a la aparición de las nuevas formas de acumulación de capital, de pobreza y de exclusión en Francia y en el mundo, Pierre Rosanvallon destacó que estábamos ante “la aparición de una *nueva cuestión social*”, pues se trataba de un problema que ya no remitía al pasado, es decir, “[...] a las categorías antiguas de explotación[...]”.<sup>241</sup> Dos años después, Robert Castel<sup>242</sup> incluiría en su libro *La metamorfosis de la cuestión social* un capítulo titulado “La nueva cuestión social”. En él desarrolla para la sociedad francesa el análisis de una problemática que ya abarcaba a la totalidad del mundo globalizado: el “derrumbe de la condición salarial”, situación que señalaba como causa del desempleo y de la exclusión laboral y social. Al examinar distintos aspectos de esa *nueva cuestión social*, Castel destaca que “el desempleo es sólo la manifestación más visible de una transformación profunda de la coyuntura del empleo”, mientras que “la *precarización* del empleo es otra característica, menos espectacular, pero sin duda más importante”.<sup>243</sup>

Las apreciaciones de Maristella Svampa, quien piensa el caso Argentino en contexto global, se vinculan con esos estudios que venían desarrollando el problema de las transformaciones en el universo laboral al menos desde mediados de la década del 90. Como ya fue mencionado, Svampa señala que hacia la segunda mitad de los años 70 el mundo ingresó en una “nueva etapa de acumulación del capital” que produjo profundas transformaciones sociales. En los países periféricos como Argentina, sostiene, esa nueva etapa de acumulación se vinculó estrechamente con el total desguace del “Estado Social” en su “versión ‘nacional popular’”, aquella entidad que, “más allá de sus limitaciones estructurales”, había dirigido sus políticas “hacia la tarea nada fácil de producir cierta cohesión social”. Las mutaciones y nuevas configuraciones sociales sobre las que trabaja Svampa, que la llevan a concluir que se ha conformado una “sociedad excluyente”, dan cuenta, en efecto, de la emergencia de una *nueva cuestión social* en nuestro país.<sup>244</sup> Como parte de ella y de sus múltiples manifestaciones –pobreza, exclusión y precarización laboral–, debe sumarse, como ya fue mencionado en otro capítulo, la promulgación, por parte del gobierno de Carlos Saúl Menem, de la Ley N.º 24.103, que en 1991 abrió el camino a diversas

---

<sup>241</sup> Rosanvallon, *La nueva cuestión social*, 7.

<sup>242</sup> Castel, *La metamorfosis de la cuestión social*, 403.

<sup>243</sup> Castel, *La metamorfosis de la cuestión social*, 403-404.

<sup>244</sup> Svampa, *La sociedad excluyente*, 9.



formas de precarización, flexibilización y destrucción de la esencia del Derecho del Trabajo que regía hasta entonces. Las investigaciones realizadas por Mariela Medina confirman la efectividad de esta política, ya que “[...] en 1997 los asalariados con empleos precarios de todo el país alcanzaban un 40,8%”.<sup>245</sup>

Los films *Sólo por hoy* y *Buena vida (delivery)* representan la forma en que se tornó realidad cotidiana en la Argentina esa nueva cuestión social constituida, fundamentalmente, por las formas de contratación laboral hasta entonces inéditas que emergieron. A la vez, en las experiencias de los personajes jóvenes de esas películas también se ven plasmadas tres cuestiones que durante los años 90 convivieron en el mundo laboral de ese grupo etario: se observa que, junto a la precariedad de los trabajos que realizaban, en muchos casos forman parte del relato fílmico los conflictos generacionales y el problema de las vocaciones que no pudieron ser concretadas. Como señala Daniel Mundo refiriéndose a *Sólo por hoy* (aunque podemos decir que sus conceptos valen también para *Buena vida (delivery)*) “al tiempo que [la película] nos muestra estas vidas, capta lo que sucede en el mundo del que ellas surgen como uno de sus productos”.<sup>246</sup>

Fue en 1999, durante el pico de la crisis social y laboral de la última década del siglo XX, cuando Ariel Rotter escribió y filmó el guion de *Sólo por hoy*. En su relato agrupó a los jóvenes Ailí, Equis, Morón, Fernando y Toro y los lanzó a transitar por los avatares de un universo que condensa el clima de época. La forma en la que Rotter introduce a cada uno de los cinco personajes es peculiar: presenta, en breves minutos, a cada uno de ellos a través de las tareas que realizan y el mundo laboral en el que se desenvuelven.

En las primeras escenas del film aparece en pantalla Ailí, quien montada en una moto recorre las calles y autopistas de la ciudad; cuando entre a un edificio y entregue un sobre sabremos que trabaja para una mensajería. La secuencia siguiente se abre con Equis. La cámara lo enfoca de frente, rodeado de ollas, mientras desempeña su trabajo en la cocina de un restaurante. Su rostro expresa contrariedad por la tarea que realiza y por el maltrato que recibe por parte de su jefe. A continuación, el director introduce a Morón, joven que aún no

---

<sup>245</sup> Mariela Medina, *Precariedad laboral: discusiones conceptuales con una aproximación empírica a la Encuesta Permanente de Hogares*. Tesis de Grado, Licenciatura en Sociología (La Plata: Universidad Nacional de la Plata - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.)

<sup>246</sup> Daniel Mundo, “Sólo por hoy. Las condiciones de trabajo en el mundo contemporáneo”, en: *Jornadas Cine y Formación Docente*, Ministerio de Educación de la Nación, Ushuaia y Tierra del Fuego, 2005, 4.

ha conseguido trabajo; lo vemos activo, mientras cámara en mano aborda en la calle a hombres y mujeres de diversas edades a los que les pregunta: “¿Qué le gustaría ser o hacer?”. En general, las respuestas que recibe de esas personas expresan el deseo de ser y hacer cosas distintas de las que las ocupan en esta etapa de sus vidas. En un momento se escucha la voz de Morón que, en forma de monólogo interior, esboza unas palabras que podrían pensarse en vínculo con el título que el director ha puesto al film:

Por donde miro se trata de gente que quiere ser, que está por, que está a punto de... pero todos utilizan su tiempo para otra cosa. Será que de algo hay que vivir [...] Intentando saber quiénes somos nos hacemos los distraídos o no nos damos cuenta de que lo que hacemos se va transformando lentamente en lo que somos. Somos lo que hacemos cada día.

Fernando, el cuarto joven, está realizando una “changa”, trabajo sin continuidad ni futuro: pinta un departamento cuyo dueño le urge concluir la tarea de forma inmediata. Por último, la secuencia siguiente del film presenta a Toro, el quinto personaje, quien se dedica a limpiar alfombras en los cuartos de un hotel por cuenta de una empresa.

Luego de esta introducción que, separadamente, pone el foco en cada uno de los jóvenes, vemos que los cinco comparten un viejo departamento ubicado en la ciudad; esa convivencia les permite socializar, intercambiar experiencias y desarrollar lazos de apoyo que hasta cierto punto suplen la ausencia de las familias. Se ha conformado, en esa casa, una comunidad sostenida por necesidades similares y problemáticas vivenciales compartidas. El director destaca un aspecto del funcionamiento de ese grupo en una secuencia que representa a cuatro de ellos intercambiando, durante una comida en común, sus experiencias. Lo que en un comienzo son bromas en torno a la salsa que preparan para acompañar los fideos, se va transformando en un intercambio de experiencias. Toro expresa que es capaz de representar 40 personajes distintos sin solución de continuidad y que va a hacer un programa con esa experiencia y lo va a editar; Ailí le pregunta a Morón cómo le va con su encuesta, si la gente contesta a sus preguntas: “contestan”, dice él, pero agrega que “le resulta extraño interpelar a la gente en la calle, que es como si los interrogados fuesen personajes de ficción”.

Cuando llega Fernando, hermano mayor de Morón, se suma a la comida y Ailí le pregunta por su trabajo y por su vivienda. El trabajo, expresa el joven, no tiene futuro, y comenta que no puede retornar a la pensión donde vive por pagos atrasados. El grupo le dará

alojamiento, pero en ese punto Equis interrumpe los diálogos y recuerda que ya hay que cancelar el alquiler, que –señala en un mensaje indirecto a Fernando– están pagando por partes iguales todos los que se alojan en la vivienda.

Así como en la secuencia de la comida puede observarse el intercambio en torno a cuestiones laborales y económicas, en otra de las escenas de la película Ariel Rotter busca destacar el afecto que se ha generado entre los miembros del grupo: representa a Equis y Ailí en momentos que el joven –al borde de las lágrimas– le expresa su profunda tristeza porque su novia lo ha abandonado. La joven tiene palabras y gestos de comprensión y afecto hacia él que buscan aliviar esa tristeza.

Como se adelantó, otra de las características más notorias es el hecho de que las familias de los jóvenes no aparecen, salvo en dos casos: uno de ellos es el de Morón, quien en una escena remarca su dependencia económica del padre pese a que los une una fría relación; el otro es el de Ailí, quien comenta a un compatriota que no tiene el deseo de viajar a China a visitar a su familia porque ha constatado que cuando están juntos no tienen tema de conversación en común. Estos vínculos familiares remiten a un eje problemático que trabaja Gonzalo Aguilar: “en los films de los 90 que representan a los jóvenes, los padres no aparecen en prácticamente ninguna escena. Cuando lo hacen [en nuestro caso, solo en esas dos escenas] es para anclar despóticamente a los demás en un orden disgregado”. El autor agrega que “con la familia ausente y sin tener un lugar de pertenencia [...] ni un hogar al que retornar, nos encontramos ante [casos] de nomadismo”.<sup>247</sup> En *Sólo por hoy*, la casa que comparten los personajes no solo es un espacio que está fuera de la lógica familiar, sino que también se convierte en refugio para aquellos que no tienen adónde regresar.

Las imágenes de *Sólo por hoy* acercan distintos aspectos de los trabajos, proyectos y afectos de los jóvenes. Nos hablan de sus ilusiones y deseos, y destacan las dificultades laborales y sociales con las que se enfrentan: precarización, trabajos que no cumplen con sus expectativas y escasa socialización son algunas de ellas. Esa diversidad de situaciones se despliega en un relato que se conforma de manera coral. En el inicio, la cotidianidad de cada uno de los cinco miembros del grupo se narra tomando como eje organizador la semana laboral, es decir, los cinco días que van del lunes al viernes. En ese comienzo, la estructura filmica difiere de la del cine clásico, ya que no mantiene una continuidad temporal. Respecto

---

<sup>247</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 41.

de la estructura y el montaje, Jens Andermann señala que las imágenes casi abstractas de haces de luces que en distintos momentos van apareciendo en la pantalla, al tiempo que separan la representación de las vivencias de los personajes, operan como ejes de continuidad espacial “[...] entre los episodios, que narran un día de trabajo de cada uno de los cinco personajes [...]”.<sup>248</sup>

Mientras desarrollan sus precarios trabajos, los jóvenes buscan un punto de fuga, un cambio que les permita emerger de una situación laboral que no los satisface. Algunos de ellos –Ailí, Morón y Toro– desean trabajar en lo que sienten íntimamente como su vocación: Ailí, pintar; Morón, filmar y Toro, ser actor. Los otros –Fernando y Equis– buscan dejar de lado, superar las opacas y precarias situaciones laborales por las que transitan. Como remarca Daniel Mundo, ninguno de los jóvenes de *Sólo por hoy* sabe “[...] que será de él a pocos años. Sin embargo, saben que no quieren ser lo que intuyen que son”.<sup>249</sup> Podemos agregar, en esa línea de pensamiento, que la clausura narrativa del film presenta un final abierto (propio del Nuevo Cine Argentino, como ya se vio) en lo que hace al futuro de los personajes: no hay conclusiones ni resoluciones claras respecto de su situación laboral.

El montaje de las escenas que conforman el film se vincula con el título de la película, que nos lleva a preguntarnos si las tareas precarias que realizan los personajes han llegado a ser permanentes, o si las ejecutan en un mientras tanto, en un “sólo por hoy”. Tanto el desarrollo filmico como las palabras que el director pone en boca de Morón nos permiten arriesgar que su hipótesis es que las tareas que están realizando los jóvenes ya los han conformado, que están “rigidizados” en ellas: *son lo que hoy hacen*. Entendemos que el film –realizado en plena crisis y en medio del auge de múltiples formas de precarización laboral– amerita también otro ángulo de lectura, el que surge de la realidad cotidiana de los 90: los jóvenes tienen trabajo, pero *sólo por hoy*; mañana pueden ser expulsados de sus inestables tareas.

Una escena de *Sólo por hoy* representa a Morón en una productora cinematográfica; su relato condensa el grado de precariedad y explotación laboral que primó durante los noventa. Luego de superar distintas pruebas, el joven es entrevistado por uno de los jefes de la empresa en la que aspira trabajar. Este le confirma que posee el perfil adecuado para el

---

<sup>248</sup> Andermann, *Nuevo cine argentino*, 70.

<sup>249</sup> Mundo, “Sólo por hoy. Las condiciones de trabajo en el mundo contemporáneo”, 4.

puesto y le explicita las condiciones laborales: 12 horas diarias, con media hora para “almorzar cómodamente”; los dos primeros meses trabajará como meritorio en producción, sin sueldo, y luego tendrá un sueldo de \$100 mensuales más \$10 por cada comercial que se complete. Le pide, como favor personal, que comience ya. Morón escucha en silencio y se retira luego de preguntar: “¿Y qué pasa con los besitos? Porque a mí cuando me coj... me gusta que me besen”. Consideramos que Morón pudo rechazar ese trabajo y no aceptar tales condiciones de explotación porque recibe de su padre el dinero necesario para su subsistencia; quien no estuviese en esas condiciones económicas posiblemente hubiera tenido que aceptar el trabajo.

En cuanto a Ailí, cuando en una de las secuencias debe retirar un sobre de una galería de arte, en lugar de partir permanece en el espacio atraída por las obras expuestas y comienza a detenerse frente a cada una de ellas. Es lo suyo, lo que le interesa. Su “distracción” dura poco: la interrumpe un llamado al teléfono móvil, y una voz que llega desde la mensajería le ordena entregar de inmediato el paquete recibido.<sup>250</sup> La empresa opera, de este modo, controlando sus movimientos y urgiéndola a partir. Tras ese llamado, el montaje se acelera: durante un minuto, en una pantalla saturada por el ensamblado de luces de colores que se mueven en forma vertiginosa acompañadas por un denso tema musical, están representadas imágenes de vehículos y edificios. Esa conjunción de elementos expresa, de una forma visual y sonora, el conflicto interno que atraviesa a Ailí: su angustia porque, para subsistir, debe utilizar su tiempo en un trabajo precario que la agota, mientras carece de espacio para volcarse a lo que realmente le importa, su vocación. En el “mientras tanto” cotidiano se diluye su energía, su voluntad de pintar. Esa situación queda expuesta durante la conversación que sostiene con Morón, en el silencio de la cocina, mientras lavan la vajilla:

Ailí (tensa): Este no es un trabajo para mí. Lo hago por obligación. Lo mío es pintar, pero dejé de hacerlo, no tengo tiempo. Probé pintar más chiquito, para que se pudiera vender...

---

<sup>250</sup> Esta escena remite a otra de orden similar del film *Tiempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin. Es la secuencia en la que el personaje representado por Chaplin abandona la cadena de producción y va al baño. En cuanto se relaja y prende un cigarrillo aparece, en una enorme pantalla, la imagen del director de la fábrica, que le ordena regresar de inmediato a su puesto.

Morón (buscando calmarla): No dejes de pintar. Es bárbaro. Pintar es super personalísimo. Repartir sobres lo puede hacer cualquiera. Pintar, sólo vos podés hacer eso. No pares, después es difícil retomar.

Es necesario aquí volver sobre la pregunta planteada anteriormente: los cinco jóvenes, ¿son ya lo que hoy están haciendo, están cristalizados en sus trabajos actuales? Las primeras escenas dan cuenta de la visión del director al respecto, fundamentalmente, como hemos visto, a través de la voz de Morón, cuyas palabras sugieren que ya somos lo que hacemos, que las posibilidades de cambio están clausuradas, que ya no existe otra deriva posible.

No obstante, contradiciendo la idea de que los personajes están rigidizados en los puestos que ocupan, las escenas del film muestran que los protagonistas no están congelados, que no son el trabajo que realizan cada día: quieren ser o hacer otra cosa, pero por el día a día, por el hoy, soportan lo que hacen, ya que deben pagar el alquiler y llenar el plato de comida. Sumergidos en un contexto de crisis generalizada, donde nada parece ser estable, los jóvenes están construyendo su identidad bajo esas condiciones. (Debe tenerse en consideración, sin embargo, que son jóvenes de clases medias o medias bajas con un pasado familiar o un “capital cultural” que habilitan poseer otras proyecciones vocacionales y laborales.) Su trabajo cotidiano es independiente de lo que, reiteramos, quieren ser y hacer: desarrollar sus vocaciones, irse de la ciudad que los oprime, partir hacia espacios que habiliten una vida diferente. Por lo tanto, entendemos que el relato y la escenificación de las vivencias de los jóvenes a lo largo del film habilita pensar que su trabajo actual no los paraliza: siguen deseando realizarse de otra forma o en otros espacios. Y es a través de la contradicción entre los trabajos que los ocupan y las formas en las que desean realizarse, que se abren paso la búsqueda vocacional y las aspiraciones de cambio. Así, focalizándose en esas vivencias, la película nos permite leer algo de lo que Raymond Williams, al pensar los vínculos entre cultura y sociedad, conceptualiza bajo el término “estructura de sentimiento”: lejos de presentar una lectura fija y acabada sobre los hechos sociales que rodean las vivencias de los personajes y sobre los que no se ofrece en ningún momento una propuesta política explícita, el film se centra en sus experiencias y en lo que ellas, además de los diálogos, dicen sobre un presente en movimiento, sobre “una experiencia social que todavía

se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante”.<sup>251</sup>

Cabe señalar que, salvo Morón, todos los jóvenes tienen un trabajo. Pero tener trabajo, en el marco de la flexibilidad y la precariedad laboral, no es lo mismo que tener empleo. Menos aún, que tener un trabajo decente.<sup>252</sup> María Graciela Diloretto subraya la importancia de estas diferencias y de “[...] la pérdida de significancia de ciertas categorías ocupacionales, relacionadas con el trabajo y el empleo, en el tratamiento de las modificaciones en la estructura social”.<sup>253</sup>

En *Buena vida (delivery)*, el otro film de nuestro corpus que representa las modalidades de trabajo de los jóvenes hacia fines de la década del 90, su director, Leonardo Di Césare, penetra y escudriña a lo largo del relato aspectos de la problemática vivencial de otro grupo de cinco personajes: una mujer, Patricia (Pato) y cuatro varones, Beto, Osvaldo, Hernán y su hermano. Emergen de la representación sus ilusiones, sus sueños truncados y sus futuros inciertos. Previo a los créditos, la primera secuencia de la película condensa una de las consecuencias de la crisis laboral de los 90: pone en escena a Hernán –personaje central del film– despidiendo a su hermano mayor, un desocupado que, con su mujer e hijita, parte hacia España en busca de empleo. Tras los abrazos de despedida, el hermano de Hernán le sugiere que vaya a vivir con ellos a España. “Dame un ratito; vamo a ver cuánto aguanto acá”, es la respuesta; sus palabras sintetizan el desaliento y la falta de alicientes vivenciales por los que transcurren sus días: insatisfecho por la inseguridad y precariedad de su actual trabajo en una mensajería, no descarta la idea de seguir el rumbo de su hermano.

Es de destacar la forma en la que Hernán ha visto partir a su familia: sin inmutarse, como si emigrar hacia otro país en busca de trabajo fuese un hecho “normal”; como si la desintegración familiar, el quedarse solo, a miles de kilómetros de los afectos, fuese algo ya incorporado en el imaginario de la sociedad (o por lo menos de su clase, de su grupo de pertenencia), una cuestión ya aunada al contexto socio-vivencial de la época. Esta aparente “normalidad” es remarcada por el director cuando, posteriormente, incluye una escena en la

---

<sup>251</sup> Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (España: Península, 1977), 155.

<sup>252</sup> En la Introducción fue referida la definición de “Trabajo decente” de la Organización Internacional del Trabajo (OIT). Véase nota 25.

<sup>253</sup> María Graciela Diloretto, “Algunas consideraciones sobre la actual estructura social argentina. Pobreza y precarización de condiciones de vida en la nueva configuración social”, *Revista Cátedra Paralela*, UNR, N° 6, 2009, 110-111.

que otro de los jóvenes, Beto, forma parte de una larga fila frente al consulado de Italia: está a la búsqueda de un pasaporte que lo habilite para trabajar en ese país. En conjunto, las dos escenas han generado sentido: constituyen la representación del intento de huida hacia el exterior como último recurso para encontrar un trabajo, situación que era muy frecuente en aquellos años.

Al evaluar la magnitud de los problemas laborales y educacionales que afectaban a los sectores juveniles como producto de la crisis, Agustín Salvia y Ianina Tuñón acercaron cifras y hechos contundentes.<sup>254</sup> Señalaron que el desempleo estructural, el desaliento laboral y el trabajo de indigencia (es decir, el que no alcanzaba a cubrir la canasta básica) castigaban más a los jóvenes que formaban parte de la población económicamente activa que al resto de la población. En su estudio, agregan que en más del 70% de los jóvenes activos de 15 a 24 años se presentaban graves déficits laborales. Como consecuencia, se incrementaron el alcoholismo, la drogadicción y la violencia nocturna, afectando tanto a las tribus juveniles marginales como al conjunto de los jóvenes. Al mismo tiempo, suman los autores, esos grupos etarios se constituyeron en los principales protagonistas de hechos de delincuencia, pero también en sus principales víctimas, incluido el abuso policial.

Hernán ha estudiado; tiene una profesión que se ha visto obligado a relegar debido a la crisis: es diseñador gráfico. En una escena que resume su vocación postergada se muestran su mesa de dibujo, sus lápices, pinceles, carpetas y elementos de diseño; pero en el mientras tanto, en forma análoga a Ailí –una de los protagonistas en *Sólo por hoy*–, realiza trabajos de mensajería con su moto.

Patricia, la otra miembro del grupo, trabaja en una gasolinera: carga combustible, limpia parabrisas y controla el aire de las cubiertas<sup>255</sup>. Su trabajo, tal como era común con las leyes de flexibilidad laboral vigentes esos años, no está registrado. La joven, además, está sola en Buenos Aires, adonde se ha desplazado desde Mar del Plata en busca de trabajo. En aquella ciudad quedaron su pequeña hija, su madre Elvira y su padrastro, Venancio. “Pato”, sola en la capital, le alquila a Hernán la habitación que quedó libre al irse su hermano. En una de las escenas, la cámara los muestra acordando las condiciones del alquiler; luego, la

---

<sup>254</sup> Agustín Salvia y Ianina Tuñón, “Los jóvenes y el mundo del trabajo en la Argentina actual”, *Revista Encrucijadas*, N° 36, 2005.

<sup>255</sup> Durante la crisis de los 90 tuvo lugar una importante incorporación de mujeres en la atención de gasolineras, trabajo que hasta esos años era predominantemente masculino.



joven le paga con Patacones y Lecop, cuasi-monedas emitidas por las provincias que, debido a la crisis, circulaban por esos años.<sup>256</sup> Hernán los acepta con reticencia.

Hernán comparte con otros dos personajes, Beto y Osvaldo, el trabajo en la mensajería, que se encuentra ubicada en una pequeña galería. Un cartel a su entrada indica que en ella convivían, junto a la mensajería, una remisería y un kiosco, tres de las típicas mini empresas que surgieron en gran número en los 90, muchas de ellas generadas por trabajadores expulsados de sus tareas, que las pusieron en marcha utilizando el dinero de las indemnizaciones recibidas, pero que, frente a la crisis debieron al poco tiempo cerrar sus puertas por falta de ventas. En ese punto del film *Di Césare* destaca otro aspecto de la crisis: la falta de clientes que pudieran pagar los servicios de la mensajería, cuestión que representa poniendo en escena a los tres jóvenes sentados en la vereda, tomando sol, mientras aguardan que se produzca un pedido.

La escasez de dinero que enmarcaba a las escalas inferiores de la pirámide social y por ende la baja de consumo está también representada por la llegada de la familia de Patricia desde Mar del Plata. Su padrastro, Venancio, era un pequeño empresario que fabricaba churros en Mar del Plata hasta que su establecimiento quebró; posteriormente, la familia también perdió su vivienda.<sup>257</sup> El grupo, entonces, decide trasladarse a Buenos Aires, pero sin dinero ni lugar donde alojarse, se instala abruptamente en la vivienda de Hernán, con la forzada aceptación de Pato.

La idea es que estarán en la casa de Hernán “por unas horas, por una noche” –como le pide Pato– para luego buscar un lugar donde instalarse y fabricar churros. El joven acepta: una noche. Pero la ocupación se prolonga, ya que Venancio no tiene dinero para alquilar un espacio donde vivir e instalar su fabriquita. Pasado un tiempo, tras discusiones y encontronazos con Hernán, quien reiteradamente les exige que se vayan, Venancio termina instalando las pequeñas máquinas en la casa del joven, quien no logra expulsarlo: su casa está “tomada”, como titularon las críticas periodísticas al momento de su estreno.<sup>258</sup>

---

<sup>256</sup> Las cuasi monedas fueron otra expresión de la crisis económica. “Gracias a la crisis, existen los bonos, una tercera moneda que aumenta su circulación en el país y que va escalando posiciones tras el peso y el dólar. Se trata del Patacón, la Lecop, el Quebracho, el Tucu 1, el Lecor y otros varios papeles que ya están en circulación. Rechazados y resistidos al principio, los bonos [...] ya son parte del paisaje. Técnicamente, un Patacón es un bono emitido por la provincia de Buenos Aires”. *La Nación*, 18 de noviembre de 2001.

<sup>257</sup> Este aspecto de la crisis, la pérdida de la vivienda, está desarrollado en el capítulo 4.

<sup>258</sup> “Casa tomada” es el título de la crítica al film de *Di Césare* que Sandra Commiso publica en *Clarín* (11/08/04). Por su parte, “Crónica real de una casa tomada” es el que utiliza el crítico Camilo Linch en su nota

Venancio busca superar su precaria situación a cualquier costo, no hay límites en su conducta. Sin embargo, al poner las máquinas en producción e intentar vender los churros, debe enfrentar un nuevo fracaso: no hay clientes con dinero para comprar su producto.

En ese punto, el relato fílmico remarca la precariedad bajo la cual trabajan Hernán y su compañero: ante la falta de pedidos, el dueño de la mensajería despide a Beto, y lo hace sin aviso previo ni compensación económica. En una escena posterior, filmada en un espacio abierto y sonorizada por rumores del tránsito, Hernán y Beto conversan sobre la situación de este último. La cámara encuadra al primero en contrapicado y al segundo en planos medios, que subrayan el desamparo que refleja su rostro:

Beto: Lo que más me da en las bolas es que el tipo se calienta y te echa, sin previo aviso, sin nada, ¿me entendés?

Hernán: Che, y el pasaporte ¿ya te lo dieron?

Beto: No, y encima estos tanos de mierda van a tardar seis meses.

En Hernán y Osvaldo, los dos mensajeros que permanecen en sus puestos de trabajo, prima la falta de apoyo al despedido. Esto podría vincularse con las apreciaciones de Maristella Svampa, quien en su estudio del período analiza las reacciones de muchos de los trabajadores que continuaban en sus puestos al momento del despido de algunos de sus compañeros. Señala, tomando las ideas de Castel sobre el *individualismo negativo*, que en quienes seguían trabajando se hizo visible la carencia de estabilidad, de bienes asegurados y de lazos estables, todo lo cual “remite a las figuras propias de la anomia y la desocialización”.<sup>259</sup> Remarca la autora que en los 90 el deterioro de las condiciones laborales abarcó a amplios sectores de la población y estuvo acompañado por elevadas tasas de

---

en *La Prensa* del 12/08/2004. Con el sintagma “Casa tomada”, ambos críticos referencian el relato que, con ese título, escribió Julio Cortázar en 1946. El escritor –según algunas interpretaciones– metafóricamente la idea de que “los de abajo”, paso a paso, estaban ocupando los espacios que desde siempre habían pertenecido a las clases sociales cultas y económicamente poderosas (los dueños de la “casa tomada”, por ejemplo, leen literatura únicamente en francés y cada mes reciben dinero desde su estancia). La interpretación que usualmente se ha dado al cuento (véase Carlos Gamerro, *Ficciones barrocas*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010, 80), la del desalojo de las clases ricas y cultas por parte de los de abajo, metafóricamente aspectos de la confrontación clasista que se dio a mediados de los 40.

