

Tesina de Licenciatura en Comunicación  
Social

**“El cine argentino en los noventa: un testimonio  
histórico de la década menemista”**

Alumna: Karen Zawadzki

Tutor: Gustavo Postiglione

Fecha de entrega: 26/06/2018

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones  
Internacionales

# Índice

## Capítulo I: Introducción

Introducción al análisis.....	6
Metodología.....	9
Objetivos.....	9

## Capítulo II: Contexto sociopolítico

Una breve historia del cine argentino.....	11
La Ley de 1994.....	13
La influencia del neorrealismo italiano en nuestro cine.....	15
El gobierno de Carlos Saúl Menem.....	17
El consenso de Washington.....	17
La reforma del Estado.....	18
La convertibilidad.....	20
El MERCOSUR.....	22
La distribución del ingreso.....	22
Lo que dejó el Menemismo.....	23
El gobierno de la Alianza.....	24

## Capítulo III: Análisis

El film “Pizza, birra, faso” .....	26
Ficha técnica “Pizza, birra, faso” .....	26
El film “Mundo Grúa” .....	31

Ficha técnica “Mundo Grúa” .....	31
El film “El bonaerense” .....	35
Ficha técnica “El bonaerense” .....	35
El film “Bolivia” .....	38
Ficha técnica “Bolivia” .....	38

## Capítulo IV: Reflexiones finales

La cultura del cine hoy.....	41
Reflexión: la necesidad de una nueva ley de cine.....	43
Conclusión.....	44

## Capítulo V: Bibliografía

Bibliografía.....	46
Filmografía.....	46

## Capítulo VI: Anexo

Entrevista a Fernando Varea.....	48
----------------------------------	----

*“El cine es una manera de ver la vida. Pero al mismo tiempo es una captación del tiempo de la vida.”, Cesar Maranghello*

*“Nuestras vidas fueron modificadas por las películas”, Pablo Trapero.*

*“Si ves una película y solo piensas en ella, fracasó su historia”, Lucrecia Martel.*

*“Es difícil hacer una película de lo que uno ve cotidianamente y no ser trágico”,  
Adrian Caetano.*

## **Agradecimientos**

Agradezco profundamente a mi familia, por apoyarme durante todo el proceso de mi carrera, más aun en la recta final, y porque sé que lo harán toda la vida.

A mis compañeras y amigas de facultad, quienes me ayudaron y aportaron su opinión en todo el proceso universitario.

A mi tutor, Gustavo Postiglione, por su predisposición y su arte.

# Capítulo I: Introducción

## Introducción al trabajo de análisis

A inicio de la década del noventa en Argentina, en el marco de un gobierno neoliberal presidido por Carlos Saúl Menem, el número de rodajes cinematográficos argentinos descendía y para 1992 solo llegaba a diez por año y para 1994 solo cinco, fruto de la falta de fondos del Instituto de Cine. En gran medida, esta casi defunción del cine nacional, fue producto de la crisis monetaria que sufría el país, con su pico más alto en 1989, con la hiperinflación durante el fin del gobierno de Alfonsín. Esta situación dio lugar a que asociaciones y entidades de productores, técnicos, directores, actores y hasta estudiantes de las escuelas de cine salieran a la calle para pedir por una nueva ley de cine que mejore la situación de la industria.

De esta manera, en septiembre de 1994 el Congreso sancionó la nueva ley N° 24.377, un proyecto multipartidario que introducía un esquema de impuestos no solo sobre la recaudación en boleterías, sino también sobre el alquiler de videos, y la exhibición de películas por televisión. Los fondos saldrían mayoritariamente de un impuesto equivalente al 10% del alquiler o venta de videos o DVDs y del 25% del total de los ingresos obtenidos por el COMFER (el después llamado AFSCA). Es decir, que la propia actividad audiovisual generaría sus propios mecanismos de financiación.

Por otro lado, esta nueva ley acarreó también un cambio en el nivel del lenguaje y de la producción cinematográfica: una nueva mirada que promovía una modificación estilística, donde comenzó a primar una estética distinta, más despojada, y con la participación de actores desconocidos que formaban parte de estas producciones de carácter independiente.

Llegando al final de la década, y tras los dos mandatos consecutivos de Carlos Menem como presidente de Argentina, la inestabilidad social que este modelo neoliberal de gobierno generó, dio lugar al estallido del 2001, donde se produjo en el país una crisis social, política y económica que incluyó la renuncia del Presidente de aquel entonces (Fernando de la Rúa) y la declaración del estado de sitio. Esta situación se vio reflejada también en el cine: el surgimiento de largometrajes que directa o indirectamente daban cuenta de esta emergencia social, y se desarrollaban en diferentes escenarios y contextos sociales y culturales de nuestro país, atravesados por la mencionada crisis.

A lo largo de toda la década, e inclusive en el momento del estallido, este nuevo cine se inscribía en una Argentina en la cual solo primaban las leyes del mercado y en donde reinaba un capitalismo feroz. Surge así, esta nueva generación de cineastas, que promueven un

cambio en la industria, el cual se percibió en su producción independiente, más improvisada, más afín al ritmo de la época que se estaba viviendo. Esta corriente también se vio influenciada por el Neorrealismo italiano surgido en la Italia de la postguerra, que utilizaba esta estética desprolija y un gran contenido en el discurso. Según muchos críticos de cine porteños, quien originó esta nueva tendencia fue Martin Rejtman, con su película *Rapado*, estrenada en 1994. A partir de ella y también en simultáneo, se desarrollaron nuevos largometrajes con el mismo estilo de producción, que tuvieron su auge recién en 1998, con la película *“Pizza, birra, faso”*, de Bruno Stagnaro e Israel Adrian Caetano, filmada en Buenos Aires. También, el inicio de esta movida fue el puntapié para que los nombres de directores en otros puntos de Argentina, por ejemplo en Rosario, surgieran con la realización de películas de este estilo: Rodrigo Grande, Héctor Molina y Gustavo Postiglione son algunos de los cineastas más reconocidos cuando hablamos del cine en Rosario y en el país.

El objetivo del presente trabajo es confluir mi interés por el cine, la política, y la historia argentina. Analizando la época del menemato, y con la misma el advenimiento del neoliberalismo como modelo de gobierno, anhelo articularla con la crisis de la cultura y el surgimiento prácticamente en simultáneo, de directores de cine que lograron producciones de proyección internacional, mostrando de alguna manera, la situación crucial que estaba atravesando Argentina. Con la ayuda de la nueva ley de cine promulgada en 1994, la cual cambió el panorama por el que atravesaba la industria cinematográfica argentina antes de su surgimiento, estos directores plasmaron en muchas de sus películas, los primeros vestigios de lo que sería una profunda crisis social, política y económica, a principio del 2000. Esta relación es la que me interesa abordar. Analizar cómo la desocupación, la marginalidad, la pobreza y la precarización laboral que sufría el país, eran los principales tópicos tratados por directores como Pablo Trapero, Bruno Stagnaro e Israel Adrian Caetano en sus films, que también utilizaron una estética particular que fue pionera en esa época. Este conjunto de films se reunieron bajo una corriente que se denominó *“Nuevo Cine Argentino”*, y es esta etapa lo que me propongo analizar en el presente trabajo, relacionándola directamente, con el contexto de su surgimiento.

La tesina centra su desarrollo y análisis en los filmes *“Mundo Grúa”*, *“Pizza, birra y faso”*, *“El bonaerense”* y *“Bolivia”*. Escogí estas películas como corpus de análisis porque considero que representan lo que deseo contar en el presente trabajo: surgieron a fin de la década, lograron gran repercusión en el plano nacional e internacional, y principalmente, muestran rasgos relacionados directamente a la crisis que se avecinaba en Argentina. Precarización laboral, desempleo, pobreza, corrupción policial y marginalidad son los temas primordiales que abordan estas películas, y que se relacionan directamente con la situación de país en la cual las mismas surgieron.

Considero también, que la elección de esta temática, además de que responde a un gran interés para mí como antes mencioné, no es inocente, y la relaciono estrictamente con el contexto neoliberal en el cual nos encontramos inmersos desde el año 2015. La crisis a nivel social, político y económico que como país estamos atravesando, afecta directamente nuestra cultura, vapuleándola y arrojándola como última prioridad del gobierno macrista. Cuesta llenar los teatros, hay recortes en el INCAA, y cada vez se produce menos ficción en el país. Esta situación fue un puntapié primordial para que quisiese retomar los años de neoliberalismo vividos en los noventa, destacando a la cultura cinematográfica como tema principal.



## Metodología de trabajo

En la presente tesina propongo realizar un trabajo de investigación, utilizando una metodología cualitativa, con una lectura crítico-interpretativa, buscando indagar el contenido de las películas elegidas y relacionándolo directamente con el contexto de la realidad en la que tuvieron origen, ateniéndome a la bibliografía estudiada. La tesina estará compuesta por el presente trabajo escrito, y acompañada de un ensayo audiovisual de aproximadamente dieciocho minutos que incluye imágenes de las películas elegidas para el trabajo, entrevistas a Pablo Feldman (periodista), Marcelo Scalona (escritor y abogado) y Leandro Arteaga (Licenciado en Comunicación Social, realizador audiovisual y crítico de cine) y testimonios aleatorios de transeúntes, que circulaban por la esquina de Avenida Godoy y San Nicolás, un día lunes en horario laboral. El video se titula “La década menemista y el cine” y el link del mismo es: <https://www.youtube.com/watch?v=pPJFITo39f0&t=727s>.

Esta investigación tiene como objetivo comprender la relación entre el proceso político menemista y su representación en el cine argentino surgido en la misma época, tomando principalmente como ejemplos los casos de los films “Pizza, birra, faso”, “Mundo grúa”, “El bonaerense” y “Bolivia”. Los datos se obtendrán explorando tanto la bibliografía como la filmografía adecuada al trabajo, y a partir también, de una entrevista realizada a Fernando Varea (Licenciado en comunicación social y crítico de cine). Las entrevistas llevadas a cabo para el ensayo audiovisual también funcionaron de gran ayuda para el análisis del escrito y para la elaboración de sus diferentes categorías. De esta manera, a partir de la bibliografía, de la filmografía y de las entrevistas, se parte de datos lingüísticos, audiovisuales y empíricos, para la ejecución de la presente tesina.

Luego de explorar la bibliografía y la filmografía adecuada, y de definir los objetivos del trabajo, procederé a analizar en detalle el contexto de la época, porque considero fundamental este aspecto para entender el por qué del surgimiento de este tipo de filmes. De esta manera, relacionaré detenidamente el contexto socio político, con el contenido de las películas que decidí analizar, dando cuenta de sus similitudes. Por último, redactaré las reflexiones finales, ateniéndome a la situación de la industria hoy y a la necesidad de una nueva ley de cine, la cual considero que debería tratarse inmediatamente.

## Objetivos

El **objetivo general** del trabajo es analizar la representación del contexto de los años noventa en el nuevo cine argentino, principalmente a partir de los casos de los films “Pizza, birra, faso”, “Mundo Grúa”, “El bonaerense” y “Bolivia”.

Los **objetivos específicos** son:

-Reflexionar el contexto socioeconómico que atravesaba Argentina en la década del 90 y el estallido en el 2001.

-Describir la Ley del Nuevo Cine Argentino, cómo fue su surgimiento y las consecuencias que contrajo en el cine nacional.

-Indagar en la estética y contenido que presentaron las películas que conforman mi corpus de análisis (“Mundo grúa”, “Pizza, birra y faso”, “El bonaerense” y “Bolivia”).

