

**VIOLENCIA Y MARGINALIDAD EN LA CULTURA NEOLIBERAL.
UNA MIRADA A LA FILMOGRAFÍA TEMPRANA DE RAÚL PERRONE.**

Ariel Ilzarbe

TECC – Facultad de Arte - UNICEN
ilzbarbeariel@gmail.com

EJE TEMÁTICO: “El cine y el audiovisual en la Argentina: estéticas y géneros, problemas historiográficos, autores y estilos, tecnología y medios”.

RESUMEN: El presente trabajo es fruto de una investigación llevada a cabo a partir del interés propio por dos cuestiones que nos atraviesan como sociedad: las marginalidades y las violencias. Comprender las problemáticas del presente supone indagar en las huellas que el pasado deja en nuestra época, es por ello que en las páginas que siguen propondremos interrogar en las modalidades que asumen tanto las marginalidades como las violencias en un contexto de gobierno neoliberal. No buscamos limitar el entendimiento del término neoliberalismo desde enfoques políticos o económicos sino que buscamos ampliar la mirada hacia los aspectos culturales que el concepto implica. Nos serviremos de lo que se conoce como la Trilogía de Ituzaingo, compuesta por las obras tempranas de Raúl Perrone (*Labios de churrasco*, *Graciadió y 5 pal peso*) para intentar dar cuenta de las especificidades propias que asumen las violencias y marginalidades bajo la cultura neoliberal.

INTRODUCCIÓN

La puesta en práctica en la Argentina del paradigma económico neoliberal no puede desvincularse de la violencia institucional explícita. El golpe de estado de 1976 intentó arrasar, en el campo económico, con el modelo intervencionista estatal dominante hasta entonces. El diagnóstico realizado por el jefe del equipo económico de la Junta Militar, José Martínez de Hoz, da cuenta de la mirada que los economistas de raigambre liberal tenían sobre el pasado argentino

fue en el periodo de posguerra (...) cuando se inició en el país un cambio profundo de política económica con una doble característica: una creciente intervención del Estado en la economía y una aplicación total del concepto de economía cerrada, con una virtual desaparición de los principios de libertad económica (Caraballo, Charlier, Garulli, 2011: 82)

El economista continúa con la diatriba anti-intervencionista mencionando los males que esta política económica implica, entre otros encontramos: desaliento de la empresa privada, aumento del gasto público, desequilibrio fiscal, inflación, estancamiento y retraso económico, anulación del espíritu de competitividad, declive de la participación argentina en el comercio mundial, etcétera. Corregir las conductas desviadas era la tarea que la élite económica buscó llevar a cabo. Según este sector era necesario dar un golpe de timón y precisar un ajuste a gran escala. Sin embargo, el plan económico no pudo ser puesto en práctica tal y como lo habían planteado sus mentores, puesto que contó con ciertos resquemores venidos desde la propia Junta que comandaba los destinos del país¹. De esa manera, y con algunas reservas, el gobierno militar inició el proceso de reestructuración económica. Las clases altas, bien representadas en la figura de Martínez de Hoz, creyeron fundamental el mantenimiento del orden, para ello era necesario un disciplinamiento y control sobre los sectores populares. De esa manera queda establecido el binomio neoliberalismo / violencia. Es en este contexto particular en donde debemos tener en cuenta la voluntad gubernamental de controlar las actividades de la población, empleando prácticas coercitivas-delictuales que acabaron concluyendo en el terrorismo de Estado.

Los años ochenta presenciaron una recesión de la economía argentina. A pesar del optimismo inicial, prontamente la dura realidad económica y social mostró su rostro. Al respecto, Lucas Llach y Pablo Gerchunoff (2003) comentan:

1 La introducción de las políticas económicas neoliberales encontró su límite en la cúpula misma del cuerpo militar, siendo que muchas de las ideas de Martínez de Hoz se toparon con el veto del Ejecutivo. Según Marcelo Cavarozzi el liberalismo que se puso en práctica enfatizó la idea de un Estado fuerte, resultando lo que él denomina “liberalismo desde arriba” (Cavarozzi, 2006: 58). Asimismo, Lucas Iramain insiste en la tesis de un estado dual *liberal-corporativo*. (Iramain, 2013: 3).

Se esperaba que la propia dinámica de la democracia fuera suficiente no solo para superar el drama político, sino también para resolver los problemas de la economía, de la salud, de la educación. El tiempo iba a demostrar que las cosas eran mucho más difíciles de lo que se auguraba en medio de los aires optimistas de la democracia naciente (p. 379)

Los intentos de retornar al modelo de acumulación previo a la experiencia de la dictadura resultaron fallidos, hacia mediados de la década el “Plan Austral” fue puesto en marcha y con él las políticas de saneamiento fiscal que buscaron frenar el proceso inflacionario profundizado luego de la crisis de la deuda².

El funcionamiento del programa económico neoliberal en democracia tuvo elementos contextuales de violencia diferentes a los que había tenido en su inicio, durante la dictadura. Si en los años setenta el ejercicio de la coerción física había sido predominante, en los años ochenta y noventa esta pasaría a un segundo plano, mostrando la violencia su cara menos visible: a partir de la ausencia.

Las soluciones neoliberales implementadas en la década del noventa “contribuyeron a instituir nuevas formas de distribución de la riqueza y del poder que trastocaron profundamente la organización social” (Heredia, 2011: 182), al tal punto que podríamos hablar de una *nueva sociedad*. Los efectos de las políticas económicas impactaron fuertemente sobre los sectores medios, lo que generó una merma en su calidad de vida. Aparecieron en escena los denominados “nuevos pobres”, una figura propia de la época. Con esa expresión se aludía

al hecho de que buena parte de los pobres que las estadísticas registraban eran personas que hasta hacia relativamente poco gozaban de un pasar económico más holgado y pertenecían a la “clase media”. (Adamovsky, 2012: 425).

El fenómeno de la desocupación golpeó fuertemente a estos sectores medios, los índices indican un camino *in crescendo*, más aún si sumamos los que tienen en cuenta a los números de la subocupación. Si tomamos ambos indicadores sumados (desocupación + subocupación) encontramos que a comienzos de la década de 1980 no alcanzaban los dos dígitos (1980: 8,3%), mientras que al finalizar la misma los superaban (1989: 15,7). En los años noventa los números se dispararían a cifras inéditas (1996: 30,9%).

2 En 1982 México dejó de pagar su deuda externa, lo que provocó que los bancos y gobiernos centrales ofrecieran condiciones más duras para negociar con los países deudores. Las entradas de capital se vieron mermadas en número, al tiempo que se produjo una fuga masiva de los mismos. El ajuste recayó principalmente en el sector de importaciones y en la inversión pública, junto a ello, los ingresos se vieron afectados y la recaudación disminuyó por lo que, al igual que en el resto de Latinoamérica, el gobierno recurrió a la emisión monetaria, lo que generó un aumento en los niveles inflacionarios.

(Cavalleri, Donaire, 2005). Los datos fríos se estrellan contra los cuerpos de las clases medias, la pérdida de un trabajo regular se convirtió en una posibilidad y, por consiguiente, en un miedo. La movilidad social, típica de las sociedades capitalistas, se dio en un sentido descendente. Una vasta población que había disfrutado de un pasar estable durante la década anterior se encontraba ahora despojada de sus antiguos modos de vida. Se hizo evidente la fragmentación y polarización dentro de este grupo social, al punto tal que:

una parte de [estos sectores] resulta favorecida por las políticas económicas fundadas en el modelo de convertibilidad (...). La otra parte se tornó vulnerable [tanto] a consecuencia de la Ley de Reforma del Estado que (...) produjo un congelamiento de los salarios y una retracción del empleo público [como] consecuencia de la flexibilización del mercado de trabajo. (Wortman, 2010: 133).