En *Buena vida (delivery)* nos encontramos con algo diferente: estamos frente a un enfrentamiento intraclase. Quienes se oponen entre sí son dos sectores de clase media baja empobrecidos. Es una “Guerra de pobres contra pobres”, como señaló el crítico Luciano Monteagudo, en *Página/12* del 11/08/04.

<sup>259</sup> Svampa, Maristella, *Desde abajo...*, 12.

marginación, desocupación y subocupación. La franja etaria juvenil, enfatiza Svampa, fue la más afectada por la desocupación y por la precarización laboral, situación que perduró a través del tiempo: hacia 1995, cuando el nivel general de desocupación era del 18%, la desocupación juvenil alcanzó el 34,2%.<sup>260</sup>

En coincidencia con Svampa, de las investigaciones (ya citadas) realizadas en el año 2000 por Agustín Salvia y Ianina Tuñón surgió que en la Argentina las principales víctimas de la precarización del empleo, la desigualdad social y la marginación eran los adolescentes y los jóvenes. Salvia y Tuñón remarcan que “[...] muchos jóvenes dejan de asistir a establecimientos educativos, buscan trabajo y no lo consiguen [...] Sin trabajo, ni estudio, ni contexto familiar, se constituyen en los principales excluidos de fin de siglo”.<sup>261</sup>

El despido de Beto marca el primer paso hacia el cierre total de la mensajería: su dueño recorre el camino que durante el menemismo transitaron miles de personas que, luego de ser despedidas de sus trabajos, buscaron transformarse en empresarios; pero luego, lleno de deudas, sin ingresos, finalmente debe cerrar su micro-emprendimiento. Frente a esa situación, una escena captura la última reunión de Hernán y Osvaldo con él. La cámara, en primeros planos y planos medios, enfoca sucesivamente a los tres personajes, cuyos rostros denotan angustia. El diálogo representa una situación que podría haber ocurrido en cualquiera de las pequeñas empresas que cerraron a mediados de la década de 1990: el empleador les propone que se queden con la mensajería como forma de cancelación de los sueldos impagos, algo que es rechazado por los trabajadores, quienes ven que la agencia está llena de deudas y no tiene futuro. El dueño expresa que está quebrado y que lo único que tiene son los elementos de la oficina, que les ofrece como pago de los salarios adeudados. Hernán, finalmente, se llevará la computadora.

Del análisis comparativo de los dos films que analizamos en este subtema surge que el futuro que podrían conjeturar para sí los jóvenes de *Sólo por hoy* difiere en algunos aspectos del que tendrían en mente los personajes de *Buena vida (delivery)*. En tanto los de *Sólo por hoy* se plantean como perspectiva –o se proyectan buscando– algo que satisfaga sus vocaciones o deseos, los de *Buena vida (delivery)* transitan por dificultades más severas y acuciantes, ya que se han quedado sin trabajo y en lo inmediato no saben cómo mantenerse.

---

<sup>260</sup> Svampa, “Identidades astilladas”, 140-141.

<sup>261</sup> Agustín Salvia y Ianina Tuñón, “Jóvenes trabajadores: situación, desafíos y perspectivas en la Argentina” (Proyecto PROSUR, 2003), 3.

No obstante, no están totalmente a la “intemperie”: como surge del análisis del film, Beto – aún sin saber de qué vivirá hasta obtener el pasaporte italiano– podría llegar a trabajar en Italia, y Hernán podría salir de su situación de desocupado intentando fabricar churros con la vetusta maquinaria que abandonó en su casa Venancio o seguir el camino de su hermano, irse del país. En cuanto a Patricia, tiene el oficio que aprendió en la gasolinera, situación que le habilitaría reencaminar su vida.

Es importante notar la unidad del espacio físico en el cual se produjeron y donde se desarrollan las tramas de *Sólo por hoy* y *Buena vida (delivery)*: todas las escenas se sitúan y han sido filmadas en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires y sus suburbios. Es allí donde transcurren las peripecias de los films, pese a que el interior del país fue el lugar en el que el impacto social del ajuste neoliberal se hizo sentir antes que en la zona metropolitana. Podría decirse junto con Andermann, quien analiza algunas películas del período, que “el cine encuentra en la ciudad una manera de localizar la crisis”.<sup>262</sup> El autor, además, cita a Siegfried Kracauer, quien al trabajar con el neorrealismo italiano define la calle como “lugar de la historia en el cine” y sostiene que “cuando la historia se hace en las calles, las calles tienden a moverse en la pantalla”.<sup>263</sup> Estas apreciaciones pueden vincularse con lo que en este capítulo trabajamos sobre los films de Rotter y Di Césare. La decisión de los directores de filmar en la ciudad y, de esa forma, también producir una representación sobre ella no fue casual. El espacio urbano fue el punto clave donde, durante el 2001 y el 2002, la crisis generada por el neoliberalismo tuvo su expresión más violenta. La escenificación de la metrópolis que realizan los directores va más allá de la idea de que es solo el escenario en donde se plasman los hechos. En sus films, el ámbito ciudadano cobra identidad, y adquiere tal presencia que se constituye en un protagonista más; interactúa con los jóvenes, y facilita que la propuesta fílmica asuma cierta autenticidad afincada en una representación que rebasa su constitución ficcional. Andermann, a propósito de algunos films de la época, ha señalado que en ellos hay “una ausencia casi total de escenografía”, lo cual produce “‘efectos de realidad’ de una inmediatez perturbadora”.<sup>264</sup> Sus palabras podrían abarcar las películas que estamos analizando en este apartado.

---

<sup>262</sup> Andermann, *Nuevo cine argentino*, 99.

<sup>263</sup> Andermann, *Nuevo cine argentino*, 67.

<sup>264</sup> Andermann, *Nuevo cine argentino*, 77.

Como se indicó en la Introducción, una de las escasas medidas relacionadas con el trabajo juvenil que se adoptó desde el Estado durante la década del noventa fue el llamado Proyecto Joven, financiado parcialmente por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID). Destinado en teoría a paliar el desempleo, su objetivo declarado era capacitar durante seis meses a jóvenes sin experiencia laboral con el fin de facilitar su incorporación al sistema laboral como pasantes. Los resultados del Proyecto fueron negativos, ya que afectaron a los trabajadores desde varios ángulos y por diversas causas. En primer lugar porque, disfrazado como actividad de aprendizaje, los jóvenes realizaban un trabajo precario, sin futuro en el tiempo, y en segundo lugar, porque obstruían el reingreso al mercado laboral de los trabajadores adultos desocupados. Los empresarios preferían emplear a estos pasantes, pues no les requería asumir las cargas de una contratación laboral efectiva. Asimismo, la tendencia de algunas empresas a incorporar trabajadores jóvenes, sin experiencia laboral, se explica poniendo en consideración un conjunto de razones entre las cuales se destacan la mayor flexibilidad de éstos para adaptarse a las nuevas formas de organización laboral y a su falta de experiencia en el ejercicio de la práctica sindical.

Del análisis de ambos films emerge la evidencia de que hay ciertas características en común que hermanan sus relatos: es tal la similitud de las problemáticas que algunos de los jóvenes podrían ser transferidos de un film al otro sin que se modificaran ni la trama ni la esencia de los imaginarios del mundo laboral que presenta cada película. Así, por ejemplo, ocurre con los personajes de Ailí en *Sólo por hoy* y Hernán en *Buena vida (delivery)*. Ambos trabajan para mensajerías, circulan por la ciudad y sus alrededores montados en una motocicleta y reciben órdenes a través de teléfonos móviles, a lo que se agrega que Hernán es diseñador gráfico y que la vocación de Ailí es la pintura. En los dos casos, la veta artística se ve desplazada por los inestables empleos que consumen su tiempo productivo.

En *Sólo por hoy*, además, debe sumarse que el relato de la película, como se dijo, exhibe cómo las actividades que realizan los jóvenes son vividas por ellos como ocupaciones temporarias, como lugares de tránsito. Permanecerán en ellas –se dicen– hasta tanto logren realizar esos proyectos que al no poder concretar en el presente les generan angustias y dudas. Como concluye Daniel Mundo, en *Sólo por hoy* “todos quieren ser otro [...] hacen lo que pueden, viven y sufren, lloran, trabajan, sueñan, se enamoran”.<sup>265</sup>

---

<sup>265</sup> Mundo, “Sólo por hoy. Las condiciones de trabajo en el mundo contemporáneo”, 4.

Tanto la película de Ariel Rotter como *Buena vida (delivery)* se han realizado, reiteramos, insertadas dentro de un mismo contexto social; lo que exhiben se corresponde con cierta experiencia social de la época, la “mala época”, como titularon Mariano Rosa, Rodrigo Moreno, Salvador Roselli y Nicolás Saad la película que filmaron en 1998. Como hemos señalado más arriba, junto con la desocupación y la búsqueda de trabajo que durante la década de los 90 fueron problemas cruciales, debe incluirse también la representación de una situación que afectó mayoritariamente a los jóvenes: la emigración. Fue hacia fines de la década de los 80 cuando comenzó un proceso de migración hacia el exterior. El perfil social de quienes salían del país comprendía un abanico que abarcaba desde los estratos profesionales de clases medias hasta los trabajadores especializados en tareas específicas.

Un último tópico que nos gustaría acometer, para finalizar este apartado, es el de la continuidad de los jóvenes en el ejercicio de ciertas profesiones y oficios, y en la ocupación de puestos de trabajo en los que se desenvolvían los adultos. Durante la primera mitad del siglo XX muchos jóvenes organizaron su vida laboral trabajando en los mismos espacios que la generación que los precedió. En la Argentina, los hijos de los empleados ferroviarios y bancarios tenían la posibilidad de incorporarse a los espacios en los que trabajaban sus padres. Esta cuestión ha sido representada en films argentinos y extranjeros. Así, en la película argentina *Pobres habrá siempre* (1954), de Carlos Borcosque, el hijo de un trabajador empleado en una empresa metalúrgica es presentado por su padre al director y éste lo incorpora a la plantilla de operarios. O, en el documental portugués *Vidrios rotos* (2012), de Víctor Erice, una operaria expresa frente a la cámara que ella ha continuado trabajando en la misma fábrica que su madre. En el film francés *Recursos humanos* (2013), de Laurent Cantet, el hijo de un operario metalúrgico se incorpora a la fábrica donde trabaja su padre, pero en este caso se plantea una nueva situación: lo hace en carácter de directivo de la empresa, ya que se ha graduado en la universidad. La película representa, de este modo, el cambio generacional pero también epocal, y hace centro en la divergencia de conceptos vivenciales y laborales de los dos personajes.

En contraposición con esta línea que expresa la continuidad laboral entre padres e hijos, en la escena de la película *Después de la tormenta* en la que Ramón conversa con su hijo adolescente se resaltan las diferencias de aspiraciones laborales entre las dos generaciones: el joven expresa que no quiere ser obrero como el padre, sino que quiere ser

piloto de pruebas, “probar motos Kawasaki”. En *Mundo grúa*, como ya vimos, Rulo –un desocupado que no cesa en su búsqueda de empleo– convive con su joven hijo, quien tiene una visión sobre el trabajo diferente y está lejos de querer incorporarse al mundo laboral de su padre. Estos dos momentos filmicos representan algunas de las formas por las cuales, durante las últimas décadas del siglo XX –con un mundo laboral profundamente transformado–, la transmisión de la cultura del trabajo<sup>266</sup> y la identificación laboral de los jóvenes con la generación anterior se debilitó hasta casi desaparecer, empujando hasta sus límites el hecho de que ninguna generación trabajó en forma idéntica a la que la precedió.

### 3.2. Los jóvenes y el delito

“¿De qué trabaja tu papá?”

Respuestas: “No sé. Hace mucho que mi viejo no tiene trabajo”; o “creo que está haciendo una changa, pero no sé de qué”; o “labura de lo que salga”.<sup>267</sup>

La “fragmentación”, [y] la heterogeneidad de la pobreza [...] generaron las condiciones de [...] formas pre-políticas de rebelión social propias de presos, pobres, jóvenes”.<sup>268</sup>

A lo largo de este subtema analizaremos, centrándonos en la película ficcional *Pizza, birra, faso*, la situación de los jóvenes que en los años 90 no tenían como perspectiva estructuradora ni el trabajo ni el estudio. La trama visual y narrativa del film, estrenado en 1998, aborda esta problemática de forma compleja, eludiendo esquematismos; sus escenas representan aspectos de la crisis laboral y social de la década de 1990 desde un ángulo, y con una mirada sobre el Mundo del Trabajo, que el cine argentino no había abordado hasta ese momento: se focaliza en la situación socio-económica encarnada en las peripecias de jóvenes sumergidos en lo que

---

<sup>266</sup> Como describen Gonzalo Assusa y Leonel Rivero Calcena, la “cultura del trabajo”, como concepto, “se construye en un marco analítico expresamente delimitado. Su definición incluye el análisis de conocimientos, valores, actitudes y prácticas en los ámbitos de trabajo”. Asimismo, “la cultura del trabajo como noción, se configura desde el sentido común. Su emergencia da cuenta de una concepción de la cultura desde una ética del esfuerzo y el merecimiento”. Assusa, Gonzalo y Leonel Rivero Cancela, “La ‘cultura del trabajo’. Perspectivas teóricas, investigativas y desafíos conceptuales”, *Controversias y concurrencias latinoamericanas*, vol. 11, N.º 20.

<sup>267</sup> Daniel Míguez, *Los pibes chorros. Estigma y marginación* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010), 72.

<sup>268</sup> Juan Villarreal, *La exclusión social* (Buenos Aires: Norma, 1996), 216-17.



podría definirse como *no trabajo*, que ven en el delito la única forma de conseguir el mínimo dinero necesario para sortear el hambre y las necesidades cotidianas. Adrián Caetano y Bruno Stagnaro crean cinco<sup>269</sup> personajes ficticiales, Sandra, Córdoba, Frula, Megabón y Pablo; el grupo, que protagoniza el film, se mantiene unido en pos de un objetivo central: sobrevivir en el ámbito de Buenos Aires. Todos ellos conforman una parte de la sociedad que la gran urbe dejó fuera, lo que la ciudad “normal” mira sin ver, ve borrosamente u observa desde afuera, lo que la sociedad naturalizó en sus márgenes.<sup>270</sup>

En palabras de Gonzalo Aguilar, la narración de *Pizza, birra, faso*, representa una tendencia que caracteriza como “nómada” y pone “[...] el acento en los descartes del capitalismo”; es un “cine de los descartes” que “se reconoce porque en él predominan los itinerarios erráticos y desplazamientos hacia el mundo de los desechos, del vagabundaje y de la delincuencia (todo aquello que el capitalismo pretende colocar, imaginariamente, en los márgenes)”.<sup>271</sup>

Como plantean María Torre y Florencia Abadi, y como fue analizado en el primer capítulo de la tesis en referencia al Nuevo Cine Argentino, esta película difiere radicalmente del tono con que, en décadas anteriores, el cine abordaba la cuestión social. Al estudiar el vínculo entre la forma narrativa de la película y el discurso político dominante en la Argentina menemista, las autoras observan que con *Pizza, birra, faso* aparece un nuevo paisaje filmico, que era “sucio, extraño, distante”, pero “cuya crueldad no venía acompañada de un suspiro indignado y tranquilizador”.<sup>272</sup> Como ya había destacado Alejandro Ricagno apenas el film se estrenó en el festival de Mar del Plata, en una nota publicada en la revista *El Amante* con la que Torre y Abadi dialogan, la película no solo es una “[...] lección de compromiso, claridad expositiva, contundencia emocional y honestidad cinematográfica”, sino que

---

<sup>269</sup> También en *Sólo por hoy* y *Buena vida (delivery)* sus directores decidieron que los personajes representados fueran cinco; los dos grupos están compuestos, al igual que en este film, por una mujer y cuatro varones. Tanto por la cantidad como por la distribución de los géneros, se plantea como un interrogante el porqué de esas conformaciones grupales, cuestión en la que aquí no ahondaremos.

<sup>270</sup> En momentos del estreno del film, el crítico Guillermo Ravaschino comentó en *Página 12* que la película está filmada “a ras del suelo, literal y metafóricamente”, y que la cámara se presenta “vagabundeando, como si fuera un integrante más, junto a la banda, por una Buenos Aires igualmente marginal, con autos reventados, fachadas que se caen a pedazos, y todas las facciones que suelen quedar fuera de los encuadres”. La crítica puede leerse en: <https://www.cineismo.com/criticas/pizza,%20birra,%20faso.htm>.

<sup>271</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 43.

<sup>272</sup> María Torre y Florencia Abadi, “*Pizza, birra, faso*: narrar la catástrofe”, en *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007, 2.



también fue capaz de sortear “[...] todos y cada uno de los lugares comunes con que el cine en general y el argentino en particular han enfrentado la vertiente social y de denuncia”.<sup>273</sup>

Luego de los primeros créditos, el film se inicia con una confusa situación de calle. La cámara realiza un paneo que, por momentos fuera de foco, encuadra a un grupo de policías que se mueve de forma agitada, en tanto que la sonorización está compuesta por las confusas voces de los agentes que, emitidas por las radios de los patrulleros, se superponen entre sí. La construcción escénica de lo visible y de lo audible da cuenta de que estamos ante un operativo policial realizado durante la noche. Esta escena, que prologa el inicio de la trama, opera a modo de anticipo de la intervención policial en la tragedia con la que cerrará el film.

Tras esa primera escena emerge, sin solución de continuidad y en alto volumen, el sonido de una cumbia villera, que se acopla al ruido producido por el tránsito y por las sirenas de las ambulancias. Luego, alternando con el resto de los créditos, una larga secuencia diurna muestra imágenes del centro de la ciudad. El movimiento de la cámara es vertiginoso y captura múltiples espacios, desde el Obelisco hasta un asentamiento precario, pasando por esquinas de la ciudad y autopistas. En estas escenas urbanas, muchas de ellas filmadas cámara en mano y sonorizadas por cumbias, se representa, en brevísimos planos, a algunos de los seres que conforman la “habitual” marginalidad estructural de la ciudad, a la que se suman algunos de los “nuevos” marginales: limpiavidrios de coches y cartoneros. Durante varios minutos la cámara enfoca, todavía alternando con los créditos, a una mendiga y a un predicador religioso que, ajeno a todo lo que lo circunda, camina con un micrófono en mano dando su discurso: “hay que luchar para vencer”. Se suman fugaces escenas en las que se observa a un lisiado en silla de ruedas que se desliza entre el tránsito pidiendo dinero a los automovilistas, a una mujer con un niño en brazos que se mueve en similar espacio y actitud, a un cartonero que arrastra su recolección diaria y, en la entrada del subte, a un vagabundo en espera de limosna.<sup>274</sup> Las imágenes de esos marginales prologan la aparición de los personajes del film. Es la forma en la que los directores buscan subrayar la similitud vivencial de los cinco jóvenes con la de los marginales que habitualmente moran en la ciudad.

---

<sup>273</sup> Alejandro Ricagno, “Furia y sonido”, *El Amante*, N° 69, diciembre de 1997, 29.

<sup>274</sup> Ese conjunto de personajes se aproximan a conformar una versión siglo XX de la “corte de los milagros”, los mendigos y ladrones que deambulaban por las calles parisinas, los personajes de la novela *Los miserables*, de Víctor Hugo, escrita en 1862.

El film remarca el bullicio de esos espacios y hace centro en su dinámica agresiva y vertiginosa, como si fuera un preámbulo de los actos de violencia que protagonizarán los jóvenes. El primero de esos actos tiene comienzo con la escena en que vemos a un hombre subiendo a un taxi en la puerta de un hotel. A continuación, la cámara encuadra el deslizamiento, entre el abigarrado tránsito de una avenida, de Pablo y Córdoba, dos de los jóvenes del grupo que, minutos después, realizará lo que ellos llaman un “trabajito”: en connivencia con el chofer, asaltarán al pasajero del taxi. A través de las escenas del asalto, que destacan el maltrato a la víctima y el violento y burdo lenguaje de la dupla, la película comienza a introducir a sus personajes, a los que presenta primeramente en función de sus acciones.

La secuencia siguiente al robo se abre con imágenes nocturnas, en las que la ciudad y los personajes aparecen iluminados por las luces de la avenida 9 de julio. En ese punto aparecen los otros miembros del grupo: Sandra, Frula y Megabón, que están sentados en la Plaza de la República, al pie del Obelisco. La cámara los enfoca en un plano medio que luego troca a general para incluir la imagen de la llegada de Córdoba y Pablo, quienes traen el dinero del robo que habían perpetrado y lo utilizan para comprar una pizza: el hambre se impone; será la más barata, la de Uggi's que, junto con una cerveza, deberán consumir sentados en la vereda: el dinero no alcanza para sentarse en una mesa, como le gustaría a Sandra.

Los diálogos que sostienen entre sí los varones son ásperos, lindando lo agresivo, mientras que su lenguaje elemental gira centralmente en torno a cómo procurarse la subsistencia. En paralelo a su aislamiento y desconexión respecto de la ciudad que transita a su lado mientras ellos comen, beben y conversan, la película destaca la forma en la que los une un sentimiento de solidaridad, una camaradería de formas bruscas que se hará visible a lo largo de todo el film. Puede observarse, entonces, lo que plantea Joanna Page respecto de la película: que “intenta escarbar un agujero en el tiempo frenético de la ciudad a través del cual podemos entrever la vida de los que no están integrados en el espacio-tiempo del capitalismo global”.<sup>275</sup>

---

<sup>275</sup> Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham: Duke University Press, 2009), 37-38.

En vínculo con esto, puede pensarse la significativa incorporación, en el plano sonoro, de *La última birra*, la cumbia que musicaliza el final del film, cuyas estrofas hacen referencia al no trabajo, a la vez que condensan la experiencia de una marginalidad sin perspectivas y subrayan el sentido de la narración cinematográfica. Mientras pasan los créditos de cierre, se escucha:

“Vení mi negra, sentate en la vereda, compartí conmigo este último trago de cerveza”.

[...]

“Si digo esto es porque no hay escapatoria, soy un pobre vago que no tiene trabajo, cada cosa que hago siempre termina pa'l carajo”.<sup>276</sup>

En un análisis que vincula cumbia villera, pobreza, desocupación y marginalidad, Jorge Miceli estudia las letras de ese género musical. El autor sostiene que “[...] en las letras de las cumbias las trayectorias individuales no tienen final feliz” y “los destinos de sus personajes carecen de la perspectiva de una evolución superadora de su situación”.<sup>277</sup> Podría postularse, a partir de lo que nota el investigador, que muchas de las historias que se cuentan en esas canciones, así como los imaginarios vitales que allí se despliegan, coinciden con el perfil, las actitudes y el futuro a la deriva de los jóvenes de *Pizza, birra, faso*, una película que incluye a la cumbia como principal opción de musicalización.

Al analizar las tareas de los personajes representados en *Sólo por hoy*, proponíamos que el director parecía plantear, con su obra, un interrogante: esos jóvenes, ¿ya son lo que hacen o tienen posibilidades de emerger de las labores que enmarcan su cotidianidad y realizarse en sus vocaciones o aspiraciones? En *Pizza, birra, faso*, en cambio, esa pregunta no parece posible. Ubicados en los márgenes de la sociedad capitalista, fuera del Mundo del Trabajo y ajenos a toda perspectiva de incorporar su cultura, sus protagonistas ya han rigidizado una estructura, se han constituido en un producto social definido; *son lo que hacen* o, desde otro enfoque, *hacen lo que ya son*: sujetos marginalizados, sin retorno ni proyecto. Constituyen un grupo social que marcha a la deriva, que carece de rumbo, que ha tocado fondo.

---

<sup>276</sup> Estrofas de *La última birra*. Música: L. Sujatovich; Letra: B. Stagnaro.

<sup>277</sup> Jorge Miceli, “Cumbia villera y pobreza. Algunas reflexiones sobre la acción identitaria en contextos de exclusión”. *Texturas*, N° 9/10 (2010), 155.

El interés por incluir este film en nuestro corpus y pensarlo en relación con la crisis del trabajo juvenil parte del hecho de que, al penetrar en el mundo de la marginalidad, su trama pone el foco en la situación de *no trabajo* en que se encuentran los jóvenes protagonistas: para ellos, el trabajo no es siquiera un referente lejano, y todo indica que a lo largo de su experiencia vital no han conocido la situación de trabajar por un salario.

En su libro *Cruzar la calle*, Julieta Pojomovsky analiza aspectos de la vinculación de jóvenes en situación de calle con el delito. Sus investigaciones de campo la llevaron a concluir que algunos de esos jóvenes “[...] suelen alternar actividades consideradas comúnmente como trabajo con otras ligadas a lo ilícito: hurto, ‘aprietes’, ‘descuidismo’, hasta alcanzar diferentes niveles de estructuración que los conducen al robo en grupo”.<sup>278</sup> Al respecto, si bien *Pizza, birra, faso* presenta a los jóvenes como un grupo ya conformado que realiza frecuentes acciones delictivas, es posible inferir que su integración pudo haber recorrido ese proceso.

Entre quienes han abordado el tema de la delincuencia juvenil se destacan las investigaciones de Daniel Míguez. En su libro *Los pibes chorros*, el autor comienza el capítulo “Vida de perros” con la afirmación de que “Pibe chorro no se nace: se hace”, y plantea una pregunta: ¿Cómo es que se hace? En su búsqueda por aprehender los mecanismos socio-económicos que terminan por conformar un “pibe chorro”, Míguez había comenzado por señalar, en el capítulo anterior, que “[...] los adultos afectados por el desempleo permanente o por la falta de estabilidad laboral van perdiendo progresivamente la capacidad de transmitir a las nuevas generaciones los valores vinculados al trabajo, la educación y la familia”,<sup>279</sup> con lo cual esas categorías sociales dejan de representar, para los más jóvenes, ámbitos ordenadores de la existencia cotidiana. Luego, agrega que se llega a ser “pibe chorro” como resultante de los espacios en los que viven los jóvenes, de su interacción con la sociedad que los rodea y de las condiciones socio-económicas en las que han crecido.

Como parte de una investigación sobre violencia y cultura en la Argentina, Julián Axat y Esteban Rodríguez Alzueta sostienen una lógica similar a la de Míguez: luego de la frase “Pibe chorro no se nace, sino se hace”, también se proponen indagar en *cómo se hace*. Buscando una respuesta a ese interrogante, los autores remarcan que “construir un discurso

---

<sup>278</sup> Julieta Pojomovsky, *Cruzar la calle. Niñez y adolescencia en las calles de la ciudad*. (Buenos Aires: Espacio Editorial, 2008), 128.

<sup>279</sup> Míguez, *Los pibes chorros*, 54.

serio y responsable sobre los pibes es pensar en la fragilidad y vulnerabilidad de sus lazos”.<sup>280</sup> Sostienen que los pibes chorros “no existen como tales”, sino que la crisis ha generado jóvenes con dificultades, personas que oscilan entre el trabajo precario y el delito, seres que “desarrollan estrategias de sobrevivencia o pertenencia, que experimentan al delito como la oportunidad para resolver problemas materiales o identitarios respectivamente”.<sup>281</sup>

En relación con el delito, Míguez afirma que “la experiencia social de los jóvenes que hoy son conocidos como ‘pibes chorros’ fue constituyéndose a partir de los procesos de pauperización y marginación que se desarrollaron en las sucesivas generaciones a partir de la década del ochenta”.<sup>282</sup> El autor señala que, hasta los años setenta, quien era pobre seguía sosteniendo la expectativa de ascenso social, mientras que, en los ochenta, la pobreza se volvió estructural, situación que se profundizó marcadamente en la década del 90. Es en esos años cuando se agrava la caída en la escala social de los sectores populares, así como también la situación laboral de los jóvenes, que quedan fuera del mercado formal de trabajo. Esto es central en el planteo de Míguez pues, según su perspectiva, “quienes a partir de la década de 1990 llegaron a convertirse en pibes chorros tienen como rasgo compartido, entre otras cosas, el haber sufrido desde su infancia desestructuración y privaciones [...]”.<sup>283</sup>

En *Pizza, birra, faso* los directores intentan, de algún modo, relacionar la expansión de la cantidad de “pibes chorros” con la magnitud de la desocupación. Lo hacen metafóricamente, en la escena que vincula el referido atraco al pasajero del taxi con las cifras de desempleo que informa la radio del vehículo mientras transcurre el asalto: “dos millones cincuenta mil desocupados”. La simultaneidad entre la emisión de esa alta cifra y las imágenes del atraco al pasajero parece enlazar la falta de trabajo con el delito, que sería una circunstancia derivada. De ninguna manera esto implica establecer una equivalencia entre desocupación o marginalidad y delincuencia, pero lo mencionamos como una posibilidad entre otras que se desprenden del relato filmico.