## Capítulo II: Contexto

### Breve historia del cine argentino

El cine argentino siempre tuvo una gran importancia cultural a lo largo de la historia argentina. Atravesó etapas muy diferentes entre sí, y en cada una de ellas, contrajo diversas características relacionadas al momento de la historia en el cual se desarrollaban esas películas.

El primer acercamiento al cine surge en 1896, año en el que se presentaron las primeras imágenes animadas en el teatro Odeón de Buenos Aires. Esta etapa se extendió hasta 1932, y constituyó el momento del cine mudo o silente. Llegando a 1897, se inició la importación de cámaras francesas, facilitando de esta manera, que un francés residente en Argentina, Eugene Py, se convirtiera en el primer realizador del país con el corto “La bandera argentina”, creando el primer estímulo para que en el año 1900 inauguraran en Argentina las primeras salas de cine, y en la televisión, se crearan los primeros noticieros.

La apertura de salas de cine fue el disparador fundamental para que directores comenzaran a sentirse deseosos de realizar cada vez más películas. A pesar de que el primer film de ficción argentino con actores reconocidos y de gran repercusión fue “Revolución de Mayo”, estrenado en el año 1910, el largometraje que más éxito tuvo de la época fue “Nobleza gaucha” (1915) recaudando medio millón de pesos en seis meses. Esta última obra se considera una “joyita” de nuestro cine, mas aun cuando surge en un contexto de escasez de recursos y de tecnología. Aquí también comienza la etapa del “cine social”, al encarar una temática sentida por las masas, en un contexto de importante conflictividad y caos.

La etapa del cine mudo llega a su fin a principio de la década del treinta, dando espacio a un segundo período que se inicia con el estreno de “Tango”, dirigida por Luis Moglia Barth, y coincide con lo que se denominó en Argentina en términos políticos, como la “Restauración conservadora”. Esta película es el primer film sonorizado del país, e inaugura el comienzo de la consolidación de una industria cinematográfica de gran peso internacional. Esta etapa de auge, se constituye, según los críticos, como una industria cultural de masas y en el entretenimiento favorito de los argentinos, denominándose de esta forma, como “la época dorada del cine”. En la misma, se realizaron las mayores inversiones nacionales en materia de infraestructura, produciéndose el volumen más alto de realizaciones en la historia argentina. De esta manera, a principios de la década se funda el estudio Argentina Sono Film y poco después Luminton, dos empresas comerciales que frecuentaban el estilo hollywoodense. Gran parte de este éxito se debe también, a que en esta época se comienza a imprimir en los films un estilo popular, innovando en temáticas propias del país como por ejemplo, el tango y el

fútbol, logrando que el argentino se sienta sumamente identificado con lo que le ofrecían esas películas. Las canchas de fútbol, los bares típicos porteños, el club y el barrio, eran los escenarios utilizados para lograr un acercamiento genuino con el espectador.

Hacia el final de la década del treinta, la industria argentina de cine se encontraba en su mejor momento a nivel mundial, pero aun así los productores sentían que debían cambiar de rumbo, cambiando las temáticas que estaban acostumbrados a tratar, redefiniendo la audiencia. De esta forma, entendieron que para lograr buenos resultados debían orientar sus películas hacia un público más rentable: la burguesía. En consecuencia, los films se tornaron hacia el final de esta década, más ingenuos o “naif”: romances clásicos y finales felices eran los principales protagonistas de esta nueva camada de películas. Sin embargo, como era de esperarse, esta elección no contentó a todos los públicos, quienes alegaban no sentirse identificados con el estilo. Esta disconformidad comenzó a percibirse en las salas de cine progresivamente, desencadenando el principio de la decadencia de la industria: la pérdida progresiva de los mercados latinoamericanos y el cierre de grandes estudios de cine dieron origen a una etapa difícil de remontar.

Siguiendo la línea histórica, la etapa peronista fue de gran importancia para la industria cinematográfica: bajo el mando del General Juan Domingo Perón, la Argentina viró hacia un modelo de fomento y protección del mercado interno, medidas que también fueron extendidas hacia el campo artístico. Con la llegada de la nueva Ley de Cine, se activó el comienzo de la intervención estatal en la industria nacional, concretándose gracias a la promulgación de dos medidas claves: la obligatoriedad de exhibición de películas argentinas en los cines, y la introducción del sistema de porcentajes en la comercialización. Este contexto resultó favorable para la industria, y durante esos años considerados la “etapa de bienestar” del país, el pueblo consumía como nunca antes productos relacionados al ocio y al entretenimiento, razón por la cual el cine, beneficiado también por las medidas de la nueva ley, tuvo su momento de esplendor.

Años más tarde, y con la caída de Perón en el golpe de Estado denominado Revolución Libertadora, estas medidas perdieron vigencia, y en consecuencia se redujo la producción cinematográfica nacional, debido principalmente al ingreso irrestricto de films extranjeros, producto de la apertura de la economía desmedida que se estableció durante este proceso.

De todas formas, y contra todos los pronósticos, en la década del sesenta llega lo que se denomina el primer “Nuevo Cine Argentino”, en el año 1957. Esta corriente se caracterizó por conseguir aunar la habilidad técnica con el refinamiento estético de las películas, facilitando que muchos directores logaran participar en festivales internacionales de gran prestigio. Aquí se renovó la manera de contar las historias, tanto por los nexos que entablaron con la

literatura, como por el uso de recursos europeos como la Novella Vague. Grandes exponentes de este cine fueron Manuel Antín, Simón Feldman, Leopoldo Torre Nilson y Leonardo Favio.

En la década del ochenta, después de la Dictadura Cívico Militar iniciada en 1976, surge un cine atravesado por este contexto político, el cine post-Dictadura, en el cual los directores, actores (muchos de ellos exiliados durante el Proceso) sentían la necesidad de expresarse y de contar, de alguna manera, lo que se había vivido en esos años en nuestro país. Apropiación ilegal de bebés, torturas, asesinatos, desapariciones forzadas, represión y censura extrema, fueron solo algunos de los aspectos de este proceso oscuro y cínico que vivió Argentina, que paralelamente decaía económicamente gracias a un plan atroz de fuerte tinte neoliberal. “Camila” o “La historia oficial” son los principales exponentes de esta nueva corriente del cine argentino, donde se cuenta abiertamente historias inspiradas en la Dictadura. Se entiende que surgen películas de este tipo, ya que durante El Proceso, se aplicó una censura de lo más arcaica en todos los niveles culturales: en el caso del cine, se cancelaron totalmente los subsidios del Estado para con la industria, y se inició una intensa persecución política a artistas, directores y actores que poseían una aparente inclinación “de izquierda”.

## La Nueva Ley de Cine en 1994

En la década del 90, la Argentina atravesaba un contexto de país amenazado por la crisis social, política, cultural y económica, bajo el gobierno menemista. Es allí, donde surge el “segundo” Nuevo Cine Argentino, principalmente acompañado de la promulgación de la nueva Ley surgida en 1994, impulsada por los diputados Fernando “Pino” Solanas e Irma Roy.

La ley proponía una especie de auto financiamiento, cobrando porcentajes de las películas transmitidas por televisión y alquiladas en VHS, además de las ganancias que se recaudaban todos los días en las boleterías, de donde también se extraía una ganancia (el 10%). A esto se le sumó que el fondo de fomento cinematográfico (FFC) se amplió con el aporte de los canales de tv a través del COMFER y por el impuesto aplicado al alquiler de videos. Esto surge como una respuesta al escaso fomento cultural promovido por el gobierno de Menem, quien antes de que la ley se sancione, logró que el cine atravesase su peor momento económico. Resulta paradójico en muchos análisis el surgimiento de esta reforma de tinte progresista, en un gobierno donde se ajustaba en todos los aspectos, pero se entiende que la misma fue el producto de masivas movilizaciones sociales generadas dentro del país y que provenían de todas las ramas artísticas: directores, actores y estudiantes, marchaban asiduamente para exigir una ayuda económica que mejore la situación del cine.

Esta nueva ley, no solo produjo cambios notorios en la financiación, sino que también acarreo modificaciones estilísticas tanto en el lenguaje como en el modo de producción. En el contexto de una crisis que se avecinaba, muchos directores precursores de esta movida,

elegían los escenarios de crisis para filmar sus películas, y en sus guiones e imágenes, dar cuenta de esta situación. Mostrar la crudeza, los estallidos sociales, la problemática migratoria, eran temas que solían aparecer en este tipo de producciones.

Comenzaron a surgir entonces, producciones de carácter “independiente”, algunas de ellas con un notable tinte político, sin demasiada producción, con actores que no eran conocidos en el ambiente artístico, ya que a partir de la búsqueda de un tipo de gestualidad, corporalidad y dicción diferentes, muy raramente se recurre a actores consagrados que suelen estar atados a un tipo de realismo o costumbrismo que no interesaba a esta camada de nuevos directores. Se evidencia la intención de alejarse de los prototipos actorales establecidos y que sean más permeables al moldeado del director. Otro recurso muy utilizado también fue el plano secuencia, otorgándole al film esa sensación de desfachatez. Este conjunto de características, lo que quería transmitir era esta idea de un cine más informal, improvisado, fragmentado, relacionado a la época en la que se estaba viviendo.

Según los críticos, la primera película que dio origen a esta nueva tendencia dentro del cine, fue “Rapado”, estrenada en 1994 y dirigida por Martin Rejtman. Este director se caracterizó por crear un desajuste entre las palabras y las cosas o acciones significadas por ellas, una crisis de sentido centrada en el problema del valor. Martin Rejtman apunta tanto en esta película como en las que siguieron después, a señalar una afinidad entre la sitcom como género y el funcionamiento de la sociedad neoliberal, mostrando sus puntos débiles a través de un realismo de la forma, más que de su contenido.

Jens Anderman, da cuenta de esta situación en su libro “Nuevo cine argentino”: “En la época del estallido de la burbuja de consumo especulativo de los noventa, sostenida gracias a la costosa y artificial paridad de la moneda argentina con el dólar, el cine ya se había recuperado de su cuasi extinción al principio de la década, y a pesar del congelamiento de los fondos nacionales antes y después de 2001, y gracias a la reconfiguración de la distribución cinematográfica y el acceso a fuentes de financiamiento extranjeras, ya estaba bien encaminado hacia un aumento sostenido del número de estrenos anuales.” (Anderman; 2005; p 15).

Esta ley también permitió la creación de un Consejo asesor del INCAA y de una Asamblea Federal, representativa de las provincias, que iría a definir las políticas que lleve a cabo el INCAA.

## La influencia del Neorrealismo italiano en nuestro cine

Un punto clave para entender el surgimiento de esta nueva estética en el cine argentino, es mencionar lo que representó el Neorrealismo italiano en Europa. El Neorrealismo italiano fue un movimiento narrativo y cinematográfico surgido en Italia en la época de la post guerra. Tenía como objetivo mostrar la realidad tal como era, proponiendo un nuevo lenguaje, nuevos modos de producción y una nueva relación entre artistas y sociedad. Dentro de este estilo, todo es flexible y cambiante, y se utiliza en muchos casos la improvisación como arma elemental.

Su principal objetivo era mostrar realmente cómo había sido afectada Italia después de veinte años de fascismo. Es por esto, que la imagen no está centrada específicamente en la imagen-acción, sino que las películas comienzan a vaciarse de acciones para llenarse de pensamientos que en ese momento, después de muchos años de no poder hacerlo por la censura fascista, se encuentran liberados.