Jóvenes, pueblo y globalización

La figura de los *jóvenes desocupados* es central en los relatos producidos desde el espacio-tiempo estudiado, la marginalidad aparece como corolario de la precarización de vastos sectores sociales. Iván Mejía (2012) comenta de manera rotunda: “Lo único que el capitalismo ha dejado a su paso son poblaciones enteras de residuos humanos” (p.81). La pobreza es objeto de múltiples teorizaciones, se debate una y otra vez la manera correcta de ser nombrada. Como consecuencia no deseada de la acumulación capitalista se la ha tratado, a lo largo de la historia, a partir de distintos eufemismos y conceptos que buscan edulcorar la dureza con la que golpea sobre los cuerpos³: *hombres de hierro, plebe, proletarios, masas, gente común, condenados de la tierra, subalternos, pueblo, multitud, parias, población excedente, vidas precarias, homo sacer*, entre otras figuras. En todas ellas aparece una grieta, la que condolece sobre ellos en forma de *pobres dignos* y la que los recluye en la *indignidad*. Problema ético, pero también deseo *voyeurista*, en cuanto se los puede ver sin que corra riesgo nuestra integridad. La burguesía observando al pobre. Algo de esto es lo denunciaban Luis Ospina y Carlos Mayolo bajo el término de *pornomiseria*, un corpus audiovisual que ponía en el centro a la figura del *pobre*: “La miseria se convirtió en un tema impactante, y por lo tanto, en mercancía. Fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores.” (Ospina, L. y Mayolo, C., 1977). También es lo que reprodujo el cine occidental en sus figuraciones sobre la vida en el

3 Nos encontramos en los límites de la empatía, la imposible comprensión de cuerpos ajenos al propio.

“tercer mundo”, quizás las producciones de un género nuevo como el *shockumentary* den cuenta de ello⁴.

Mejía (2012) sugiere la posibilidad de cambiar la mirada sobre esta población preguntando

si es posible configurar un espacio para quienes han sido empujados a los márgenes de la historia (...). [De esta manera] Tendríamos que cuestionar los “paradigmas de rescate” y las políticas de salvación que responden a la ansiosa y humanista tarea de “civilizarlos” mediante la cultura, el arte y los valores burgueses (p. 90).

Raúl Perrone, director de los films que componen la trilogía de Ituzaingó, evita llevar adelante cualquier clase de pedagogía burguesa. Se limita a retratar sin cuestionar, a poner el foco en la vida cotidiana de los *nuevos pobres*, en la vida del barrio y en los vaivenes de lo cotidiano. El método de filmación es precario. Él mismo reconoce que los recursos con los que contó para la producción de la película fueron mínimos:

Yo hice *Labios de Churrasco* en Hi-8 y me acerqué al cine Lorca con una cinta de video. Me enteré de que habían estrenado *Maldito Policía* y la trilogía de Kiéslowski en VHS, por eso fui. Me preguntaron “¿vos quién sos?”. Yo les dije “un dibujante”. Luego argumenté: “si pasaron esas películas, ¿por qué no van a pasar la mía que es Argentina?”. Me dijeron “pagá la función de la 1 de la mañana”. Hicimos una vaquita con compañeros y la proyectamos. Cayeron mil personas, se llenó. Tuvieron que pasarla varias veces. (Perrone, 2018)

Los sujetos marginales aparecen de manera altiva⁵ en sus películas, no se encuentran en jaula alguna construida por las visiones de la burguesía. Son estos *nuevos pobres*, jóvenes desapegados del mundo los que tienen un *tempo* propio, muchas veces a contramano del reloj del capitalismo. Estos sectores aparecen en gran parte de la producción escrita disociados del concepto de pueblo, el cual es reservado solamente para designar tanto a un colectivo del pasado (el pueblo glorioso y militante de los años setenta o el pueblo de la colonia, por ejemplo) como a ciertos espacios donde el capitalismo no terminó de permear totalmente (el sujeto “pueblo originario”). A pesar de las búsquedas infructuosas del pueblo, creemos que en los años noventas este no solo no desaparece sino que se complejiza en su estructura. El sistema identitario que unía al pueblo en torno del adjetivo desposeído da lugar a otro referido en la figura del *joven*

4 Ejemplos sobran del género, también denominado *mondo*: *Mondo Cane* (Jacopetti, Cavara, Prosperi, 1962), *Mondo Topless* (Russ Meyer, 1966), *Africa Segreta* (Castiglioni, 1969), entre otras. Su influencia sobre otros géneros puede verse en las distintas variantes del *exploitation*, como *Cannibal Holocaust* (Deodato, 1980), o incluso en las controversiales *snuff movies*. Para el caso de estas últimas podemos ver como en el afiche promocional de *Snuff* (1976, Findlay) una frase sentenciaba: *the film that could only be made on South America... where life is CHEAP!* Debemos recordar la recurrencia temática de las *snuff movies* era la filmación de muertes reales.

5 En tanto figuras que manifiestan explícita, o de manera implícita, el orgullo de barrio.

pobre desposeído. La desarticulación del mundo del trabajo provocó la separación de la identidad obrera de la conciencia popular. Los jóvenes entraron en la década del noventa en un clima de inestabilidad y desregulación social, el primado de los consumos culturales hizo de puente interclasista entre las clases populares y las clases medias, plasmado en la conformación de nuevas tribus urbanas como lo demuestran los neologismos del *rock chabón* o *rock barrial* (Svampa, 2010). Dice Gonzalo Aguilar (2010) respecto al cine de los años noventa: “vistas las cosas con detenimiento, no cabe hablar en estas películas del “pueblo” como reservorio cultural, ya que los personajes que aparecen no representan a un pueblo ni lo alegorizan sino que transitan por fuera de esta categoría” (p. 146). El autor prefiere hablar de *lumpenes*, categoría que no está exenta de una serie de problemas, sobre todo porque no alude a un sujeto histórico en particular sino a un proceso (Mejía, 2012). Paradigmáticamente la cita de Aguilar pertenece a un capítulo de su libro llamado “Adiós al Pueblo”⁶. El pueblo que desaparece es aquel que fue idealizado, así lo demuestran las siguientes palabras: “una de las características del cine de los noventa es mostrar que no solo los tiempos cambiaron sino que el pueblo (...) ya no existe más” (Aguilar, 2010: 137). Ese “pueblo ausente” era el mismo pueblo que servía de interlocutor del cine político y social de los años sesenta y setenta. Esta virtual desaparición del pueblo ocupa un lugar contiguo a la idea de la muerte de la política. Incluso el mismo Aguilar manifiesta que “la participación cívica comienza a ser desacreditada y la movilización popular desatendida” (p.138). En realidad, entendemos que la política nunca desapareció totalmente de los primeros planos, y que, por poner un ejemplo, en los años noventa se dieron grandes manifestaciones que gestaron lo que luego se dio a conocer como movimientos piqueteros y sociales, comenzando allende Buenos Aires para luego trasladarse al conurbano porteño (Svampa, 2010: 205 y ss., Adamovsky, 2012: 441 y ss., Novaro, 2010: 257 y ss.).

En las páginas que siguen nos ocuparemos de revisar los films *Labios de churrasco*, *Graciadió*, y *5 pal peso*, indagando en las distintas modalidades que asumen las marginalidades y violencias.

6 Aguilar llega a plantear la posibilidad real de pensar lo político cuando las categorías tradicionales como *pueblo* “ya no resultan ni dinámicas ni eficaces” (Aguilar, G. 2009: 7)

LABIOS DE CHURRASCO

*De la calle a tu corazón
Vas a estar solo en la calle
vas a llorar solo en la calle
vas dormir solo en la calle
vas a soñar solo en la calle
vas a extrañar un abrazo
solo en la calle
solo en la calle
Vos, chabón
vos*

Ioshua

La pobreza en los labios

El film *Labios de churrasco* plantea un tipo particular de violencia que el neoliberalismo acentuó: la que provoca la falta de estado en las cuestiones sociales. De esta forma, podemos observar que, en los años noventa, la presencia del estado en la sociedad civil se torna más débil, mientras que, por el contrario, la fuerza del mercado comienza a adquirir un peso mayor. En la práctica esto se materializa en las reformas estructurales puestas en marcha al comenzar la nueva década y se refleja en el papel que asume el empresariado en el campo político, mostrándose como el modelo de éxito en un país signado por el fracaso. Se exige al resto de la sociedad que adscriba a una *pedagogía empresarial* que permita superar la decadencia para, luego, retomar la senda, discontinuada, del crecimiento económico. Según esta mirada, el corolario del fracaso argentino estaría representado por la presencia en el espectro social de los *nuevos pobres*, aquel grupo heterogéneo cuyo origen se encuentra en los sectores medios que se vieron afectados, de manera vehemente, por las “políticas de ausencia”.