En el capítulo 2 vimos cómo en *Después de la tormenta* se incorpora una de las situaciones que podrían conducir a la conformación de un “pibe chorro”. Cuando Ramón es

---

<sup>280</sup> Julián Axat y Esteban Rodríguez Alzueta, “Los pibes chorros”, en *Violencia y cultura. Reflexiones contemporáneas sobre Argentina*, Sergio Tonkonoff, ed., y Ana Belén Blanco y María Soledad Sánchez, coords. (Buenos Aires: CLACSO, 2014), 180.

<sup>281</sup> Axat y Rodríguez Alzueta, “Los pibes chorros”, 181.

<sup>282</sup> Míguez, *Los pibes chorros*, 61

<sup>283</sup> Míguez, *Los pibes chorros*, 66.

marginado del Mundo del Trabajo y toda la familia, tras perder su vivienda, se ve obligada a trasladarse a una villa miseria, Nora debe comenzar a trabajar fuera del hogar. Con la madre ausente y el padre desocupado por largo tiempo, Andrés, el hijo de ambos, comienza por abandonar la escuela, para luego alejarse del hogar familiar. La villa en la que viven está ubicada cerca de un basural, que, en esos años, como muestra el film, era un espacio de reunión de adolescentes ya embarcados en el delito con los que Andrés comienza a vincularse. Al encontrarlo con esos jóvenes, y en un vano intento por alejarlo de ellos, Ramón lo castiga con una golpiza, lo que vuelve imposible su regreso al hogar. Andrés finalmente participa de un hecho delictivo junto con el grupo del que formaba parte y, tras ser detenido por la policía, es enviado a un Instituto de menores. Ese recorrido familiar, así como el itinerario personal del joven, pone en imágenes aquello que señala Míguez acerca de este tipo de acercamiento al delito: que “la desestructuración del mundo laboral y la del ámbito familiar son dos experiencias concurrentes en la vida de los pibes chorros”.<sup>284</sup>

*Pizza, birra, faso* también nos remite al interrogante de Míguez sobre si existe una relación directa entre el delito, la acentuada pobreza y el desempleo en la década del noventa. Al respecto, el autor sostiene, como hemos dicho, que los hijos de marginados y desocupados en muchos casos no pueden incorporar, porque han perdido sentido, los valores tradicionales de sus padres. Es en esa situación que en ellos comienzan a generarse nuevas pautas culturales y nuevos sistemas de vida. La película, por su parte, acerca detalles sobre la forma en que el grupo de jóvenes obtiene sus medios de supervivencia y destaca sus intentos por resolver la problemática del comer cotidiano: recurren, como mencionamos, a los “trabajitos”, pequeños robos y hurtos. Esa forma de obtener dinero constituye, en la concepción del grupo, su trabajo, su forma naturalizada de obtener medios para consumir. Los directores sintetizan esa situación en una escena en la que uno de los jóvenes, refiriéndose a la violencia física ejercida sobre él por un taxista –jefe fortuito del grupo delictivo– dice: “Con este tipo no quiero laburar más, yo”.

Dos secuencias posteriores representan el maltrato reiterado y la explotación a los que son sometidos los jóvenes por los eventuales “jefes” de los grupitos que se conforman para realizar “trabajitos”. Además de la escena que involucra al taxista, otro momento del film que representa esa cuestión es aquel en el que un delincuente algo mayor que ellos se

---

<sup>284</sup> Míguez, *Los pibes chorros*, 45-57 y 71.

asume como jefe del grupo y aporta un vehículo y armas para realizar el asalto a un restaurante. La escena posterior al robo, filmada en el silencio de la noche, los muestra repartiéndose el magro resultado obtenido. Ante la protesta de los jóvenes por el escaso dinero que reciben, el jefe los amenaza con un revólver y escapa.

La pobreza material de los personajes aflora en cada escena; el film forma parte de aquellos realizados en los años 90 en los cuales, como señala el crítico Eduardo Antín (Quintín), “[...] la pobreza no es un fuera de campo horroroso ni una postal turística de una villa miseria, sino la materia prima de las películas”.<sup>285</sup>

El film no juzga ni abre juicios de valor sobre las actitudes de los personajes. En la mayor parte de las escenas la cámara los sigue, los observa de cerca, los examina; cumple en destacar aspectos de lo que ocurre cuando jóvenes que están definitivamente fuera del mundo del laboral, sin ningún otro horizonte, modulan sus vidas, vínculos y acciones en una improvisación que se vuelve cotidiana y repetitiva.

Una secuencia del film destaca la anomia del grupo respecto de las normas de convivencia social, y la forma en que la falta de barreras en la búsqueda de dinero conformó en sus miembros reglas de comportamiento por fuera de límite. La película muestra cómo, en una noche de hambre insatisfecho, dos de los jóvenes asaltan, en la calle, a un lisiado sin piernas a quien roban las propinas que había obtenido tocando la guitarra. La densidad de la puesta en escena, su núcleo lumínico, los sonidos, el áspero diálogo que sostienen el lisiado y los asaltantes en momentos previos a la agresión, sumado a la soledad del espacio, contribuyen a construir una representación patética de la conducta de esos seres marginados cuando se trata de supervivir.

Por sus características, la secuencia –robo realizado por pobres a otros seres en situación de pobreza– se podría ubicar dentro lo que Francesco Casetti señala, al introducirse en el debate sobre el realismo cinematográfico, como la marca de la “autenticidad de lo real”; esto puede observarse cuando, como en este caso, las imágenes se construyen en un vínculo íntimo con la realidad y tienden a hacer coincidir la representación de la vida con la vida misma.<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> Eduardo Antín (Quintín), citado en Andermann, *Nuevo cine argentino*, 11-12.

<sup>286</sup> Francesco Casetti, *Teorías del cine* (Madrid: Cátedra, 2010), 31.

Es posible realizar una analogía entre esta secuencia y la que Luis Buñuel filmó en *Los olvidados* (México, 1950), lo que vuelve evidente la afinidad de la mirada sobre el sector social de “los olvidados” que sostienen ambas películas. En el film del director español, un grupito de marginales que mal vivían en una villa miseria mexicana agradece a un minusválido sin piernas, lo golpea y le roba su dinero. La brutal escena de *Pizza, birra, faso* que comentamos, filmada medio siglo después, homenaja de este modo a Buñuel, y resulta igualmente impactante, provocadora, transgresora respecto de las expresiones más comunes del realismo cinematográfico.<sup>287</sup> En ambos casos, además, en lo referente a la atención a los marginados sociales, “los olvidados”, es notoria la ausencia del Estado, que solo aparece para reprimir a quienes, tras haber sido empujados al desamparo, delinquen.

La carencia de normas que rige la conducta de los jóvenes de *Pizza, birra, faso* se refuerza en otra secuencia. Tres de los varones, movilizados con el objetivo de conseguir dinero, se introducen en una cola de trabajadores desocupados que están a la espera de ser entrevistados. Fingen pelear entre sí y discuten con uno de los hombres que está en la cola. En el tumulto que provocan logran sustraer una billetera. Descubiertos, huyen perseguidos por el sujeto robado y sus compañeros. Como en la escena del lisiado, esta secuencia destaca el enfrentamiento de pobres contra pobres, en este caso, entre trabajadores desocupados y empobrecidos contra jóvenes que, marcados por la pobreza estructural, viven en los márgenes.<sup>288</sup>

Como ya se dijo, los cinco jóvenes articulan sus vidas y vínculos grupales sin otro proyecto que el de transitar lo cotidiano y subsistir. Las acciones que conciben están ubicadas en el hoy y aquí absolutos. Viven al día, improvisando. A su vez, como señalan Torre y Abadi, la temporalidad de *Pizza, birra, faso* es repetitiva y “[...] puede pensarse como tendencia episódica”, en la cual los episodios estarían constituidos por robos –pequeños– “cuyo carácter acumulativo niega cualquier evolución y abona la construcción de una *fatalidad pesimista*”.<sup>289</sup>

---

<sup>287</sup> Podemos agregar, en esta línea de pensamiento, que unos años antes, en 1985, Agnès Varda realizó el film *Sin techo y sin ley*, que aborda desde un ángulo similar al de *Pizza, birra, faso* la situación de una joven francesa en situación de calle cuya vida transcurre fuera del mundo del trabajo.

<sup>288</sup> “Cuando la lucha es de pobres contra pobres”, titula el diario *La Nación* una nota del 26 de septiembre de 2004. En ella reproduce entrevistas realizadas por uno de sus reporteros en zonas villeras del partido de Lomas de Zamora. El periodista escuchó allí “[...] historias que revelan que en las villas hombres, mujeres y niños son víctimas a diario de criminales a los que han visto crecer y con los cuales conviven”.

<sup>289</sup> Torre y Abadi, “*Pizza, birra, faso*: narrar la catástrofe”, 3.



En otra parte del film los directores exponen la ubicación de los jóvenes dentro de la sociedad de los 90 recurriendo a una metáfora visual: incluyen imágenes que, en simultáneo, muestran la entonces llamada “Villa 31”, ubicada en el barrio de Retiro, y el “rulero”, alto y lujoso edificio situado casi al borde de ella. La conjunción de las dos imágenes condensa la brecha entre dos sectores sociales. Quedan contrapuestas la villa, como símbolo de marginalidad, y el alto edificio, que remite al “conjunto de ‘ganadores’ que logró acoplarse exitosamente al modelo neoliberal [...]”.<sup>290</sup>

Avanzado el relato de la película emergen otros interrogantes: esos jóvenes, ¿han visto a sus padres o algún otro familiar trabajando? Los varones, ¿han delinquido durante su entrada a la adolescencia? ¿Cómo se conocieron y comenzaron a convivir Córdoba y Sandra, antes del embarazo de la joven? El origen de los personajes, ¿es similar al de los que “mal viven” en alguna villa miseria, como las próximas a San Fernando cuya cotidianidad ha descrito Cristian Alarcón?<sup>291</sup> El film no da respuesta a esas preguntas. Representa a los personajes ya en situación de calle, actuando como “pibes chorros”. Basándonos en conceptos que surgen de las investigaciones de campo realizadas por María Julieta Nebra,<sup>292</sup> es posible conjeturar que los jóvenes representados en el film constituyen la segunda o quizá tercera generación que no ha conocido el trabajo asalariado como elemento de identificación y ordenador de la vida cotidiana. Podríamos inferir, así, que no tuvieron oportunidad de ver a sus padres yendo a trabajar todos los días ni tuvieron posibilidad de palpar los beneficios que otorga al conjunto familiar el ingreso de un salario fijo. La cultura vinculada al delito ha sustituido a la que tenía en su base la escolaridad y el trabajo asalariado.

Durante el período de gobierno de Carlos Saul Menem, en momentos en que las clases altas y la parte exitosa de las clases medias estaban embarcadas en un vertiginoso consumismo,<sup>293</sup> la precariedad de aquello a lo que accede el grupo que protagoniza *Pizza*,

---

<sup>290</sup> Maristella Svampa, *La brecha urbana* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2004), 11.

<sup>291</sup> Alarcón subraya que esas villas son “[...] la zona del país donde la brecha entre pobres y ricos es abismal [y donde] la fortuna ajena parece al alcance de la mano: allí se da la maldita vecindad entre el hambre y la opulencia”. Cristian Alarcón, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros* (Buenos Aires: Aguilar, 2012), 15.

<sup>292</sup> María Julieta Nebra, “‘Los pibes chorros’: jóvenes en situación de vulnerabilidad penal y construcción de identidad(es): políticas sociales y prácticas culturales de y para jóvenes en conflicto con la ley penal”, *Horizontes Sociológicos*, Año 3, N.º 6, julio-diciembre 2015, 108.

<sup>293</sup> José Natanson plantea que “el mayor salto histórico” en el aumento del consumo “[...] se produjo sin dudas durante el menemismo, cuando tres condiciones hasta entonces esquivas –inflación controlada, dólar barato y poder político fuerte– se combinaron con un momento bisagra en la historia mundial, signado por la

*birra, faso* y la forma en que se procura los medios para sustentarse lo ubican lejos de ese proceso: el grupo representa el *anticonsumo* o, más bien, el de ellos es un *consumo de subsistencia*. El film representa sujetos que buscan llenar sus estómagos y saciar su sed, sujetos que no participan del festín consumista que tan bien ha caracterizado Maristella Svampa.

En sintonía con lo dicho, cobran relevancia los aportes de la psicóloga Mariana Gómez,<sup>294</sup> quien investigó la variación de los hábitos de consumo durante la década de 1990, en la que, concluye, “[...] la cultura del trabajo fue reemplazada por la cultura del consumo [...]”. La “pizza con champagne”, fórmula que cristalizó los hábitos promovidos por el discurso menemista, constituyó uno de los aspectos “festivos” del relato neoliberal que impregnó a la sociedad. El de los jóvenes de *Pizza, birra, faso*, por el contrario, es un consumismo de otro tipo, un fallido remedo de aquel otro, la contracara del relato dominante durante el período.

Verónica Millenaar denomina como “subjetividad a la intemperie” la situación de los personajes representados en *Pizza, birra, faso*: están obligados a “arriesgar la vida constantemente”, atraviesan situaciones que “amenazan la propia existencia”. Al observarlos “librados a su suerte, sin nadie que vele por su salud, su educación y su futuro”, la autora acerca una interesante pregunta: “¿Qué futuro construyen e imaginan los jóvenes que se encuentran fuera de la ritualidad rítmica del salario?”.<sup>295</sup> El devenir del film reafirmará, en sucesivas secuencias, que en la intemperie social en la que están inmersos esos jóvenes no pueden percibir un futuro superador de su situación.

El rumbo delictivo que emprenden los jóvenes de la película de Caetano y Stagnaro les ha brindado magros resultados. Los pequeños robos y atracos que realizan tienen escaso rendimiento. Esta situación los conduce a la idea de intentar una acción de mayor envergadura: inspirados en escenas que ven en televisión deciden dar “un gran golpe”, llevar a cabo un “trabajo grande”, del tipo que representa el film que observan: *Tarde de perros* (1975), de Sidney Lumet. En esa película el personaje central está asaltando un banco. “Mirá

---

globalización y el neoliberalismo”. Véase José Natanson, “El factor consumo”, *Le mondé diplomatique*, edición 205, Julio 2016.

<sup>294</sup> Mariana Gómez, “La década de los noventa en la Argentina. Ideología y subjetividad en la sociedad menemista”, *Revista Latina de comunicación*, N.º 61.

<sup>295</sup> Millenaar, *Los jóvenes y el mundo del trabajo*, 109.

cómo levantan la guita esos. Así hay que hacer”, insiste Pablo, señalando el televisor. En una escena posterior, y en la misma línea de razonamiento, es Córdoba quien afirma: “Hay que sacar la guita de una. Nada de andar boludeando”. Así deciden asaltar la boletería de una bailanta. Pero el “gran golpe” estaba destinado al fracaso. Los jóvenes actúan como si no hubiesen visto el final de la película de Lumet. ¿Acaso se auto-engañan? En ella, al asaltante del banco, rodeado por la policía, no le ha ido nada bien. Los jóvenes parecerían no tener conciencia de que en la acción que proyectan arriesgarán su vida; en efecto, tres de ellos terminarán perdiéndola.

Los personajes del film manifiestan una gran incapacidad para planificar y evaluar los riesgos de una situación que desde el inicio se configuraba como complicada, tanto por la presencia de un sujeto armado –que, ubicado en la entrada de la bailanta, controla la puerta y la boletería– como de policías que rondan en torno al lugar. Esa conjunción los encamina hacia un sangriento fracaso. Así como el comienzo del film marcó la introducción de los personajes vinculada al primero de una serie de hechos delictivos que realizarán, las escenas finales representan la desintegración trágica del grupo en ese último intento de robo.

Más arriba hemos señalado el sentimiento de solidaridad que une a los jóvenes; ese aspecto se corporiza durante las vertiginosas escenas que cierran el film: en el momento en que dos de ellos están cometiendo el atraco al cajero llega en moto un policía que se apresta a intervenir. Para distraerlo, otro de los jóvenes, Frula, comienza a romper la radio del vehículo y logra que el policía retroceda, pero muere en el intento a causa de la golpiza que este le propina. En las siguientes escenas, en el final del tiroteo en el que muere Megabón y Córdoba queda mal herido, Pablo consigue robar un auto, pero en lugar de huir lleva a Córdoba hasta el puerto donde lo espera Sandra para viajar hacia Uruguay. Córdoba muere sin poder entrar al ferry y Pablo es detenido.

La falta de empatía e identificación con la situación de los jóvenes que invade al espectador al contemplar escenas como las del brutal robo al lisiado se reconfigura sobre el final del film, cuando el grupo se acerca a la bailanta para concretar el robo. Como plantea Aguilar, “en su calidad de testigo, el ojo de la cámara asiste a esta fiesta con una planificación clásica, de film de acción, pero tomando partido por los asaltantes e identificándose con ellos”.<sup>296</sup>

---

<sup>296</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 52.

Frente a esto, el accionar policial cierra la película trágicamente: en el silencio de la madrugada las radios de los vehículos policiales reportan la muerte de tres “masculinos” y la detención de un cuarto. Al mencionar genéricamente a los jóvenes, los personajes que hemos seguido por sus nombres a lo largo del relato se han despersonalizado: son cuatro “masculinos” –tres de ellos, fallecidos– que robaron.

En la última escena del film queda la imagen de Sandra. Es la única miembro del grupo que logra emerger de la catástrofe y sobrevivir a la tragedia. Sandra está embarazada, como sabemos, y aunque le había insistido a Córdoba para que consiguiera un trabajo y dejara de robar, este ni siquiera lo había intentado. Subida al ferry que la alejará de un espacio marcado por la violencia y la muerte, lleva en su vientre la esperanza de una nueva vida.

El desarrollo del relato va generando, a lo largo del film, cierta idea de que las acciones de los jóvenes forman parte de una problemática general intrínseca a la crisis socio-económica de los años 90; esos “pibes”, esos “masculinos” ubicados en la frontera del sistema capitalista, no tienen otra perspectiva, ya no pueden hacer otra cosa más que robar.

Cerrando esta parte del capítulo en que nos ocupamos de la representación cinematográfica de la relación entre los jóvenes sin trabajo y el delito, acercamos una frase de Torre y Abadi que condensa uno de los que, entendemos, son los objetivos políticos de los directores: “A la ‘pizza con champagne’ del menemismo, Caetano y Stagnaro le responden con *Pizza, birra, faso*, haciendo visible la contracara de las imágenes del deseo de consumo, mostrando los descartes del capitalismo”.<sup>297</sup>

Por último, y ya para finalizar, cabe reiterar que, sin ser explícitas sobre la crisis del Mundo del Trabajo, *Sólo por hoy*, *Buena vida (delivery)* y *Pizza, birra, faso* dan cuenta de un estado de situación, de una “estructura del sentir”, que permite leer en ellas diferentes aspectos del impacto que las políticas económicas y sociales tuvieron sobre la situación y proyección laboral de los jóvenes. Las películas que analizamos le han otorgado carnadura, sensibilidad y movimiento a la situación de esos jóvenes, y el conjunto de las tres ficciones permite obtener una visión de los imaginarios, las subjetividades y las vivencias que se acercan a la real situación vivida por esa franja etaria durante la crisis de la década de 1990.

---

<sup>297</sup> Torre y Abadi, “*Pizza birra faso*: narrar la catástrofe”, 13.

## CAPÍTULO 4

### EFFECTOS DE LA CRISIS EN LA SUBJETIVIDAD DE LAS PERSONAS Y EN LAS COMUNIDADES

La crisis del Mundo del Trabajo durante la década de 1990 afectó la psiquis y la subjetividad de los trabajadores que permanecieron desocupados por un largo período, al tiempo que generó angustia y tensión en sus relaciones interpersonales y en su estructura familiar. Estos efectos fueron representados en algunos de los films que conforman el corpus de esta tesis, y pueden analizarse considerando diversas aristas; por eso, hemos dividido este capítulo en tres subtemas. En primer lugar, tomando en cuenta los efectos que la falta de trabajo de los actores masculinos produjo al interior del hogar, se analizará el modo en que la subjetividad de los trabajadores que perdieron sus empleos se vio transformada tanto en relación con los roles de género como con los aspectos identitarios que asumían por sus actividades laborales. A continuación, se abordará el problema de la vivienda: este asunto es central al considerar el período, dado que la problemática habitacional afectó a gran parte de la masa trabajadora que quedó sin empleo a lo largo de la década o que debió desempeñar tareas signadas por la precarización de las relaciones laborales; mientras que muchas familias quedaron sin techo, o debieron buscar refugio en villas o asentamientos al perder sus casas y terrenos por falta de pago, otros –principalmente jóvenes– debieron optar por alquilar en conjunto entre pares o eventualmente usurpar u ocupar viviendas. El cine escenificó algunas de estas cuestiones. Por último, se dedicará un apartado a analizar el desguace del sistema ferroviario (ya comentado en el capítulo 2 en relación con otro subtema), que no solo dejó sin trabajo a miles de trabajadores, sino que produjo un cisma en aquellas poblaciones cuya comunidad se constituía en torno al tren.

#### **4.1. Roles, subjetividad y conflictos intrafamiliares**

En los capítulos anteriores hemos analizado los efectos materiales de la crisis del Mundo del Trabajo en adultos y jóvenes; cuestiones tales como la desocupación, la marginalidad, las privatizaciones y la precarización laboral fueron examinadas a través de las representaciones cinematográficas incluidas en nuestro corpus. En su mayor parte, esas problemáticas han sido escenificadas por el cine en las calles de la ciudad o en zonas públicas, por fuera de los

hogares: las imágenes muestran colas de desocupados esperando por un trabajo, rutas y calles cortadas por piquetes de trabajadores desocupados que reclaman la reincorporación de despedidos, y fábricas con sus portones cerrados, entre otras. Esto puede observarse tanto en algunos de los documentales que se han analizado en capítulos anteriores como en algunas de las películas ficcionales.

A diferencia de aquellas representaciones, la mayor parte de los conflictos que analizamos en las películas agrupadas en este subtema se desarrollan alejados del espacio público: tienen como escenario la intimidad de los hogares. Es por eso que, para examinar estos films, cobraron relevancia los estudios de campo realizados por equipos multidisciplinarios que penetraron en hogares y comunidades para entrevistar allí a hombres y mujeres afectados por la crisis del Mundo del Trabajo que se desencadenó en la década del 90. En esta línea, los trabajos de Agustín Salvia y Roxana Boso, Nidia S. Tadeo y Mabel Burin<sup>298</sup> se destacan por la profundidad de sus análisis y la calidad de la información que aportan a partir de sus relevamientos. Una consideración comparativa de esos trabajos, además, da cuenta de que hay coincidencia en sus conclusiones: la dinámica de las relaciones intrafamiliares sufrió modificaciones que abarcaron las tradicionales subjetividades femeninas y masculinas. Sus observaciones en este sentido serán fundamentales para el análisis de las escenas respectivas de los films *Después de la tormenta*, *La próxima estación*, *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan* y *Mundo grúa*, por medio de los cuales indagaremos la forma en que el cine representó ese núcleo de conflictos.

Durante buena parte del siglo XX, y dentro de la diversidad de situaciones que conformaban el Mundo del Trabajo en Argentina, la vida cotidiana y los proyectos de la mayor parte de las familias –en especial de las ubicadas en los puntos medio y bajo de la pirámide social– tuvieron como base de sustentación los ingresos y el ordenamiento de la vida familiar proveniente del trabajo asalariado masculino, que en general tendía a posibilitar un mínimo de condiciones aceptables de calidad de vida. A partir del deterioro de la situación laboral que se produjo durante la crisis de los 90, cuando muchos trabajadores fueron expulsados de sus empleos y por un largo período no pudieron volver a insertarse, la

---

<sup>298</sup> Burin, “Precariedad laboral, masculinidad, paternidad”; Salvia y Boso, “Descomposición social del malestar subjetivo y de las capacidades de afrontamiento en un contexto de crisis y desempleo”; Tadeo, Nidia S., “Trabajo y cotidianidad de territorios en crisis: ambigüedades y contradicciones”.

inestabilidad se introdujo en el seno de las relaciones intrafamiliares y en muchos casos se tradujo en conflictos; en ocasiones, esa tensión puso a las familias al borde de la disolución. En ese marco, el modelo de relaciones de pareja según el cual la provisión económica estaba a cargo del varón y la esfera de la mujer se reducía esencialmente al cuidado de los hijos y las tareas del hogar se fracturó abruptamente, pues cuando el varón entró en una zona de desocupación de larga duración la mujer debió salir a trabajar y se convirtió, así, en el sostén económico del hogar. A esto se suma que, en un sistema capitalista desarrollado, en el cual el trabajo adquiere el significado de empleo asalariado, su carencia, y el consiguiente desplazamiento de los sujetos hacia la marginalidad del sistema, instala en ellos sentimientos de desvalorización y angustia, de abandono y falta de referencia.

El film *Después de la tormenta* ofrece una rica representación de estas problemáticas. La película relata, paso a paso, el proceso subjetivo que atravesó Ramón a partir del hecho de quedar desempleado: a la pérdida del empleo se agrega, luego, la imposibilidad de reintegrarse a otro trabajo, y el personaje pasa de afirmarse en un sentimiento de seguridad en sí mismo –afianzado por su condición de proveedor familiar– a otro de desvalorización. En una de las primeras escenas de la película se representa un diálogo entre él y su esposa en el que puede observarse que, previo a quedar desocupado y pese a haber soportado durante un largo tiempo atrasos en la percepción de su salario, continúa ostentando su posición de proveedor económico del hogar. Es en el momento en que Ramón está partiendo hacia su trabajo cuando Nora, tensionada, le pregunta cómo debe responderle al dueño del terreno en el que han construido su casa y a quien deben dinero:

Nora : Hoy va a pasar de nuevo, ¿qué le digo?

Ramón: Que aguante un poco más.

N: Ya debemos tres meses...

R: Quedate tranquila. Chau.

Durante el diálogo que sostiene la pareja, el tono convincente y dominante de Ramón contrasta con la actitud temerosa de Nora. La postura que toma el protagonista se afirma y condice con el lugar que ocupa dentro de la dinámica familiar: es él quien, en su rol de proveedor, tiene la responsabilidad de resolver el problema que envuelve a la vivienda. Esa obligación asumida, la de ser el único sustento económico del hogar, se reconfirma en otra

escena: cuando se queda sin trabajo por el cierre de la empresa, Ramón le expresa a Nora que no puede perder tiempo, que debe buscar otro trabajo ya que “tengo tres bocas que alimentar”. Es de notar que se deja a sí mismo afuera, y que es su esposa quien debe recordarle que él también es parte de ese grupo familiar que quedaría falto de alimento y manutención: “Ramón... somos cuatro bocas a comer, ¿o vos no te contás?”.

La película representa desde el inicio la puesta en crisis de este tipo de posiciones ocupadas por hombres y mujeres dentro del hogar, posiciones que eran constitutivas de su configuración identitaria. Con el objetivo de indagar en el impacto que la situación laboral de los varones produce en la construcción de su identidad masculina y en el marco de la organización familiar, Amalia Mauro, Kathya Araujo y Lorena Godoy han realizado estudios de campo en los que han entrevistado fundamentalmente a varones. El análisis las llevó a concluir que la centralidad del trabajo está presente en todos los sujetos entrevistados, independientemente de sus edades y profesiones. Algunos de los expulsados del mundo laboral manifestaron en las entrevistas que “ellos eran lo que era su trabajo”, a lo que se agrega que “para la gran mayoría, asumir el papel laboral está asociado con cumplir un papel adulto, lo que supone responsabilidades hacia otros”.<sup>299</sup> Estas expresiones señalan hasta qué punto ser expulsado del trabajo puede hacer entrar en crisis al sujeto y amenazar su identidad. Debemos tener presente, asimismo, que en las barriadas obreras muchos trabajadores con empleos de larga duración, especialmente los que se desempeñaban en grandes empresas, eran identificados en la vida cotidiana por el nombre de aquellas (“aquí viene Volcán”, “es el vecino SEGBA”, etc.). Agregamos que ellos mismos, en muchas ocasiones, habían interiorizado la idea y sentimiento de que eran parte de la empresa en la que trabajaban, lo cual, por un lado, da cuenta de la identificación del trabajador con la tarea concreta que realiza, que pasa a ser constitutiva de su subjetividad, y por otro, expresa el reconocimiento que ofrece la objetividad de su entorno, es decir, lo que laboralmente significa el sujeto para los demás: *cómo me ven*.