A pesar de que el principal exponente y teórico de este cine (y del cine en general italiano) fue Cesare Zavattini (1902-1989), la primer película precursora de este movimiento fue “Roma, ciudad abierta” de Roberto Rossellini. En esta obra se puede apreciar al máximo las características del neorrealismo italiano: la trascendencia se le transfiere a los gestos, a las emociones y a los sentimientos de los personajes, más que a la trama en sí misma. Al comienzo del movimiento, las escenas de las películas eran muy crudas: mostraban las consecuencias de la guerra en Italia, el desamparo, el hambre, el desempleo y la situación de vulnerabilidad especialmente en los niños y en las mujeres, en un espacio devastado como escenario político y social. Las películas eran filmadas en blanco y negro, otorgándole esta impronta de documental, dotándolas de realidad. A partir de este movimiento, se comenzó a creer en el cine como arma de denuncia, sin exigir finales felices ni relatos irreales.

Este estilo estuvo marcado por la precariedad de recursos técnicos, el uso de escenarios naturales sin decoración, poca iluminación y movimientos continuos de cámara en mano. Los actores en este tipo de films no eran conocidos: eran personajes reales, que muchas veces contaban sus historias en primera persona, sin tener siquiera experiencia actoral. También se comenzó a incluir en esta etapa a las mujeres y a los niños dentro del cine.

El Neorrealismo Italiano fue una fuente de inspiración para esta camada de directores argentinos surgida en los años noventa. En sus películas, se puede vislumbrar claramente la estética y la propuesta que el movimiento surgido en Italia llevaba como bandera, y que contribuyó a que en Argentina naciera el Nuevo cine argentino. El estilo también tuvo gran influencia en otros países, como Francia y Alemania, y como mencioné anteriormente, en toda América Latina.

Esta camada de nuevos directores, que plantearon una relación entre política y realidad, expresada por fuera de los cánones reales, coincide con el Neorrealismo italiano, además, por la elección de actores no profesionales, que estaban viviendo en su vida real, exactamente lo mismo que mostraban en sus películas: en Italia, la población seguía sufriendo las consecuencias de la guerra, y en Argentina, esos actores que tenían oficios reales y que no trabajaban en la actuación, estaban viviendo las consecuencias de una fuerte crisis económica. Cada gesto, cada mirada, no era producto de años de teatro o de oficio: eran señales de lo que estaban viviendo en su vida, en ese momento. La experiencia dolorosa de la guerra, la preocupación por la desocupación, el espíritu de resistencia y las crisis económicas, generaban gran angustia entre la población, y tanto los directores pertenecientes al Neorrealismo italiano como los pertenecientes al Nuevo Cine Argentino, decidieron mostrarla en sus películas. Creo yo, que también por esta razón tuvieron éxito: porque pertenecían a esa época y la mostraban, generando una audiencia que se sentía identificada con esas propuestas. Lo que le sucedía a ese personaje, que se quedaba sin trabajo, que tenía que trabajar de algo que no le gustaba, o que tenía que vivir en la marginalidad, era lo que le estaba pasando al pueblo argentino, producto de políticas económicas feroces que dejaron al país en bancarrota.



## **Gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1999)**

Carlos Menem asumió el 8 de julio de 1989 por el Partido Justicialista con el 47.12% de los votos, tras el retiro anticipado del Presidente radical Raúl Alfonsín, prometiendo continuar con el Estado de Bienestar promovido durante los años cuarenta con el Peronismo. “En su campaña electoral, Menem se presenta con un programa explícitamente populista, con un fuerte llamado al retorno de un *Peronismo sin Perón*” explica Patrizio Bianchi en su texto “Los senderos de la globalización, ¿qué aprendemos de la crisis argentina?” (Bianchi; 2002; p 45).

Su mandato, contra todos los pronósticos y al poco tiempo de asumir, tomó un rumbo de fuerte carácter neoliberal, con escaso alcance del estado en la sociedad, teñido por las privatizaciones, la corrupción y los cambios drásticos en la economía y en el sistema social, denotando una fuerte promulgación de la subsidiariedad del Estado. “Una vez en la presidencia, en cambio encara, luego de una primera fase de incertidumbre, un plan muy articulado de reforma económica, alineándose con las indicaciones de las autoridades monetarias internacionales, según el enfoque definido en ese entonces como el Consenso de Washignton”, agrega Bianchi. (Bianchi; 2002; p 45).

### **El consenso de Washignton**

El Consenso de Washignton fue creado en 1989 por el economista John Williamson, y describe un conjunto de políticas que abarcan la estabilización macroeconómica, la liberalización económica con respecto tanto al comercio como a la inversión, la reducción del Estado, y la expansión de las fuerzas del mercado dentro de la economía doméstica. Se consideraba que se debía aplicar a los países en desarrollo afectados por la crisis, según las instituciones monetarias internacionales, como el FMI, el Banco Mundial, y el Banco Interamericano del Desarrollo. Menem optó por implementar, aunque no de manera estricta, esta fórmula política para encarar su mandato.

Menem en conjunto con su equipo de gestión, consolidaron el proceso de acumulación capitalista de la burguesía transnacional y la destrucción final del proyecto de industrialización, que había tenido su auge durante la gestión peronista, y que comenzó a decaer por el proyecto de los ministros Krieger Vasena (durante la dictadura de Onganía, que derrocó al Presidente democrático Arturo Illia, con la llamada “Revolución Argentina”) y luego con Martínez de Hoz, durante la Dictadura Militar iniciada por Videla en 1976. El programa económico se caracterizaba por las privatizaciones, por el desmantelamiento del Estado en la economía, y por la Ley de Convertibilidad.

Bajo la promesa de un gobierno peronista y popular, Menem, una vez al mando del poder, comenzó a tomar medidas que tarde o temprano desembarcarían en un estallido social. Al inicio del mandato, las políticas tuvieron un impacto positivo en la sociedad, situación que lo llevó a ser reelecto en 1995. Pero a pesar de esto, muchos presentían que el gobierno no iba a tener un buen final. Y no se equivocaban: en el ocaso del segundo mandato del ex presidente, Argentina vivió una de las peores crisis económicas de toda la historia.

## La Reforma del Estado

Una de las principales medidas económicas que caracterizaron al menemismo fue la Reforma del Estado, que dio inicio al Plan de Privatizaciones de empresas estatales, a la fusión y supresión de instituciones públicas, y a una notable desregulación de la economía. “Bajo el Ministerio de González, una alianza plurisectorial acordó el inicio del desguace final de las empresas del Estado en forma de privatizaciones”, explica Daniel Muchnik en su libro “Plata Fácil”. (Muchnik; 2001, p 221).

Esta Reforma del Estado también implicaba la consolidación de la deuda pública, una reforma fiscal y definía un acuerdo entre el Estado federal y las provincias, a las cuales se le transferían los servicios correspondientes a salud, educación y asistencia social. Esto desencadenaba un gran desmantelamiento del interior del país, que no contaba con los recursos necesarios para solventar esos gastos, y necesitaban de una ayuda económica proveniente de la Nación. Analizo que es fundamental que el poder no se concentre en una provincia o en una ciudad dentro de un país, ya que todos los ciudadanos tenemos derecho a una educación y a una salud de calidad: el Estado no puede desentenderse del cumplimiento de estas necesidades básicas (educación, salud y alimento), ya que es un derecho adquirido de los ciudadanos que las mismas sean cumplidas y garantizadas en todos los casos, independientemente de donde viva esa persona. Es realmente injusto que a las provincias no se les otorgue el dinero suficiente para solventar estos gastos (como siempre sucede) y más peligroso y cínico aun, es que ese escaso alcance provincial sea asentado y admitido a través de una reforma.

También se acompañaron estas medidas con una gran apertura de la economía y con la eliminación de la protección aduanera. Esta apertura total de la economía, junto con el resto de las medidas, perjudicaron al extremo el mercado interno, que no podía competir con los precios y productos de las empresas extranjeras. Esta apertura de importaciones, que siempre caracteriza a los gobiernos neoliberales, no hace más que agrandar la brecha entre ricos y pobres. La inminente función del Estado es estar presente en todos los aspectos de la sociedad, tratando de distribuir la riqueza de manera equitativa, para que la desigualdad social no sea tan amplia. Esta desigualdad genera a su vez muchos otros problemas que siempre constituyeron el gran incordio de un pueblo: falta de educación, condiciones

insalubres de vida y de trabajo, inseguridad, etc. Es peligroso dejar que el mercado realice su trabajo por sí solo, sin un Estado que controle su funcionamiento, ya que el mismo siempre tendrá como fin culminante perjudicar a los sectores más bajos. Considero que siempre se necesita un Estado presente en la economía, que regule las injusticias y no desampare a los más humildes, teniendo un alcance total a cada sector del país.

Otra medida clave característica del gobierno menemista fue la privatización de empresas estatales. Las mismas se justificaban alegando la ineficiencia y pérdida que producían aquellas empresas para el país, argumentos que en los medios de comunicación también se fomentaban desde el discurso, producto de una campaña violenta y manipuladora. El Estado además, prometía que una vez que se hayan privatizado las empresas, se utilizarían esos ingresos en función de las necesidades primarias de la sociedad: salud, educación, justicia, seguridad y bienestar. Esas promesas nunca fueron cumplidas, el dinero nunca fue devuelto ni utilizado en ninguna medida beneficiosa para el pueblo, y solo se percibía día a día más desidia, burocracia y menos oportunidades para la sociedad.

Las primeras empresas privatizadas fueron ENTEL (el Estado había manifestado que el dinero obtenido en la privatización iba a ir destinado a la salud y la educación, pero se terminó destinando a los pagos de la deuda externa, y el resto fue “perdido” en la administración pública) y Aerolíneas Argentinas. Le sucedieron el gas (Gas del Estado), la energía eléctrica (SEGBA), el agua (Obras Sanitarias), los ferrocarriles nacionales, los astilleros navales (Tandanor), la Siderurgia (Altos Hornos Zapla, Somisa), plantas químicas (Kosacoff, Bezchinsky) y la más importante y la que significó el mayor error para el Estado: YPF. La misma fue vendida a Repsol. La empresa ya había sido privatizada en 1993, y solo quedaba en manos del Estado un 15%, que fue lo que se terminó vendiendo, tiempo más tarde. La venta de esta última empresa tuvo consecuencias graves para los argentinos, explica Muchnik: “Las consecuencias fueron los altos precios de los combustibles líquidos, el gas licuado y el gas natural, la ausencia de una política exploratoria nacional, las constantes remesas de dividendos al exterior sustentadas por los altos precios, el cierre de pozos y actividades en zonas que se transformaron en “antieconómicas”, como la Cuenca del Golfo de San Jorge, donde la crisis socioeconómica desencadenada fue alarmante” (Muchnik; 2001, p 226). Según el presidente, estas empresas se privatizaron también en un principio, para convertirse en un medio de pago que sirviera para saldar el altísimo número de deuda externa que el gobierno generó durante los años menemistas, principalmente gracias a las consecuencias de ley de convertibilidad.

La privatización de empresas estatales fue uno de los mayores errores del menemismo, ya que los montos que esas empresas producían para beneficio del pueblo, a partir de esta reforma, quedaron en manos del sector privado. A partir de estas medidas se evidencia

claramente los negociados que poseía el gobierno con el sector empresario, al venderle con total impunidad esa parte fundamental del patrimonio público. “Todo el proceso privatizador estuvo denominado por el apuro, sin una estrategia clara del Estado que parecía no haber fijado objetivos. Los pedidos y condiciones de los nuevos dueños se impusieron inexorablemente frente a un Estado débil, movido por la facciosidad, la corrupción y la impunidad”, remata Muchnik (Muchnik; 2001; p 228). Muchos menemistas alegan que esas empresas fueron vendidas porque “generaban pérdidas”. Al margen de que esto sea o no así, considero que una empresa siempre será más redituable para un pueblo en manos de un Estado que sepa administrarla. Y si esa empresa realmente produce pérdidas para la Nación, la solución es intentar mejorar su rendimiento para lograr un funcionamiento óptimo. Nunca será una alternativa beneficiosa privatizarla, porque con esta decisión se anula automáticamente una fuente de ingreso de dinero de gran potencial para un país.