Es en ese momento cuando surge en el campo cinematográfico un nuevo tipo de discurso que, como mencionamos en el apartado precedente, confina al pueblo y a la política a un lugar marginal, expulsando de toda explicación y análisis teórico tales conceptos. Atendiendo al proceso en marcha creemos necesario realizar una corrección de aquella perspectiva puesto que dichas interpretaciones no logran aprehender de

manera correcta tales categorías. Fallan al no dar cuenta de la realidad en la que se encuentran inmersas, desconociendo un nuevo tipo de conflicto surgido en el choque entre dos narrativas distintas: una, que podemos llamar “nostálgica” y que sigue apelando a un cine hacedor de pueblo (en tanto sujeto colectivo, dueño de su propia emancipación) y la otra, “actual”, centrada en el “aquí y ahora” (presentista y vinculada a las nuevas problemáticas que atraviesan los jóvenes). Por un lado, y en consonancia con la primera, encontramos el mundo de los grandes relatos que, en Latinoamérica y relacionada con la industria cinematográfica, tuvo su momento apoteósico en el “Segundo Festival de Cine y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos” (celebrada en noviembre de 1969 en Viña del Mar y que incluyó que incluyó obras de Miguel Littín, Fernando Solanas, Tomás Gutiérrez Alea, Glauber Rocha, entre otros) y por el otro, y relacionada con la segunda narrativa, el mundo donde los relatos pierden fuerza, el mundo en el cual el *no future* dejó de ser un eslogan *punk* para convertirse en una realidad.⁷

Buscando responder a la idea de la desaparición del pueblo y el consiguiente confinamiento de la política sostenemos una idea distinta: ni el pueblo ni la política desaparecen de la escena cinematográfica argentina, solamente asumen otras formas. Para explayarnos un poco más empecemos citando a Gonzalo Aguilar (2010: 144):

Si el pueblo falta, entonces, es porque no están las líneas transversales que unan a los diferentes “microanarquismos” ni hay una parte que pueda asumir la representación de un todo: (...) lo cierto es que en los noventa el “pueblo”, tal como se lo conocía hasta ese entonces, hizo un mutis por el foro. (...) En los films de los años noventa, el pueblo falta.

Lo que el autor no alcanza a comprender es que los personajes que protagonizan las diferentes películas forman parte del pueblo, aquel que sufrió los embates de las distintas crisis económicas que golpearon una y otra vez el cuerpo social que habita el territorio. Los pibes de *Labios de churrasco*, *Graciadío y 5 pal peso* son *tan* pueblo como los que aparecen retratados en los films “políticos” de los años setenta. ¿Distintos? Seguramente, porque su historia de vida es otra, al tiempo que el contexto sociocultural

⁷ Es peculiar que un slogan de carácter nihilista termine construyendo historia; Jude Davies (1996) comenta que los propios *Sex Pistols*, integrantes de la primera ola del punk, apocalíptica y reactiva, aun negando el carácter histórico de la realidad funcionaron como pieza necesaria para la llegada de un segundo momento, más político y socialmente consciente. En palabras de Davies: “While the Sex Pistols claimed no past –“We have no influences, we hate everybody”, sneered John Lydon- and no future, they become history that could be used by the second wave of punks”. La idea del no futuro presente en *Labios de churrasco* es admitida en una entrevista por el propio Perrone, en la que reconoce su presentismo (y, por ende, como en la primera ola del punk, la carencia de un pasado y de un futuro) cuando dice: “siento deseos de mostrar aquello que ya tenemos en la vida”. Sin embargo, como en el segundo momento del punk, Perrone deja lugar a una resolución del problema al sostener que en el fondo siempre se encuentra una salida (Carbonari: 2015).

y económico se vio alterado. Sin embargo, no podemos caer en la tentación cuantitativa de jerarquizar los distintos modos de existencia del pueblo, como si existiera algo que respondiese de manera más adecuada a la categoría “pueblo”. No es un “pueblo menos político”, es un pueblo que, aun siendo político, se encuentra desencantado de la política partidaria luego de los traspiés ocurridos en la gubernamentalidad de la transición democrática.

Por otra parte, muchas de las cuestiones concernientes a lo político transitaron caminos que no eran los tradicionales, viéndose trasladados a cuestiones extra-marco más allá del contenido propio de los filmes. Se hacía política fuera de las cuestiones propias de la diégesis filmica. En este sentido, y referido al ámbito de la producción, Alan Pauls comenta:

la crisis económica no se encuentra necesariamente al nivel de contenido de una película; más bien, cualquier contenido se vuelve activa y autorreflexivamente político por el modo en que está siendo llevado al proceso de producción y por la resolución formal que surge de ahí, en un tipo de cine que inscribe su contemporaneidad y afirma simultáneamente su autonomía (Anderman, 2015: 40 y 41)

La política, lejos de desaparecer, emerge en las formas de producción alternativas al *mainstream*, ejemplo de ello son los films de Perrone. Revisando su decálogo “Algunos puntos que tengo en cuenta a la hora de filmar” podemos dar cuenta del abordaje político-filosófico del autor, así en el punto numero dos escribe: “cagarse en el formato: si lo que tenés que decir no se sostiene en VHS, tampoco se va a sostener en Beta, en Super-8, en 16 o en 33 mm”⁸. Su naturaleza minimal queda expuesta en la fragmentariedad de los planos y en la ausencia de *raccords* que preserven la continuidad diegética, entendemos que son composiciones únicas que, completando un todo narrativo, imponen su presencia y significancia como *sketchs* aislados. Perrone filma desde la sencillez, las historias pequeñas confirman que su objetivo no es alegorizar sobre las grandes cuestiones metafísicas sino, por el contrario, abarcar lo mundano mostrando escenas paradigmáticas de la vida cotidiana de los años noventa. Las vidas (precarias) son resaltadas en el campo para definir lo que también existe pero que no aparece en los grandes programas de televisión de la época.⁹ Son los sujetos condenados por el menemismo a los márgenes. Fenómeno que se intenta ocultar tras el velo *kitsch* del lujo y el champagne mediatizado por las revistas de gran tirada que el espectro-pueblo de la argentina post crisis de la democracia alfonsinista consume¹⁰.

⁸ Una versión intervenida por el mismo autor se puede encontrar en: <http://www.marienbad.com.ar/documento/decalograul-perrone-1998-2012>

Mundo Perrone

Si seguimos a Giorgio Agamben en su consideración de lo contemporáneo podemos ver que:

Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido es inactual; pero, justamente por esto, a partir de este alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo.

La contemporaneidad, es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella. (Agamben, 2011: 18, 19),

De tal manera consideramos a Perrone como un artista contemporáneo, podríamos decir que su inactualidad, su fuera de lugar, su no pretensión de adecuarse a los modos de filmar que hegemonizaban el campo cinematográfico de aquel entonces le permiten percibir de mejor manera su propia época. Establece, de esta forma, una relación con la realidad de la Argentina de los años noventa que no es propia de otros autores. Labios de Churrasco se aleja del canon heredado del cine *mainstream* postdictadura que la nueva crítica de los años noventa caracteriza por el maximalismo, la alegoría y la pura metáfora; en su lugar encontramos un relato minimal, simple y llano, directo, sin doble sentido ni eufemismos. Alejandro Ricagno, uno de los detractores del viejo cine y apologistas del denominado Nuevo Cine Argentino, escribe en ocasión del estreno del film:

[Perrone] propone un cine posible que recupera lugares y tipos netamente (sub)urbanos, tan reconocibles como ausentes en el mapa de la filmografía local. Estos chicos en la deriva circular de un tiempo que borra toda posibilidad de futuro son un rostro real de la Argentina actual (...). El subrayado esta dado por el humor [que] no deja de dibujar una profunda línea de tristeza (...) El marco espacial [el barrio de Ituzaingó] los sostiene apenas, es el precario lugar de la existencia. (1995:13)

9 Podemos considerar que aquellas vidas que no valen la pena ser vividas son *vidas negadas*, también invisibilizadas por las grandes *mass media*. Seguimos a Foucault-Dleuze en sus teorizaciones sobre el *dispositivo* y la relación con visibilidad-invisibilidad, así “los dispositivos (...) son máquinas para hacer ver y para hacer hablar (...), cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella” (Dleuze, 1990: 155). Los *mass medias* serían dispositivos, que, arrojando luz, visibilizarían o invisibilizarían determinadas figuras.