En lo que hace al trabajo y al “cumplimiento del rol de proveedor” que asumen los varones, de las entrevistas realizadas por Mauro, Araujo y Godoy también surge que ese aspecto aparece con mucha fuerza y está visto por los hombres como propio del “ser

---

<sup>299</sup> Amalia Mauro, Kathya Araujo y Lorena Godoy, “Trayectorias laborales masculinas y cambios en el mercado de trabajo”, en *Hombres: identidad/es y violencia. 2º Encuentro de Estudios de Masculinidades: identidades, cuerpos, violencia y políticas públicas*, José E. Olavarría, ed. (Santiago de Chile: FLACSO, 2001), 55-57.



masculino”, tanto es así que algunos de los entrevistados “califican al trabajo como medio de satisfacción y autoafirmación en tanto permite precisamente el cumplimiento de esa función”.<sup>300</sup> De hecho, el desempeño de ese rol ha sido planteado en algunos casos como responsabilidad exclusiva de los hombres y defendido a ultranza por los mismos entrevistados. Que debido a la falta de trabajo muchos varones no pudieran ocupar ese lugar ha sido, en algunos casos, un factor de descalificación por parte de sus hijos.

En resumen, lo que estuvo centralmente en cuestión a partir de la desocupación prolongada del hombre que oficiaba de cabeza de familia fue por dónde pasaría la base de sustentación económica del grupo familiar, dado que en el curso de la década de los 90 se produjeron cambios que llevaron a que los hogares sostenidos por mujeres llegaran a constituir, en 2001, el 27,7% del total, según información censal que acerca Elizabeth Jelin.<sup>301</sup> Dicho incremento de la participación femenina no se debió a que hubieran surgido nuevas oportunidades de inserción laboral y profesional para las mujeres, sino que, más bien, obedeció a una forma de enfrentar la crisis. En efecto, los sucesos económicos, sociales y políticos ocurridos durante la década de los 90 tuvieron como resultante una importante y forzada entrada de las mujeres en el mercado laboral y esto, señala Maristella Svampa, tuvo mayor relevancia dentro de los sectores de más bajos ingresos, en los cuales “las mujeres, en muchos casos, tomaron a su cargo la responsabilidad de buscar los recursos que aseguraran la subsistencia mínima mediante el trabajo doméstico o la labor comunitaria”.<sup>302</sup> Como sostiene Jelin, fue en los sectores más pobres de la población donde se incrementaron los hogares con jefatura femenina.

La tensión cotidiana generada por estas circunstancias alteró los sentimientos de los sujetos involucrados, las relaciones de pareja, los vínculos con los hijos y la propia identidad de las personas. Y si bien la tirantez relacional por cuestiones económicas afectó la salud psicofísica del núcleo familiar, tuvo especial incidencia en el varón desocupado. Svampa señala, en este sentido, que en los casos en que la mujer salió a trabajar y el hombre quedó a cargo del cuidado de los hijos y de las tareas hogareñas se generaron situaciones que

---

<sup>300</sup> Mauro, Araujo y Godoy, “El trabajo en la identidad masculina”, 58.

<sup>301</sup> Jelin, “La familia en la Argentina: modernidad, crisis económica y acción política”, 64.

<sup>302</sup> Svampa, *La sociedad excluyente*, 48.

“destruyeron las identidades individuales y sociales y afectaron muy especialmente los contornos tradicionales del mundo masculino”.<sup>303</sup>

Distintos estudios de caso realizados por otros científicos sociales reafirman lo señalado por Svampa: el déficit de bienestar fue mayor (o cualitativamente diferente) en los varones que en las mujeres. Uno de esos trabajos fue el realizado por Agustín Salvia y Roxana Boso,<sup>304</sup> quienes si bien se centraron en el universo masculino, no dejaron de considerar también las vivencias de las mujeres. Los autores destacan “la estrecha relación entre los derroteros económicos ocurridos en la Argentina en los últimos años y el inusitado deterioro de las condiciones de vida de amplios sectores de la población”, y señalan que “si bien esa cuestión ha sido ampliamente estudiada desde el ángulo cuantitativo, no se tiene aún adecuado conocimiento de las consecuencias *cualitativas* que el deteriorado contexto económico produjo en la subjetividad de los sujetos”.<sup>305</sup> Agregan, al momento de escribir el artículo, que aún se sabía muy poco “sobre el modo y sentido en que “el ‘espacio social’ y las ‘diferencias de género’ condicionan las capacidades de ‘afrentamiento’ y de ‘bienestar’ psicológico de las personas afectadas por el desempleo y el deterioro económico familiar”.<sup>306</sup> Incursionando en esa zona de análisis, Salvia y Boso han evaluado la forma en que la situación de desocupación ha incidido en el bienestar psicológico y en la vida personal, familiar y relacional de los sujetos afectados. A partir de plantear el desempleo como el origen del malestar subjetivo, los investigadores remarcan la vinculación entre la pérdida del trabajo y el paralelo deterioro del sentimiento de identidad a nivel de género.

Las películas *Después de la tormenta*, *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan* y *Mundo grúa* ofrecen representaciones de algunas de las problemáticas sociales e identitarias que analizan los estudios psico-sociológicos mencionados. Ya hemos visto que en *Después de la tormenta*, cuando la situación de desempleo de Ramón se prolonga en el tiempo y la familia pierde su vivienda, el grupo debe trasladarse a una villa miseria y Nora comienza a trabajar como empleada doméstica. En ese punto del relato la cámara del director se introduce en los ejes de la crisis familiar y captura, en una de las escenas, la forma

---

<sup>303</sup> Svampa, *La sociedad excluyente*, 48.

<sup>304</sup> Salvia y Boso, “Descomposición social del malestar subjetivo y de las capacidades de afrontamiento en un contexto de crisis y desempleo”.

<sup>305</sup> Salvia y Boso, “Descomposición social del malestar subjetivo...”, 120.

<sup>306</sup> Salvia y Boso, “Descomposición social del malestar subjetivo...”, 121.

traumática en que Ramón vive la nueva situación y su rechazo a la autonomía que ha adquirido Nora al salir a trabajar fuera del hogar: cuando, antes de partir a su trabajo, esta le informa que deberá permanecer esa noche en la casa de sus patrones porque tienen una fiesta y debe quedarse al cuidado de los niños, Ramón, luego de exigirle que regrese al hogar, le dice que debe respetarlo y que está abandonando a los hijos de ambos. El áspero diálogo culmina cuando Nora responde que ella no abandona nada, que si tiene que quedarse se queda, “como cuando vos estabas en la fábrica”. La respuesta de Ramón es violenta: “No es lo mismo. No tenés que andar por la calle. A vos te gusta andar por ahí”. El film muestra así a una mujer empoderada y a través de esos diálogos enfatiza que, al trabajar en forma asalariada fuera de su casa, ella siente que posee las mismas obligaciones y derechos del hombre que trabaja en una fábrica. Al mismo tiempo, la escena subraya la incomodidad y dificultad de adaptación de Ramón ante la nueva situación.

El desarrollo y la afirmación de su identidad como trabajadora, a la vez, abre en Nora el camino hacia nuevas perspectivas, pues en ella emergen antiguos deseos nunca expresados. En la misma escena, luego de un largo silencio, Nora expresa, absorta, como en una ensoñación, que le hubiese gustado ser alguien, tener un oficio, estudios, o ser artista. Que la respeten. “¿Doctora, también?”, interrumpe irónicamente Ramón. “¿Por qué no?”, es la respuesta de Nora. Ramón expresa desconcierto –y enojo– ante la nueva posición en que se coloca su esposa, y solo atina a decir: “Estás loca, andá para casa”. Que Nora trabaje se convierte en una amenaza para el rol dominante que él, como varón, ocupaba dentro de las relaciones de poder en el hogar.

Para la mujer que por primera vez salió a trabajar se abrió un mundo que desconocía. Las transformaciones en su subjetividad fueron analizadas por Mabel Burin,<sup>307</sup> quien evaluó el “costo psíquico” de dicha situación y llamó a atender la salud mental de la población afectada. La autora afirma que para ponderar ese costo se debe comenzar por indagar los rasgos que puede adquirir, para el varón y para la mujer, la construcción de la nueva subjetividad, “esto es, el reconocimiento de sí mismo como sujeto”. Para eso, plantea que es necesario realizar algunas preguntas (“¿quién soy siendo mujer?”, ¿“quién soy siendo varón?”) cuyas respuestas clásicas habían sido: “ser mujer es ser madre”, “ser hombre es ser

---

<sup>307</sup> Burin, “Precariedad laboral, masculinidad, paternidad”, 7-8.

proveedor económico”.<sup>308</sup> Concluye Burin que esos paradigmas tradicionales, al incorporarse la mujer al mercado de trabajo, han dejado de tener el sentido que tenían; las nuevas identidades exigen otras perspectivas de análisis, entre las cuales debemos considerar la imbricación que se produce entre el sujeto y las tareas laborales que realiza.

Nidia S. Tadeo es otra de las investigadoras que han examinado los efectos de la crisis en la psiquis de los miembros de las parejas y el comportamiento de la mujer que debió salir a trabajar. Para eso, realizó un estudio de campo en las zonas de La Plata-Berisso-Ensenada, espacios donde la crisis “se hace sentir en lo social, lo grupal, lo familiar, o sea tanto en el ámbito público como en el doméstico”.<sup>309</sup> Surge de su relevamiento que un grupo de trabajadores despedidos de las empresas de la zona utilizó el dinero obtenido como indemnización para abrir pequeños emprendimientos comerciales, aunque, como señala, la mayor parte ellos fracasó por la falta de capacidad de consumo de la población, a lo que se agrega la inexperiencia comercial de quienes habían trabajado toda su vida como empleados, cuestiones que repiten situaciones que hemos abordado al analizar los films *Ciudad de María* y *Un peso, un dólar*.

A partir de su investigación, Tadeo acerca conclusiones de tipo cualitativo acerca de la posición de la mujer durante la crisis del empleo en la década de los 90. Surge de su estudio que las mujeres jóvenes, cuando salieron a trabajar fuera del hogar, vieron acrecentada su autoestima, pues se afianzó un sentimiento de seguridad en sí mismas, a la vez que la independencia que fueron adquiriendo las fue afirmando en lo positivo de la nueva situación. No obstante, las entrevistadas señalan que a los conflictos y tensiones generados por los desarreglos familiares se adicionaron las condiciones de precariedad bajo las cuales eran empleadas. Añade Tadeo que algunas de las mujeres, en especial las de mayor edad, percibían en forma diferente su nueva situación, ya que, en paralelo a que su autoestima se elevaba, las invadía cierta insatisfacción ante el cambio de roles y sufrían situaciones tensionantes al interior del hogar, dado que “el desempleo del hombre produce conflictos familiares (agresividad, violencia, alcoholismo) que frecuentemente desembocan en el abandono del hogar por parte de aquel”.<sup>310</sup>

---

<sup>308</sup> Burin, “Precariedad laboral, masculinidad, paternidad”, 7.

<sup>309</sup> Nidia S. Tadeo, “Trabajo y cotidianidad de territorios en crisis: ambigüedades y contradicciones”, 8.

<sup>310</sup> Tadeo, “Trabajo y cotidianidad de territorios en crisis: ambigüedades y contradicciones”, 11.

A partir de plantear el desempleo como fuente de malestar subjetivo, los casos relevados por Tadeo coincidieron en vincular –como ya hemos visto más arriba– la pérdida del trabajo con la ruptura del sentimiento de identidad de género de los sujetos. Agrega que

el desempleo, el subempleo, la inflación, la pérdida de capacidad adquisitiva de los salarios, entre otros factores, afectan las posibilidades de hombres y mujeres de alcanzar sus expectativas de vida, y con frecuencia, originan sentimientos de frustración y desvalorización.<sup>311</sup>

Tadeo también agrega que la experiencia y el significado del trabajo para la mujer que se introduce por primera vez en el trabajo fuera del hogar no se limita a las categorías dualistas: *lugar de trabajo/hogar*, dado que bajo esas circunstancias los límites entre ellas son tan frágiles que “invalidan las categorías tradicionales”.<sup>312</sup> Esos sentimientos muchas veces generan fracturas en la vida cotidiana.

Algunos de esos quiebres se explicitan aún más de lo visto hasta aquí en una secuencia de *Después de la tormenta* en la que tiene lugar una discusión de la pareja, al poco tiempo de estar viviendo en la villa miseria. Para Ramón, el trastocamiento de roles que se produce cuando él debe quedarse en el hogar mientras su esposa trabaja afuera se vuelve insoportable:

R: Yo no sirvo para cuidar hijos. Yo quiero vivir como antes. Las cosas no pueden cambiar de lugar [...] No aguanto más. Hacer la comida, lavar los platos. Falta que borde ahora.

¿Pero qué soy, maricón yo?

N: Ya van a cambiar las cosas, Ramón.

R: Odio este lugar. Este olor a podrido, esta basura.

Para sintetizar lo analizado hasta aquí sobre este film, podríamos decir que mientras que para Ramón la modificación de posiciones al interior de la organización familiar ha implicado un cambio negativo en los valores de su masculinidad, para su esposa incursionar por primera vez en el mercado laboral, fuera del ámbito del hogar, y tomar a su cargo la responsabilidad de acercar los recursos económicos para la subsistencia familiar, ha

---

<sup>311</sup> Tadeo, “Trabajo y cotidianidad de territorios en crisis: ambigüedades y contradicciones”, 8.

<sup>312</sup> Tadeo, “Trabajo y cotidianidad de territorios en crisis: ambigüedades y contradicciones”, 8.

constituido un viraje positivo en su personalidad. No obstante, si bien por un lado ha incorporado una nueva visión de la sociedad y se ha acrecentado su autoestima, por otro los desarreglos y conflictos en la vida familiar han generado una inestabilidad emocional que la ha impulsado a compartir su situación con el Negro, amigo de la familia:

Negro: ¿Qué pasa? ¿Qué, entonces Andrés no volvió?

Nora: No, no quiere cruzarse con el padre. Todo se me viene abajo. Parece un castigo. Es que no sé qué me pasa. Ramón no me entiende. A mí me gusta salir a trabajar. Y no es sólo por la plata, ¿sabés? Será que siempre estuve encerrada entre cuatro paredes, con los chicos, la casa... Cuando empecé a trabajar fue como... como si se me abriese un mundo.

La angustia y la nostalgia por una situación personal y laboral que ha caducado para los personajes masculinos también está representada en la película *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan*, en una de cuyas escenas Laura –la esposa de Juan, desocupado luego del abrupto cierre de la empresa en la que trabajaba– le pide que olvide su anterior empleo, que eso “ya fue”. Frente a ese pedido, Juan responde:

Estoy cansado de olvidar. Así no va. Yo me quiero acordar... yo me quiero acordar de cómo eran antes las cosas. ¿Por qué no puede volver a ser todo igual como antes? ¿Tan difícil es? [...] Hace 25 años que trabajo adentro de esa fábrica, Laura [...] Yo sé que cambiaron muchas cosas [...] Pero yo no. Yo sigo siendo el mismo de siempre [...] No puedo renunciar a lo que soy.

Al analizar el valor del trabajo en las sociedades industrializadas, Daniel Míguez señala que, además de un medio para lograr la subsistencia material, el empleo es “un ámbito de pertenencia social”.<sup>313</sup> Agrega que ante la pregunta de qué o quiénes somos, habitualmente respondemos nombrando nuestro empleo o profesión, por lo cual “el solo hecho de responder *desempleado* nos ubica en un lugar de no pertenencia [...] significa en alguna medida no ser, dejar de existir socialmente hablando”.<sup>314</sup> A esto se debe sumar que, como se dijo anteriormente, entre trabajador y tarea se produce una relación de identificación que define

---

<sup>313</sup> Míguez, *Los pibes chorros*, 53.

<sup>314</sup> Míguez, *Los pibes chorros*, 53.

la subjetividad, así como también su colocación dentro de un entorno social que reconoce ese vínculo. Es evidente que, desde su subjetividad, Juan se sigue considerando un operario metalúrgico. También lo es para su pequeña hija, quien al ver a su padre desempeñarse como empleado en un vivero le pregunta cuándo volverá al trabajo. Ante la respuesta de Juan, que le explica que en efecto está trabajando, la niña responde: “te pregunto por el trabajo de verdad, tu trabajo en la fábrica”.

Todo indica, entonces, que uno de los ejes centrales –quizá el de mayor importancia– en torno al cual se construye la identidad masculina es el trabajo fuera del hogar, y que este la reafirma al otorgar al sujeto dignidad personal y vinculación social con sus iguales; también, al colocarlo en la posición de autoridad y poder que tradicionalmente ha ejercido dentro de la dinámica del hogar. En ese sentido, lo laboral aparece como una herramienta para completar su posición en la sociedad a la par que su sentimiento de masculinidad: es lo que le permite al individuo ser independiente afectiva y emocionalmente y hacerse un espacio en el mundo adulto.

El film *Mundo grúa* representa otro aspecto de la conflictividad afectiva generada por la desocupación. Cuando Rulo debe radicarse en la Patagonia, único espacio donde le ofrecen trabajo, Adriana, su pareja, decide romper la relación porque no puede asumir la distancia de 2000 km que los separará y la imposibilidad de verse con frecuencia. A la vez, la película muestra que si en Buenos Aires Rulo contaba con un mundo afectivo pleno, con la presencia de su grupo de amigos, su madre y su hijo, lo que le proporcionaba ámbitos sociales de intercambio y distensión, al instalarse en el sur del país esos vínculos se distancian; las posibilidades de comunicación son pocas, y esta situación de lejanía impacta negativamente en el personaje.

Es necesario recalcar otro de los aspectos fundamentales en que la situación de desocupación prolongada afectó el bienestar psicológico de los sujetos. Nos referimos a la aparición de la *nostalgia*, sentimiento que acompaña, al final de sus trayectorias de búsqueda de reinscripción en el mundo laboral, a Ramón, Rulo y Juan, los tres personajes protagonistas de los films analizados. Una de las formas de expresión de esa nostalgia es la tristeza que emerge por el recuerdo de una situación laboral anterior a la que ya no tienen posibilidad de retornar. En el final de dos de los tres films, *Después de la tormenta* y *Mundo Grúa*, primeros planos de los severos y tensos rostros de los personajes representan la añoranza de lo que fue

y la angustia; estos sentimientos desalentadores terminan por opacar sus vidas. Visualizadas en su conjunto, esas imágenes constituyen una galería que expresa, en sí, las consecuencias que sobre la psiquis y la salud de los individuos tuvo la crisis derivada de la aplicación de las políticas neoliberales de los 90.

La nostalgia que genera el recuerdo de tiempos y circunstancias laborales anteriores es parangonable a la manifestada por los cartoneros, cuya situación hemos analizado en capítulos anteriores. Aunque de orden diferente, cabe mencionar que otra representación nostálgica de un pasado que ya fue es la expuesta en el documental *Rastrojero*, mencionado en el primer capítulo.

#### **4.2. Vivir sin techo**

Varias películas de nuestro corpus representan las formas en que la aplicación de las políticas neoliberales puso en crisis la cuestión de la vivienda y cómo el carecer de un techo bajo el cual vivir o, eventualmente, el traslado forzoso a una villa de emergencia, repercutió en los sujetos generando, junto a una sensación de desamparo, el quiebre de vínculos sociales construidos a través del tiempo. Respecto de este problema, señala Maristella Svampa que “en medio de la euforia neoliberal, las villas de emergencia y los asentamientos se multiplicaron, para cobijar al cada vez más amplio contingente excluido del modelo”.<sup>315</sup> Esta situación tuvo especial relevancia en ciudades como Buenos Aires, Córdoba y Rosario, en las cuales los agrupamientos de viviendas precarias se expandieron en forma explosiva durante la década de los 90, mientras que otros grupos de marginados se transformaron en “ocupas” al instalarse en edificios abandonados de las ciudades. Asimismo, otra de las facetas que conformó la crisis de la vivienda en el período fue el caso de las familias de trabajadores desocupados que perdieron sus casas al carecer de recursos para pagar las cuotas de los terrenos en las que las habían levantado o al no contar con medios para abonar las cuotas de las hipotecas que las afectaban; también debieron dejar sus hogares quienes no tenían los medios para solventar los alquileres.

La angustia generada por la sola posibilidad de perder la vivienda configuró un drama social y familiar. Ya nos referimos a lo que ocurre cuando Ramón y su familia deben

---

<sup>315</sup> Svampa, *La brecha urbana. Countries y barrios privados*, 12.



abandonar su casa en *Después de la tormenta*; pero es interesante observar que el film da cuenta de que se trata de una situación generalizada entre los trabajadores afectados por el cierre de la empresa. Cuando estos toman conocimiento de que se han quedado sin trabajo y que los dueños de la fábrica la han abandonado sin abonarles los sueldos atrasados, uno de ellos solo atina a decir “me quedo en la calle”. La expresión distaba de ser una metáfora: apenas transcurridos unos pocos minutos en el desarrollo del film, el Negro, delegado de los trabajadores y amigo de la familia de Ramón, les había comentado que por la falta de pago de los salarios había perdido su vivienda y había tenido que trasladarse a un asentamiento precario. En una escena que se desarrolla en la casa de Ramón, mientras cenan con el Negro como invitado, queda expuesto el concepto que sobre las villas tenía la familia, opinión generalizada que aún perdura en la sociedad argentina. Es en ese encuentro cuando el Negro les comunica: “Me echaron del terreno. Me voy a Villa Verde”. Mientras que Nora y Ramón cruzan sus miradas y le ofrecen vivir con ellos, Andrés le dice: “A esa villa de porquería”. Ante el comentario del adolescente, a quien su madre manda a callar, el Negro expresa: “No, dejalo. Tiene razón”, y sostiene que aún en medio del barro es posible que emerja una flor, símbolo de esperanza. El joven, sin embargo, se mantiene invariable: “Villa Verde es una mugre”, responde.

Como se vio, más adelante en el mismo film el director representa la forma en que la familia de Ramón pierde su vivienda por no poder abonar las cuotas del terreno y se ve obligada, como el Negro, a ubicarse en una villa miseria. Cuando el protagonista aún conservaba su trabajo aparentaba estar tranquilo y aún pensaba que podría enfrentar la deuda que pesaba sobre su vivienda. Luego de tres meses de estar desocupado, se dirige al puerto en busca de una changa; la preocupación ante la posibilidad de perder su casa lo impulsa a comentar su situación con un desconocido que también está buscando trabajo:

Disculpe, don... ¿cómo se hace para conseguir una changa? [...] Hace tres meses que estoy sin trabajo [...] Mi casa, ¿sabe? La pierdo... me quedo en la calle... no puedo perderla.

Perder la vivienda y tener que instalarse en uno de los asentamientos del Gran Buenos Aires o de las afueras de alguno de los grandes núcleos urbanos del interior se constituyó en un factor generador de conflictos familiares durante la década del 90. En relación con esto, es de notar que Bauer destaca en su film el sentimiento de desamparo que asoló a Ramón al

tener que enfrentar esa situación, cuestión que potenció la angustia que ya de por sí le había provocado la pérdida del puesto laboral y la imposibilidad de reintegrarse a otro. La película representa el problema de la vivienda generando un elocuente hiato temporal en su relato: luego del último de los intentos de búsqueda de trabajo por parte de Ramón, la cámara lo captura en el momento en que se despierta en una precaria habitación construida con techo de chapa, piso de tierra y paredes de madera y cartón.

Como dice Denis Merklen, “las villas no son lo mismo en los años noventa que en los años sesenta”;<sup>316</sup> tampoco serán iguales al comienzo del nuevo milenio. Podría decirse que en *Después de la tormenta* se pone en escena una representación de la villa ligada a la crisis de los 90 que antecede a lo que, en su libro *Más allá del pueblo*,<sup>317</sup> Gonzalo Aguilar trabajará poniendo el foco en el estallido de 2001, resultante de la acumulación de problemas de la década anterior. Fue a partir de ese año, plantea el autor, que se “dotó de un nuevo tipo de visibilidad a las villas miseria de la ciudad de Buenos Aires”, y agrega que “la presencia de la villa (con los pobres como su sinécdoque) se sentía en todos los espacios de la ciudad, en todas sus calles y sus rincones”.<sup>318</sup> Estaba representada por los cartoneros que masivamente recorrían sus espacios y constituían el símbolo concreto de esos espacios de refugio de quienes, entre otras carencias, no tenían techo. Son los sujetos cuyas actividades hemos caracterizado al analizar los documentales *Días de cartón* y *El tren Blanco*. De igual manera, la aparición masiva de piqueteros en el ámbito ciudadano reforzó la representación villera en la ciudad.

Entre los estudios que han investigado el desarrollo que tuvieron las villas miseria<sup>319</sup> en la década de los 90 se destacan los ya aludidos aportes de la antropóloga María Eugenia Crovara en su investigación *Pobreza y estigma en una villa miseria*.<sup>320</sup> Sus consideraciones sobre el tema tienen como base el trabajo de campo realizado en uno de los grandes asentamientos villeros, Villa Corina, ubicado en el Partido de Avellaneda, a escasos

---

<sup>316</sup> Denis Merklen afirma que es hacia la última década del siglo XX cuando muchos de los asentamientos se convierten en origen de movimientos sociales como el de los piqueteros”. Véase Merklen, *Pobres ciudadanos*, 15.

<sup>317</sup> Gonzalo Aguilar, *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015).

<sup>318</sup> Aguilar, *Más allá del pueblo*, 195.

<sup>319</sup> No hemos podido establecer con certeza el origen de la nominación *villa miseria*, aunque en general se la vincula a la novela del escritor Bernardo Verbitsky, que con ese título publicó *Villa miseria también es América* (Buenos Aires: Paidós, 1957).

<sup>320</sup> Crovara, “Pobreza y estigma en una villa miseria argentina”, *Política y Cultura*, N.º 22 (2004).

kilómetros de la ciudad de Buenos Aires. Crovara señala que mientras que en su interior presenta una gran heterogeneidad, “para la mirada exterior, Villa Corina es sólo una villa más, de las tantas que se ubican en el Gran Buenos Aires”.<sup>321</sup> A la vez que se centraliza en esta zona, Crovara realiza una lectura de contexto sobre las villas y sobre sus características a lo largo del tiempo, desde su emergencia hacia la década de 1930 hasta las modificaciones ocurridas con la implementación de las políticas neoliberales, centrándose en fines de los 80 y la década del 90. Según la autora, fue entonces cuando se varió la distribución del ingreso en detrimento de las clases bajas y medio-bajas. Como consecuencia, las ciudades se vieron enriquecidas y modernizadas, mientras que otros espacios aledaños, entre ellos las villas, fueron abandonados, al tiempo que se profundizó esa fragmentación –y con ella la exclusión– urbana y social. En su trabajo de indagación, Crovara busca responder a la cuestión de cómo se conjugan los términos de la ecuación pobreza/estigma en relación con los efectos que la mirada del "otro" produce en la vida cotidiana de los habitantes de una villa. Para eso, parte de la base de que la ciudad debe concebirse como “un entramado de espacios, relaciones e imaginarios”, por lo que estudiarla requiere “tener en cuenta el significado social de los barrios, las relaciones entre status y prestigio y el lugar donde se vive”.<sup>322</sup> La villa miseria, en este sentido, es un fenómeno habitacional urbano, y es esta idea la que conduce a analizar el tema pobreza/estigma. En ese punto, sostiene que no entiende la villa “como un gueto enclavado dentro de una ciudad”, a la vez que “tampoco puede entenderse a la ciudad como una realidad aislada y circunscrita en sus propios muros”.<sup>323</sup>

Con el foco en otro eje problemático, Oscar Oszlak ha analizado el tema de las villas miseria de la ciudad de Buenos Aires en su libro *Merecer la ciudad. Los pobres y el derecho al espacio urbano*.<sup>324</sup> En el capítulo “Villa: ¿trampolín o tobogán?”,<sup>325</sup> el autor divide en dos grupos a las personas que se ven obligadas a vivir en una villa. Por un lado, están quienes consideran la villa como “una estación de paso en la carrera de la vivienda”, mientras que por otro se encuentran aquellos para los que la villa se convierte en “la última estación, el fondo del barranco al que han caído”. Se trata, en este último caso, de quienes “perdieron

---

<sup>321</sup> Crovara, “Pobreza y estigma en una villa miseria argentina”, 31.

<sup>322</sup> Crovara, “Pobreza y estigma en una villa miseria argentina”, 29.

<sup>323</sup> Crovara, “Pobreza y estigma en una villa miseria argentina”, 29.

<sup>324</sup> Oscar Oszlak, *Merecer la ciudad. Los pobres y el derecho al espacio urbano* (Buenos Aires: EDUNTREF, 2017).

<sup>325</sup> Oszlak, *Merecer la ciudad*, 190.

toda esperanza de integrarse al medio urbano en las condiciones habitacionales propias de la gran ciudad”.<sup>326</sup> No conocemos estudios que permitan inferir cuántos de los trabajadores arrojados a la marginalidad durante los 90 debieron instalarse en algunas de las villas ubicadas en los centros urbanos del país. Menos aún sabemos en cuál de las dos categorías definidas por Oszlak podrían ubicarse. Pero es probable que muchos de quienes, como el protagonista de *Después de la tormenta*, internalizaron la imposibilidad de insertarse en el mundo laboral, no hayan podido considerar su vida en la villa como una “estación de paso”.