Este plan de privatizaciones indujo a una gran concentración económica en los grupos altos de la sociedad, que participaron en las ventas y se adjudicaron las privatizaciones. Algunos de estos grandes grupos empresarios son Techint, Perez Companc, Soldati, Astra, Macri, entre otros. “Esta consolidación permite una diversificación de los grupos y su ingreso en el campo internacional, con aliados de renombre y con estrategias de internacionalización, que se proyectaran en particular en el Mercosur”, explica Patrizio Bianchi (Bianchi; 2002; p 46)

Durante estos años, desaparecieron las pequeñas y medianas empresas, aplastadas por la escasa fomentación de la industria nacional, y la apertura de las importaciones, contra quienes poseían una dura competencia. Además, estas empresas seguían dependiendo del mercado internacional de capitales para financiar sus propias actividades, y la falta de crédito interno no promovió a esta situación. “Esta explosión de productos importados satisfizo gran parte del consumo masivo de bienes, pero generó una brecha comercial de importancia, e impuso una creciente dependencia financiera con el exterior”, manifiesta Muchnik. (Muchnik; 2001; p 226)

## La convertibilidad

Con el fin de acabar con la hiperinflación que atravesaba la Argentina a fines del ochenta, el ministro de economía elegido por Carlos Menem, Domingo Cavallo, anuncio la Ley de la Convertibilidad en 1991. La misma contaba con el apoyo del Fondo Monetario Internacional, justamente por seguir la línea del Consenso de Washignton, y que se extendería hasta fines del 2001 y principios del 2002.

La ley afianzaba una estrategia de desarrollo clara en sus objetivos, retomando el modelo aperturista implementado en el gobierno militar. Pero en este caso fue diferente: “A los inconvenientes generales que el modelo aperturista arrastraba desde los setenta, se agrega

durante los noventa un agravamiento de la vulnerabilidad externa de la economía, derivado de las restricciones que impone al crecimiento la imposibilidad de generar un superávit de la balanza de pagos, que permitiera hacer frente a los exorbitantes servicios de una deuda externa en continua expansión”, explica Susana Torrado en su texto “El costo del ajuste social”(Torrado; 2010; p 49).

La estructura que presentaba la ley, era la adopción de un régimen de tipo de cambio fijo (un peso igual a un dólar), equivalencia entre base monetaria y reservas en moneda extranjera, política de aumentos de la tributación, política monetaria restrictiva y consagración legislativa del nuevo régimen bimonetario. De esta forma se restringía la emisión de billetes como medio de financiamiento del Estado.

La convertibilidad generó al principio, confianza en la moneda nacional dentro del país, y una notable deflación de precios, que había sido uno de los objetivos por los que se había llevado a cabo. La medida tuvo en primer término el apoyo de los sectores con poder en la sociedad, como los economistas del establishment y de la prensa especializada. Y también, al inicio de su promulgación, la sociedad argentina aceptó la ley: al generar deflación, produjo un aumento en el consumo, principalmente en el sector servicios, produciéndose de esta manera, un marcado crecimiento del PBI. Sin embargo, con el correr del tiempo y debido a la apertura de importaciones y al valor de la moneda, el PBI industrial comenzó a contraerse y paralelamente se continuaba privatizando la economía. La estabilidad económica fue, entonces, sólo aparente, ya que la capacidad de emplear mano de obra disminuía y se cerraban incontables establecimientos industriales. Además, como mencioné anteriormente, durante esta época se produjo un gran aumento de la deuda externa, producto del endeudamiento que le generaba al país poseer una moneda tan cara, gracias a la ley de convertibilidad. La misma, al principio tuvo un buen impacto en la sociedad: los precios bajaban, los argentinos podían viajar al exterior por muy poco dinero y comprar todo lo que quisieran a precios inimaginables. Pero nadie quería invertir en Argentina, siendo que el país tenía los mismos precios que países como Estados Unidos, que a vista de los inversores, constituían una apuesta más confiable. Es decir, a partir del Plan de Convertibilidad, la moneda de nuestro país se transformó en una moneda muy cara para que se lograra una exportación eficaz, generándose de esta manera que la economía poco a poco comenzara a decaer, y para fin de década los resultados fueran catastróficos. El gobierno de Menem siempre se caracterizó porque todas sus medidas al principio tenían aceptación en la sociedad, pero era una felicidad a corto plazo, ya que una economía así en Argentina resultaba insostenible en el tiempo. “En la segunda etapa de su gobierno, a pesar de que la convertibilidad se había mantenido en pie, se había vuelto evidente su vulnerabilidad a los cambios del contexto internacional por la dependencia financiera y el sesgo antiexportador”, explica, relacionado a este contexto, Marcos Novaro en su texto “Historia de la Argentina

contemporánea. De Perón a Kirchner”, en relación a lo esbozado anteriormente (Novaro; 2006; p 65).

## EL MERCOSUR

Un importante acontecimiento durante el menemismo, fue el comienzo del MERCOSUR el 26 de marzo de 1991, el área de libre comercio y acuerdos de arancel común entre Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay, que se constituyó gracias a la firma del Tratado de Asunción, y que representaba un incremento en las exportaciones de los cuatro países, y la formación de estrategias de integración en diversas áreas. Esta medida fue una bocanada de aire en ese contexto difícil que el país se encontraba, y una de las pocas medidas que se le reconocen a Carlos Menem.

## La distribución del ingreso

Según algunos historiadores, Menem dejó en la Argentina la peor distribución del ingreso de todos los tiempos, superando la que se produjo en 1989, cuando la población, debido a la hiperinflación, no podía consumir. Según estadísticas de 1999, el 10% más rico se lleva 24 veces el ingreso del 10% más pobre. El desmantelamiento que se produjo en las provincias, haciéndolas completamente responsables de solventar la educación y la salud, la notable baja en los salarios, los despidos masivos, el aumento del trabajo en negro y el incremento de los índices de pobreza e indigencia, registran una distribución del ingreso bajísima, con una política económica que beneficia a las clases más altas, a las corporaciones y empresarios, promulgando una brecha abismal entre ricos y pobres, la más grande en la historia económica argentina.

El menemismo se vivió realmente como una etapa total de decadencia en nuestro país, la clase media pasó a ser clase media baja, la clase media baja paso a ser pobre, y el pobre viró hacia la indigencia. Incluso grandes empresas, que se cree que en un gobierno de estas características son beneficiadas, también debieron cerrar sus puertas, provocando inexorablemente despidos masivos, sin indemnizaciones, debido a la real quiebra que presentaban.

Lo que cuesta entender, creo yo, es que si desde el Estado se desmantela la protección a los sectores más necesitados, y a la clase media, lo único que esto genera, además de vulnerabilidad social, es que baje considerablemente el consumo. Y si baja el consumo, si los ciudadanos no tienen dinero para invertir en sus necesidades básicas e inmediatas (ni hablar de las necesidades de placer u ocio), las pequeñas y medianas empresas no funcionan. Las crisis realmente se sienten en los sectores destinados a los servicios de segunda necesidad:

gastronomía, indumentaria y las propuestas culturales son los principales perjudicados en situaciones económicas difíciles.

## Lo que dejó el Menemismo

A pesar de que al inicio de su mandato, Menem logró una estabilidad en la economía, con la deflación y el crecimiento del PBI (después de 1991, hubo un acentuado crecimiento de la economía que se frenó durante 1993 por efecto de la crisis mexicana), a largo plazo las consecuencias a nivel social y económico fueron graves: inestabilidad en el empleo, gran crecimiento del trabajo informal, disminución de costos de contratación, de indemnización y también de accidentes de trabajo.

En este periodo se duplica el desempleo (en 2000 llegó a ser del 14.7%, cuando en 1991 era del 6%), y fue prácticamente nula la creación de empleo asalariado (casi todo el empleo creado fue precario, los asalariados no registrados crecieron de 30% en 1991 a 35% en 2000). “Una ingente porción de mano de obra se encontró de pronto enfrentada a la siguiente disyuntiva: para conseguir empleo se necesita más educación, pero para reciclarse se necesitan ingresos que no se obtienen porque se es desempleado”, explica Susana Torrado en su texto, a raíz de la devaluación de los títulos académicos que indujo el alto nivel de desempleo (Torrado; 2010; p 50).

Se genera un contexto de empobrecimiento absoluto gracias a la falta de trabajo, la disminución del salario real (en 1999 representaban el 83% del nivel de 1986) y la regresividad en la distribución del ingreso, en las capas medias y bajas de la sociedad (el porcentaje de personas por debajo de la línea de pobreza había pasado el 47.3% en octubre de 1989 a 16.1% en mayo de 1994, y había vuelto a subir hasta el 27.9% en octubre de 1996). De todas formas, cuando hubo un aumento del salario real, este siempre fue muy inferior al aumento de la productividad por persona ocupada: entre 1995 y 1999, la participación de la masa salarial en el PBI paso de 36.8% a 33.5%.

Gracias a la apertura irrestricta de las importaciones y al poco fomento de la industria nacional, cayó notablemente la industrialización en nuestro país, dejándonos un dato aterrador: entre 1990 y 2002 cerraron sus puertas 82.300 empresas. Esta situación contribuyó a una acumulación de conflictos internos y a un clima de opinión crecientemente desfavorable, sumado también a las causas de corrupción, falta de transparencia e independencia de la Justicia, desbordes del poder presidencial y tensiones entre las provincias y la nación por la distribución desigual de los recursos.

Hay que destacar los grandes conflictos internacionales: el atentado de la AMIA y en la bajada de Israel, sumado al misterioso asesinato de José Luis Cabezas por su conflicto con el

empresario menemista Yabrán, y la explosión de la fábrica de armamento de Río Tercero. Esta situación desgastó la imagen del presidente y de las instituciones, manifestando una falta total de credibilidad en las mismas, y la enseñanza, una vez más, de que el neoliberalismo promueve la fragmentación, la desigualdad, y un beneficio absoluto para los sectores más altos de la sociedad, donde se concentra la riqueza deliberadamente.

Concluyendo, el neoliberalismo impulsa leyes del mercado feroces, y pretende que las mismas sean las que gobiernen al pueblo, desligando al propio Estado de regular la distribución de la riqueza y de fomentar el mercado interno. Esto me parece realmente peligroso. Y lo más peligroso aún, es que pareciera que nuestro pueblo no tiene memoria. Sistemas económicos destructivos como el de la Dictadura Militar y el de Carlos Menem tuvieron que habernos bastado para no repetir la historia, y ahora está sucediendo nuevamente. El pueblo argentino volvió a elegir a un gobierno neoliberal totalmente declarado: el gobierno de Mauricio Macri. Fue la primera vez que en nuestro país un gobierno de derecha abiertamente confeso ganó las elecciones democráticamente. Pienso que el kirchnerismo falló en algunas cosas, y la suma de esos errores junto con la imposible tarea de gobernar con los medios masivos de comunicación en contra, desencadenó que Mauricio Macri sea presidente. Creo que poca gente lo votó con convicción, sino más bien la ira desmedida que provocaban las denuncias por corrupción que todos los días mostraban los medios contra el kirchnerismo, y las medidas de tinte progresista que el partido llevó a cabo (que siempre generan que sectores de la sociedad estén en contra), hicieron que mucha gente votara, según sus propias palabras, “al menos peor”.