10 El periodista del espectáculo, Jorge Rial (2001) escribe ilustrando un poco el matrimonio entre el mundo del espectáculo y la política: “La historia no se escribía en libros sino en las revistas del corazón. Cada funcionario tenía una página reservada para mostrar sus bienes. Las fotos no salían en la sección política de los diarios, sino en la vidriera fotográfica de los semanarios de la actualidad” (9).

Ricagno estima que Perrone arroja un poco de aire fresco en un ambiente cinematográfico que huele a naftalina. En las mismas páginas de *El amante*, el staff de críticos utilizan la expresión: “directores dinosaurios” para referirse a los emblemas de un cine que ya era vetusto. Para exemplificar esto baste citar algunos ejemplos. Así en una reseña escrita en 1996 sobre los estrenos del año anterior, entre los films atacados por la revista nos encontramos con la obra de Eliseo Subiela *No te mueras sin decirme a dónde vas*. Las palabras textuales decían:

financiado por la televisión, el director pudo dar rienda suelta a sus más íntimas convicciones, dejando en claro la pobreza de su inspiración y la naturaleza retrograda de su pensamiento. No se puede decir que Mario Benedetti sea un gran poeta, pero uno no puede dejar de extrañarlo al escuchar las insoportables vaguedades que deben decir Grandinetti, Mariana Arias y otros, con diversos grados de convencimiento, sobre temas “elevados” como la Reencarnación, el Amor, la Vida, etc. (Noriega, 1996).

Un año antes, en 1995, había aparecido una nota a Rafael Filippelli en la que planteaba que el cine argentino era un cine que sabía todo de sí mismo, y que por tal motivo se volvía poco interesante, de esa forma la tensión que debía existir entre la duda y la certeza, como horizonte del quehacer artístico, desaparecía. Para el crítico, gran parte de la culpa de la decadencia del cine nacional se encontraba en las maneras de filmar de aquellos “dinosaurios”, entre ellos Héctor Olivera y Eliseo Subiela. (Filippelli, 1995: 24, 25).

Fernando Peña (2012) considera el carácter único de Perrone cuando escribe:

el cine latinoamericano no conoce otro caso como el de Raul Perrone, que se las ha arreglado para realizar una vastísima obra sin recurrir casi nunca al apoyo oficial, pero que además se desprendió de otras inhibiciones tradicionales, como el formato 35mm o el estreno comercial en salas, y demostró que era posible la creación audiovisual genuinamente independiente (p. 232)

Así mismo declara que el mismo director filma un único y gran film, que continuamente se va modificando en su desarrollo, algo que se puede ver en la *Trilogía de Ituzaingo*, de la cual el film que nos interpela, *Labios de churrasco*, es su primer parte. Más allá de la pretensión del crítico de una *especificidad Perrone*, podemos vislumbrar en sus películas ciertos rasgos en común con la tradición norteamericana del género *slacker*. Según Luciano Redigonda (2016) las “inquietudes narrativas y estéticas se desarrollan a la par de la de sus pares del norte” (p.3). La filiación genérica pasaría, según este autor, por el hincapié en lo geográfico, el carácter nómade de los personajes¹¹,

¹¹ Aun cuando Perrone restrinja su mundo a Ituzaingó los personajes se encuentran en perpetuo movimiento, de esta manera la mayoría de los empalmes de planos se dan en puntos distantes de lo espacial.

la descripción de sus pasatiempos, la forma en que construyen los diálogos, la puesta en escena, fotografía y sonido (p. 4). El mismo Perrone (2006) admite que se siente más cercano a las figuras de Van Sant, Jarmusch, Wenders o Antonioni que de sus colegas argentinos. Por ese momento reconoce que la película fue realizada en pocos días, y que el hecho de que fuera exhibida en la sala Lorca en horario nocturno siendo una producción en VHS era algo para él “supergroso”. Sobre lo que el cine ponía en primer plano en los noventa, Perrone aclara:

Para mí fue una respuesta a un montón de programas que no me gustaban nada, porque yo veía que la adolescencia no era lo que mostraban. En ese momento el cine argentino no hablaba de eso. No había pibes sentados en la vereda, no se puteaba, no se hablaba así, no se hacían esas cosas (Perrone, 2006).

Barrio, violencia y videojuegos

El director define la geografía de su film a partir del barrio, no se vislumbran los sitios icónicos de la Buenos Aires turística sino la llanura de las calles del conurbano, casi siempre vacías. No va al barrio, no pone en juego una mirada etnográfica, no pretende mostrar la vida de sus personajes desde aquello que mencionábamos como la *pornomiseria*, no habla *de* o *sobre*, sino que filma *desde* el barrio. Al respecto dice Liliana Ivachow (2005): “no filma *el suburbio* sino *desde el mismo*, y esto lo distingue de realizadores cuyo movimiento hacia el barrio busca reconstruir *infancia, nostalgia* y *pureza*. (p.2). El trabajo previo del autor como historietista impregna la obra ya que podemos ver en cada escena una viñeta, al mejor estilo *comic*, con vida propia, poniendo énfasis en su construcción, en los detalles visuales y sonoros, sin abandonar por ello una estética austera y minimalista. La escena que da inicio al film, y que se repetirá a lo largo del metraje, nos muestra, en primer plano, al personaje interpretado por Fabián Vena fumando y realizando una plegaria que reza: “lo único que te pido Diosito querido, virgencita de Lujan, San Cayetano, Ceferino Namuncura, es que tenga un buen día”, hacia el fondo la calle se encuentra desierta, luego el personaje se aleja. La próxima escena nos muestra a Gustavo Prone en un kiosco, lo que parece un simple dialogo anecdótario con el dueño termina en una persecución, corta, por la calle: la secuencia remite a un intento de hurto por parte de Gus. Estas mini-historias se repiten a lo largo de todo el metraje, son anécdotas grises que no hacen a la trama del film o que lo conforman en su heterogeneidad. Muchas veces el *soundtrack* (ruido ambiente, en muchos casos) que suena de fondo termina por ocultar los diálogos que los personajes mantienen. El léxico que emplean los personajes es diferente al que se venía dando en

las producciones nacionales precedentes, aparecen palabras como: “coger”, “puta”, “yuta”, “bardo”, etc., que conforman un *slang* o jerga propia del mundo en que se inscriben los films de Raúl Perrone.

Perrone expresa la violencia neoliberal desde el relato de la cotidaneidad de los jóvenes que, viviendo en un mundo que les es hostil e incontrolable, transitan un devenir alejado de las utopías de aquellos que siguen buscando al pueblo en la filmografía de la década del noventa. Como dijimos en el capítulo anterior, no es que esta figura haya desaparecido sino que transmutó en aquella otra que, portadora de mil cabezas, se hace poco reconocible bajo las categorías de análisis tradicionales. El pueblo de Raúl Perrone es esa juventud devenida en pobre bajo los mantos de un mundo globalizado. Si bien no encontramos furiosas formas de resistencias en los contenidos, sí es posible rescatar algunos indicios que nos sugieren lo que en el país está aconteciendo. Un claro ejemplo de ello es la escena de la película en la que un policía está violentando verbalmente a uno de los protagonistas, podemos leer en la pared del fondo: *F'you botón*. La escena en que el protagonista se tapa la boca con cinta adhesiva en respuesta al ataque del policía sirve de metáfora del silencio que muchas voces mantuvieron frente al accionar de las fuerzas de seguridad. Esta forma de confrontación sirve como respuesta a los casos de *gatillo fácil* que sacudían al país. Esta relación se ve reforzada por la presencia del *rock chabón/barrial*, estilo musical que ataca en muchas de sus letras a la autoridad policial¹².