Al analizar las condiciones de vida en las villas, Oszlak cita gráficos conceptos de Alicia Ziccardi para definir el conjunto de carencias y deficiencias que implica vivir en esos ámbitos: “precariedad habitacional, hacinamiento, ausencia de servicios, insalubridad, deficiencias alimentarias y sanitarias”.<sup>327</sup> Además, Oszlak destaca el modo en que la autora observa cómo dentro del ejido de la ciudad las villas “conforman un ámbito de pobreza y una situación de ilegalidad respecto a las tierras que ocupan”, lo que convierte a sus habitantes en “intrusos”.<sup>328</sup> La caracterización de la vida en las villas que realiza Ziccardi podría asimilarse –salvando las distancias temporales y contextuales– a la representación fílmica de ese espacio que se propone el film *Detrás de un largo muro*, realizado por Lucas Demare en 1958: casillas de chapa y cartón apiñadas, callejuelas barrocas y largas filas frente a una canilla de agua. En los momentos en que se filmó esa película, los habitantes de las villas eran mayoritariamente personas que acudían desde el interior del país a los centros urbanos en busca de trabajo, dada la expansión que tuvo la producción industrial en esos años.

Al igual que las villas, los “asentamientos” no tuvieron comienzo en los 90, pero se expandieron notablemente durante esa década. En el prólogo a su libro ya citado, Denis Merklen se refiere a los asentamientos y su posterior transformación en barrios. A modo de ejemplo, describe el accionar de un grupo de personas que en 1986 ocuparon terrenos próximos a Ciudad Evita en la provincia de Buenos Aires. En conversaciones con el autor, las familias que comenzaron a establecerse en esos espacios expresaban que su acción “se apoyaba en el ‘derecho a un techo’ al que las autoridades debían garantizarles acceso, según lo indicaba la Constitución”.<sup>329</sup> Más adelante en su libro, Merklen señala que esos espacios

---

<sup>326</sup> Oszlak, *Merecer la ciudad*, 190.

<sup>327</sup> Alicia Ziccardi, citada en Oszlak, *Merecer la ciudad*, 190.

<sup>328</sup> Alicia Ziccardi, citada en Oszlak, *Merecer la ciudad*, 190.

<sup>329</sup> Merklen, *Pobres ciudadanos*, 13.

suelen constituir una base de estabilización para sus habitantes. En ese sentido, refiere las penurias que soportan quienes forzosamente han debido desarraigarse de sus lugares de pertenencia, aquellos a quienes que “sus recorridos llevan del interior a la capital”<sup>330</sup> y que deben transitar por un cruel nomadismo hasta que logran encontrar un lugar donde instalarse, sea en una villa o en un asentamiento.

Como contracara de la expansión de la precariedad habitacional en la que quedaron los trabajadores desocupados, Maristella Svampa remarca que, en los 90, “comenzaron a levantarse los muros de la ciudad privatizada”, que se convirtió en el espacio-refugio de las clases altas y medias-altas<sup>331</sup> y que tiene en el *country* un emblema. Con estos barrios cerrados surgieron nuevos modos de obtener trabajo: una de las vías habituales para conseguirlo era “apostarse en la entrada, desde las 5 o 6 de la mañana, y esperar a que alguien salga y proponga alguna tarea específica”, una “changa” ligada a la construcción o, en el caso de las mujeres, “que alguna que otra señora asome la cabeza, para elegir, como en un mercado, [...] a una de las tantas postulantes”.<sup>332</sup>

En el caso de la película de Bauer, una supuesta alternativa para la vida en la precaria casilla en la que se instalan Ramón y su familia sería el traslado al campo, lugar de procedencia del protagonista. Cuando para él la vida en el territorio de la villa miseria se torna insoportable, ofuscado le expresa –más que decir, grita– a Nora en uno de los barrocos pasillos de ese espacio:

No aguanto más. Este olor a podrido, esta basura. Mañana me voy al campo. Allí se puede conseguir una vivienda digna.

En otro capítulo vimos cómo esa opción de retorno al campo termina en una experiencia frustrada. Pero aquí nos interesa preguntarnos: ¿Qué lo impulsa a retornar al campo de sus orígenes? ¿Lo mueven viejos recuerdos, embellecidos por la distancia temporal, o el sentirse acorralado por la situación que está viviendo? Es posible que, con el transcurso de los años, Ramón haya idealizado la forma de vida en aquellos espacios rurales. Su memoria pudo haber eclipsado las causas que lo empujaron a migrar hacia la ciudad, lugar

---

<sup>330</sup> Merklen, *Pobres ciudadanos*, 193.

<sup>331</sup> Svampa, *La brecha urbana*, 12.

<sup>332</sup> Svampa, *La brecha urbana*, 57.

en el que aprendió un oficio, tuvo un trabajo digno, levantó una vivienda y completó una familia. Es luego de la caída de la base de sustentación material de todo lo que ha construido, en el momento en que también ha perdido su vivienda y se siente expulsado –sin posibilidad de retorno a su anterior situación laboral– cuando emerge la idea del regreso al campo. Mientras trabajaba normalmente, o cuando lo sostenía la esperanza de reinsertarse en un trabajo asalariado, esa idea no había aparecido en su pensamiento.<sup>333</sup>

Además de las villas, viviendas hipotecadas que sumaban demoras en el pago de las cuotas e implicaban el riesgo de ser embargadas fueron figura recurrente durante los 90, en la medida en que las empresas dejaban sin trabajo a sus operarios o atrasaban el pago de los sueldos. Esta situación está representada en el film *Industria Argentina. La fábrica es para los que trabajan*, que refiere en su relato la situación límite que estaba enfrentando Juan al no percibir los salarios que le adeudaba la empresa en la que trabajaba: es acosado telefónicamente por el banco acreedor de la hipoteca, que le envía amenazas de embargo inmediato en caso de no abonar las cuotas en mora.

Así como en el capítulo 3 abordamos el enfrentamiento de “pobres contra pobres” a propósito del robo a un lisiado que llevan adelante los protagonistas de *Pizza, birra, faso*, esta problemática social al interior de los sectores más bajos de la pirámide social también puede observarse, en el cine, en relación con la vivienda. Es lo que ocurre con la usurpación de una propiedad representada en el film *Buena vida (delivery)*, lo que hemos analizado en el capítulo 2.

La vivienda compartida fue otra de las posibles soluciones ante la imposibilidad de afrontar el pago de alquileres de forma individual: es debido a los escasos ingresos que se obtenían por los trabajos precarizados que los cinco jóvenes representados en *Sólo por hoy* debieron optar por alquilar una antigua casa y compartir espacios.

---

<sup>333</sup> Historizando la representación cinematográfica de la cuestión campo-ciudad, Ricardo Parodi ha señalado la dicotomía que, desde sus orígenes, estableció el cine argentino entre campo y ciudad: “Uno podría trazar un arco, [...] desde *Nobleza Gaucha*, de 1915, donde el campo es el reservorio de todo lo bueno [...]. Por el contrario, la ciudad es el lugar del vicio, de la decadencia, el lugar del pecado, de la trampa. Desde 1915 hasta 1991, cuando aparece *Después de la tormenta*, de Tristán Bauer, dicha división y dicho esquema tópico de pensamiento se mantiene a todo lo largo y ancho del cine argentino”. En: Ricardo Parodi, “El cine argentino está marcado por la tensión entre el campo y la ciudad”, entrevista.

Entre los films en los que el tema del retorno a los lugares de origen es paradigmático *Kilómetro 111* (1938), de Mario Soffici.

En otro orden de problemas, los jóvenes representados en *Pizza, birra, faso* solucionaron precariamente su situación de calle alojándose en una casa abandonada, ubicada en la ciudad. En una de sus escenas, la cámara, realizando un paneo que culmina en zoom, acompaña a Sandra y Córdoba caminando por calles degradadas de un barrio de Buenos Aires hasta que se detienen y entran en una casa cuyo frente, formado por chapas oxidadas, apenas sostenía la ruina de una puerta y cuyo interior estaba en similares condiciones de abandono.<sup>334</sup>

En *Un peso, un dólar* se desarrolla otra situación referida a la vivienda. Como ya hemos visto, con el dinero recibido por su retiro voluntario, Ricardo instaló una pizzería. El negocio, con muchas deudas, debió cerrar por falta de clientes, sumado a la competencia de otras pizzerías que se instalaron en la zona. Los acreedores embargaron las instalaciones del local, pero su casa se salvó del “naufragio” porque estaba registrada como bien de familia.

Agregamos que, tomando en consideración el contexto de la década, cabe interrogar si Rulo, sin tener un ingreso de dinero tras los frustrados intentos laborales representados en *Mundo Grúa*, podrá mantenerse sin verse obligado a vender su pequeño departamento y alojarse en la vivienda de su madre. Para subsistir, ya ha vendido su viejo automóvil.

#### 4.3. Vivir sin trenes

Los últimos trenes que unen la Capital Federal con 19 provincias del país salieron o llegaron ayer por última vez a Buenos Aires, en virtud de que a partir de la 0 hora de hoy dejó de funcionar el servicio ferroviario en esos ramales [...]

Diario *Los Andes*, 11 de marzo de 1993.<sup>335</sup>

La crisis del Mundo del Trabajo que se produjo en la década de 1990 tuvo efectos, como vimos hasta aquí, sobre la psiquis de los sujetos y sobre sus familias, pero también impactó en las comunidades. En este sentido, el desguace del sistema ferroviario de pasajeros es

---

<sup>334</sup> En 2001, bajo la dirección de Bruno Stagnaro, se produjo para televisión la serie *Okupas*. Consta de 10 episodios y fue realizada bajo similares lineamientos estéticos y formales que *Pizza, birra, faso*. La historia se desarrolla en el año 2000 en un barrio de la ciudad de Buenos Aires que tiene similares características al representado en las escenas de este film.

<sup>335</sup> Citado en Pagano, Franco Alejandro, “La privatización y desguace del sistema ferroviario argentino durante el modelo de acumulación neoliberal”, en: *3º Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCUYO*, 2017, 12.

emblemático, ya que afectó no solo materialmente, sino también psicológica, social y anímicamente a los trabajadores que formaban parte de las *comunidades ferroviarias*.<sup>336</sup> El cierre de los ramales implicó el colapso, a todo lo largo y ancho del país, de los pueblos servidos por esa red, la dispersión de los miembros de las comunidades cuya vida giraba en torno al ferrocarril y el envío a la desocupación de más 80.000 trabajadores.<sup>337</sup>

Consideramos que el caso de las comunidades ferroviarias amerita un análisis particular. Esto es así tanto por la forma en que estas estaban constituidas como por la relación que tenían entre sí los pueblos servidos por el ferrocarril; agregamos, en este sentido, la necesidad de considerar que, entre 1991 y 1993, en ese brevísimo lapso de tiempo, dejaron de funcionar todos los servicios ferroviarios de pasajeros de larga distancia, por lo que quedaron incomunicadas centenares de poblaciones y se fracturó la vida comunitaria de sus habitantes, que se dispersaron a la búsqueda de nuevos trabajos. El levantamiento de rieles y durmientes que tuvo lugar en muchos casos operó, además, a modo de reafirmación de la cesación definitiva de esos servicios.

Como se dijo en el capítulo 2, aspectos de la forma en que tuvo lugar ese proceso fueron documentados cinematográficamente por Fernando Solanas en *La próxima estación*, realizado en 2008, a más de una década del cierre de los ramales. A lo largo del film, la voz en off del director acompaña la presentación de imágenes de archivo –se incluyen fotografías y fragmentos de noticieros televisivos de distintas épocas– que son utilizadas para historizar el modo en que, a lo largo de más de un siglo, se conformó la red ferroviaria. Surge de este relato la cuantía de los bienes que el ferrocarril llegó a tener previo a los intentos de cerrar ramales que realizaron tanto Arturo Frondizi en 1958 como la dictadura cívico-militar en 1976, y que culminaron, finalmente, con el desguace que tuvo lugar con la llegada de Menem.

El documental recorre diversos talleres ferroviarios abandonados, entre otros los ubicados en Pérez y Laguna Paiva (provincia de Santa Fe) y en Tafi Viejo (provincia de Tucumán). La cámara de Solanas se posa en espacios en los que en los 90 trabajaban miles

---

<sup>336</sup> Así se designa a los conglomerados que, a lo largo de décadas, se fueron conformando en torno a las estaciones de trenes, una forma de agrupamiento social que se expandió a lo largo de las poblaciones de todo el país que contaban con ese servicio.

<sup>337</sup> Frente a semejante masa de despidos acercamos los conceptos de Maristella Svampa cuando señala que al analizar la magnitud de la desocupación “es necesario tener en cuenta que en la sociedad argentina no había redes de contención ni centros de formación o reconversión laboral [...] a la hora de aplicar crudas medidas de despidos”. Svampa, *La sociedad excluyente*, 49.



de operarios reparando locomotoras y vagones o fabricando repuestos. En esos talleres, además, los hijos de los ferroviarios participaban de escuelas formadoras de profesionales. Los sujetos entrevistados relatan el proceso por el cual, luego de la paralización de las actividades, los talleres fueron desmantelados y sus máquinas destruidas para ser vendidas como chatarra. Los ex ferroviarios con los que Solanas dialoga lo conducen a los sitios que se denominaban, gráficamente, “cementeros de locomotoras”, concentrados no solo en los talleres abandonados, sino también en lo que otrora fueron nudos ferroviarios. Allí, la cámara registra, a la intemperie y oxidándose, decenas de locomotoras y centenares de vagones.<sup>338</sup> De la misma forma en la que el director registra la acumulación de materiales descartados, documenta el estado de abandono de los edificios de aquellas estaciones ferroviarias que quedaron fuera de servicio.

Solanas realiza una investigación sobre los efectos que el desguace del sistema ferroviario tuvo no solo en el cuerpo de las comunidades ferroviarias, sino también en el conjunto de las poblaciones de las localidades donde estaban establecidas. Parte de su indagación filmica se apoya en entrevistas en las que recoge las vivencias de ex empleados ferroviarios: ante la cámara desfilan ingenieros, guardas de tren, delegados gremiales de base y un maquinista con quien Solanas dialoga en la cabina de mando de un tren suburbano en marcha. Cuando el director entrevista al ingeniero ferroviario Adrián Silva, este resume, con profunda angustia, su experiencia subjetiva: “no es fácil llegar todos los días a trabajar y saber que te están diciendo todos los días ‘mañana te llega el despido, pasado mañana’, o esa famosa historia que nos decían ‘se acabó la plata, ahora les van a pagar con bonos, que los van a ir a cobrar dentro de diez años’. Creo que fue el período más difícil, ver cuando los compañeros se iban”. En una parte de la entrevista, el ingeniero se quiebra, no puede contener su pesadumbre: es cuando comenta que los grupos de trabajadores que cerraban sus cofres en el vestuario, devolvían las herramientas y se alejaban, semejaban “un ejército derrotado, rindiéndose y entregando las cosas”, es decir, un ejército en retirada.

En el documental está representado el estado de las viviendas de los trabajadores ferroviarios abandonadas tras la migración de sus dueños. Una vecina del pueblo de

---

<sup>338</sup> Esa situación aún perdura. En proximidades de la estación Liniers del ferrocarril Sarmiento, desde los trenes en marcha se puede contemplar un verdadero cementerio de vagones de todo tipo y de locomotoras de diversos orígenes. Los galpones contienen material ferroviario en desuso y asientos destrozados apilados unos sobre otros.

Patricios<sup>339</sup> comenta que, cuando los trabajadores ferroviarios despedidos se tuvieron que ir, sus casas “se quedaron acá” y, tras años de no estar habitadas ni mantenidas, estaban totalmente “venidas abajo”. En su recorrido ya no solo por Patricios, sino por varios pueblos del interior, la cámara de Solanas enfocó algunas de esas viviendas. Por sus características externas es posible inferir que muchas de ellas fueron construidas durante las primeras décadas del siglo XX, posiblemente por miembros de una generación de ferroviarios anterior a la de los que ahora debieron abandonarlas. El aspecto exterior de las que permanecían en pie, con yuyales creciendo a su alrededor y frentes descascarados y derruidos, evidencia penosamente la ausencia de los moradores que antes les otorgaban vida. Otras de las casas, ya sin puertas ni ventanas, se habían convertido en verdaderas taperas.

La cámara penetra en pueblos totalmente ya sin habitantes, los llamados “pueblos fantasma”,<sup>340</sup> sea porque la totalidad de sus habitantes migraron hacia las ciudades – incrementando en muchos casos las poblaciones villeras y los asentamientos– o porque solo quedaron en esas localidades un grupo de personas de mayor edad. Solanas concluye que aproximadamente un millón de personas se desplazaron desde esas localidades en busca de trabajo tras el cierre de los ramales, y que entre 1990 y 1998 un conjunto de más de 5 millones de habitantes de ciudades y pueblos del interior dejaron de contar con servicio ferroviario de pasajeros.

Juan Carlos Cena,<sup>341</sup> ingeniero y ex funcionario ferroviario, despedido tras el cierre de los ramales, ha vivido en carne propia el proceso de desmantelamiento del sistema ferroviario. Munido de esa experiencia ha realizado un estudio abarcativo de la cuestión cuyas conclusiones lo llevaron a señalar que las estaciones del interior del país donde no circula el tren “son socavones donde se refugia la miseria”, y que las localidades en las que

---

<sup>339</sup> El pueblo Patricios creció alrededor de la Estación ferroviaria Patricios de la Compañía General de Ferrocarriles en la Provincia de Buenos Aires. Al cerrarse el ramal ferroviario se produjo un éxodo masivo de la población. Hoy cuenta con menos de 800 habitantes. La estación fue inaugurada en 1911 por la Compañía General de Ferrocarriles en la Provincia de Buenos Aires. Con la nacionalización de las vías férreas en 1948, pasó a formar parte del Ferrocarril General Manuel Belgrano y la última vez que circuló un tren fue en 1993. Si bien la mayoría de los pobladores que aún residen en Patricios son trabajadores rurales, muchos de ellos viajan a diario a la ciudad cabecera, 9 de Julio, donde tienen sus empleos.

<sup>340</sup> Hace unos años tuvimos la oportunidad de visitar una de esas estaciones, la ubicada en Canals, pueblo situado al sur de la provincia de Córdoba. En ella, lo que era la sala de espera se convirtió en un corral de gallinas, en tanto que la casa del jefe de estación estaba ocupada por gente que comía y dormía en el suelo.

<sup>341</sup> Juan Carlos Cena, “Pueblos abandonados por la ausencia del ferrocarril”, *Red Eco Alternativo*, acceso el 10 de agosto de 2019, <http://www.redeco.com.ar/nacional/masdelpais/27075-pueblos-abandonados-por-la-ausencia-del-ferrocarril>.

estaban instaladas sufrieron una brutal desmembración poblacional. Como continuidad de esa investigación, Cena contabilizó, provincia por provincia, la cantidad de pueblos donde ya no hay pobladores o que están próximos a su disolución: hacia 2005, el autor contabilizaba 620 en todo el país.<sup>342</sup>

Entre los estudios interdisciplinarios que analizaron las cuestiones que abarca este subtema cabe mencionar los realizados y compilados por Nicolás Damin y Joaquín Aldao.<sup>343</sup> Los trabajos de campo producidos por el grupo de investigadores del que forman parte ponen el foco en poblados de distinto tamaño del interior del país e indagan sobre la situación posterior a la privatización de quienes los habitaban, lo que les permite evaluar la forma en que las comunidades fueron afectadas por ese proceso. Al momento de referirse a esas comunidades, los investigadores utilizan la categoría de “familia ferroviaria”, pues plantean que los ferroviarios conforman un tipo especial de familia que va más allá de los lazos sanguíneos. Los estudios de campo concluyeron, es cierto, que el hecho de que los hijos o familiares de empleados ferroviarios tuvieran prioridad para ingresar a trabajar al ferrocarril contribuyó a ampliar el espectro de las “familias ferroviarias”. Pero, como señalan, en las poblaciones que estudian “se formaron lazos y redes comunes de identidad y sentimientos que trajeron consigo la formación de uniones y vínculos entre los residentes del pueblo más relacionados con el sentir, el compromiso y el compañerismo que con la sangre misma”.<sup>344</sup> En conclusión, la conformación de esos núcleos relacionales tenían que ver con la especificidad de ese mundo laboral, pero a la vez involucraba a la totalidad de los habitantes que vivían en los pueblos por los que circulaba el ferrocarril.

El cierre de los ramales de larga distancia afectó profundamente a esos núcleos sociales, ya que sus componentes no solo perdieron la condición de ferroviarios, sino que – como hemos señalado – debieron migrar hacia las ciudades en busca de otro tipo de trabajo.<sup>345</sup> Acercamos las palabras de uno de los entrevistados por Aldao y Damin, habitante de la localidad de Patricios, quien resume ese proceso:

---

<sup>342</sup> Juan Carlos Cena, “Pueblos abandonados”, *Latitud periódico*, 25 de octubre de 2012, acceso el 10/06/20, <https://www.latitudperiodico.com.ar/transporte/pueblos%20abandonados.htm>.

<sup>343</sup> Véase Nicolás Damin y Joaquín Aldao, comps., *Sociología, historia y memoria de los pueblos ferroviarios* (La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2015).

<sup>344</sup> Blanco Navarro, Mercedes, Daiana Gerschfeld, Estefanía Goren y María Luz Larghero, “La Familia Ferroviaria: transformaciones intergeneracionales de las representaciones sobre la familia (1940-2008)”, en *Sociología, historia y memoria de los pueblos ferroviarios*, Damin y Aldao, comps., 57.

<sup>345</sup> Blanco Navarro, Gerschfeld, Goren y Larghero, “La Familia Ferroviaria”, 57-58.

¿Y sabe qué es lo que pasa? La tristeza. Porque nuestros hijos, por ejemplo, todos estos chicos que andan por ahí, que han ido de un lado a otro. Bueno, tendrían que haber estado acá con nosotros [...] Porque si el ferrocarril existía, todos estos hombres que están por ahí, al Norte, han quedado algunos por ahí, algunos han muerto por ahí, abandonados de su pueblo [...] Es una tristeza, porque hoy nadie puede estar contento de lo que ha ocurrido en el pueblo de Patricios. Como ha ocurrido en otros pueblos, por ejemplo, ustedes no sé si conocen Mechita. Mechita, había ¿cuánta gente trabajaba en el depósito ahí en el ferrocarril? Miles y miles de personas. Y esa gente ¿cómo está? Una tristeza. Igual que en el Norte, por ejemplo, Tucumán, Tañ Viejo.<sup>346</sup>

En esa entrevista –una de las tantas realizadas por los investigadores– quedan testimoniados los efectos no solo materiales sino también afectivos y simbólicos que soportó la población de esas localidades.

Cabe recalcar que “en estas comunidades la circulación de mercancías regionales de pequeños productores eran comercializadas principalmente en el pueblo y en las localidades aledañas”,<sup>347</sup> y que con el cese de los trenes cesa también esa actividad. En general, muchos de esos pueblos no poseían caminos adecuados y los que existían solo se comunicaban con la ciudad y no entre sí. El ferrocarril de pasajeros, así, se erigía en las pequeñas localidades del interior como algo más que un simple medio de transporte: era un importante soporte de las economías locales. Esto es así dado que en estas poblaciones la dinámica del mercado interno estaba fuertemente relacionada con el poder adquisitivo de los asalariados que allí vivían. En este sentido, la gran cantidad de familias que obtenían sus ingresos de la actividad ferroviaria –una de las mayores fuentes de empleo y de las mejor pagas– no sólo sufrieron las consecuencias económicas, sino que resultaron afectadas en su funcionamiento global. El trabajo de campo realizado por Damin y Aldao muestra la forma en que la disolución de la “familia ferroviaria” trasladó la crisis al sector “comercial” de las poblaciones. “La familia ferroviaria”, explican, “se queda sin ingresos y los pequeños comerciantes del pueblo pierden

---

<sup>346</sup> Aldao, Joaquín y Nicolás Damin, “La comunidad ferroviaria sin el tren. Dinámica identitaria y prácticas de memoria en los pueblos al costado de las vías”, en *Sociología, historia y memoria de los pueblos ferroviarios*, Damin y Aldao, comps., 95.

<sup>347</sup> Aldao y Damin, “La comunidad ferroviaria sin el tren”, 97-98.

clientes predilectos, por nivel de consumo y confiabilidad”.<sup>348</sup> Asimismo, indican que “con el tiempo, la significativa disminución de la población también trajo aparejada una disminución en el volumen de las funciones públicas”.<sup>349</sup> Tanto en el nivel político y burocrático-administrativo como en el sector educativo y de salud, el fuerte descenso de la población trajo consigo una disminución de la representatividad política del Estado y del personal público, llegando al límite de generar la desaparición de dependencias municipales y el cierre de establecimientos. A modo de ejemplo, surge de la investigación que en Patricios “había sólo un médico municipal, que permanecía en el pueblo de lunes a viernes”.<sup>350</sup> Concluyen, finalmente, que si bien no todas las poblaciones sin tren se transformaron en pueblos “fantasma”, la totalidad de sus habitantes fue severamente afectada en su identidad. Como excepción, mencionamos la existencia de algunos pueblos que continuaron habitados en los cuales se desarrollaban actividades vinculadas al agro o la industria y eran poco dependientes de la ausencia o presencia de los trenes, ya que pudieron suplantarlos con el transporte automotor.

Las consecuencias del desmantelamiento de los ferrocarriles durante los 90 fueron también analizadas por Laura Golovanevsky para el caso de la provincia de Jujuy. Las conclusiones a las que arriba la investigadora no difieren de aquellas que hemos marcado al referirnos al desguace ferroviario en las provincias de Buenos Aires, Mendoza y Tucumán. Si bien la autora centra su investigación en las consecuencias económicas que conllevó la eliminación de los trenes de pasajeros y carga, señala acerca del proceso privatizador atravesado por Argentina que “en términos de empleo, su impacto fue devastador”.<sup>351</sup> Agrega que, en el caso de Ferrocarriles Argentinos, muchos de los trabajadores que resultaron despedidos no lograron reinsertarse en otras tareas y que al momento de realizar su investigación, en 2012, la situación de desempleo entre los ex ferroviarios “continúa afectando las condiciones de vida de numerosos hogares”.<sup>352</sup> Concluye señalando que ese

---

<sup>348</sup> Aldao y Damin, “La comunidad ferroviaria sin el tren”, 98.

<sup>349</sup> Aldao y Damin, “La comunidad ferroviaria sin el tren”, 98.

<sup>350</sup> Aldao y Damin, “La comunidad ferroviaria sin el tren”, 99.

<sup>351</sup> Laura Golovanevsky, “Privatización y desmantelamiento ferroviario en Jujuy”, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy*, N.º 41, 2012, 118.

<sup>352</sup> Golovanevsky, “Privatización y desmantelamiento ferroviario en Jujuy”, 119.

proceso implicó también “la virtual desaparición de pueblos que debían su existencia al paso del ferrocarril (en especial en las denominadas tierras altas de Jujuy)”.<sup>353</sup>

Franco Pagano, por su parte, destaca importantes cambios en las condiciones laborales de los empleados ferroviarios que, a lo largo del territorio nacional, aún continuaban trabajando, tales como el incremento de la duración de la jornada de trabajo, reducción al mínimo de los planteles y desmejoras salariales; hace centro en el hecho de que la población de las localidades afectadas debió migrar a las grandes ciudades en busca de alguna tarea que les permitiera cubrir sus necesidades, asentándose –por lo general– en las áreas suburbanas e “incrementando el surgimiento de villas de emergencia”.<sup>354</sup> Agrega que “el personal despedido o retirado –tentado por las indemnizaciones– se ensimismó y continuó su vida personal, alejándose de la unión que caracterizó a la familia ferroviaria. Este proceso de desunión y de individualismo fue característica común en todas las privatizaciones”.<sup>355</sup>

El tren cumplía, en términos globales, una importante función social. Refiriéndose a los servicios que prestaba a las poblaciones, Juan Carlos Cena agrega que excedían el transporte de personas y mercancías, ya que el ferrocarril “fue una empresa solidaria, acarrió agua y pastura en tiempos de sequía, perforó e instaló bombas y tanques de agua para abastecer a poblaciones enteras; participó en las campañas de lucha contra las langostas y otras plagas y en las tareas de vacunación, concurriendo a lugares donde nadie llegaba. Con el Tren Sanitario encabezó la campaña contra el mal de Chagas y apoyó la lucha contra la vinchuca, abasteció y prestó auxilio a zonas inundadas”.<sup>356</sup> En relación con ese rol, en la parte de su documental titulada “La edad de oro de los ferrocarriles”, Solanas incorpora imágenes de archivo en que se ve a los “trenes hospitales”, que contaban entre otras cosas con laboratorios y que además incluían vagones en los que se pasaban películas.