## El gobierno de la Alianza

En las inminentes elecciones de 1999, Fernando de la Rúa es elegido presidente, perteneciendo a una amplia alianza de partidos políticos, formada para las elecciones, en la que confluyeron la Unión Cívica Radical (UCR), y el frente FREPASO. El breve lapso de Fernando de La Rúa por el poder, antes de que abandonara la presidencia yéndose en un helicóptero, no cambió la orientación política aperturista prevaleciente hasta ese entonces. Luego de que el vicepresidente, Carlos Álvarez renunciara en 2000, en diciembre de 2001, también lo hace el vicepresidente electo Fernando de la Rúa, en medio de graves disturbios sociales y represión policial.

Tras la abrupta renuncia del presidente, comienza una severa crisis económica, política y social para el país, aun peor de la que estaba atravesando hacia fines de los noventa, que se extiende hasta los primeros meses del 2002. El derrumbe económico se evidencia en los números: desde 1999 a 2002 el PBI retrocedió más del 20%, la tasa de desempleo llegó a 17.8%, la desigualdad de ingresos alcanzó su punto culmine llegando al 42%, la participación



de la masa salarial en el PBI paso de 33.5% en 1999 a 25.4% en 2002 y la pobreza aumento a 42.4%. Mientras tanto, el FMI y el Banco Mundial siguieron aumentando el crédito a la Argentina.

Luego de la renuncia del Presidente, la Asamblea Legislativa elige como presidente a Rodríguez Saa, quien declara el default de la deuda argentina y renuncia una semana después. En este contexto de incertidumbre y crisis, la presidencia recae sobre el peronista Eduardo Duhalde, quien gestiona la salida del Plan de Convertibilidad, con una fuerte devaluación de la moneda, y se propone alcanzar un acuerdo con el FMI y a implementar una nueva política, esta vez con tendencia a reconstruir el mercado interno.

Las elecciones se llevan a cabo el 27 de abril del año 2003, donde Menem también se postula, y va al balotaje con Néstor Kirchner (que recibe un bajo porcentaje de votos, del 22.24%), quien resulta finalmente presidente electo con la formula Kirchner-Scioli, por el partido del Frente para la Victoria.

## Capítulo III: Análisis

### El film “Pizza, Birra, faso”



#### Ficha técnica

**Año:** 1998

**Director:** Bruno Stagnaro, Adrian Caetano

**Guión:** Bruno Stagnaro, Adrián Caetano

**Productor:** Palo y a la Bolsa Cine

**Intérpretes:** Sergio París, Claudia Moreno, Gustavo Semiz, Jorge Sesán, Roberto Álvarez Nom, Pamela Jordán, Alejandro Pous, Walter Díaz, Adrián Yospe, Héctor Anglada, Daniel Dibiasé, Tony Lestingi, Martín Adjemián, Rubén Rodríguez, Elena Cánepa, Marcelo Videla

**Fotografía:** Marcelo Lavintman

**Música:** Leo Sujatovich

Esta película constituyó un quiebre en el cine nacional en 1998, año en el que fue estrenada. Logró marcar una ruptura en el cine independiente y fue aclamada por la crítica y ganadora de múltiples premios, como el Cóndor de Plata por Mejor película, Mejor primer ópera prima, Mejor revelación masculina y Mejor guión original. El film fue dirigido por Ismael Adrian Caetano y Bruno Stagnaro, y se considera como la obra que los catapultó al reconocimiento popular. “En enero de 1998, las esperanzas que había despertado “Historias breves”, se concretaron en el estreno de “Pizza, birra, faso” que convocó a más de 100000 espectadores. El film no solo inauguró un nuevo panorama estético, sino que con un costo de 400000 pesos, fue la prueba de que en Argentina era posible hacer un cine de calidad estética y cierto potencial comercial sin presupuestos millonarios ni actores reconocidos” (Martin Peña; 16;2003).

La película marcó una ruptura en la historia del cine: a pesar de realizarse con bajo presupuesto, actores que eran desconocidos dentro del ambiente artístico, y haciendo uso de una estética algo desprolija, logró desembarcar en las salas comerciales, marcando el comienzo de la producción de ese estilo de películas que formaron parte de lo que se denominó el “Nuevo Cine Argentino”, la cual había tenido su primera demostración a principio de la década, pero que con la llegada de “Pizza, birra, faso”, lograba explotar su potencial frente a grandes audiencias, compitiendo incluso, con films internacionales.

En la época comenzaron a surgir directores con ganas de contar historias reales, estudiantes de las escuelas de cine, curiosos y deseosos de un recambio estético para definir un momento histórico en la industria. “Más allá de que los temas, las obsesiones o las pasiones de cada uno pasan por caminos diferentes, teníamos en común el interés por contar historias pequeñas, humildes, sencillas, acerca de situaciones cotidianas. Teníamos ganas de escribir algo en lo que uno pudiera reflejarse”, explica Israel Adrian Caetano en una entrevista para el libro “60/90” de Fernando Martin Peña (Caetano; 2003; p 63). Esta película fue un puntapié para que directores de cine se percataran de que era posible lograr cantidad de espectadores y éxito comercial con un cine de bajo presupuesto, pero de gran calidad de contenido. De esta manera, el cine independiente comenzaba a tener éxito en la industria, como nunca antes.

La película mostraba parte de la realidad social que se vivía en aquel momento en el país: marginalidad, desocupación y pobreza. De esta forma, exhibía de cerca las consecuencias que las políticas neoliberales habían dejado, siendo el año de su estreno una fecha crítica para Argentina: 1998. La película cuenta la historia de un grupo de jóvenes liderado por los actores Héctor Anglada y Jorge Sesán, que intentan sobrevivir viviendo todos juntos, a una Buenos Aires hostil y desamparada, que constantemente los aloja a la delincuencia y al peligro. Desde mi punto de vista, en un contexto de desocupación y vulnerabilidad social, es inevitable que se incremente el delito para satisfacer necesidades básicas, mostrando cómo el mismo

constituye un medio para alcanzar un fin: el de sobrevivir. Y eso muestra la película: jóvenes que a pesar de la crudeza que muestran tienen un costado sensible, vulnerable. Saben que lo que hacen no corresponde pero aún así, no se replantean dejar de hacerlo, ya que en ese momento y frente a la exclusión total en la que se encuentran involucrados, piensan que es la única salida que tienen para sobrevivir. El personaje de “El cordobés” muestra en parte este aspecto: quiere ser un buen padre, quiere a su mujer, pero la única salida que encuentra en ese momento para conseguir dinero para mantenerlos, es delinquiendo. Y no se replantea vivir de otra forma.

En épocas en donde el gobierno de turno es la máxima muestra de corrupción, donde los políticos que lo conforman roban al pueblo indiscriminadamente, donde la policía es una institución que incluso negocia con los mismos delincuentes, conformando arreglos clandestinos y aceptando coimas, ¿qué le pedimos, como sociedad, a una persona que carece de vivienda, trabajo y de alimentación? ¿Que trabaje? Resulta paradójico que quien lo tiene todo siga robando y el que no tiene nada no deba hacerlo. Eso intenta mostrar la película: pibes que roban, si, pero que son producto de un sistema que los deja afuera, que no los contiene y que nunca les dio (ni les dará) un trabajo digno.

Los problemas en educación, la falta de gestión pública y la ruptura de la familia tradicional, también son otras problemáticas que sumadas a la pobreza, inciden en los jóvenes de esta película, y que estaban presentes en la realidad del país. El placer por lo inmediato, por conseguir algo de dinero para cubrir las necesidades de ese mismo día, los deseos básicos a los cuales aspirar para obtener un mínimo de bienestar: tomar una cerveza con una pizza y fumarse un cigarrillo, es la explicación a ese título tan emblemático que el film posee y la respuesta al contenido que desarrolla. Muchas veces se cuestiona cuando sectores vulnerables adquieren servicios o productos que le proveen placer. Cuando alguien de clase media observa a alguien de clase baja con zapatillas de marca, con un televisor con cable, o con un buen celular, el primer comentario que surge es: “Es pobre pero para comprarse un celular tiene plata”. ¿Acaso la clase baja no tiene derecho a hacer uso de su placer? ¿A adquirir momentos de ocio? ¿A lo único que debe responder es a trabajar y, de esta manera, mejorar su situación económica? La pregunta que me hago es: ¿no son ellos, los más justificados para tener momentos de placer, para escapar aunque sea un instante de la realidad en la que se ven inmersos? Cotidianamente nos enfrentamos a comentarios estigmatizantes de este tipo dirigidos a la clase baja: en la calle, en el trabajo, o incluso dentro de nuestra propia familia.

Considero que en relación a lo esbozado anteriormente, el mayor triunfo del capitalismo, es que la clase media que aspira a ser como la clase alta a la cual vota (y que nunca logrará ser), defenestre a las clases bajas por sus costumbres, o por sus formas, sin darse cuenta de que en

realidad, están mucho más cerca de pertenecer a este sector social que a la elite gobernante. Esto sucede ahora en nuestro país, y creo que fue el gran triunfo del macrismo (y del capitalismo). Vender un discurso de gobierno para todos (quienes lo votaron), y gobernar para unos pocos (el sector privado).

Los códigos dentro de la delincuencia y la relación con la policía también son tópicos presentes a lo largo del film. La película muestra cómo, en un mundo donde se rompen todos los códigos porque los protagonistas roban, entre ellos suelen tener ciertos límites. En algún momento se vislumbra humanidad en una situación inhumana, por más de que esto no se mantiene a lo largo de todo el film y muchas veces ellos mismos sobrepasan todo tipo de límites (cuando le roban la recaudación al lisiado, por ejemplo). Considero que este es uno de los mayores logros de la película: mostrar que las protagonistas, e incluso los seres humanos, nunca son del todo malos o del todo buenos, que siempre poseen algo por lo que luchar o a lo cual aferrarse, buscando ser considerados o estimados por un par.

La corrupción del sistema policial es otro tema muy presente: la relación de la banda de amigos delincuentes con “la cana” (como ellos mismos la llaman), demuestra que la delincuencia también existe y se mantiene en el tiempo, porque también existe la corrupción y los arreglos policiales, y esta relación muchas veces se encuentra más cercana de lo que creemos, generando una complicidad entre ambos bandos para delinquir en conjunto.

La desocupación es otro rasgo presente en el film, y hay un momento específico en la película que muestra una clara señal de la crisis en el mundo del trabajo: una larga fila de personas se amontona para obtener una entrevista laboral. La desesperación se puede ver en sus caras y en sus actitudes, mientras se pelean entre ellos para ver quién ingresa primero al establecimiento en busca de trabajo. Es interesante recalcar aquí cómo, en los momentos de crisis, solemos pelearnos con nuestros pares por la competencia de buscar trabajo en este caso, sin darnos cuenta de que en realidad los responsables de ese contexto en el que nos vemos sumergidos son los políticos a los cuales no vamos a tener acceso para discutir, nunca. La escena muestra cómo la desesperación del momento, lleva a los actores de la película a pelearse al punto de la violencia física, como si fueran contrincantes, cuando en realidad, son compañeros y víctimas de una misma situación de abuso y de violencia ejercida por el poder estatal.

Tanto en este momento particular como en casi toda la película, se puede entrever cómo los protagonistas y el argentino en general sufre lo que se denomina según Pierre Bourdieu *violencia simbólica*, concepto utilizado para describir una relación social donde el “dominador” ejerce un modo de violencia indirecta y no físicamente directa sobre los dominados, los cuales no la evidencian o son inconscientes de dichas prácticas en su contra, por lo cual “son cómplices de la dominación a la que están sometidos”. En este caso el sujeto

dominante sería claramente el Estado y sus políticas, que contribuyen directamente a la situación de vulnerabilidad de los ciudadanos, que conforman el papel de dominados.