Un tópico que se repite en la trilogía son los videojuegos, en *Labios de churrasco* en dos ocasiones se recurre a ellos: primero cuando Gus le cuenta al comerciante la historia de un tipo que se enojó con una máquina de pinball y que terminó disparándole con un arma. El relato se corta porque a Gus se le caen unos objetos (aparentemente cigarrillos) que había robado en el comercio. Esta actitud de ratería se volverá frecuente en este “mundo perrone”. Un segundo episodio que involucra a los videojuegos sucede en un local con *pinballs*, allí Juan y Gus se ponen a jugar a las máquinas mientras escuchamos el sonido de los bastones golpeando la bola.

La presencia de los salones recreativos en la película responde al cenit de la su popularidad en el país. Estos perduraron unos años más hasta que las consolas hogareñas, a finales de los años noventa, terminen por sepultar su suerte. En este sentido,

12 No es un dato menor que unos años antes haya ocurrido el asesinato de Walter Bulacio a manos de la Policía Federal Argentina. Bulacio fue asesinado en una *razzia* mientras concurría a un recital de *Patricio Rey y sus redonditos de ricota*. En ese mismo tiempo habían proliferado las desapariciones forzadas, los casos emblemáticos de Andres Nuñez, Paulo Guardati, Miguel Bru, entre otros. Para un análisis exhaustivo recomendamos el libro de Adriana Meyer (2021) *Desaparecer en democracia. Cuatro décadas de desapariciones forzadas en Argentina*.

Argentina acompaña una tendencia general en el mundo de las nuevas tecnologías: la de la privatización del entretenimiento, el paso de un no-lugar poblado de maquinas recreativas añade al confort del hogar y de la virtualización de la vida. Según Mark Wolf:

In 1995, home games made another leap into 3-D graphics, with the release of two 32-bit home consoles systems, the Sega Saturn and Sony PlayStation (both had appeared first in Japan at the end of 1994, but were realeased in North America in 1995), and a 64-bit system, the Nintendo 64, was released in 1996. The new generation of home console system could do three-dimensional computation, more specialized controllers were available, and home games in many ways had finally caught up to arcade games. In the coming years as even more powerful home consoles appeared, the arcade would find itself in decline. (2008: 140)

La televisión también ocupa un lugar central en la obra de Perrone, en *Labios de churrasco* hace aparición una secuencia de *Beavis and Butt-Head*, tira animada transmitida por la cadena MTV (*Music Television*), en *Graciadio* se muestra como objeto que el protagonista vende a cambio de una mínima suma de dinero, y en *5 pal peso* se presenta en dos escenas: cuando le curan el empacho¹³, en donde aparece una televisión con el logo de TELEFE y, luego, en la escena en que Rolo se encuentra con Adrián Otero y una mujer mirando, ambos recostados, un partido de futbol televisado. Esta presencia de la televisión refleja el papel preponderante que la misma ocupa en la vida cotidiana de los sujetos y, sobre todo, como indica Ana Wortman (2003), en el uso del tiempo libre. Un factor que explica la fuerte atracción que el espectáculo electrónico ejerce es la “profunda renovación de su presentación visual, a la incorporación de nuevas temáticas, estéticas y ritmos” (Wortman: 57). Justamente uno de los canales mencionados, MTV, surge como una especialización del espacio audiovisual en el tema de los videos musicales. El canal buscaba atraer a un público joven ofreciendo videos de artistas que renovaban el espectro musical mundial¹⁴. Debemos tener en cuenta que en los años noventa mirar televisión era la tercera actividad preferida por los jóvenes, superada solo por las salidas y escuchar música (Camarotti, Di Leo y Kornblit, 2007: 77).

Por otra parte, no debemos olvidar el proceso de “farandulización” de la política llevado a cabo en los años de la presidencia de Carlos Menem. La televisión, como

13 Según la RAE el empacho se define como “indigestión de la comida”. El término empachar proviene del latín *impedicare*: trabar. En Latinoamérica es de uso frecuente y suele tratarse por curanderos de distintas maneras: con una cinta, tirando el cuerito o mediante el emplasto.

14 No es un dato menor que el primer video transmitido por MTV haya sido “Video Killed Radio Star” de la banda The Buggles, en clara referencia a la dominancia de los nuevos soportes por sobre los más antiguos.

también la prensa gráfica, desempeñó un papel importante a la hora de maximizar la importancia de las apariencias y reivindicar el culto a las imágenes, al tiempo que, según Hernán Fair (2011) “operaron como un espacio de acción política, actuando como una amalgama que acompañó, legitimando, el discurso menemista” (102). Esta relación entre los medios de comunicación y la política debe entenderse en el marco de capitalización del poder político adquirido por los grandes conglomerados mediáticos debido a la monopolización de las fuentes de información. Siguiendo a Fair, remitimos este proceso de concentración oligopólico de los medios a la Ley de Radiodifusión promovida por la última dictadura cívico-militar en 1980, la cual “estructuró un sistema de medios fuertemente concentrado y contrario al necesario respeto a la pluralidad de voces en el espacio público” (104) y que fue, luego, profundizada en su espíritu por las modificaciones llevadas a cabo por la administración menemista¹⁵.

GRACIADIÓ, SOBRE VIOLENCIA Y POSMODERNIDAD.

*Sufre, por hacerte policía
No, no lo puedo creer
Vos ya no sos el vago, ya no sos el atorrante
Al que los pibes lo llamaban El Picante
Ahora te llaman botón
Ya no estás con tus amigos
Y en la esquina te la dabas
De polenta, de malevo y de matón
Y solo eras un botón, y solo eras un botón
Vos sos un botón
Nunca vi un policía tan amargo como vos
Vos sos un botón
Nunca vi un policía tan amargo como vos
Para vos, Carlitos
Cuando ibas a la cancha
Parabas con la hinchada y tomabas vino blanco
Y ahora patrullas la ciudad*

15 La eliminación de las restricciones a la formación de los grupos de multimedios durante el menemismo posibilitó el ingreso de Artear S.A. y de la Editorial Atlántida al negocio de la televisión, adjudicándoseles los canales 13 y 11 respectivamente.

*Si vas a la cancha vas en celular
Y a tus amigos andas arrestando
Sos el policía del comando
Vos sos un botón
Nunca vi un policía tan amargo como vos
Vos sos un botón
Nunca vi un policía tan amargo como vos*

“Sos un botón” Flor de Piedra

Introducción

En *Graciadio* nos encontramos con un enfoque estético similar al que Raúl Perrone nos había propuesto previamente en *Labios de churrasco*. El director vuelve a insistir en la negación del mundo moral-ideal enalteciendo el lugar de lo sensible como modo inmediato de transitar el mundo.¹⁶ Parafraseando a Edgardo Gutiérrez (2017: 53) podemos decir que el director “vindica sin ambages la vuelta a lo inmediato”, una percepción que de por sí puede considerarse “salvaje”, una percepción pura centrada en la imagen. Es un film que *encarna* la sensibilidad de una época, que hace visible las maneras de estar en los noventa y de transitar el barrio, concebido no como meros decorados y audios impostados sino a partir del concreto auténtico, genuino, y del ruido del ambiente. La obra se estructura en una serie de *gags*, situaciones cómicas que atraviesan los personajes y que generalmente se presenta como una escena situada en una única locación. Todos estos episodios están conectados por una narrativa mayor que no respeta la secuenciación teleológica de un relato clásico, con un principio y final identificables sino que propone una perpetuidad temporal en forma de bucle o reiteración, pero que se disloca en un final anacrónico, es decir por fuera de la estructura circular del film.