En *La próxima estación*, Solanas recupera la experiencia de los pueblos que, luego de la pérdida del tren, siguieron conteniendo un grupo residual de habitantes, en general gente mayor. Como se mencionó, es el caso de Patricios, lugar en el que el director realiza entrevistas a algunos de sus habitantes. La cámara enfoca a un grupo de gente mayor que intercambia recuerdos del tiempo en el que los trenes circulaban. En esta parte del

---

<sup>353</sup> Golovanevsky, “Privatización y desmantelamiento ferroviario en Jujuy”, 119.

<sup>354</sup> Pagano, “La privatización y desguace del sistema ferroviario argentino”, 29.

<sup>355</sup> Pagano, “La privatización y desguace del sistema ferroviario argentino”, 22.

<sup>356</sup> Juan Carlos Cena, “Pueblos abandonados”.

documental, el director no interroga ni interviene; deja que los entrevistados, dialogando entre sí, expongan ante la cámara sus sentires y preocupaciones, que estaban enmarcados por la nostalgia, el desánimo y la falta de perspectivas superadoras de la situación por la que atravesaban. El grupo dialoga y desarrolla relatos colmados de tristeza. Un ex ferroviario expresa que con el cierre de los talleres se han perdido los múltiples oficios y especialidades que se ejercían en ellos: menciona torneros, carpinteros, caldereros, fundidores y hojalateros. Agrega que mucha gente se deprimió y enfermó severamente al no poder superar el brusco cambio que significó en sus vidas ser expulsados de tareas que venían realizando desde hacía mucho tiempo. Una docente, a su vez, lamenta el cierre de la escuela técnica donde se formaban los jóvenes que luego serían incorporados como oficiales a las tareas de los talleres.

Los comentarios de los pobladores de Patricios, en su conjunto, podrían resumirse en las palabras que una de las habitantes expresa mientras camina entre las vías oxidadas:

“Patricios ya está muerto. Este pueblo nació, vivió y murió con el ferrocarril”.

Todo lo anterior no obstó para que los habitantes residuales de Patricios conservasen intacto el edificio de la estación y lo hayan mantenido y convertido en un pequeño museo que contiene la historia del ferrocarril y la del pueblo.

En otras localidades de la provincia de Buenos Aires, la población remanente y ex ferroviarios siguen manteniendo vivo el recuerdo de los trenes y sostienen la esperanza de su regreso. En Vagues, pequeña localidad próxima a San Antonio de Areco, al tiempo que se observan grupos de vagones de carga oxidados y abandonados en vías muertas, la estación está mantenida exactamente como cuando los trenes se detenían en ella: la campana brillante y el reloj señalando la hora, a lo que se agrega un pequeño museo que historiza la fundación de la localidad y su vinculación con los trenes. Una de las diferencias con Patricios es que los habitantes y ex ferroviarios de Vagues tienen la esperanza de que el tren vuelva a circular, situación que se expresa en las leyendas colgadas en las paredes del edificio que, en letras de gran tamaño, sostienen: “mientras hay vías hay esperanza”.

Si bien la producción argentina de films que incluyen imágenes de trenes es muy escasa,<sup>357</sup> nos interesa traer ejemplos de algunos de ellos en la medida en que destacan la importancia que tuvo el ferrocarril en la vida de los pobladores del interior. En muchas localidades, el arribo del tren a la estación ferroviaria se constituía en un importante momento de reunión social: se iba a saludar a quienes se iban, a recibir a quienes llegaban y a conversar con otros pobladores. Hubo incluso “parejas que se casaban en la estación”.<sup>358</sup> Ese último aspecto de las vivencias en las estaciones ha sido representado en la película *Un idilio de estación* (1978), de Aníbal Uset. Por su parte, en *Un lugar en el mundo* (1992), de Adolfo Aristarain, un tren llega semanalmente (apenas cuatro vagones) a un pequeño pueblo: transporta pasajeros, un grupo de ovejas y encomiendas. Los films exhiben cómo la estación se conformaba, en síntesis, como “un lugar de encuentro, en donde la comunidad se constituye como tal y cobra dinamismo”.<sup>359</sup>

En el intento de resumir los elementos que nos han brindado el documental *La próxima estación* y las investigaciones de campo que hemos analizado más arriba acerca de lo que implicó para el conjunto de las comunidades del interior “vivir sin trenes”, comenzamos por señalar el aislamiento que tuvieron respecto del resto del país. Agregamos las forzadas migraciones de los trabajadores vinculados directa o indirectamente al ferrocarril, que en muchos casos implicaron dispersiones familiares y el abandono de sus viviendas. Los poblados que quedaron con habitantes residuales comenzaron a carecer de acceso a la salud, al agua y a otros servicios básicos que les acercaba el tren. Es necesario tener en cuenta que el tren traía a las comunidades desde los diarios que se imprimían en las grandes ciudades hasta medicamentos, frutas, hielo y los más diversos elementos que hacían a la vida cotidiana en los pueblos. Vivir sin trenes se erigió, para millones de personas, en un drama que por sí solo podría representar la crisis que en los 90 conllevó para el conjunto de la población del país la aplicación del proyecto neoliberal.

---

<sup>357</sup> Entre las películas ficcionales argentinas anteriores a la década del 90 en las cuales la presencia de los trenes tiene relevancia podemos citar: *Kilómetro 111* (1938), de Mario Soffici; *Tren internacional* (1954), de Daniel Tinayre; *Esta tierra es mía* (1961), de Hugo del Carril. Entre los documentales se destacan *Tire dié* (1960) y *Los inundados* (1962), ambas de Fernando Birri, así como también *El trasandino del Norte, Salta / Socompa* (1948), de Fernando Ayala, y *Buenos Aires al Pacífico* (2019), de Mariano Donoso.

<sup>358</sup> Aldao y Damin, “La comunidad ferroviaria sin el tren”, 106.

<sup>359</sup> Aldao y Damin, “La comunidad ferroviaria sin el tren”, 106.



## CONCLUSIONES

La intuición inicial de que parte de las películas argentinas ficcionales y documentales realizadas en la década del 90 –o inmediatamente posteriores, pero referidas a ese período– representan las consecuencias de la crisis del Mundo del Trabajo que tuvo lugar en Argentina durante aquellos años, fue consolidándose y cobrando cuerpo al punto de impulsarnos, hacia la mitad de la década de 2010, a convertirla en objetivo de investigación. A medida que fuimos avanzando en ese proceso, la idea de incursionar en ese tema reafirmó su atractivo y pertinencia desde otro ángulo: al analizar lo producido hasta el momento para elaborar un estado de la cuestión, pudimos constatar que, como decimos en la Introducción, la bibliografía específica existente sobre el asunto de nuestro interés es relativamente escasa y que, hasta donde tenemos conocimiento, no hay un estudio de largo alcance que lo haya examinado en su conjunto.

En el proceso de dar forma al objeto de investigación, ya corporizado en materia de una tesis, fueron significativos para nuestro propósito los conceptos de Robert Rosenstone acerca de la relación film/historia, y las perspectivas al respecto de los historiadores Marc Ferro y Pierre Sorlin. En lo referido al caso y el período de esta tesis, partimos de las consideraciones de Gonzalo Aguilar cuando señala que en Argentina “un crítico cultural podría inventariar las transformaciones de la década de los 90 a partir de sus films”<sup>360</sup>.

Durante la primera parte del período de concreción de nuestro proyecto analizamos un amplio espectro de películas ficcionales y documentales, argentinas y extranjeras, que, realizadas en distintas épocas y bajo diversas formas y estéticas, representan la crisis del Mundo del Trabajo en diversas latitudes, al tiempo que abordan los múltiples conflictos de ella derivados. Al realizar esa tarea hemos centrado nuestra atención en los films que expresan los efectos que tuvieron en los sujetos y en la sociedad la desocupación por tiempo prolongado y la precarización laboral.

El objetivo planteado suponía una serie de desafíos. El primero de ellos pasaba por determinar si realmente de la vasta producción filmica argentina del período podía emerger un grupo de películas ficcionales que, representando aspectos del espectro laboral y del

---

<sup>360</sup> Aguilar, *Otros mundos*, 73.

contexto social de la época, pudiese conformar un corpus suficientemente relevante de la forma en que la crisis generalizada de los 90 afectó al Mundo del trabajo. Operando bajo esa premisa pudimos seleccionar catorce películas, incluyendo aquellas documentales que formaron parte del “boom” documental de los 90, como lo han definido Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker. Ese núcleo –lo fuimos constatando durante el avance de la escritura de la tesis– nos permitió configurar un panorama de los temas más relevantes, así como también de las transformaciones que afectaron las bases del Mundo del Trabajo durante la década, a tal punto que podría arriesgarse que, con sus películas, los directores aportaron, a su modo, a la historización del proceso.

Por supuesto, además de incorporar los estudios realizados por los historiadores de la cultura y del cine sobre estas películas y en general sobre el período, todas las cuestiones generales y particulares abordadas en los films de nuestro corpus las fuimos confrontando con una extensa bibliografía historiográfica sobre los procesos económicos, sociales, psicológicos, a los que hacían referencia. De este modo, nos abocamos a investigar las distintas formas concretas en que, en los relatos audiovisuales que conforman el corpus de la tesis, se plasma la amplia problemática social y económica generada por la aplicación de las políticas neoliberales por parte del gobierno de Carlos Saúl Menem. Para avanzar en esa cuestión fue necesario desarrollar una perspectiva de trabajo que nos permitiera articular vínculos entre el análisis histórico de las consecuencias de la crisis y su representación. Fue en ese punto cuando decidimos adoptar un método organizativo similar al utilizado por José Enrique Monterde en su libro *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, de 1997. Adaptando a las particularidades de nuestro caso de estudio los lineamientos básicos que ha utilizado Monterde, nuestra forma de trabajo consistió en dividir el campo de estudio en ejes temáticos –cada uno de ellos conforma un capítulo– que fragmentamos, a su vez, en “subtemas”. Es necesario enfatizar que las representaciones cinematográficas de cada film, en general, no se reducen exclusivamente a los títulos de los subtemas considerados, sino que abarcan en su desarrollo otras cuestiones que hacen al Mundo del Trabajo.

Nuestra convicción de que las políticas aplicadas durante la década de los 90 por el gobierno menemista, lejos de ser el comienzo de la imposición de medidas neoliberales sobre el Mundo del Trabajo, constituyeron su “punto de llegada”, es decir, la culminación de un

proceso ya iniciado por gobiernos anteriores, abrió la necesidad de repasar brevemente, en el inicio de la tesis, las políticas de Estado de las administraciones que lo precedieron. El origen indudable fue, a todas luces, la violenta y sanguinaria dictadura que tomó el poder en 1976 y aplicó medidas económicas que afectaron negativamente al Mundo del Trabajo. A su turno, el gobierno democrático de Raúl Alfonsín, al enfrentar la difícil situación social y económica que dejó el gobierno militar, no solo no dio respuestas a las necesidades de la base inferior de la pirámide social y económica, sino que aplicó lo que llamó una “política de guerra” económica que, entre otras cosas, incluyó la privatización de algunas empresas del Estado y el intento de implementar sistemas de retiro voluntario en la totalidad de ellas. Cuando abandonó la escena traspasando el gobierno en forma anticipada a Carlos Saúl Menem, la caótica situación que acompañó su retirada facilitó la implementación de las políticas menemistas. Como telón de fondo, entre 1976 y 1989, el país había pasado de una economía basada en la producción de bienes a otra que tenía en su base la financiarización del capital.

Luego de establecer el marco histórico, y de reseñar brevemente los ejes nodales que abordaría nuestro trabajo, emprendimos el desarrollo de los capítulos de la tesis.

El primero de ellos, “El contexto de algunas transformaciones en el cine argentino durante la década de 1990”, tiene, como se dijo, un carácter histórico-descriptivo. Allí destacamos algunas cuestiones relacionadas con la base técnico-material que sustentó algunas de las producciones audiovisuales con las que trabajamos, como el surgimiento de un número importante de escuelas de cine y, con ellas, de jóvenes directores que contaron con el apoyo económico del INCAA y recibieron subsidios del exterior, elementos todos que, junto al abaratamiento de los equipos de filmación, fueron esenciales para realizar las producciones.

Sin embargo, es necesario señalar, en este punto, que el corpus de la tesis abarca dos películas ficcionales producidas antes y después del desarrollo del NCA: *Después de la tormenta*, que responde a una forma narrativa previa, fue realizada al comienzo del período objeto de estudio de la tesis, y resultaba clave porque incluía casi todos los temas y subtemas que abarca nuestra investigación. Algo similar, aunque de una forma no tan gravitante, ocurrió con *Industria Argentina. La fábrica es de los que trabajan*, del año 2012. Cabe mencionar, asimismo, que algunas de las producciones audiovisuales documentales que

abordamos tampoco corresponden a la orientación del NCA, como ya se mencionó en capítulos respectivos.

Respecto de las películas ficcionales seleccionadas realizadas bajo los lineamientos del NCA, uno de los principales problemas que enfrentamos fue detectar las formas específicas en las que representan, a lo largo de sus relatos, aspectos de la crisis del Mundo del Trabajo. Puestos en esa tarea comenzamos por singularizar qué era lo verdaderamente nuevo, en cuanto a estética y contenidos, que aportaba ese “nuevo” cine, y cuán diferente era con relación al de períodos anteriores. Vimos que, en el NCA, la actuación y los diálogos de los personajes difieren de los estereotipos que es dable encontrar en muchas películas ficcionales realizadas en décadas precedentes, y que el discurso de los personajes se expresa apelando al lenguaje cotidiano, que intenta remedar el que en la vida real utilizarían los grupos sociales representados. Pudimos constatar, además, que otra de las características que definía al nuevo cine en contraste con el anterior son sus puestas en escena, ahora asociadas en general a la vida común de los personajes. Pero quizá el cambio más importante que detectamos es que esos films buscan que el espectador no solamente “more” en los personajes representados sino que, para abarcar el sentido de lo transmitido, deba realizar su propia interpretación, pues no hay mensajes ni discursos explícitos que expliquen o guíen conclusiones.

Para abordar una parte de los films, indagamos en algunos de los estudios académicos que han tratado el surgimiento, las características y el desarrollo del NCA como conjunto, entre los que se destacan los títulos de Gonzalo Aguilar, Jens Andermann, Ana Amado y Gustavo Aprea, quienes coinciden en ubicar la presencia de la dimensión política en los films del NCA, señalando que lo político no se expresa mediante consignas ni mandatos –como se daba en el cine de los 60 y 70, en el cual solían mostrarse los estigmas de la dominación o se representaban situaciones sociales o políticas indignantes– sino que se construye a través de las puestas en escena de situaciones que dan cuenta de las “estructuras del sentir” que pueden leerse en sus relatos.

En lo que hace al cine documental realizado a partir de la segunda mitad de la década de los 90, pudimos constatar la justeza de la calificación de “boom” que –en función de su cantidad y su calidad– le otorgaron Marrone y Moyano Walker, y recuperamos algunas particularidades de esos films. Emergió, así, que a la característica de cine político que sin

dudas les cabía había que agregar, en algunos casos, su naturaleza de “militante”, pues sus realizadores incluyen una toma de posición y denuncia sobre quiénes son los responsables y cuáles las causas de la crisis del Mundo del Trabajo. Estas cuestiones han sido elaboradas por Gabriela Bustos en su libro *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*, en el cual destaca que, en muchos de esos films, puede observarse una relación de continuidad y ruptura con los documentales de décadas anteriores. Uno de los aspectos salientes, plantea la autora, es la utilización de un lenguaje audiovisual diferente del de sus antecesores para remarcar lo político-militante de las situaciones que encuadran las cámaras.

Hemos complementado estas lecturas con los conceptos de Ana Amado, quien en su libro *La imagen justa*, remarca que “el documental fue el formato utilizado de modo creciente durante la década del 90 para examinar acontecimientos del pasado histórico y del presente social”<sup>361</sup>. Su visión contribuyó desde otro ángulo, a reafirmar el lazo que existe entre cine e historia, y alentó algunas de las líneas de investigación en torno a los documentales –no solo ni principalmente los más militantes– que desarrollamos en los capítulos siguientes.

Durante el proceso de análisis, resultó notoria la forma en la que algunos de los films ficcionales se aproximan, por su estética y relato, al cine documental; por eso decidimos, dado que trabajaríamos con uno y otro, puntualizar algunas de sus diferencias. Aunque tal vez resulte obvio, entendimos necesario explicitar como la más importante el hecho de que en las películas ficcionales las acciones están interpretadas por actores que transitan por situaciones que pueden o no haber ocurrido, en tanto que en las documentales los hechos acercan vivencias y circunstancias concretas que están representadas por personas reales.

Avanzada la investigación, tomamos la decisión analítica de dividir una parte del corpus de documentales en dos grupos, que se han constituido en los objetos principales de dos subtemas: por un lado, aquellos que registran las acciones de resistencia a las políticas neoliberales de los 90 tales como los piqueteros; por otro lado, los que documentan la experiencia de los sujetos que debieron volcarse a actividades marginales para ganarse el sustento, notablemente, los cartoneros.

En relación con el modo de abordaje de lo político en los documentales, además de la modalidad utilizada por las producciones del NCA, y, por otro lado, de los audiovisuales

---

<sup>361</sup> Amado, *La imagen justa*, 34.

“de combate”, se abrió camino en nuestra investigación otra forma de representación que habilitó una serie de reflexiones. Nos referimos a los films conformados por imágenes de archivo –cinematográficas y televisivas– que representan, confrontándolos, aspectos del Mundo del Trabajo en momentos anteriores y posteriores a la crisis de los 90. Los hemos incluido en nuestro recorrido descriptivo pues de ese contraste emerge –muchas veces bajo la forma de “una suerte de sensibilidad nostálgica”<sup>362</sup> y operando como contrapunto– una crítica al proceso de precarización del trabajo y desindustrialización consecuencia de las políticas neoliberales.

De este modo, lo examinado en el capítulo 1 acerca de las diversas modalidades cinematográficas y los múltiples ángulos de mirada de los directores, así como también la selección del corpus, nos dejó a las puertas del análisis más específico de los films en cada uno de los tres capítulos siguientes, que constituyen el núcleo de la tesis.

Durante la escritura del primer subtema del capítulo 2 abordamos tres películas ficcionales de nuestro corpus: *Después de la tormenta*, *Mundo grúa* e *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan*. Todas ellas representan en sus relatos los efectos materiales de la desocupación de larga duración que tuvo lugar en el Mundo del Trabajo durante la década de 1990. A partir del análisis de los films, y de su puesta en relación con estudios históricos que abordaron el derrotero específico argentino de desempleo y privatización o que conceptualizaron estos procesos económicos y sociales, concluimos que, focalizándose en el itinerario vital de los personajes centrales, en sus trayectos marcados por la destrucción de su mundo económico y relacional, los directores de los films condensaron la representación de la experiencia vivida por una enorme masa de trabajadores desocupados que, despedidos y sin poder reinsertarse en el mundo laboral, atravesaron duras situaciones.

Para comprender las características que adquirió este “desempleo de larga duración”, comenzamos por revisar la desocupación estructural que a nivel mundial tuvo lugar en las últimas décadas del siglo XX y que fue analizada en profundidad por Robert Castel, quien al evaluar su magnitud propuso la categoría de “no empleo”, dada la total pérdida de hegemonía del empleo “clásico”, situación que para Argentina ha estudiado Julio César Neffa, entre otros. Los abordajes de ambos autores fueron fundamentales para entender cabalmente, y

---

<sup>362</sup> Mestman, “Imágenes de archivo/Memorias del trabajo”, 2

desde su dimensión histórico-económica, la representación del proceso de desocupación que proponen las películas mencionadas en este apartado de la tesis.

A fin de examinar la dimensión que adquirió el desempleo en la Argentina en la década del 90, y que, como dijimos, algunas de las películas ponen en escena a partir del derrotero de sus personajes, nos pareció pertinente acercarnos los conceptos que sobre ese punto desarrolló José Nun, quien utiliza la categoría de *masa marginal* para pensar en la dimensión y cualidad del fenómeno de los trabajadores desocupados. En este sentido, nos hemos focalizado en la particular forma que eligió Tristán Bauer para exponer en *Después de la tormenta* –película emblemática para los objetivos que nos propusimos en el capítulo 2– la profundidad y magnitud de la crisis laboral que ya se vislumbraba a inicios de los 90; nos referimos al amplio espacio que dedica a la representación del numeroso grupo de trabajadores marginados del sistema, entre ellos el propio protagonista, que buscan afanosamente conseguir una “changa” laboral por un día.

La precisión de los directores de los tres films que abordamos en el primer subtema para representar aspectos del contexto socio-económico de los 90 resultó evidente, una vez más, al momento de poner en escena una situación común en esos años: patronales que dejaron de operar, abandonaron y vaciaron sus empresas, y concluyeron su gestión dejando salarios impagos y trabajadores desamparados.

*Vivir sin techo* es la enunciación sintética que elegimos para encabezar uno de los subtemas del capítulo 4, dado que allí el análisis de esa circunstancia habitacional nos llevó a concluir que perder la vivienda y estar obligado a refugiarse en una villa miseria ha sido una de las situaciones más penosas por la que debieron atravesar muchos de quienes quedaron marginados del mercado laboral. Pero esta cuestión ya se anticipa en el capítulo 2, pues analizamos cómo, en los primeros minutos del film de Tristán Bauer, se expresa el temor a quedar “en la calle”, algo que luego se cumplirá para el protagonista y su círculo cercano. Queda expuesta, así, una de las más duras situaciones que soportaron numerosas familias.

Otra cuestión gravitante que surgió no solo del análisis de los tres films, sino de la totalidad de las películas de nuestro corpus, es la ausencia de los sindicatos durante los conflictos laborales representados en ellos y su, en muchos casos, activa colaboración con las políticas menemistas durante el proceso de despidos, cierre o extranjerización de las empresas.

Durante nuestro análisis de esas películas, asimismo, nos fuimos aproximando a la representación de las dificultades y disputas intrafamiliares derivadas de la crisis laboral: en *Mundo grúa* asistimos a la ruptura de la pareja del protagonista; en los otros dos films, los conflictos cobraron la forma de duros diálogos en el seno de los hogares. En *Después de la tormenta*, ante el cambio de roles al interior del hogar –recordemos que, debido a la desocupación de Ramón, su esposa pasa a ser el sostén principal– el director pone en escena los ríspidos diálogos que sostiene la pareja, los que por momentos generan la idea de la posibilidad de ruptura del vínculo. Tras ese episodio pudimos constatar que Bauer ha explorado en su relato lo que podría ser una última chance laboral para algunos de los trabajadores desocupados por largo tiempo; es el caso de Ramón, que años atrás había migrado desde el interior a la ciudad en busca de empleo y que, ya sin él, imaginó que retornando al espacio de sus orígenes podría obtener el trabajo y la vivienda que había perdido. El intento resultó, como lo representa el film, un total fracaso: la crisis abarcaba la totalidad del país.

A lo largo de la redacción de la tesis, nuestra intención fue mostrar con suficiente elocuencia las formas en que las representaciones cinematográficas –visuales, sonoras– acercan al espectador las diferentes reacciones de los trabajadores desocupados al momento en que cobran conciencia de su situación de marginación. Una de esas formas de respuesta, lo hemos visto, ha sido la búsqueda infructuosa de una solución individual, cuestión representada en el accionar de los personajes de *Mundo Grúa* y *Después de la tormenta*. Pero también nos preguntamos si, ante la crisis del Mundo del Trabajo, hubo, por parte de los trabajadores desocupados, otro tipo de réplica que hubiera sido representada por el cine. Encontramos que, en efecto, hubo intentos de resistencia, y que estos están representados en distintos films de nuestro corpus, especialmente en los documentales, cuyo análisis ocupa una de las líneas centrales que atraviesa nuestra tesis. Es Ana Amado quien en su libro *La imagen justa* señala certeramente que hubo dos actitudes diferenciadas frente a lo que llama “el desamparo” producido por la crisis en los años 90: una fue “el encierro”, en tanto que la otra pasó por la organización de “la querella”, o lo que denomina “la dignidad de la revuelta”.

Entre quienes se opusieron, ocupan un lugar destacado los piqueteros, nuevos sujetos sociales que emergen a mediados los 90 y son, precisamente los “querellantes”, los que sostienen esa “dignidad de la revuelta” que define Amado; *Piqueteras* y *Un fantasma recorre*



*la Argentina...los piqueteros* nos hablan de ellos. Como plantea Gabriela Bustos en su obra mencionada, son los “audiovisuales de combate”, un grupo de documentales producidos en los 90 y en ocasiones realizados por los propios actores de los hechos, los que exhiben no solo el accionar de grupos como los piqueteros sino que también expresan sus exigencias – trabajo y alimentos– a las autoridades gubernamentales. No escapó a esos registros la represión que en muchas ocasiones soportaron los piqueteros en diversas localidades del país, como así tampoco la importancia que tenía el accionar de las mujeres en lo que hacía a la organización y participación en los piquetes.

Otro grupo de desocupados, aislados y encerrados en sí mismos, ante la necesidad de sobrevivir recurrió a la realización de actividades marginales. En distintas partes de nuestra investigación nos referimos a los excedentes de población no funcionales al proceso de acumulación de capital. Parte de ese “excedente”, cuando no encontró empleo ni “changas” durante un prolongado espacio de tiempo, cuando la pobreza devino extrema debió abocarse a realizar actividades por fuera del mercado formal de trabajo. Como tarea mayoritaria emergió el cartoneo. Dos documentales de nuestro corpus –*Días de cartón* y *El tren blanco*– abarcan esa situación y registran el accionar cotidiano de aquellos marginados del sistema que seleccionan entre la basura los residuos que devendrán mercancías y, por lo tanto, elementos comercializables. Al abordar esta cuestión en la tesis nos hemos referido a la indagación que sobre el accionar de los cartoneros ha realizado Sabina Dimarco. De ella tomamos una frase que resume el contexto social en el que estos operaban y que también caracteriza lo que los documentales presentan: “los cartoneros se convierten en una postal de la situación que atravesaba el país”<sup>363</sup>.

Cuando comenzamos a analizar la representación cinematográfica del proceso de jibarización de las empresas del Estado que tuvo lugar en los primeros años de la década de los 90 concluimos que era necesario dedicar especial atención al tema, en la medida en que la destrucción de ese núcleo de empresas afectó la esencia de los lineamientos del Mundo del Trabajo, cosa que podía observarse en los films. En ellos se alude –más o menos directamente, según el caso– a cómo la violación de las normas basales del Derecho del Trabajo operaba a modo de telón de fondo del proceso que envió a cientos de miles de trabajadores a una desocupación sin retorno. A modo de síntesis definitiva de la importancia

---

<sup>363</sup> Dimarco, *Experiencias de autoorganización en cartoneros*, 1.

de las normas que conformaban ese Derecho nos parecieron válidas las palabras de Robert Castel cuando afirma que son aquellas que tienen el propósito de “civilizar” las relaciones sociales, lo que equivaldría a “civilizar el poder patronal sustituyendo, en la relación salarial, las relaciones de fuerza por relaciones de derecho, sin abolir la dominación patronal”<sup>364</sup>. En la tesis analizamos, precisamente, algunas de las películas de nuestro corpus que expresan esa situación de desamparo legal que afrontaron quienes quedaban desocupados.

El epígrafe de Daniel Azpiazu con el que encabezamos el subtema “Privatizaciones” del capítulo 2 operó, en su momento, como síntesis de una experiencia presente en varios films. En las palabras del autor están condensados los principales lineamientos y consecuencias de la política de los gobiernos menemistas. Luego de señalar que se trató de un “intento refundacional neoconservador”, y de poner el acento en lo “vasto y acelerado del programa de privatizaciones”, Azpiazu concluye que la experiencia argentina es ejemplo de aplicación de los parámetros basales del neoliberalismo: “privatización, desregulación, apertura y subordinación creciente del trabajo al capital”. A lo largo del capítulo, intentamos demostrar cómo algunas de las representaciones cinematográficas seleccionadas se vinculan con lo sintetizado por Azpiazu, específicamente cuatro películas de nuestro corpus: *La próxima estación*, *Un peso un dólar*, *Ciudad de María* y *No crucen el portón*. Producidas bajo distintas propuestas narrativas, sus relatos contienen un elemento que las unifica: en todas ellas se trabaja con la presión ejercida sobre los sujetos o personajes para que “renuncien voluntariamente” a sus puestos.