La película está filmada en su totalidad en la ciudad de Buenos Aires, mostrando los principales atractivos del lugar: el obelisco, la Avenida 9 de julio, y las plazas y callecitas emblemáticas de la ciudad son los escenarios en donde transcurre el film, permitiendo que la obra genere una identificación total de cualquier argentino con la historia y con las imágenes. La película intenta transmitir la importancia de las locaciones argentinas, y con esto demostrar la argentinidad, también presente en la elección del título, en el cual las palabras “faso” y “birra” son expresiones utilizadas exclusivamente por argentinos. Sin embargo, el film también expone que estos escenarios no tienen una carga simbólica específica para los protagonistas (que seguramente sí lo tiene para la mayoría del público): por ejemplo, cuando los personajes van al Obelisco, que es un ícono de la ciudad de Buenos Aires, para ellos no significa nada, de hecho lo utilizan como un escondite para juntarse y conversar, y desde allí incluso observan lo que sucede metros abajo.

Está filmada a color, pero de todas formas presenta una estética sucia, minimalista, enfocada en la vida cotidiana que busca mostrar lo mínimo, pero que dice mucho. A diferencia de otros directores como Pablo Trapero, quien poseía un estudio propio, “Pizza, birra, faso” está filmada en su mayoría en la calle, a plena luz del día, con los ruidos y adversidades que esa situación propone. La película habla de la marginalidad, y coloca al espectador en el centro de la escena, en la convivencia de los personajes, y lo hace sentir parte de la historia. La cámara en mano también es un recurso presente a lo largo de todo el film: otorga a la obra esa sensación de riesgo por lo desconocido, de realismo, de rapidez y de crudeza, acercando la película a una estética neorrealista. Este efecto nos muestra de alguna manera el caos de la ciudad de Buenos Aires: ruido, tráfico, estrés y descontrol.

Retomando lo explicado anteriormente, a pesar de que en la película hay algunas escenas en donde los personajes muestran rasgos de maldad explícita (el robo al inválido, el secuestro de la señora en el taxi) pareciera que no se muestra un significado simbólico de las cosas ni de los elementos: simplemente pasan. Esto impide de alguna forma, que el espectador juzgue a los personajes, ya que además la película no muestra información extra de ellos. Solo expone cómo se desarrollan en esos pocos días en los que transcurre el film, razón que no nos permite conectar con los mismos para juzgarlos o para simpatizar con su estilo de vida. Estos personajes, realizan actuaciones tan reales en parte, porque en su mayoría tampoco son actores conocidos, son personas que tienen otra vida y otro trabajo y eso le imprime una impronta distinta al film, convirtiéndolo en más veraz aún.

## El film “Mundo Grúa”



### Ficha técnica

**Año:** 1999

**Director:** Pablo Trapero

**Guión:** Pablo Trapero

**Productor:** INCAA

**Intérpretes:** Federico Esquerro, Graciela Chironi, Roly Serrano, Daniel Valenzuela,

Adriana Aizemberg, Luís Margani, Lucas Castro, Lucas Zucco, Alfonso Rementería

**Fotografía:** Cobi Migliora

**Música:** Francisco Canaro

La película de Pablo Trapero fue estrenada en el año 1999 y representa para aquella época, la desocupación, la precariedad en el mundo del trabajo, la flexibilización laboral, la fuerte crisis socioeconómica a fin de década, y las profundas transformaciones culturales que atravesaba el país. El personaje de “Rulo”, interpretado por Luis Margani, muestra a un músico retirado, de clase media baja, que vive de changas y sin un trabajo estable, y que a sus 50 años encuentra un empleo al parecer fijo, manejando una grúa. “Rulo” vive con su hijo desempleado y sin aspiración de buscar un trabajo, en una precaria vivienda en la ciudad de Buenos Aires, y lucha constantemente con la amenaza del desempleo. En simultáneo, conoce a la dueña del kiosko donde suele comprar cerca del nuevo trabajo, Adriana, con quien comienza una relación y quien pareciera, que le devuelve algo de la felicidad que le está faltando.

La película muestra la humillación que el protagonista vive para obtener el trabajo (le practican infinidad de estudios médicos debido a su obesidad y mala alimentación), el maltrato y las insalubres condiciones laborales en las que se ve inmerso. Sumado a esto, al poco tiempo de conseguir el trabajo, debe enfrentar, sin muchas explicaciones de por medio, el peor final: quedar nuevamente desempleado. En el film se vislumbra cómo la discriminación está ejercida a lo largo de toda la película en “Rulo” por ser humilde, con problemas de sobrepeso y con falta de poder.

Luego de quedar desempleado, “Rulo” logra conseguir un nuevo trabajo, pero esta vez en Comodoro Rivadavia, razón por la cual se genera un nuevo problema que se suma a la situación de precarización laboral: el desarraigo. En esta ciudad, la vivencia es aun más cruda: “Rulo” debe vivir en una misma casa en condiciones muy humildes, con todos los demás operarios, a los que no conoce. El protagonista se aísla cada vez más, perdiendo lentamente su esencia, y la escena final de la película muestra esto de manera contundente: la mirada de “Rulo”, perdida en el horizonte, mientras viaja hacia Buenos Aires, es la mirada de un hombre abatido, desilusionado y temeroso por un futuro a pura incertidumbre, como lo fue su vida los últimos años. El protagonista no puede proyectar a largo plazo, no puede planear un proyecto de vida, porque no sabe lo que puede suceder en un futuro próximo con su trabajo. Aquí también se puede notar la violencia simbólica a la que está expuesto el personaje, cómo el sistema lo arroja a sus 50 años al desamparo, a tener que dejar la ciudad en la que vivió toda su vida, a convivir con gente que no conoce, cuando ya no quiere ni necesita hacer nuevos amigos. A conformarse con lo que le toca, porque si decide renunciar, sabe que no le será fácil conseguir otro trabajo, por la situación de desempleo en la que se encontraba Argentina.

Esta historia ficcional que se da en la película, se encuentra muy relacionada con el contexto del surgimiento de la misma: en el ocaso del gobierno de Menem, claramente se podían



vislumbrar los vestigios de la crisis que vendría años más tarde, donde el desempleo y el aumento de pobreza eran los principales protagonistas. “Rulo” es el fiel reflejo del hombre de clase media que en la crisis del 2001 tuvo que dejar su trabajo o profesión para cambiar de oficio, o exiliarse del país en busca de nuevas oportunidades. Representa a ese hombre con incertidumbre por el futuro y melancolía por el pasado, quien no puede proyectarse a futuro ni fijarse objetivos de progreso, sino vivir el día a día, anhelando llegar a fin de mes, y sin saber con certeza lo que podría suceder en el futuro inmediato.

El recuerdo melancólico que posee “Rulo”, quien fue un músico reconocido en su juventud, también aparece muy presente a lo largo de todo el film: cuestiones como la pérdida del reconocimiento popular, el olvido y el “volver a empezar” constante, hacen que el protagonista añore un pasado que fue mejor. A pesar de que “Mundo Grúa” es un film que posee algunos tintes de humor, está atravesado por esta fuerte melancolía constantemente, mostrando la problemática de las condiciones laborales en la Argentina, la lucha por la dignidad y la descripción de los lazos familiares. Los diálogos también son una pieza indispensable para comprender la lógica del film: no dejan entrever más que un protagonista honesto, buena gente, que representa la vieja cultura del trabajo, pero que sin embargo se ve inmerso en una globalización cambiante y en un capitalismo feroz, del que no puede salir, por más que quiera.

“Mundo grúa” fue un éxito en la crítica y logró ser estrenada en ocho salas nacionales, alcanzando un número de 70000 espectadores. Pablo Trapero explica que “El asunto era que la película, construida exclusivamente a partir de lo cotidiano, tuviera un equilibrio. La base me la daban una serie de detalles de observación, de instantes cotidianos que tenían que ir armando una atmósfera, un clima preciso”. (Trapero; 2003; p 197). La película se caracterizó por la representación de la época en la que se estaba realizando, y claramente esto no fue un mecanismo inconsciente o de mera casualidad por parte del director, sino por el contrario el mismo aclara en la entrevista: “Creo en la ficción, en todo caso, como una forma de debate, de análisis, de propuesta, de discusión, o de compartir distintos puntos de vista sobre esa realidad” (Trapero; 2003; p 197).

Pablo Trapero fue uno de los precursores del denominado “Nuevo Cine Argentino”, y “Mundo Grúa” fue el puntapié para una serie de películas del director que tuvieron gran repercusión tanto nacional como internacionalmente. Tanto en el cambio en la mirada, como en el cambio estilístico, este nuevo cine abarca muchas películas y directores con características en común y con ganas de expresar ideas. El film “Mundo grúa” está filmado en blanco y negro, otorgándole al mismo una impronta de documental. Con guión también de Trapero, la película tiene una estética sucia y desordenada, fotografía cruda, utiliza el plano detalle y el plano secuencia y los movimientos de la cámara son de tipo libres. Expresa el aire de

renovación que necesitaba el cine en aquella época, manifestando la realidad tal como es, y de esta manera muestra la cotidianeidad del personaje comiendo, trabajando, en una charla con su hijo, cenando con su novia, etc. Es decir, no muestra grandes sucesos dentro de la trama, pero busca que esas escenas cotidianas tengan mucho que decir y se presten al análisis: en ellas se esconde un hombre abatido por la vida y por el contexto particular en el que se encuentra inmerso, de crisis económica y social.

Las locaciones también aportan mucho a la historia, ya que son muy reales: no existe el decorado, los ambientes son chicos y precarios, o al aire libre. Esto le aporta una sensación de crudeza al relato, que en conjunto con la fotografía y el sonido, logran congeniar un combo con resultados muy positivos.

## El film “El bonaerense”



### Ficha técnica

**Año:** 2002

**Director:** Pablo Trapero

110

**Guión:** Daniel Valenzuela, Dodi Shoever, Nicolás Gueilburt, Pablo Trapero, Ricardo

Ragendorfer

**Productor:** Pablo Trapero

**Intérpretes:** Jorge Román, Mimí Ardú, Darío Levy, Víctor Hugo Carrizo, Hugo

Anganuzzi, Graciana Chironi, Luis Viscat, Roberto Posse, Aníbal Barengo, Lucas

Olivera, Gastón Polo, Jorge Luis Giménez

**Fotografía:** Guillermo Nieto

**Música:** Pablo Lescano

En este film se puede vislumbrar categóricamente un problema que aqueja a la Argentina desde siempre, y que aquí es combinado también con la exclusión social: la corrupción de la policía y la violencia institucional. La película cuenta la historia de “El Zapa” (interpretado por Jorge Román), un humilde cerrajero de un pueblito del interior del país que tras ser embaucado por su jefe en un robo, queda detenido hasta que su tío, un policía de jerarquía retirado, lo “salva” recomendándolo en la policía bonaerense. Zapa ingresa a la fuerza y pronto comienza a internalizar la filosofía de la institución y su apacible vida de pueblo rural se vuelve frenética y angustiante.

La película muestra en primera instancia, cómo se vulnera fácilmente a una persona como “El Zapa”, un hombre desesperado por obtener la libertad a cualquier precio, sumiso y sin posibilidades de haber estudiado. Estas características le permiten a la policía rápidamente culpar al protagonista sin siquiera haber investigado el caso por el que se lo implica. “Zapa”, ocupando un rol de vulnerabilidad dentro del sistema, siendo una persona sumisa, respetuosa e introvertida, acepta su condena sin mostrar resistencia, a pesar de que sabe perfectamente que no tuvo nada que ver con el delito que se le adjudica. Aquí observo como el concepto de Bourdieu aparece nuevamente presente en los filmes: la violencia simbólica es ejercida directamente sobre “El Zapa”, por su condición social, a través del sistema policial, una institución que ejerce directamente el miedo, la violencia y la corrupción, por lo general, sobre los que menos recursos poseen, tanto intelectuales como económicos.