16 Retomamos a Edgardo Gutiérrez (2017) en su consideración de la estética como ámbito autónomo de la filosofía, que tiene sus orígenes en la propuesta de Alexander Baumgarten de “ciencia del conocimiento sensible” y que posteriormente se desarrolla en autores de la talla de Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty hasta llegar a fines del siglo XX con Gilles Deleuze. Esta línea recupera el sentido dado por los griegos de la *aisthesis* como percepción de lo sensible en oposición a la idea platónica de apariencia y ocultamiento que sería retomada, posteriormente, por G.W.F. Hegel.

Un perro posmo

La continuidad diegética comunica la trilogía que conforman *Labios de churrasco*, *Graciadió* y *5 pal peso*. Las tres comparten el mismo microcosmos: el barrio de Ituzaingó a comienzos de la década del noventa. Se presenta en estas películas una homogeneidad temática que abarca el desempleo juvenil, el hostigamiento policial, los vínculos sexo-afectivos complejos, el rol de la amistad, la marginalidad urbana, etcétera. Si no fuera por el subtítulo que lo aclara nada indicaría el sitio en el que transcurre la acción cinematográfica: es Ituzaingó, pero también podría haber sido emplazada en cualquier otra zona del conurbano bonaerense, o incluso alguna ciudad media del interior del país. Se afianza en lugares reconocibles, identificables, pero sustituibles por otros similares. En la transición de planos hay una continuidad espacial que desconoce la oposición entre lo urbano y lo rural. Pareciera que Perrone busca salirse del camino, evitando charcos -igual que el clásico disco de La Renga- como si se tratase de los lugares comunes del cine nacional. En cambio, se refugia en lo habitual, en los hechos que componen lo cotidiano, en el banal transcurrir de los días, característica arquetípica de las *sitcoms* estadounidenses como también del género cinematográfico *slacker* y que ya habíamos observado en *Labios de churrasco*. En este sentido y tal como plantea Luciano Redigonda (2016): “En el cine *slacker* la representación de la geografía propia es clave. Los realizadores dan a conocer el territorio a partir de rótulos y nombres de calles que conforman la ciudad o barrio en el que viven” (5). Perrone define su geografía desde el barrio donde los jóvenes habitan y vivencian las transformaciones promovidas por la cultura neoliberal. Abundan las zonas vacías / vaciadas, los lugares abandonados y en ruinas que acompañan la opción estética minimal que la película pone en juego. Podemos decir que no hay grandes acontecimientos ni hechos extraordinarios, nada interrumpe el parsimonioso paso del tiempo, los personajes:

pasan sus horas haciendo pequeñas o grandes cosas (o sin hacer nada) con tal de sobrevivir y pasarla lo mejor posible. Venden televisores robados y afanan camisas, pasan por el videoclub y por un centro de jubilados, admirán a los Simpson, juegan al billar, huyen de la policía y se pelean entre sí, discuten por una infidelidad y deciden un necesario aborto (Castagna, 1997: 11).

Son situaciones posibles que experimentan aquellos que crecieron en los años noventa, población que Ana Mendes Diz (2007) define por su carácter anómico ya que “no cuentan con modelos ni referentes adultos que les brinden las certidumbres que otrora sostenían las subjetividades”. El mundo de los mayores está roto, según la autora por los estragos que provoca la instalación de “comportamientos eminentemente competitivos e individualistas, que alimentan la incertidumbre y el pesimismo por el futuro” (117). Los

jóvenes abrazan posturas que podemos calificar de nihilistas¹⁷, sus mayores referentes han retomado la senda del slogan que Humphrey Bogard hizo famoso en *Knock on Any Door* (Nicholas Ray, 1949): “vive rápido, muere joven”. El suicidio de Kurt Cobain, *frontman* de Nirvana, a la edad de 27 años ilustra el desencanto no solo con el presente sino también con el futuro¹⁸. En relación a esto último, encontramos una conexión con el espíritu del nihilismo que circuló en Rusia cien años atrás. Según lo que plantea Franco Volpi:

Los teóricos del nihilismo ruso se empeñaron en una revuelta (...) de los hijos contra los padres. (...) Renegaba, pues, del pasado, condenaba el presente, pero sin la capacidad de abrirse a una configuración concreta y positiva del futuro. Lo que exaltaba era la individualidad, la frialdad utilitaria (2011: 41).

Ese algo lo podemos ver en el impulso parricida, ese “crimen principal y primordial tanto de la humanidad como del individuo” del que habla Sigmund Freud (1992: 181) y que caracterizó a gran parte de las vanguardias de la modernidad artística. Esta situación de parricidio simbólico impulsa un proceso en donde la afirmación de las subjetividades se produce a partir de la desobediencia de todo lo instituido por los sectores ortodoxos (como lo son los padres), al tiempo que borra el límite de aquello que puede llegar a ser considerado legítimo pero que, sin embargo, y, por el contrario, no es legitimado por ellos. Se produce, de esta manera, una subversión del orden que los adultos consideran legítimo socialmente. Esto queda claro en la propuesta de Perrone, donde el mundo de los jóvenes se encuentra a contramano del mundo de los adultos (encarnados por el policía, el psicoanalista, el directivo de la AFJP, el director de la escuela, etcétera). Podemos decir que prevalece el (des)orden y la (des)obediencia juvenil en un mundo de los adultos que no se (cons)truye sino que se (des)truye¹⁹.

La poética que Raúl Perrone pone en juego en sus películas encuentra referencias más cercanas al rock barrial que a las producciones audiovisuales de los directores argentinos contemporáneos. El realizador oriundo de Ituzaingó se propone interrogar la relación modernidad – posmodernidad desde la óptica de su cámara móvil, atravesando el terruño barrial y (re)descubriendo sus paisajes distintivos. Al respecto, advertimos que

17 En cuanto al nihilismo seguimos las consideraciones de Friedrich Nietzsche que lo entiende como la pérdida de validez de los valores supremos, “falta la meta, falta la respuesta al *por qué*” (2006: 35). Franco Volpi retoma esta concepción al considerar que esta situación de desorientación profetizada por Nietzsche hoy en día se ha vuelto una realidad: “el fuego que él encendió se extiende hoy por todo el mundo” formando parte del aire que respiramos ((2011: 16).

18 Es en este momento cuando se produce un *revival* de la fábula o mito del “Club de los 27”. Con ese nombre se conoce a una creencia, descartada por la ciencia, que establece que la edad media de muerte de los músicos de rock son los 27 años. Estrellas como Kurt Cobain, Amy Winehouse, Brian Jones, Jim Morrison, Janis Joplin y Jimi Hendrix, inmersos en una vorágine de adicción al alcohol y las drogas, fallecieron a esa edad.

19 Construir, destruir derivan del latín *construere, destruere* y tienen su raíz en *struere*: levantar, edificar (Corominas, J. 1987: 168)

lo planteado por David Oubiña (2013): “en la Argentina el nuevo cine de los años noventa tuvo el mérito de redescubrir la ciudad real” (p.42) adquiere aquí un sentido total. Los lugares en los que se mueven los personajes de la narración son emblemáticos de una época en transición: los almacenes resistiendo (frente al avance de los super e hipermercados), los videoclubes emergiendo (sustituyendo, junto al video-cable, a las salas de cine), y las fábricas desapareciendo (bajo la impronta de un modelo neoliberal de servicios, empleos precarios, tercerizados, *part-time*, remiserías, etcétera).

Esta posmodernidad reconoce en el pastiche, figura similar a la de la parodia, aunque vaciada del elemento satírico, uno de sus rasgos sobresalientes (Jameson, 1991, 2002). Bajo esta forma encontramos a Sandrito (encarnado por el cantante de Memphis la Blusera Adrián Otero), un imitador del mítico ícono/star del rock argentino de los años sesenta: Roberto Sánchez “Sandro” (afincado también en otro barrio del conurbano, en este caso Banfield). Se presentan una variedad de personajes emblemáticos de la década del noventa como Horacio Embón (periodista), Iván Noble (cantante de Caballeros de la Quema) o el Russo Verea (periodista de la radio Rock and Pop). Es el tiempo del capitalismo tardío / neoliberalismo, patrón de acumulación sobre el que surge la lógica cultural posmoderna, al que se remite de manera directa en la escena en la cual “El Mendo” concurre a una entrevista de trabajo: “La Balsa” es una empresa privada, una AFJP²⁰. No es un dato menor que ese sector, el previsional, haya sido uno de los emblemas en la consolidación del modelo privatizador menemista. En el mismo año que se estrena *Graciadió*, el grupo de rock alternativo Babasonicos graba los temas que editarían posteriormente en sus álbumes Babasónica (1997) y Vedette (2000). Uno de ellos llamado “Arenas movedizas” parece entrar en complicidad con la película retratando perfectamente el clima de época:

Estoy mareado
me aturdo con la cara de la gente
que está a mi lado, con desenfado
esquivo y me proyecto indiferente
como un demente, de mente a mente
te encuentro y te propongo lo infinito
lo inesperado está a mí lado...