Al analizar los films correspondientes a este capítulo, identificamos la presencia de dos fenómenos relacionados con el proceso de privatizaciones. Por un lado, la aparente “tranquilidad” –e, inclusive, acuerdo– con que buena parte de la sociedad argentina aceptó la liquidación del patrimonio estatal. Al respecto, destacamos las alusiones a la persistente política de desacreditación de esas empresas que, fundamentalmente a partir de 1976 operó sobre la población, desde los distintos gobiernos y en especial a través de los medios de comunicación. De esto da cuenta, por ejemplo, la película *Un peso, un dólar*, que lo incorpora y reelabora en su mundo ficcional. Por otro lado, un interrogante que subyacía en más de un film era el referido a los cuantiosos fondos con que se afrontaron los despidos y los “retiros

---

<sup>364</sup> Castel, *El ascenso de las incertidumbres*, 74.

voluntarios”<sup>365</sup>: endeudando al país, el Banco Mundial y el BID sostuvieron económicamente ese proceso otorgando un préstamo de U\$S 650 millones.

Por ser uno de los más representativos en el proceso de reducción de las empresas industriales estatales, en la tesis abordamos el caso de SOMISA, la mayor empresa productiva argentina, ya que ha sido tratado en los documentales *Ciudad de María* y *No crucen el portón*. En la primera de estas películas, Carlos Bellande, su director, representa aspectos de ese proceso registrando lo que ocurría desde el exterior de la planta (ya que, como se señaló, el tema principal del film es la Ciudad de María, posterior a la destrucción de SOMISA), en tanto que en *No crucen el portón* Claudio Remedi colocó su cámara en el interior de la planta y capturó asambleas de los trabajadores, así como también el fracaso de sus intentos por frenar los despidos. La información que, por medio de imágenes y testimonios, brindan ambos documentales –aunque cuando, como se analizó, asumen formas narrativas y perspectivas distintas– nos permitió constatar e incluir en nuestra tesis una aproximación no solo del proceso, sino también de las consecuencias que tuvo para la comunidad nicoleña el despido de 8000 trabajadores de SOMISA.

El conocimiento que, previo a la elaboración de la tesis, poseíamos acerca de la eliminación de la totalidad de las líneas ferroviarias de pasajeros por parte de la administración menemista nos sirvió como insumo cuando analizamos el documental *La próxima estación*, de Fernando Solanas. En su esencia, la película tiene como columna vertebral el registro cinematográfico del trajinar del director a lo largo y ancho del país, y su interrogación y búsqueda de información y explicaciones sobre el proceso de eliminación de numerosos ramales ferroviarios. Esa exploración está realizada, organizada y exhibida en forma tal que el documental puede ser considerado como una suerte de estudio de campo abarcativo sobre la profundidad y las consecuencias del proceso de desmontaje de la red de trenes que comunicaban y sostenían la vida económica y comunitaria de numerosas localidades. Al tiempo que acerca imágenes de centenares de pueblos abandonados y

---

<sup>365</sup> Dada la carencia de cifras exactas que permitan cuantificar con cierta exactitud la magnitud de los despidos que tuvieron lugar en las 66 principales empresas estatales privatizadas o afectadas por el desguace, nos pareció pertinente acercar como muestra un cuadro elaborado por el Taller de Estudios Laborales del Instituto Cuesta Duarte (PIT-CNT, Montevideo), en el que se exponen cifras que abarcan a solo seis de ellas: según se indica allí, en ese reducido grupo de empresas se perdieron 75.000 puestos, que constituían el 57% del total de sus plantillas ocupacionales.

estaciones derruidas, el documental da cuenta de la forma en que el cierre de todos los ramales afectó a las poblaciones del interior del país, y de las penurias que soportaron las familias ferroviarias, comunidades estas que analizamos en el capítulo 4 bajo el título “Vivir sin trenes”.

Por último, en función del análisis de *Un peso, un dólar*, dimos cuenta de un tema que, además de esta ficción, no tenemos conocimiento que haya sido representado filmicamente. Nos referimos a una de las falacias con que el menemismo interpeló a la población trabajadora en momentos en que eran destruidos miles de empleos: la afirmación de que bajo su gobierno se había abierto la posibilidad de que los proletarios pasaran a ser propietarios. En su trama, la película de Gabriel Condrón pone en escena las peripecias por las que atraviesa su personaje central que, ilusionado por aquel lema de la época, abrió, con el dinero percibido por su “retiro voluntario” de la empresa estatal en que trabajaba, una pequeña pizzería que le permitió, por un brevísimo tiempo, percibirse propietario y, tal como él lo expresa, miembro de la clase media. Al poco tiempo, la falta de consumo, sumada a la competencia de otros establecimientos similares y a su inexperiencia comercial, derivó en el rotundo fracaso del proyecto, lo cual ratifica –en la propuesta filmica– la falacia del discurso menemista.

Al momento de diagramar los capítulos que conformarían la tesis nos preguntamos si era necesario dedicar uno de ellos al mundo laboral de los jóvenes, dado que la crisis laboral afectó a todos los trabajadores, independientemente de su edad. Fueron dos las razones que nos decidieron a concluir por analizar separadamente la forma en que las diferentes franjas etáreas reaccionaron frente a la desocupación y la precarización laboral. La primera de ellas se justificó tras el análisis de las películas ficcionales de nuestro corpus: en sus relatos se destacan las diversas formas en que se comportaron y reaccionaron adultos y jóvenes frente a la desocupación prolongada y la precarización laboral; esas divergencias están representadas, entre otras, en la película *Después de la tormenta*, que remite a las vivencias de trabajadores adultos, y en *Buena vida (delivery)*, cuyo relato representa las experiencias de un grupo de jóvenes. La segunda razón tuvo en su base las investigaciones sobre el tema realizadas por Robert Castel, quien concluyó que los jóvenes tenían una relación con el trabajo diferente a la de la generación que los precedió.

*Solo por hoy*, *Buena vida (delivery)* y *Pizza, birra, faso* terminaron conformando el núcleo filmico que seleccionamos al momento de analizar la representación del mundo laboral de los jóvenes. Fue a través de estas películas que pudimos dividir nuestro análisis en dos tipos de sujetos jóvenes afectados por la crisis, representados en el corpus: en tanto que las dos primeras narran las experiencias de grupos de jóvenes de clase media o media baja volcados a la cotidianeidad del trabajo (aunque precario), la última expresa las vivencias de seres absolutamente desvinculados del mercado laboral.

Fue a partir de los trabajos que desde la sociología y la economía abordaron el tema de la precarización laboral y explicaron de qué modos esta se extendió hacia todos los poros del mundo laboral argentino, que analizamos cada uno de esos aspectos en los films. En distintos puntos de nuestra tesis hemos expuesto las diferentes variantes que abarcan esas lábiles formas de contratación. *Solo por hoy* y *Buena vida (delivery)* han representado algunas de ellas en sus relatos. También en función de su análisis se volvieron pertinentes las investigaciones de Agustín Salvia y Ianina Tuñón, que sostienen que los jóvenes eran las principales víctimas de la precarización y, en consecuencia, de la desigualdad social, lo cual se sumaba a salarios que no alcanzaban a cubrir las necesidades básicas de manutención y conllevaba para ellos un fuerte desaliento laboral.

Son dos las cuestiones que hemos tenido en consideración al contextualizar en un marco más amplio la representación de la precarización laboral en las películas del corpus: por un lado, que las modalidades contractuales que engloba se fueron expandiendo a nivel mundial a partir del último tercio del siglo XX y, por otro lado, que no es un fenómeno aislado sino que debe considerarse como parte de la emergencia de una *nueva cuestión social*. Sobre el surgimiento de esta última “cuestión”, convertida en categoría, los sociólogos Maristella Svampa, Pierre Rosanvallon y Robert Castel coinciden en que ha sido la resultante de las nuevas maneras de acumulación del capital y de la caducidad de anteriores formas de explotación laboral. Estas conceptualizaciones también apoyaron nuestro análisis de los films *Solo por hoy* y *Buena vida (delivery)*, que, como planteamos más arriba, representan algunos de los frágiles vínculos laborales que se imponían. Dado la magnitud y diversidad que estos adquirieron –una diversidad de trabajos precarios y “changas” temporarias– nos pareció importante precisar la diferencia entre los conceptos de *trabajo* y *empleo*. Es decir, que tener trabajo no es lo mismo que tener empleo; y, menos aún, que tener un trabajo decente, bajo

las características que, como hemos analizado en la tesis, propone la OIT para evaluarlo como *trabajo digno*.

Junto con la consideración de los estudios dedicados a las diversas modalidades del trabajo juvenil, en dos escenas de *Buena vida (delivery)* pudimos ver representada una cuestión que hacia la década del 90 y principios de los 2000 también cobró cierta relevancia: la porción de jóvenes que migraban hacia el exterior en busca de trabajo. En relación con este tema, la película introduce la idea de que en esos años ese tipo de migraciones era algo que había cobrado importancia en las clases medias y medias bajas de la sociedad que podían proyectar esa salida.

Durante el proceso de selección de los films ficcionales que luego pasaron a conformar nuestro corpus, *Pizza, birra, faso* se constituyó en un sólido y particular referente al momento de analizar aspectos peculiares de la representación filmica de la crisis del Mundo del Trabajo en los jóvenes. Los directores abordaron el tema con un enfoque que el cine argentino no había sostenido hasta ese momento: al poner en pantalla un grupo de jóvenes que ven en el delito la única forma de sortear sus necesidades de subsistencia, elaboran un universo compuesto por aquellos que directamente están fuera del mundo laboral y se ubican, más bien, en una categoría opuesta a este: lo que podría denominarse la zona del “no trabajo”.

En lo que hace a nuestra tesis hemos acercado una conjetura: los jóvenes representados en *Pizza, birra, faso* bien podrían constituir la segunda o, quizá, tercera generación que no ha conocido el trabajo asalariado. Dentro del análisis expuesto nos hemos preguntado acerca de la relación que podría existir entre el delito y la acentuada pobreza y desempleo que asolaron al Mundo del Trabajo en la década. Luego de sopesar esa posibilidad, hemos incorporado para su confrontación con los films la idea de Daniel Míguez, quien en su libro citado sostiene que los hijos de los trabajadores marginados generalmente no pueden incorporar, en lo que hace al trabajo y al ordenamiento de la vida, los valores tradicionales de la generación anterior: estos han perdido sentido. A partir de ese punto, como ocurre en el film bajo análisis, se generan nuevas pautas culturales y sistemas de vida.

Fue cuando nos aproximamos al final del tratamiento del tema que nos preguntamos de qué modo en la película de Stagnaro y Caetano se responde a la pregunta derivada de la bibliografía recién citada: ¿pueden esos jóvenes, que transitan sus días alejados de la

ritualidad y los ritmos del trabajo, construir o imaginar un futuro? Cuando la cámara los enfoca librados a su suerte, sin nada ni nadie que los oriente y proteja en términos de atender su salud y educación, transitando por una intemperie total, no aparece ningún signo que habilite pensar en la posibilidad de un futuro superador de su actual situación. La tragedia con la que finaliza el film acerca –junto con la representación de la muerte de tres de los jóvenes a mano de la policía en momentos en que intentaban realizar un asalto, y del apresamiento del cuarto– una respuesta al interrogante planteado más arriba.

Al abordar el análisis de los efectos de la crisis en la subjetividad de las personas, uno de los objetos del cuarto capítulo, decidimos tomar como punto de partida las observaciones de Maristella Svampa, quien señala que en los casos en que la mujer salió a trabajar y el hombre desocupado debió hacerse cargo de las tareas hogareñas se generaron situaciones que desestabilizaron antiguas identidades individuales y sociales, “en especial los contornos tradicionales del mundo masculino”<sup>366</sup>. Sus conceptos operaron a modo de apertura para el análisis de los conflictos intrafamiliares generados por la crisis del Mundo del Trabajo y su representación filmica. Lo hicimos, en primer lugar, trabajando escenas de las películas *Después de la tormenta* e *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan*. En ellas, están representados esos conflictos, que en muchos casos parecen dejar a las parejas al borde de su ruptura.

Dado que ese tipo de problemáticas que vinculan el género con el trabajo tiene lugar centralmente en el interior de los hogares, nos hemos apoyado, para su análisis, en estudios de campo realizados por distintos sociólogos y psicólogos, entre los que se destacan los efectuados por Agustín Salvia y Roxana Boso, Nilda S. Tadeo y Mabel Burin, quienes, al introducirse en las viviendas de trabajadores remitidos a una desocupación sin término, lograron relevar sus sentimientos, angustias y la falta de perspectivas superadoras de una situación que abarcaba a todo el núcleo familiar. Los varones entrevistados coincidían en que *ellos eran su trabajo* y que su condición de adultos estaba afirmada en él, por lo que su carencia amenazaba la propia identidad, a la vez que generaba sentimientos de desvalorización, abandono y falta de referencia. En resumen, dado que el trabajo es, además de un medio de ganarse la subsistencia, un ámbito de pertenencia social (cuando nos preguntan “quiénes somos”, por ejemplo, habitualmente respondemos nombrando nuestro

---

<sup>366</sup> Svampa, *La sociedad excluyente*, 48.

empleo), el hecho de ser desocupado aleja a los sujetos de cualquier categoría social, tal como lo representan los films.

A medida que nos internábamos en el asunto, nos sorprendió la profundidad que había alcanzado en los trabajadores desocupados la añoranza de una situación laboral ahora inexistente. Los directores de parte de los films, ficcionales y documentales, que constituyen nuestro corpus, han representado de diverso modo ese sentimiento, esa sensibilidad nostálgica: películas como *La próxima estación* o *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan* están atravesadas por la resonancia, plena de dramaticidad, que en la psiquis y el lenguaje de los personajes o sujetos representados adquiere el recuerdo de un mundo laboral desaparecido, de una dicha que consideran perdida.

No fue menor el espacio que dedicamos al análisis del rol que le cupo a las mujeres frente a la crisis. Si bien en los casos en que pasaron a ser proveedoras económicas del hogar se generó en ellas un sentimiento de empoderamiento y seguridad en sí mismas, tal como está representado en *Después de la tormenta* y *El tren blanco*, en muchos casos debieron apoyar psicológica y anímicamente a sus parejas durante la crisis laboral que los afectó. De los estudios de campo realizados por los investigadores que citamos anteriormente emergió que las mujeres no se liberaron totalmente de las tareas hogareñas, y que los trabajos que realizaban, en especial quienes provenían de los sectores más pobres, eran precarios y mal pagos. Por otro lado, surgió que en los hogares con jefatura femenina fue dable constatar que las invadía cierta insatisfacción debido a que el desempleo del hombre solía producir violencia y agresividad, tal como se representa o alude en los films de nuestro corpus.

Con la metonimia “Vivir sin techo” hemos sintetizado una cuestión que no siempre es tenida en consideración al momento de analizar las consecuencias de la crisis del Mundo del Trabajo: nos referimos a la pérdida de la vivienda que se produjo cuando los trabajadores despedidos no pudieron abonar cuotas de hipotecas o terrenos, y/o el caso de quienes se vieron obligados a compartir una locación por no tener ingresos que les permitieran aspirar a una vivienda individual. Sumamos, también, a los “ocupas”, que se asentaron en viejas casas abandonadas de la ciudad.

Al momento de abordar esa cuestión emergió de un grupo de nuestras películas la representación de las diferentes formas a las que debieron recurrir los sujetos afectados para no quedar a la intemperie, sin un techo. Por la magnitud que adquirieron los obligados



desplazamientos de personas y familias hacia las villas miseria y los asentamientos, hemos dedicado amplio espacio al análisis de ese asunto, en especial a la forma en que esos traslados degradaron la calidad de vida de los sujetos afectados, temas representados en *Después de la tormenta* y mencionados en *La próxima estación. Solo por hoy, Buena vida (delivery) y Pizza, birra, faso*, por su parte, exponen en sus escenas algunas de las diferentes formas a las que acudieron quienes no podían solventar un alquiler, fundamentalmente los jóvenes.

En la consideración de la problemática habitacional, hemos tomado en cuenta conceptos de Oscar Oszlak, quien, en su libro *Merecer la ciudad. Los pobres y el derecho al espacio urbano*, analiza, entre otras cuestiones, si el desplazamiento hacia una villa es pensado y sentido por los afectados como algo definitivo en su vida o como una “estación de paso” posible de ser revertida. Asimismo, el autor cita los trabajos de campo de Alicia Ziccardi acerca de lo que implica vivir en una villa; su descripción de las carencias y segmentaciones sociales que esto conlleva constituyeron un importante punto de referencia cuando avanzamos en el análisis de esas situaciones.

Pese a que ese aspecto no está representado en nuestro corpus filmico, hemos considerado mencionar en este subtema que, paralelamente a la expansión de las villas de emergencia en torno a las grandes ciudades, se expandieron también los asentamientos precarios. Nuevamente fue Maristella Svampa quien nos acompañó en el avance de esta parte de nuestra investigación: al trabajar sobre lo que denomina “la brecha urbana” concluye que en los 90, como contracara del consumismo neoliberal, los asentamientos y las villas de emergencia se multiplicaron ante la necesidad de millares de marginados del sistema de proporcionarse un techo. *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan* y *Después de la tormenta* son dos de los films que representan la angustia que sienten quienes conviven con la sola posibilidad de ser expulsados de sus viviendas.

“Vivir sin trenes”, frase con la que hemos encabezado la última parte del capítulo final de la tesis, dista de ser una mera expresión: a partir de 1993, centenares de pueblos y miles de personas debieron vivir con la ausencia del tren, que había sido, hasta entonces, un medio de comunicación y sostén económico fundamental para sus existencias. Cuando encaramos el análisis de cómo fueron tratadas en las películas las implicancias que tuvo el desguace del sistema ferroviario de pasajeros de larga distancia –no solo para los trabajadores despedidos sino también para los habitantes de las centenares de poblaciones atendidas por

el sistema– concluimos que la cuestión exigía una particular atención: esos trabajadores no eran entes aislados, ya que en torno al trabajo ferroviario se habían conformado comunidades que incluían, además de los empleados y sus familias, la totalidad de los habitantes de esas poblaciones. Prácticamente todos sus miembros quedaron afectados económica, psicológica, social y anímicamente, y el cierre de los ramales conllevó, de igual manera, la dispersión en busca de trabajo del grueso de los habitantes. En la película *La próxima estación*, el director se introdujo cámara en mano en numerosos pueblos ferroviarios abandonados o con un remanente poblacional de gente muy mayor, y a partir de imágenes y testimonios logró representar los principales aspectos de ese proceso.

Para analizar el film de Solanas, hemos examinado algunos de los estudios interdisciplinarios que analizan la cuestión. Se destacan, en este sentido, los compilados por Nicolás Damín y Joaquín Aldao: en *La comunidad ferroviaria sin tren*, las investigaciones que nuclean permiten recuperar las experiencias de poblados del interior del país de diferente tamaño, y analizan y evalúan la magnitud y forma en que los pobladores, reunidos en comunidades, quedaron afectados por el cierre de los ramales. Una de ellas fue que en las poblaciones en las que solamente quedó una población residual disminuyeron los servicios públicos: cerraron dependencias municipales y educativas, como así también servicios de salud.

Habiendo llegado al final de la tesis, aspiramos haber alcanzado el objetivo planteado: analizar de modo sistemático la representación audiovisual de la crisis del Mundo del Trabajo en la Argentina de los noventa a través de un corpus de películas –de ficción o documentales, realizadas durante ese período o inmediatamente después, pero referidas a él–. Esos films dieron cuenta de diversas experiencias que confrontamos con estudios provenientes de los campos de la historia, la economía, la sociología y la psicología.

Al desplazar nuestra mirada hacia las décadas siguientes, resultó evidente que los conflictos que hemos abordado en la tesis distan de haber sido superados. Por el contrario, podríamos aseverar, sin riesgo a equivocarnos, que en los años posteriores a los 90 muchas de esas problemáticas cobraron mayor envergadura: la desocupación y el trabajo precario, al

igual que las “changas”, no menguaron; los cartoneros se incrementaron en número, y los trabajadores desocupados cortando calles y rutas son moneda corriente.

A partir de esas consideraciones emergieron algunas cuestiones e interrogantes que nos pareció pertinente plantear a modo de cierre: ¿las películas ficcionales y documentales realizadas en las décadas siguientes a la aquí analizada llegan a conformar un corpus referido a los conflictos mencionados? ¿Sus relatos representan las vivencias de los millones de sujetos afectados por una crisis del Mundo del Trabajo que, posteriormente a los 90, todavía perdura? ¿La bibliografía que aborda esos temas podría articularse con los relatos filmicos? En otras palabras, ¿podría esta tesis tener continuidad, desplazando su interés hasta el presente?

## BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

### Corpus audiovisual

- Después de la tormenta*. Dir. Tristán Bauer, 1991.
- Pizza, birra, faso*. Dirs. Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998.
- Mundo grúa*. Dir. Pablo Trapero, 1999.
- Sólo por hoy*. Dir. Ariel Rotter, 2000.
- Buena vida (delivery)*. Dir. Leonardo Di Césare, 2004.
- Un peso, un dólar*. Dir. Gabriel Condrón, 2006.
- Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan*. Dir. Ricardo Díaz Iacoponi, 2012.
- 
- No crucen el portón*. Dir. Claudio Remedi, 1992.
- Ciudad de María*. Dir. Enrique Bellande, 2001.
- Un fantasma recorre la Argentina... los piqueteros*. Dir. Grupo Ojo Obrero, 2001.
- Piqueteras*. Dirs. Malena Bistrowicz y Verónica Mastrosimone, 2002.
- El tren blanco*. Dirs. Nahuel García y Sheila Pérez Giménez, 2003.
- Días de cartón*. Dir. Verónica Souto, 2003.
- La próxima estación*. Dir. Fernando Solanas, 2003.

### Bibliografía citada y consultada

- Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Alarcón, Cristian. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Aguilar, 2012.
- Albornoz, Cecilia Raquel. *La crisis del empleo en la Argentina*. Tesina de grado. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Ciencias Políticas y sociales, 2005.
- Aldao, Joaquín y Nicolás Damin, “La comunidad ferroviaria sin el tren. Dinámica identitaria y prácticas de memoria en los pueblos al costado de las vías”. 95-109. En Damin, Nicolás y Joaquín Aldao (comps.). *Sociología, historia y memoria de los pueblos ferroviarios*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2015.

Althabe, María. *Sociedad y cine. Una representación de los años 90 a través del nuevo cine argentino: el caso de los filmes de Pablo Trapero y Adrián Caetano*. [online]. Tesis de grado, presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (La Plata. Universidad Nacional de la Plata, 2009). Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.649/te.649.pdf>.

Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

Andermann, Jens y Álvaro Fernández Bravo (comps.). *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue, 2013.

Andermann, Jens. “Fuera de escena: el nuevo cine argentino y la crisis del 2001”. En: *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*, Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo, comps. Buenos Aires: Colihue, 2013.

Andermann, Jens. *Nuevo cine argentino*. Munro: Paidós, 2005.

Apra, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y UNGS, 2008.

Arakaki, Agustín. “Trabajadores precarios del sector privado”. En: *Hora de balance: proceso de acumulación, mercado de trabajo y bienestar*, Javier Lindenboim y Agustín coords. Buenos Aires: EUDEBA, 2015.

Arakaki, Agustín. *La pobreza en Argentina 1974-2006: construcción y análisis de la información*. Buenos Aires: CEPED, 2011.

Arceo, Nicolás, Ana Monsalvo, Martín Schorr y Andrés Wainer. *Empleo y salarios en la Argentina. Una visión de largo plazo*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2008.

Arceo, Nicolás, Mariana González, Nuria Mendizábal y Eduardo Basualdo. *La economía argentina de la posconvertibilidad en tiempos de crisis mundial*. Buenos Aires: Cara o Ceca - CIFRA-CTA, 2010.

Arfuch, Leonor y Verónica Devalle. *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

Assusa, Gonzalo y Leonel Rivero Calcena. “La ‘cultura del trabajo’. Perspectivas teóricas, investigativas y desafíos conceptuales”. *Controversias y concurrencias latinoamericanas*, vol. 11, N.º 20 (2020), 17-36.

Aumont, Jacques. *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires: Colihue, 2013.

Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas*. Barcelona, Paidós, 2004.

Axat, Julián y Esteban Rodríguez Alzueta. “Los pibes chorros”. En *Violencia y cultura. Reflexiones contemporáneas sobre Argentina*, Sergio Tonkonoff, ed. y Ana Belén Blanco y María Soledad Sánchez, coords. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

Azpiazu, Daniel, Pablo Manzanelli y Martín Schorr. *Concentración y extranjerización*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

Azpiazu, Daniel. *Las privatizaciones en la Argentina. Diagnóstico y propuestas para una mayor competitividad y equidad social*. Buenos Aires: Fundación OSDE/CIEPP, 2002.

- Azpiazu, Daniel. *Las privatizadas I. Ayer, hoy y mañana*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2001.
- Barattini, Mariana. “El trabajo precario en la era de la globalización”. *Polis* N.º 24 (2009). En línea. <http://journalopenedition.org/polis/1071>.
- Basualdo, Eduardo, Edgardo Lifschitz y Emilia Roca. *Las empresas multinacionales en la ocupación industrial en la Argentina, 1973-83*. Ginebra: OIT, 1988.
- Basualdo, Eduardo. *Estudios de historia económica de Argentina desde mediados del siglo XX a la actualidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- Basualdo, Eduardo. *Sistema político y modelo de acumulación*. Buenos Aires: Cara o Ceca, 2011.
- Basualdo, Victoria y Diego Morales, coords. *La tercerización laboral*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- Basualdo, Victoria y María Alejandra Esponda, “La expansión de la tercerización a nivel global a mediados de los años setenta, sus antecedentes históricos y su alcance actual”. En *La tercerización laboral*, Victoria Basualdo y Diego Morales, coords. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- Bayón, María. “Precariedad social en México y Argentina: tendencias, expresiones y trayectorias nacionales”. *Revista de la CEPAL*, N.º 88 (2006).
- Bazin, Andrés. *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP, 2008.
- Beccaria, Luis y Aída Quintar. “Reconversión productiva y mercado de trabajo. Reflexiones a partir de la experiencia de SOMISA”. *Desarrollo económico*, vol. 35, N.º 139 (octubre-noviembre 1995), 401-418.
- Beccaria, Luis y Roxana Mauricio. “Mercado del trabajo y distribución personal del ingreso”. En *Trabajo, ingresos y políticas en Argentina. Contribuciones para pensar el siglo XXI*, Javier Lindenboim, comp. Buenos Aires: EUDEBA, 2008.
- Beltramino, Susana. “Crisis y reformulación de las políticas sociales”. En *Dictadura y democracia*, Juan Suriano, dir. de tomo, Tomo X de la *Nueva Historia Argentina*, Juan Suriano, dir. de colección. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- Benedetti, Alejandro. “Argentina, ¿país sin ferrocarril? La dimensión territorial del proceso de reestructuración del servicio ferroviario (1957, 1980 y 1998)”. *Revista Transporte y Territorio*, N.º 15 (2006), 68-85.
- Besteiro González, Carlos y Benjamín Rivaya García. *Trabajo y cine. Una introducción al mundo del trabajo a través del cine*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2008.
- Bidaurratzaga, Eduardo. “Consenso de Washington”, *Diccionario crítico de empresas transnacionales* [online], Observatorio de multinacionales en América Latina (OMAL), <https://omal.info/spip.php?article4820>. [Consultado el 13/02/2020].
- Blanco Navarro, Mercedes, Daiana Gerschfeld, Estefanía Goren y María Luz Larghero. “La Familia Ferroviaria: transformaciones intergeneracionales de las representaciones sobre la familia (1940-2008)”. En *Sociología, historia y memoria de los pueblos ferroviarios*, Nicolás

- Damín y Joaquín Aldao, comps. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2015.
- Bonitzer, Pascal. *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- Bordigoni, Lorena y Victoria Guzmán. “Márgenes y periferia en la representación de lo social en el Nuevo Cine Argentino”. En *Una historia del cine político y social en la Argentina (1969-2009)*, Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, coords. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.
- Brodwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Burdman, Javier. “La rearticulación identitaria del peronismo a partir del discurso de Carlos Menem. Una perspectiva desde los enfoques de Ernesto Laclau y Slavoj Žižek”. *Memoria y Sociedad*, Vol. 12, N.º 25 (julio-diciembre 2008), 7-20.
- Burin, Mabel. “Precariedad laboral, masculinidad, paternidad”. En *Precariedad laboral y crisis de la masculinidad. Impacto sobre las relaciones de género*, Mabel Burin, M. Jiménez Guzmán, L. e I. Meler, comps. Buenos Aires: Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, 2007.
- Bustos, Gabriela. *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Carmen de Patagones: La Crujía, 2006.
- Cagnoli, Carlos R. “Reflexiones para la reforma administrativa del sector público”. En *Actas del II Congreso de Administración Pública. Sociedad, Estado y Administración*. Córdoba, 2003.
- Calvelo, Laura. “La emigración argentina y su tratamiento público (1960-2003)”. *III Congreso de la Asociación Latinoamericana de Población*. Córdoba, ALAP, 2008.
- Camarero, Hernán. *A la conquista de la clase obrera*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Campero, Agustín. *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y UNGS, 2009.
- Campo, Javier. “Lo real en el cine de lo real”. *Actas del II Congreso Internacional ASAECA*. Buenos Aires, 2010.
- Campo, Javier. *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. San Martín: Imago Mundi, 2012.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Castel, Robert. “El proceso de individualización: fragilización de los soportes de identidad frente a las transformaciones del capital y del trabajo”. En *Las manifestaciones actuales de la cuestión social*, Guillermo Pérez Sosto, coord. Buenos Aires: Instituto Di Tella, 2005.
- Castel, Robert. *El ascenso de las incertidumbres. Trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Castel, Robert. *La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salario*. Buenos Aires: Paidós, 1997.