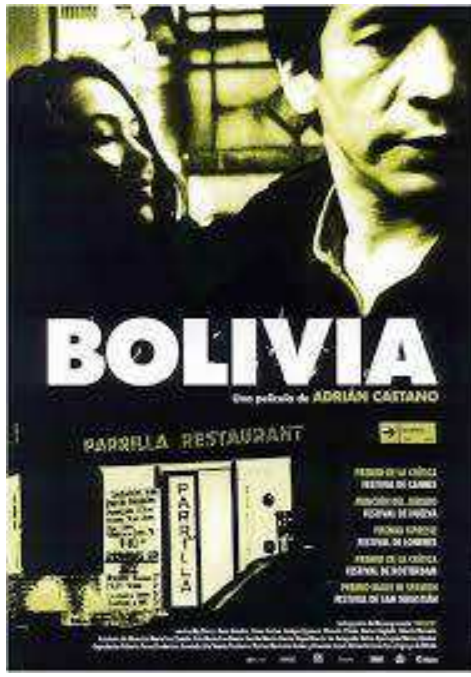
En el transcurso de la película, se vislumbra la presencia de otro tema recurrente en el país: la corrupción, el abuso policial y el maltrato constante que se genera dentro de este círculo. Se puede ver cómo la policía ejerce un abuso de poder indiscriminadamente para con la sociedad, por ejemplo cuando maltrata a chicos por la calle, exigiéndoles su documento de identidad sin ningún motivo. “El Zapa” lentamente, se percató de que se encuentra inmerso en esa situación y que debe acoplarse a ella, convirtiéndose en violento y corrupto también, por más de que no quiera hacerlo. Lentamente el film muestra como el protagonista abandona su pasado de hombre ingenuo y pueblerino, y se convierte en una persona inmersa en un círculo violento del que no se siente orgulloso ni cómodo, y que progresivamente va modificando su personalidad, sus valores y sus vivencias.

En este caso, los actores de la película fueron “todos elegidos a través de casting”, según reconoce el propio Pablo Trapero, quien también valoriza y resalta los aspectos de la película que están estrechamente relacionados con el momento de su estreno: "no es casualidad y allí está el neorrealismo italiano como referente. Nosotros filmamos durante el estallido, los técnicos y actores no sabían qué iban a hacer con sus vidas. Pero ese contexto infernal unió aún más al grupo y en definitiva creo que ese mundo hostil -que también es el que describe la película- se terminó plasmando en la obra. Además, la convocatoria de Cannes también sirvió

para entusiasmarlos en medio de la depresión generalizada", explica Trapero en una nota en el Diario "La Nación", en mayo del 2002. (<https://www.lanacion.com.ar/398776-el-bonaerense-de-trapero-celebrada-por-publico-y-critica>).

El film recibió diez nominaciones a los premios Cóndor de Plata incluyendo "Mejor película", "Mejor director", "Mejor guión original", "Fotografía" y "Revelación masculina". En el plano internacional también tuvo repercusión: recibió nominaciones internacionales como "Mejor película/director" en el Festival de Chicago, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva y Los Premios Mayahuel de la Muestra de cine en la ciudad de Guadalajara, México.

## El film “Bolivia”



### Ficha Técnica

**Año:** 2001

**Director:** Adrián Caetano

**Guión:** Adrián Caetano

**Productor:** Adrián Caetano

**Intérpretes:** Freddy Flores, Rosa Sánchez, Oscar Berteá, Enrique Liporace, Marcelo

Videla, Héctor Anglada, Alberto Mercado

**Fotografía:** Julián Apezteguía

**Música:** Los Kjarkas

Bolivia es otra película perteneciente a la época, de Adrian Caetano, quien incursiona en otra problemática presente en la época del menemato: la situación de los migrantes limítrofes en la Argentina. El film cuenta la historia de Freddy, que tras dejar Bolivia para probar suerte en el país, comienza a trabajar en la parrilla de Don Enrique, motivado por la promesa de un mejor bienestar y calidad de vida para él y su familia, que reside todavía en Bolivia. Sin embargo, poco a poco, esa ilusión se ve opacada por el discurso xenófobo, la discriminación exacerbada e incluso la violencia física a la que Freddy tiene que someterse para conservar su puesto de trabajo, el cual además se desarrolla en condiciones laborales pésimas.

Esa discriminación es principalmente ejercida por los clientes del bar, y también hacia otros empleados del mismo, en su mayoría extranjeros también (por ejemplo Rosa, la moza, que es paraguaya). Esta situación afirma la hipótesis que expliqué antes en el análisis de "Pizza, birra, faso": individuos pertenecientes a la clase media trabajadora (en este caso los clientes del bar en su mayoría son taxistas) denigrando y discriminando a individuos de su misma clase (los empleados inmigrantes del bar). Ambos grupos son víctimas de un mismo sistema, ambos están subordinados a otra clase y obligados a sobrevivir en un momento caótico de país (flexibilización laboral, desempleo, baja en los salarios, condiciones precarias de trabajo), pero sin embargo este adjetivo de ser extranjero pareciera que le otorgara al argentino un poder especial para maltratar al inmigrante. Intuyo que también este desprecio se manifiesta de esta manera, ya que el trabajador de clase media percibe en el extranjero residente que viene probar suerte, una potencial amenaza, más aún en épocas de crisis como la que muestra la película, caracterizada por una profunda inestabilidad laboral. Una vez más, se puede observar cómo los problemas que causa un erróneo manejo del Estado, fomenta enfrentamientos entre individuos de una misma clase, siendo que ellos mismos no logran descifrar quien es el verdadero culpable de su situación. Todos son víctimas de una misma vorágine, en la cual se sienten amenazados por un desenlace desesperanzador que se avecina.

La película trata la problemática de la discriminación, haciendo hincapié también en otros temas como la homosexualidad y el género. Por ejemplo, la situación que vive a diario Rosa, la moza paraguaya del bar, que no solo debe enfrentarse a una discriminación constante por su condición de extranjera, sino que además, en esos comentarios se vislumbra una carga machista y misógina. Su condición de ser mujer, combinada con la característica de ser inmigrante, conforman un combo fatal para Rosa, quien ocupa el lugar más vulnerable dentro de la película. Una discriminación parecida sufre Héctor, un joven desempleado y asiduo cliente del bar, al que su condición de homosexual lo perjudica al momento de conseguir una oportunidad laboral, siendo prejuizado por la mayoría de los otros clientes.

Otro punto importante en la película es la denuncia de las condiciones insalubres de trabajo y la explotación. Freddy, en su desesperada situación de necesitar un trabajo, acepta la explotación constante a la que lo somete su jefe, una persona manipuladora y calculadora, feliz de burlar las leyes de inmigrantes argentinos para asegurarse una mano de obra barata, quien le traspasa a Freddy una cantidad extensa de tareas que no le corresponden. De esta manera, el protagonista resulta trabajando de parrillero, mozo y patovica en un ambiente donde se lo vulnera constantemente y se lo discrimina por su condición de extranjero, y encontrándose también, lejos de su familia, que siguen viviendo en Bolivia. Este aspecto, se relaciona directamente con el ocaso de la década del noventa: la precarización laboral y el trabajo en negro tuvieron el aumento más significativo de toda la historia argentina llegando al 2000.

El film está realizado en blanco y negro en su totalidad, y producido en formato de 16mm. Como todas las películas analizadas, muestra escenas de la vida cotidiana de los personajes, dejando que la historia fluya por sí misma, y de esta manera, mostrando hechos simples que son los que ponen al descubierto la discriminación y la violencia ejercida en los personajes.



## Capítulo IV: Reflexiones finales

### La cultura del cine hoy

Hoy en día en nuestro país, bajo el gobierno de Mauricio Macri, presidente de la Argentina por el partido Cambiemos desde 2015, la industria cinematográfica también se encuentra afectada directamente por el dictamen de ciertas medidas tomadas por el Estado. El conflicto se inició en primera instancia cuando el ministro de cultura de la Nación, Pablo Avelluto, desplazó de su puesto abruptamente a Alejandro Casetta, en abril del 2017, quien ocupaba el puesto de director del INCAA en ese momento. Este desplazamiento se debe a presuntas inconsistencias en los fondos del INCAA que no tendrían justificación, denunciados en la oficina Anti Corrupción del gobierno. Quien ocupó el lugar de Casetta fue Ralph Haiek, quien en ese entonces cumplía el rol de vicepresidente de la institución.

Esta situación generó un revuelo mediático de gran trascendencia, en el cual directores y actores de gran prestigio se manifestaron en los medios y en las redes sociales alegando que esta operación constituía un acto injusto, ya que solamente poseía fines políticos partidarios. Incluso Juan José Campanella, director de cine argentino simpatizante del macrismo, publicó un tweet en el que expresaba su inconformismo con la medida, la cual también estuvo acompañada de otras cuestiones que afectaron directamente a la institución del cine.

Hoy en día, el INCAA posee un sistema de autofinanciación como mencioné anteriormente, dictaminado en la ley de 1994, aunque con una pequeña modificación: el 10% de lo recaudado en las entradas en salas de cines nacionales (independientemente de que película se trate) serán destinados a los fondos del INCAA, junto también, con el 25% que el instituto cobra de la recaudación a las empresas nacionales y extranjeras de radiodifusión por utilizar los servicios del espectro radioeléctrico que son un patrimonio público. Este dinero es dirigido al Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC), que tiene como objetivo primordial la financiación de producciones nacionales y el fomento cultural.

Al poco tiempo de haber asumido como presidente, Mauricio Macri dictamina bajo el decreto 267/2015 la fusión del AFSCA (Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual) con AFTIC, y en su reemplazo la creación del ENACOM (Ente Nacional de Comunicaciones), perjudicando directamente a la Ley de Medios, y también declarando a las empresas que pagaban el impuesto del 25% como TIC, razón por la cual no estarían más obligadas a hacerse cargo de ese impuesto. De todas formas, como es ilegal anular impuestos por decreto, el gobierno dejó en vigencia la antigua ley, y propuso la creación de una nueva, cuya elaboración estaría a cargo del ENACOM (entidad perteneciente al gobierno). Según artistas y directores, esta situación no haría otra cosa que establecer un pasaje del dinero público (el

INCAA) al sector privado, ya que el ENACOM pertenece ahora en su totalidad al gobierno, y se cree que la entidad elaborará una ley que beneficie a los sectores afines a este (el sector empresario).

Se evidencia claramente que el gobierno macrista no tiene deseo de fomentar las producciones cinematográficas nacionales, como todos los gobiernos de tinte neoliberal en general: la cultura nunca fue una prioridad para ellos. En estos días, la misma atraviesa un momento crítico. La suba desmedida en los impuestos perjudica directamente al rubro teatral, los problemas mencionados en el INCAA generan incertidumbre y descontento, y el poco fomento cultural que el macrismo genera, contribuyen a que se destruya lentamente nuestra cultura, descendiendo notoriamente la producción de ficción nacional. Considero que la producción cultural debe estar siempre presente en un proyecto de país, porque además de otorgar infinidad de puestos de trabajo, permite que se nos identifique en cualquier parte del mundo por nuestro "ser argentino". En contextos de gobiernos neoliberales, el fomento de esta producción se torna imposible.

A la situación del INCAA, que tuvo un nivel de repudio considerable entre los ciudadanos, se le suma como dije anteriormente, la suba excesiva de tarifas, la inflación imparable y las denuncias por corrupción, mas el reciente acuerdo con el FMI, problemáticas que no contribuyen para nada a que el macrismo mantenga la aceptación que tenía al principio en un sector de la sociedad argentina.