¿Cuál de las arenas es la arena del desierto?

20 AFJP: Administradora de Fondos de Jubilaciones y Pensiones. Se trataba de empresas orientadas a administrar los fondos generados por los aportes jubilatorios de los trabajadores, era un sistema de capitalización individual que convivió con el sistema de reparto estatal.

¿Cuál de las arenas es la arena del señor?
¿Cuál de las arenas es la arena del tiempo?
Arenas movedizas son.

Estoy mareado, cansado, aturdido
a lo sumo distraído, irreverente.
No creo en la comedia cotidiana
soy un bastardo de porcelana.
Un vago y sin vos soy muy chiquito
te necesito.
Realmente como, como de mi arena
que se auto chupa
y se auto inventa.
Puedo recurrir a la mentira, si no sos mía...

(...)

Estoy mareado, exhausto
no paro de escuchar a los profetas
como deliran, como me inventan.
Me quieren conformar con esta vida
que tontería, que tontería.
Quisiste convencerme con la guerra
y yo ni mierda.
Quisiste convencerme con la religión
si es un bajón.
Toda tu basura de experiencia de vida
todo tu sistema es una pena.
Deja de darmel lástima
hundite en mi arena
soy el que devora tu razón.

Las alusiones al conflicto modernidad / posmodernidad, modernidad sólida / modernidad líquida, mundo adulto / mundo joven, etcétera, son muchas y variadas. Estas referencias recorren toda la canción, desde el comienzo en donde habla de encontrarse

mareado, aturrido, indiferente o al lado de lo inesperado, pasando por el estribillo que contrapone la materia constante del desierto, del tiempo o del Señor a la inconstante de las arenas movedizas, hasta llegar al final en donde cansado de escuchar profetas, inconforme con la vida, con la religión y descreído de las experiencias y del propio sistema, nos invita a dejar de dar lastima y a hundirnos en las arenas de la sinrazón. El presente histórico, el momento de los años noventa permea claramente ambas manifestaciones artísticas, Perrone las entrelaza introduciendo a Adrián Dárgelos, cantante de Babasónicos, en el film encarnando a un extravagante “Astroboy”. En la canción “Promotora” del disco Groncho (2000) el grupo hace una referencia más inmediata al proceso privatizador menemista, en ella podemos leer: “Aquella industria nacional pasó a edificio abandonado, / sirvió como estacionamiento y es el shopping del momento. / La gloria del cine de barrio tiene nuevo felizado / si como templo estafa lista, hoy es bingo menemista”. Los lugares típicos de la modernidad (industria/cine/templo) se transforman en los no-lugares arquetípicos de la posmodernidad (estacionamiento, shopping, bingo) cuando no son despojados y destinados a la ruina.

En el oeste está el agite

En la escena que da comienzo al film se nos presentan a los dos protagonistas: primero a Gus, que se muestra tenso, nervioso, intentando, sin éxito, encender un cigarrillo (termina siendo ayudado por una mano que le acerca un encendedor por fuera del campo) y luego a Pao, que está masticando un chicle y haciendo un globo con él. Gus, en el interior de una casa, con un retrato de San Cayetano²¹ colgado en la pared de fondo y mirando a cámara, dice: “Viejo, te tengo que decir una cosa: me mandé una cagada”, hay un corte y en el plano siguiente aparece Pao, en otra locación, diciendo: “Mama, Papa, estoy embarazada”. Una mano abofetea a Pao cuando enuncia la frase “estoy embarazada” y sirve de transición vinculando ambos mundos al ser recibida en el siguiente plano por Gus (que ahora aparece en el exterior a una altura considerable del piso). La autoridad paterna / materna sanciona el comportamiento sexual, que consideran irresponsable, de los adolescentes. En la próxima escena aparece la leyenda: ITUZINGO – BUENOS AIRES – 1997, vemos que Gus está subido al techo de una casa, la vista de fondo nos indica que se trata de una zona residencial, un barrio de casas bajas sin edificios en el horizonte. Pasa a un plano más amplio que muestra la zona, y luego se centra en Gus, que dice, comprobando que los tiene consigo: “los cigarrillos, los

²¹ No es un dato menor el hecho de que en una época signada por el desempleo el retrato que aparezca en la pared sea el de San Cayetano, que, en Argentina, país de culto católico, es símbolo y patrono del pan y del trabajo.

documentos, el encendedor”. Estos son los elementos básicos que le permiten sobrevivir en el barrio: el vicio, que lo acompaña en su andar diario, y la identificación que evite, aunque no en todos los casos, el ser llevado, y retenido, por averiguación de identidad o antecedentes²². La siguiente escena nos muestra en un plano picado al ”Cana” silbando la melodía de “Popey the Sailorman”. Este personaje se ajusta, como veremos, a los esquemas de control/poder en el sentido foucaultiano de construcción/producción de un orden, gobernando sobre los cuerpos de los jóvenes.

Lo próximo que vemos es un escape: Gus y el Mendo corren rápidamente y trepan una reja, no sabemos bien por qué lo hacen; el plano muestra fábricas en ruinas, la acción frenética es acompañada por la canción “Ángeles caídos” de la banda de punk rock Attaque 77²³. En la escena inmediatamente posterior entendemos el motivo de la huida, en ella se nos muestra a ambos protagonistas sentados en un sofá repartiéndose remeras robadas. Ahora sabemos que ambos jóvenes han cometido un delito. Pasado unos minutos vemos a Pao y Gus caminando por la calle, con la cámara colocada en picado, oímos un silbido y un llamado: “¡Ey!”, enseguida Gus se da cuenta de que es el policía y se lamenta. Vemos un dedo que indica que tienen que acercarse, ambos protagonistas suben una escalera por un edificio abandonado que quedó en construcción. El silbido inapreciable se transforma en la melodía que escuchamos al comienzo del film, la de Popeye, entra en campo El Cana, les pide los documentos de identidad, una vez revisados le dice a Pao: “Sos menor piba?” y ella le responde: “Cumplio 18 el mes que viene”. El Cana se acerca a la cámara, lo llama a Gus y le dice que lo tienen que acompañar porque “la piba” es menor. Gus le dice que ya se iban, y el policía le pregunta: “¿Te la coges?”. Se nota que en la escena la molestia que en todo momento siente Pao, el aprovechamiento de la situación de dominación, tanto por ser menor como por ser mujer: El Cana en ningún momento la hace partícipe de la discusión, es objetualizada como acompañante sexual de Gus, pero también es hostigada por la

22 Práctica habitual de las fuerzas de seguridad en la que se apela a la prevención del delito a partir de un supuesto olfato policial. Esto no es más que una manera eufémica de castigar a los jóvenes pertenecientes a los sectores populares urbanos por el mero hecho de ser pobres. Como sostienen desde el CELS (2016): “Desde el pedido de documentos en la calle, pasando por la prohibición arbitraria de gorras, capuchas, mochilas o zapatillas, hasta el amplio repertorio de insultos, burlas y humillaciones que los jóvenes llaman “verdugueo”, existen un conjunto de prácticas policiales que recortan la libertad de circulación y el uso del espacio público de los jóvenes de las clases populares” (20). La misma Asociación sostiene que “las detenciones por averiguación de identidad son una herramienta legal que habilita la discrecionalidad del poder policial: en la práctica, los distintos efectivos de las distintas fuerzas usan el pedido de documentos para actualizar la relación de poder, iniciar requisas, regular o prohibir hábitos” (21).