- Comolli, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo. Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Comolli, Jean-Louis. *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2007.
- Constitución de la Nación Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 2010.
- Coscia, Vanesa y Marina Moguillansky. “Figuraciones del desapego y el amor al trabajo”. *Athenea Digital*, Vol. 20, N.º 2 (2020).
- Cozarinsky, Eduardo. “Carta desde Buenos Aires”. *New Left Review*, N.º 26 (mayo-junio 2004), 71-80.
- Crovara, María Eugenia. “Pobreza y estigma en una villa miseria argentina”. *Política y Cultura*, N.º 22 (2004), 29-45.
- Damill, Mario. “La economía y la política económica: del viejo al nuevo endurecimiento”. En *Dictadura y democracia*, Juan Suriano, dir. de tomo, Tomo X de la *Nueva Historia Argentina*, Juan Suriano, dir. de colección. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- Damin, Nicolás y Joaquín Aldao, comps. *Sociología, historia y memoria de los pueblos ferroviarios*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2015.
- Daney, Serge. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.
- De la Puente, Maximiliano. “Estética y política en el cine militante argentino actual”. *Question/Cuestión*, N.º 1, Vol. 14 (2007).
- Del Cueto, Carla y Mariana Luzzi. *Rompecabezas. Transformaciones en la estructura social argentina (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y UNGS, 2008.
- Delfini, Marcelo y Martín Spinosa. *Trabajo argentino. Cambios y continuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Biblioteca Nacional y UNGS, 2008.
- Di Chiara, Roberto. *El cine mudo argentino*. Rafael Calzada: Edición del autor, 1996.
- Di Loretto, María Graciela. “Algunas consideraciones sobre la actual estructura social argentina. Pobreza y precarización de condiciones de vida en la nueva configuración social”. *Revista Cátedra Paralela*, UNR, N.º 6 (2009), 109-120.
- Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino*. Tomos I y II. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1960.
- Dimarco, Sabina A. *Entre el trabajo y la basura: socio-historia de la clasificación informal de residuos en la ciudad de Buenos Aires (1870-2010)*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Buenos Aires: FCSUBA, 2010.
- Dimarco, Sabina A. *Experiencias de autoorganización en cartoneros: un acercamiento a la configuración de vínculos laborales, sociales y políticos en contextos de exclusión social*. Informe final del concurso “Partidos, movimientos y alternativas políticas en América Latina y el Caribe”. Programa regional de becas CLACSO. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- Dinerstein, Ana Cecilia, Daniel Contartese y Melina Deledicque. *La ruta de los piqueteros. Luchas y legados*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.



- Dobo de Soclosky, Alejandra. "Cartoneros: marco social, político y económico". LACC Working Paper Series, N.º 13, Latin American and Caribbean Center, Florida International University, 2006.
- Donza, Eduardo, Ernesto Philip, Jéscica Pla, Agustín Salvia y Julieta Vera. "Estrategias familiares y políticas públicas en auxilio del aumento de la desigualdad distributiva durante el período de reformas estructurales y la crisis de la convertibilidad: Gran Buenos Aires, 1992-2003". *Revista de Estudios Regionales y Mercado de Trabajo*, N.º 4 (2008), 7-44.
- Dos Santos, Estela. *El cine nacional*. Buenos Aires: La historia popular, 1972.
- Druetta, Santiago, Héctor Mansilla, Pedro Klimovsky y Luis Zanetti. *A la luz del trabajo. Las representaciones de lo laboral en el cine argentino de los 90*. Córdoba: Comunicarte, 2005.
- Dvoskin, Hugo. *El amor en tiempos de cine*. Buenos Aires: Letra Viva, 2011.
- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- España, Claudio. "Las escuelas de cine en la Argentina". *Cinémas d'Amérique Latine*, N.º 5 (1997), 166-172.
- Fahir, Hernán. "La función de los medios masivos de comunicación en la legitimación de las reformas de mercado. Consideraciones a partir del caso argentino durante el primer gobierno de Carlos Menem (1989-1995)". *Revista SAAP*, Vol. 5, N.º 1 (mayo 2011), 93-130.
- Falapa, Fernando y Luciano Andrenacci. *La política social en la Argentina democrática*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y UNGS, 2008.
- Farhi, Andrés. *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Gerli: Caja Negra, 2013.
- Feller, Eduardo. *Detrás del árbol. Investigación para el documental: entrevistas con documentalistas argentinos*. Buenos Aires: EUDEBA, 2012.
- Ferro, Marc. *Cine e Historia*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 1980.
- Ferro, Mark. "Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine". *Filmhistoria*, Vol. 1, N.º 1, 1991. Online. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12148>
- Fitoussi, Jean-Pierre y Pierre Rosanvallon. *La nueva era de las desigualdades*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Gamerro, Carlos. *Ficciones barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Gerchunoff, Pablo y Lucas Llach. *El ciclo de la ilusión y el desencanto*. Buenos Aires: Ariel, 2005.
- Getino, Octavio y Héctor Schargorodsky. *El cine argentino en los mercados externos. Introducción a una problemática económica y cultural*. Buenos Aires: FCE-UBA, 2008.
- Getino, Octavio y Susana Velleggia. *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires: INCAA, 2002.

- Getino, Octavio. *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: INCAA, CICCUS, 2005.
- Goldstein, Miriam. "Mundo joven, mundo adulto". *Cuadernos de Cine Argentino Número 1. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla*. Buenos Aires: INCAA, 2005.
- Golovanevsky, Laura. "Privatización y desmantelamiento ferroviario en Jujuy". *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy*, N.º 41 (2012), 117-143.
- Golzman, Valentin. *Cuidado: obreros trabajando*. Tesis de Maestría. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, 2010.
- Gómez, Mariana. "La década de los noventa en la Argentina. Ideología y subjetividad en la sociedad menemista". *Revista Latina de Comunicación Social*, vol. 9, N.º 61 (enero-diciembre 2006).
- González, Marita y Liliana Siffredi, "Análisis del comportamiento de los actores sociales en el contexto de la privatización de Somisa". En: *VI Jornadas de Sociología*. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires, 2004.
- Gorz, André. *Misérias del presente, riquezas de lo posible*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Guadalajara: Asociación Latinoamericana de Sociología, 2007.
- Hernández Rubio, José. *Las 100 mejores películas del cine social y político*. Madrid: Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, 2005.
- Hobsbawm, *La era de la revolución. 1789-1848*. Barcelona: Crítica, 1997.
- James, Daniel. *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- Jelin, Elizabeth. "La familia en la Argentina: modernidad, crisis económica y acción política". En *Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias y nuevos sentidos?*, Teresa Valdés y Ximena Valdés, eds. Santiago de Chile: FLACSO, 2005.
- Kruger, Ana. *Cine y peronismo*. Avellaneda: Siglo XXI, 2009.
- Lemaitre, Pierre. *Recursos inhumanos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2017.
- Levy, Esther. "Políticas públicas, formación para el trabajo y consolidación de un modelo de exclusión social. El caso argentino durante la década del noventa". *7º Congreso Nacional de Estudios del Trabajo "Nuevos escenarios en el mundo del trabajo: rupturas y continuidades"*, Buenos Aires: ASET, 2005.
- Lindenboim, Javier y Agustín Salvia, coords. *Hora de balance: proceso de acumulación, mercado de trabajo y bienestar*. Buenos Aires: EUDEBA, 2015.
- Lindenboim, Javier y Salvia, Agustín. "Cambios y continuidades en la estructura ocupacional urbana argentina". En *Hora de balance: proceso de acumulación, mercado de trabajo y bienestar*. Buenos Aires: EUDEBA, 2015.
- Lindenboim, Javier, comp. *Trabajo, ingresos y políticas en Argentina. Contribuciones para pensar el siglo XXI*. Buenos Aires: EUDEBA, 2008.

- Loach, Ken. *Desafiar el relato de los poderosos*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- Lobato, Mirta Zaida, “Los trabajadores en la era del ‘progreso’”, en *El Progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Mirta Z. Lobato (dir.), Tomo 5 de la *Nueva Historia Argentina*, Juan Suriano, dir. de colección. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- López, Marcela y Alejandra Rodríguez. *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*. Villa Lynch: Del nuevo extremo, 2009.
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras. *Historia del cine social y político en la Argentina*. Tomos I y II. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009; 2011.
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras. *Historia del cine social y político en la Argentina*. Tomos I y II. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009; 2011.
- Lusnich, Ana Laura. “Las aguas bajan turbias”. En *Cine argentino 1933-1956*, Vol. I, Claudio España, ed. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- Lusnich, Ana Laura. “Prisioneros de la tierra”. En *Cine argentino 1933-1956*, Vol. I, Claudio España, ed. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- Lvovich, Daniel. “Colgados de la soga. La experiencia del tránsito desde la clase media a la nueva pobreza en la ciudad de Buenos Aires”. En *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Maristella Svampa ed. y comp. Buenos Aires: Biblos y UNGS, 2003.
- Magnani, Esteban. *El cambio silencioso. Empresas y fábricas recuperadas por los trabajadores en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo, 2003.
- Mahieu, José Agustín. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: EUDEBA: 1966.
- Mamblona Agüera, Ricard. *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Internacional de Catalunya, 2012.
- Manetti, Ricardo. “Cine testimonial”. En *Cine argentino 1983-1993*, Claudio España, ed. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- Marafiotti, Roberto, ed. *Signos en el tiempo. Cine, historia y discurso*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Maranghello, César, “Cine y Estado. Del proyecto conservador a la difusión peronista”. En *Cine argentino 1933-1956*, Vol. I, Claudio España ed., 2000.
- Margulis, Paola. “Modalidades de lo real. Un acercamiento al cine documental argentino post- dictadura”. En *Actas de las VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata: UNLP, 2010. En línea. [https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.5719/ev.5719.pdf](https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5719/ev.5719.pdf)
- Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker, eds. *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*. Buenos Aires: Biblos, 2011.
- Marx, Carl. *El Capital*. Buenos Aires: FCE, 1973.
- Marx, Carl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*, Tomo 2. México: Siglo XXI, 1989.
- Mauro, Amalia, Kathya Araujo y Lorena Godoy. “Trayectorias laborales masculinas y cambios en el mercado de trabajo”. En *Hombres: identidad/es y violencia. 2º Encuentro de*

- Estudios de Masculinidades: identidades, cuerpos, violencia y políticas públicas*, José Olavarría, ed., 55-71. Santiago de Chile: FLACSO-UAHC, 2001.
- Medina, Mariela. *Precariedad laboral: discusiones conceptuales con una aproximación empírica a la Encuesta Permanente de Hogares*. Tesis de Grado. Licenciatura en Sociología. La Plata: Universidad Nacional de la Plata - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008. En línea. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.566/te.566.pdf>.
- Merklen, Denis. *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina 1983-2003)*. Buenos Aires: Gorla, 2010.
- Mestman, Mariano y Mirta Varela, coords. *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: EUDEBA, 2013.
- Mestman, Mariano. “Imágenes de archivo/Memorias del trabajo: en torno a la crisis argentina de 2001”. En *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*, Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo, comps. Buenos Aires: Colihue, 2013.
- Mestman, Mariano. “Los hijos del viejo Reales”. *Cuadernos de cine argentino*, N°1, *Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla*. Buenos Aires: INCAA, 2005.
- Miceli, Jorge. “Cumbia villera y pobreza. Algunas reflexiones sobre la acción identitaria en contextos de exclusión”. *Texturas*, N.º 9/10 (2010), 151-157.
- Míguez, Daniel. *Los pibes chorros. Estigma y marginación*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.
- Millenaar, Verónica. “Pizza, birra, faso. Subjetividad a la intemperie”. En: *Los jóvenes y el mundo del trabajo*. Buenos Aires: Ministerio de educación, ciencia y tecnología, c. 2005.
- Moglia, Mercedes y Carolina Spataro. “Ciudad de María: ¿un pueblo que se reinventa?”. En *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2008. En línea: [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.6256/ev.6256.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6256/ev.6256.pdf).
- Monterde, José Enrique, Marta Selva Masoliver y Anna Sola Arguimbau. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal, 2001.
- Monterde, José Enrique. *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Valencia: Filmoteca, 1997.
- Mundo, Daniel. “Sólo por hoy. Las condiciones de trabajo en el mundo contemporáneo”. En *Jornadas Cine y Formación Docente*, Ministerio de Educación de la Nación, Ushuaia y Tierra del Fuego, 2005.
- Nebra, María Julieta. “‘Los pibes chorros’: jóvenes en situación de vulnerabilidad penal y construcción de identidad(es): políticas sociales y prácticas culturales de y para jóvenes en conflicto con la ley penal”. *Horizontes Sociológicos*, Año 3, N.º 6 (Julio-diciembre 2015), 106-118.
- Neffa, Julio C. “Macroeconomía, instituciones y normas como determinantes y condicionantes de las políticas de empleo”. En *Trabajo, ingresos y políticas en Argentina. Contribuciones para pensar el siglo XXI*, Javier Lindenboim, comp. Buenos Aires: EUDEBA, 2008.

- Neifert, Agustín. *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*. El Palomar: La Crujía, 2005.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Notcheff, Hugo. “La experiencia argentina de los 90 desde el enfoque de la competitividad sistémica”. FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Argentina. 2001. [http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/argentina/flacso/no\\_8\\_NOCHTEFF\\_Experiencia\\_Argentina.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/argentina/flacso/no_8_NOCHTEFF_Experiencia_Argentina.pdf)
- Nun, José. *Marginalidad y exclusión social*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Oszlak, Oscar. *Merecer la ciudad. Los pobres y el derecho al espacio urbano*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2017.
- Pagano, Franco Alejandro, “La privatización y desguace del sistema ferroviario argentino durante el modelo de acumulación neoliberal”. En *3º Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCUYO*, 2017.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Palomino, Héctor. “Los cambios en el mundo del trabajo y los dilemas sindicales”. En *Dictadura y democracia*, Tomo X de la *Nueva Historia Argentina*, Juan Suriano, dir. de tomo y de colección. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- Perelman, Laura. “La tercerización y el mercado de trabajo: aportes y propuestas”. En *La tercerización laboral*, Victoria Basualdo y Diego Morales, coords. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- Perelman, Mariano D. “Reflexiones en torno al cirujeo, el trabajo y la vergüenza”. En: *Actas del IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, Posadas: Universidad Nacional de Misiones, 2008.
- Pereyra, Sebastián. *¿La lucha es una sola? La movilización social entre la democratización y el neoliberalismo*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y UNGS, 2008.
- Pérez Adán, José. *Cine y sociedad. Prácticas de ciencias sociales*. Madrid: Ediciones Universitarias Internacionales, 2004.
- Pérez Murillo, María Dolores, coord. *La memoria filmada. América latina a través de su cine*. Madrid: IEPALA, 2002.
- Pérez Romero, Enrique y José Manuel González Fierro-Santos, comps. *La lucha obrera en el cine. Sindicalismo y derecho de los trabajadores en la gran pantalla*. Madrid: Arkadin, 2011.
- Pérez Sosto, Guillermo, coord. *Las manifestaciones actuales de la cuestión social*. Buenos Aires: Instituto Di Tella, 2005.
- Piva, Adrián. *Acumulación y hegemonía en la Argentina menemista*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Pojomovsky, Julieta. *Cruzar la calle. Niñez y adolescencia en las calles de la ciudad*. Buenos Aires: Espacio Editorial, 2008.



- Pucciarelli, Alfredo, coord. *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Quaranta, Manuel. “Un peso, un dolar”. Crítica. En <http://cinedivergente.com/criticas/largometrajes/un-peso-un-dolar>.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Rancière, Jacques. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012.
- Recalde, Héctor. *Una historia laboral jamás contada*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- Retamozo, Manuel. “El movimiento de trabajadores desocupados en la Argentina. Cambios estructurales, subjetividad y acción colectiva en el orden social neoliberal”. *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, Vol. 50 (2006), 145-168.
- Rofman, Alejandro y Susana Peñalva, “La privatización de SOMISA y su impacto en la producción y el empleo en San Nicolás”. *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, Vol. 5, N.º 8 (1995), 55-89.
- Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Ruiz, Horacio Eduardo. *Japón. Teoría del conocimiento en la cinematografía de Kenji Mizoguchi y Yasujiro Ozu*. Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2014.
- Russo, Eduardo A. *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteo de una idea*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Russo, Eduardo. “Parodia”. En *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Salvia, Agustín y Ianina Tuñón, “Jóvenes trabajadores: situación, desafíos y perspectivas en la Argentina”, *Proyecto PROSUR*, 2003, 1-122.
- Salvia, Agustín y Ianina Tuñón, “Los jóvenes y el mundo del trabajo en la Argentina actual”, *Revista Encrucijadas*, N.º 36 (2005), 25-50.
- Salvia, Agustín y Ianina Tuñón. “Jóvenes trabajadores. La cuestión juvenil en la Argentina”. Ponencia. *Jornadas Pre-Alas XXIV en Buenos Aires: “Dilución o mutación del trabajo, nuevas categorías y dominación social”*. Facultad de Ciencias Sociales- Instituto Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- Salvia, Agustín y Roxana Boso. “Descomposición social del malestar subjetivo y de las capacidades de afrontamiento en un contexto de crisis y desempleo”. *Revista de Psicología de la Universidad Católica Argentina*, Vol. 3 (2006), 95-128.
- Salvia, Agustín, Julieta Vera y Santiago Poy. “Cambios y continuidades en la estructura ocupacional urbana argentina”. En *Hora de balance: proceso de acumulación, mercado de trabajo y bienestar*. Javier Lindenboim y Agustín Salvia, coords. Buenos Aires: EUDEBA, 2015.
- Salvia, Agustín. “La adopción del retiro voluntario por trabajadores de una empresa pública minera”. *Estudios del trabajo*, ASET, N.º 6 (1993).
- Sánchez Noriega, José Luis. *Desde que los Lumier filmaron a los obreros*. Madrid: Nosa y Jara editores, 1996.

Saravia, Enrique. “Procesos de privatización en Argentina y Brasil. Consecuencias en materia de desempeño empresarial y mercado de trabajo”. *Revista Reforma y Democracia*, CLAD, N.º 4 (1995).

Sarlo, Beatriz. “Plano, repetición: sobreviviendo en la ciudad nueva”. En *Imágenes de los noventa*, Alejandra Birgin y Javier Trímboli, coords. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.

Satarain, Mónica, comp. *Fuera de campo. Fragmentos de estética y teoría contemporáneas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2012.

Schorr, Martín. *El viejo y el nuevo poder económico en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2021.

Sidicaro, Ricardo. *Los tres peronismos. Estado y poder económico. 1946-55/ 1973-76/ 1989-1999*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Sigal, Silvia. “Prefacio”. En Denis Merklen. *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática*. Buenos Aires: Gorla, 2010.

Sorlin, Pierre. “Cine e historia, una relación que hace falta repensar”. En *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Gloria Camarero, ed. Madrid: Universidad Carlos III e Instituto de Cultura y Tecnología, 2008.

Soul, Julia. “‘Acá lo que cambió todo fue la privatización...’. Aproximación antropológica a las prácticas obreras en los espacios laborales en procesos de privatización y reconversión productiva”. *Revista Theomai*, N.º 21 (2010), 42-61.

Suárez, Francisco. “Recuperadores Urbanos de Residuos (cartoneros), inclusión social y sustentabilidad”. *XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*.

Suriano, Juan, dir. de tomo. *Dictadura y democracia*, Tomo X de la *Nueva Historia Argentina*, Juan Suriano, dir. de colección. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

Svampa, Maristella, ed. *Desde Abajo. La transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

Svampa, Maristella. “Identidades astilladas. De la patria metalúrgica al heavy metal”. En *Desde Abajo. La transformación de las identidades sociales*, Maristella Svampa, ed. Buenos Aires: Biblos, 2003.

Svampa, Maristella. *La brecha urbana. Countries y barrios privados*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2004.

Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus, 2005.

Tadeo, Nidia S. “Trabajo y cotidianidad de territorios en crisis: ambigüedades y contradicciones”. En *6º Encuentro de Geógrafos de América Latina*, Observatorio Geográfico de América Latina, 1997.

Thevenet, Homero Alsina. *Obras incompletas*. Tomos I y II. Buenos Aires: INCAA, 2010.

Tirri, Néstor. *El transeúnte inmóvil. La perspectiva urbana en el cine*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Torre, Juan Carlos y Elisa Pastoriza. “La democratización del bienestar”. En *Los años peronistas (1943-1945)*, Tomo VIII de la *Nueva Historia Argentina*, Juan Carlos Torre, dir. de tomo, 257-312. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

Torre, Juan Carlos, dir. de tomo. *Los años peronistas (1943-1945)*, Tomo 8 de la *Nueva Historia Argentina*, Juan Suriano, dir. de colección. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

Torre, Juan Carlos. *Diario de una temporada en el quinto piso. Episodios de política económica en los años de Alfonsín*. Buenos Aires: Edhasa, 2022.

Torre, Juan Carlos. *Ensayos sobre movimiento obrero y peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

Torre, Juan Carlos. *Los sindicatos en el gobierno: 1973-1976*. Buenos Aires: CEAL, 1983.

Torre, María y Florencia Abadi. “Pizza birra faso: narrar la catástrofe”. En *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires, 2007.

Tranche, Rafael y Vicente Sánchez-Biosca. *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 2011.

Vilches, Lorenzo. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós, 1983.

Villarreal, Juan. *La exclusión social*. Buenos Aires: Norma, 1996.

Vinocur, Pablo y Leopoldo Halperín. *Pobreza y políticas sociales en la Argentina de los años noventa*. Serie “Políticas sociales”, División de desarrollo social. Santiago de Chile: CEPAL, 2004.

von Storch, María Victoria. “Análisis comparado de los impactos de las privatizaciones de Altos Hornos Zapla en Palpalá, SOMISA en San Nicolás e YPF en Comodoro Rivadavia, a la luz de los cambios post convertibilidad”. *7º Congreso Nacional de Estudios del Trabajo*, 2005.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, España: Península, 1977.

Xavier, Ismail. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

Yoel, Gerardo. *Pensar el cine 1 y 2*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

Zylberman, Lior. “Apuntes sobre el boom documental en los años 90”. En: *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*, Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker, eds. Buenos Aires: Biblos, 2011.

### Notas y reseñas periodísticas

Antín, Eduardo (Quintín). “Crítica de *Mundo Grúa*”. *El Amante*, N.º 82 (enero de 1999).

Beceyro, Raúl. “El cine por venir” [sobre *Tango Feroz*]. *El Amante*, N.º 47 (diciembre de 1993).



Beceyro, Raúl, David Oubiña, Rafael Filippelli y Alan Pauls. “Estética del cine, nuevos realismos, representación”. *El Amante*, N.º 67 (Agosto, 2000).

Commisso, Sandra. “Casa tomada” [crítica de *Buena vida (delivery)*]. *Clarín*, 11 de agosto de 2004.

Fernández Lópiz, Enrique. “*Mundo grúa (1999)*”, *Encadenados*, agosto 2021.

Filippelli, Rafael y Adrián Gorelik, “*Mala época, el cine, la ciudad*”. *El Amante*, N.º 64 (Agosto de 1999).

Linch, Camilo. “Crónica real de una casa tomada” [crítica de *Buena vida (delivery)*]. *La Prensa*, 12 de agosto de 2004.

Monteagudo, Luciano. “Una guerra de pobres contra pobres” [crítica de *Buena vida (delivery)*]. *Página/12*, 13 de agosto de 2004.

Natanson, José. “El factor consumo”, *Le mondé diplomatique*, edición 205 (Julio 2016).

Parodi, Ricardo. “El cine argentino está marcado por la tensión entre el campo y la ciudad”. Entrevista. *Radio Praga Internacional*, 6 de agosto de 2009. En línea: <https://espanol.radio.cz/el-cine-argentino-esta-marcado-por-la-tension-entre-el-campo-y-la-ciudad-8582213#player=on>.

Ravaschino, Guillermo. “Pizza, birra, faso”. En: <https://www.cineismo.com/criticas/pizza,%20birra,%20faso.htm>

Ricagno, Alejandro. “Furia y sonido”. *El Amante*, N.º 69 (diciembre de 1997).

s/f. “La Argentina según el presidente”, *Página/12*, 16 de mayo de 1998.

### Fuentes consultadas online

OIT (Organización Internacional del Trabajo). “Trabajo decente”. <https://www.ilo.org/global/topics/decent-work/lang--es/index.htm>. Acceso: 24/04/2018.

Cena, Juan Carlos. “Pueblos abandonados por la ausencia del ferrocarril”. *Red Eco Alternativo*, 7 de agosto de 2019. <http://www.redeco.com.ar/nacional/masdelpais/27075-pueblos-abandonados-por-la-ausencia-del-ferrocarril>. Acceso: 10/08/2019.

Cena, Juan Carlos. “Pueblos abandonados”. *Latitud periódico*, 25 de octubre de 2012. <https://www.latitudperiodico.com.ar/transporte/pueblos%20abandonados.htm>. Acceso: 10/06/2020.

## Films citados

- Detrás de un largo muro* (1958). Dir. Lucas Demare. Argentina.
- Dog Day Afternoon* [Tarde de perros] (1975). Dir. Sidney Lumet. Estados Unidos.
- El coraje del pueblo* (1971). Dir. Jorge Sanjinés. Bolivia.
- Intolerance* [Intolerancia] (1916). Dir. David Griffith. Estados Unidos.
- Juan sin ropa* (1919). Dir. George Benoît. Argentina.
- La battaglia di Algeri* [La batalla de Argel] (1966). Dir. Guillo Pontecorvo. Italia-Argelia.
- La Historia Oficial* (1985). Dir. Luis Puenzo. Argentina.
- La Patagonia rebelde* (1974). Dir. Héctor Olivera. Argentina.
- La televisión y yo* (2003). Dir. Andrés di Tella. Argentina.
- Las aguas bajan turbias* (1952). Dir. Hugo del Carril. Argentina.
- Los hijos de Fierro* (1975). Dir. Fernando Solanas. Argentina.
- Los olvidados* (1950). Dir. Luis Buñuel. México.
- Los traidores* (1973). Dir. Raymundo Gleyzer. Argentina.
- Mala época* (1998). Dirs. Mariano de Rosa, Rodrigo Moreno, Salvador Roselli y Nicolás Saad. Argentina.
- Metrópolis* (1927). Dir. Fritz Lang. Alemania.
- Pobres habrá siempre* (1958). Dir. Carlos Borcosque. Argentina.
- Pride* [Pride: Orgullo y esperanza] (2014). Dir. Matthew Warchus. Reino Unido.
- Prisioneros de la tierra* (1939). Dir. Hugo del Carril. Argentina.
- Puerto Nuevo* (1936). Dir. Luis César Amadori y Mario Soffici. Argentina.
- Rastrojero, utopías de la Argentina potencia* (2005). Dir. Marcos Pastor y Miguel Colombo. Argentina.
- Rerum Novarum* (2001). Dir. Nicolás Batlle, Fernando Molnar y Sebastián Schindel. Argentina.
- Ressources humaines* [Recursos humanos] (2013). Dir. Laurent Cantet. Francia-Reino Unido.
- Riff Raff* (1991). Dir. Ken Loach. Reino Unido.
- The Full Monty* (1997). Dir. Peter Cattaneo. Reino Unido.
- Tiempos modernos* (1936). Dir. Charles Chaplin. Estados Unidos.
- Un idilio de estación* (1978). Dir. Aníbal Uset. Argentina.
- Un lugar en el mundo* (1992). Dir. Adolfo Aristarain. Argentina.