## La necesidad de una nueva ley de cine

La mencionada ley de cine promulgada en 1994 fue (y es) de gran importancia para la industria cinematográfica nacional, ya que produjo una ruptura en el sistema de financiación, generando un gran fomento cultural. Sin embargo, ateniéndome al contexto tecnológico en el que nos encontramos sumergidos, considero que la misma debería, después de 24 años de haberse sancionado, tener en cuenta cómo han cambiado las tecnologías, y de qué manera han modificado la industria cinematográfica.

Netflix, páginas de piratería, y otras plataformas en las que se posee un fácil acceso a películas clásicas y a estrenos de los más recientes, han perjudicado el negocio de alquiler del video VHS y DVD, hasta el punto de hacerlos desaparecer por completo. Y también a la industria del cine: hasta hace unos años atrás, se esperaba con ansias el estreno de una película en las salas nacionales, e ir al cine constituía todo un ritual: no había otra manera de ver esa película tan deseada si no era en el cine comprando una entrada. La otra opción era aguardar a que la película pueda alquilarse en los videos clubes, negocio hoy inexistente, gracias a las nuevas plataformas. Hoy en día, muchas de estas películas se encuentran en Internet incluso antes de salir en cine, y esta situación perjudica de manera directa a la industria. Sumado a esto, actualmente estamos atravesando una fuerte crisis económica, razón por la cual las entradas de cine han aumentado considerablemente, consecuencia directa de la inflación por la que atraviesa el país: incluso con el famoso 2x1 en salas de cine como por ejemplo Showcase, cada entrada sale más de 130 pesos por persona, en la ciudad de Rosario.

En estos tiempos donde la tecnología tiene un lugar de privilegio en la cotidianeidad, la industria cinematográfica nacional debe competir con la gratuidad de mirar una película por internet. Al margen de que personalmente no estoy de acuerdo con el consumo de estas plataformas y que no las utilizo, es un problema que está sucediendo y que parece crecer con el correr de los años. Desde mi humilde opinión, pienso que la ley debería contemplar este tipo de situaciones y ver de qué manera se las puede regular, adaptándose a la época que estamos viviendo, de profundas transformaciones, para lograr que no disminuya gradualmente la venta de entradas en las salas de cine, y de esta forma que no se perjudique directamente a la industria nacional cinematográfica.

## Conclusión

La década del noventa fue una época en cual el pueblo argentino no podía proyectar a largo plazo, perdía su empleo, aumentaba indiscriminadamente la tasa de indigencia y pobreza, y la sociedad era víctima constante de un sistema corrupto y neoliberal que perjudicaba, como siempre sucede, a los sectores populares. Como analizamos en el presente trabajo, el cine surgido en esta década constituye un lugar de denuncia de este contexto, aunque sin vislumbrar abiertamente posturas morales ni profundizar en las causas de estos cambios sociales y económicos.

Este nuevo estilo, que catapultó a la fama a directores jóvenes surgidos de las nuevas escuelas de cine, con deseo de hacer escuchar su voz, se inicia en este contexto neoliberal con necesidad de contar, de alguna manera, la crisis que se estaba comenzando a palpar y que desencadenaría el caos del año 2001. Mostrando pequeños universos acotados pero de gran contenido descriptivo, estas películas de una producción simple, lograron una credibilidad sublime en la audiencia, y una identificación total con el pueblo argentino. Centradas principalmente en contextos populares, los films por primera vez incluían a aquellos personajes que siempre habían estado excluidos en la industria, contando historias mínimas, situaciones cotidianas, pero que dejaban entrever una fuerte intención de exhibir lo que se estaba viviendo en Argentina en cuestiones de inclusión, delincuencia, flexibilización laboral y corrupción. Este aspecto es el que más valoro de estos films, y que actuó de puntapié inicial para concretar mi deseo de tratar esta temática en mi tesina.

El arte no solo debe poseer el fin de entretener, también debe constituir un medio de protesta, de lucha, de identificación y principalmente, de transformación. A través de expresiones artísticas, se comprenden muchas situaciones, se analizan de diferentes puntos de vista, se muestran aspectos de una sociedad que a veces es difícil incluso, de explicarlos con palabras. Es por estas razones que considero fundamental la permanencia y fomento de este tipo de cine. Un cine que rompa estructuras no solo estilísticas, sino también de contenido, y que sirva para concientizar a la sociedad, o quizás solamente para percatarla de lo que sucedió o podría suceder. Romper con lo instituido, incluir actores no profesionales, incluso reales, dentro de las películas, tratar temáticas hasta ese momento censuradas, contar mucho pero mostrando poco, priorizar la intención y no la producción. Por eso este cine tuvo el éxito necesario, para que incluso se lo conociera en su conjunto por una nueva etapa en la industria, que sirvió de puntapié para que se les dé espacio a otras voces, con ganas de expresar en sus películas lo que se vive muchas veces en la cotidianeidad.

“Menos es más” es una frase utilizada en muchos contextos, y creo que se adecua perfectamente a este tipo de cine. Películas de producción simple, de escasos recursos

económicos y sin grandes tramas ni historias hollywoodenses, contando vivencias cotidianas, diálogos reales y sin un conflicto o desenlace específico, pero mostrando lo que se vivía, que nadie contaba, pero que todos estaban deseosos de ver.

## **Capítulo V: Bibliografía**

### **Bibliografía**

- ANDERMANN Jens. Nuevo Cine Argentino. Paidós, Buenos Aires, 2015.
- SAAD Nicolás y TOLEDO Teresa. Miradas: el cine argentino de los noventa. Ilustrada, Madrid, 2000.
- POSTIGLIONE Gustavo. Cine Instantáneo. UNR Editora, Rosario, 2004.
- MARTIN PEÑA, Fernando. 60/90. Malba, Buenos Aires, 2003.
- JENKINS, Henry. Fans, Blogueros y videojuegos: la cultura de la colaboración. Paidós, Buenos Aires, 2008.
- TRISTAN, Miguel José. Ficción o realidad. Eduvim, Córdoba, 2011.
- BOURDIEU Pierre. Sobre el poder simbólico. Eudeba, Buenos Aires, 1999.
- GETINO Octavio. Cine argentino. Fundación CICCUS, Buenos Aires, 1998.
- BIANCHI Patrizio. Los senderos de la globalización, que aprendemos de la crisis argentina?, Buenos Aires, 2002.
- MUCHNIK, Daniel. Plata Fácil. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2001.
- NOVARO, Marcos. Historia de la Argentina contemporánea. De Perón a Kirchner. Edhasa, Buenos Aires, 2006.

### **Filmografía**

- “Rapado”, de Martín Rejtman, año 1996.
- “El asadito”, de Gustavo Postiglione, año 2000.
- “Historias breves”, INCAA, 1955.
- “Pizza, birra, faso”, de Adrián Caetano, año 1998.
- “La ciénaga”, de Lucrecia Martel, año 2001.
- “Mundo Grúa”, de Pablo Trapero, año 1999.

-“El bonaerense”, de Pablo Trapero, año 2002.

-“Bolivia”, de Adrian Caetano, año 2001.

## **Capítulo VI: Anexo**

Entrevista a Fernando Varea. Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario, docente y crítico de cine.

**KZ: ¿Cómo recordás lo que fue el cine argentino surgido en la década del noventa?**

FV: Y, fue una época de muchas transformaciones, y el cine tuvo que ver con eso. Surgió una ley muy valiosa, a mediados de década, y eso fue un impulso para que directores jóvenes que estaban surgiendo en esos tiempos, con un cambio en la mirada y con ganas de contar otras cosas nuevas, comiencen a filmar mucho más. Recuerdo el boom de Lucrecia Martel, por ejemplo, con la película “La ciénaga”, donde actuaban actores de elite como Graciela Borges y se mezclaban con otros actores que estaban surgiendo. Eso fue un mérito de ese “Nuevo cine argentino” que vos mencionás. Antes el cine era más estructurado, no mezclaba tanto este tipo de cuestiones. Esta también fue una característica importante de este nuevo cine, un cine que se hacía con pocos recursos, y con actores no conocidos dentro del ambiente. Aquí comienzan a surgir directores que por su estilo tienen reconocimiento hasta el día de hoy en Argentina y en Latinoamérica.

**KZ: ¿Crees que el contenido de muchas de esas películas tenía que ver con la crisis que vivía el país? Por ejemplo los problemas en el empleo que se ven en “Mundo Grúa”, o el tema de la marginalidad y pobreza en “Pizza, birra, faso”.**

FV: Desde luego que si, se mostraban situaciones de la crisis que estábamos viviendo, pero no se comunicaba directamente el mensaje. Uno veía la marginalidad en “Pizza, birra, faso”, la situación de calle y la pobreza, los problemas en la educación de esos chicos, pero no había un mensaje concreto dentro de la película de querer mostrar aquello y relacionarlo con Menem, a pesar de que uno sabía que no era casual que se contaran ese tipo de historias. Las cosas surgían porque si dentro de la película, en escenas cotidianas, sin mucha carga emocional. Pero era evidente que había una analogía: con poco se decía mucho. Caetano y Stagnaro lo reconocen, como también Pablo Trapero. Por lo general, el cine tiene un carácter político, social. Y esa época no era la excepción.

**KZ: ¿Qué similitudes ves de aquella época con la de hoy, si pensamos en la cultura?**

FV: Es una pregunta muy amplia y que abarca muchas aristas. Hay cosas que se asemejan, claro, principalmente en lo político o económico, pero no creo que tengan que ver puntualmente con la cultura. En los noventa la ley de cine fue muy importante, pero tampoco



siento que haya tenido que ver directamente con la política, fue producto de muchas movilizaciones que recuerdo que en aquel entonces se generaban en el ambiente del cine. Surgieron muchos otros cambios, como antes mencionaba, a nivel estético, discursivo, que hoy no pasan de esa manera. Comenzó una corriente completamente distinta que marcó al cine nacional. Ahora también hay problemas con el cine, con el INCAA, pero no son del mismo tipo que los que había en los noventa, es difícil de comparar. Y hoy no siento que haya un recambio estético tan profundo como en aquella época.

**KZ: Pero hoy, ¿cómo ves la cultura?**

FV: Y, no es el mejor momento de la cultura. Lo podemos ver en la televisión por ejemplo. No hay muchas ficciones, en su lugar hay mucho contenido extranjero y programas con formato de “panelista” que analizan la actualidad. Pero ficciones hay dos o tres. El tema de los teatros también es complicado: no estoy en el ambiente, pero sé que el tema de las tarifas devastó a los productores teatrales. Y la situación económica, la inflación, muchas veces no permite que la gente pueda comprar una entrada de 500 pesos. El teatro en momentos de crisis es la última prioridad.

**KZ: ¿Qué reflexión hacés de la comparación entre el cine de Buenos Aires, y el cine del interior del país? ¿Crees que tienen el mismo grado de importancia o difusión para los críticos?**

FV: Buenos Aires, en un comienzo, tenía mucha más difusión, es una realidad. Y los críticos que analizan las épocas pasadas hacen alusión a esto: recién en la década del noventa de la que estamos hablando, se le comienza a dar importancia a directores del interior del país, como aquí en Rosario por ejemplo. Pero desde hace algunos años, considero que esto se equiparó bastante, aunque obviamente no del todo. Películas cordobesas, rosarinas, son vistas en todos los puntos del país, e incluso reconocidas por la crítica. El cine cordobés hoy en día tiene un lugar muy importante en la industria nacional. Buenos Aires, quizás tiene más prensa, o se genera algo con respecto a la fama, pero a nivel de producción y de calidad, el cine del interior no está para nada lejos del de Buenos Aires, y eso lentamente los críticos y el público lo está reconociendo.