23 La rapidez típica del punk intensifica lo dramático de la escena. Tenemos que recordar que el punk rock nace con la posmodernidad, en una especie de intersticio entre la moda y la música, con slogans que hacen honor a la forma de vida juvenil de los años posteriores al mayo francés, tales como el *no future*.

morbosidad del lenguaje del propio policía. Al finalizar la escena, ya con ambos protagonistas en la calle, El Cana desde el edificio les hace el gesto de dispararles con la mano.

Transcurrido un tiempo Gus y el Mendo se ven cara a cara con El Cana, este último responsabiliza a los primeros por haberlo dejado en muletas luego de que saliera a perseguirlos cuando le robaron las remeras a un personaje al que apodian “El Gordo”. Es interesante destacar que en el encuentro previo con Gus el policía no había hecho mención de este acontecimiento, lo que nos lleva a reafirmar la hipótesis que mencionábamos al comienzo de la existencia de una estructura temporal no lineal, que no respeta una secuencialidad cronológica. Gus niega toda culpabilidad diciéndole: “Para un poco porque yo con esa historia no tengo nada que ver”, a lo que el policía responde: “Mira pibe, conmigo vas a tener que aprender a vivir bien porque si no la vas a pagar ¿me entendés que la vas a pagar? Porque conmigo nadie juega”. Los jóvenes, asustados por la situación, salen corriendo, el policía intenta subirse a su automóvil, aunque la dificultad para trasladarse correctamente le complica la tarea. Posteriormente, en otra escena, vemos al Cana subido a su auto buscándolos. Hacia el final del metraje se produce la conexión con el principio de la narración, planteándose a través de una narración circular la continuidad en la historia: vemos a Gus y al Mendo en el negocio de El Gordo, discuten sobre unas deudas, el Mendo les lleva unas revistas pornográficas para venderle. En ese momento de distracción Gus aprovecha para robarse unas remeras, pero es descubierto. Entonces ambos protagonistas salen corriendo dando lugar a un bucle temporal, efecto que se ve reforzado al emplear la misma música que escuchamos al comienzo del film. Luego de esto se repiten las escenas de Pao mascando chicle, Gus revisando los documentos, los cigarrillos y el encendedor.

En este contexto de hostilidad policial una considerable cantidad de casos concluyeron en el “gatillo fácil”, concepto que se popularizó en los medios masivos de comunicación durante los años noventa y que, según Sandra Gayol y Gabriel Kessler, implican “muertes que tienen como principales víctimas a jóvenes varones de los sectores populares, y como victimarios a empleados de la Policía Federal o de las policías federales” (2018: 37). Según Gabriel Sarfati (2008) se distingue de la represión de la dictadura por ponderar más su función preventiva que punitiva. El estado buscó neutralizar cualquier contenido ideológico del hecho, excluyendo en su discurso “cualquier tipo de represión política [y asignando] al personal policial o de seguridad involucrado (...) un exceso en el cumplimiento del deber o un delito sin conexión con los planteos de la fuerza o de las autoridades” (p.8). Sin embargo, a nivel mediático y en la

opinión pública las explicaciones ancladas en los excesos individuales no encontraron un terreno fértil, en su lugar comenzó a construirse una explicación que suponía un enfoque más amplio de la problemática que cuestionaba la metodología de control usada por la policía. Entre los primeros casos emblemáticos de esta práctica encontramos los de “La masacre de Ingeniero Budge” en 1987 y la de Walter Bulacio en 1991²⁴. Las bandas de rock aludieron en distintas ocasiones al tema dedicándole canciones enteras, tal como sucede con “Pistolas” (1994) de Los Piojos en donde encontramos la siguiente referencia:

Pistolas que se disparan solas
Caídos, todos desconocidos
Bastones, que pegan sin razones
La muerte es una cuestión de suerte
Es así, no hay más que hablar
te va salir, por donde no esperaste.

Que se maten nomás, que se maten nomás
que se maten nomás en el Gran Buenos Aires
en la parte de atrás
háganse su ghetto, quédense en su barrio
y que no se ajuste el cinturón de Rosario
Santiago del Estero, peleando su dinero
pongamos policías que se maten nomás
que se maten nomás

O “Gatillo Fácil” (1997) de Dos Minutos, donde podemos leer:

Un gatillo fácil siempre se puede encontrar
en una esquina, en cualquier lugar.
Por eso acordate cuando vas a salir,
que en está selva no se puede dormir.
Una bala se escapó, la tiro ese señor

²⁴ El primer caso mencionado consistió en el fusilamiento por parte de la policía bonaerense de Oscar Aredes, Agustín Olivera y Roberto Argañaraz, tres jóvenes que se encontraban tomando cerveza en la esquina de la localidad de Ingeniero Budge, partido de Lomas de Zamora. La trascendencia del hecho hizo posible que se transformara en el primer juicio por violencia policial en la historia argentina. El caso de Walter Bulacio comenzó con una *razzia*, o redada policial, a la salida de un recital de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota. Walter fue detenido, a pesar de ser menor de edad, y retenido en una comisaría por “averiguación de antecedentes” para luego ser torturado por integrantes de la fuerza. Al otro día fue llevado al hospital, falleciendo 5 días más tarde.

que estaba justo ahí disfrazado de azul

En ambas canciones nos encontramos con la idea de la muerte azarosa, del encuentro con la muerte en “una esquina”, de las pistolas que “se disparan solas” y que son llevadas por los señores “disfrazado[s] de azul” y de la represión de los “bastones que pegan sin razones”.

Con motivo a la represión llevada a cabo por la policía a una manifestación en contra de la visita al país del Papa Juan Pablo II en una editorial de la revista *Cerdos y Peces* (2011) aparece un volante que convoca a conformar una “Comisión de repudio a la violencia policial”. En el mismo aparece escrito:

(...) frente a una metodología de control policial indiscriminada sobre la población que se manifiesta en:

La arbitrarria detención de ciudadanos, medida amparada en la averiguación de antecedentes.

La “ejecución” de supuestos delincuentes en enfrentamientos no comprobados (...)

La persecución nocturna de jóvenes, homosexuales y otros sectores. (20).

Finalmente, el panfleto exige: “el rápido desmantelamiento del aparato represivo”, el “castigo a todos los ejecutores del terrorismo de estado” y la “derogación de la ley por averiguación de antecedentes”, entre otras demandas. La editorial de la revista prosigue responsabilizando a todas las jerarquías del estado, desde el agente que porta un arma, el jefe de la policía, el ministro del Interior, los legisladores y, en última instancia, en el presidente de la Nación. El tema de la violencia institucional se encontraba en la agenda de las principales organizaciones que velan por el cumplimiento de los derechos humanos dentro del marco de un estado democrático, sintomática de esta realidad es la fundación en 1992 de la Coordinadora contra la Represión Policial e Institucional (CORREPI).

El discurso del sexo

Una de las líneas temáticas que atraviesan el film es lo dicho en relación al sexo. Embarazos no deseados, aborto, enfermedades de transmisión sexual, homosexualidad, profilaxis, etcétera, son tópicos que Perrone aborda en la película.

En una de las escenas en que Pao y el Mendo van a una entrevista para conseguirle trabajo de preceptor a Gus, ocurre un hecho cómico: Los dos personajes se encuentran mirando fuera del campo frente a la cámara, están describiendo el pelo y la vestimenta de alguien (que después nos enteramos que es Belgrano), Pao dice que con

esas calzas parece “puto”, El Mendo le dice a Pao que se usaba así en esa época y que ahora Mick Jagger y Oasis también lo usan así. Al final de la entrevista el director le dice al Mendo: “A usted le parece que con esa pinta puede venir a buscar trabajo de preceptor?” Pao le responde: “Es la moda, se usa así” empleando el mismo razonamiento lógico que el Mendo había utilizado para Belgrano. En esta secuencia observamos la identificación y equiparación de la expresión género (a partir de la ropa, con una apreciación fuera de contexto) con la orientación sexual de la figura del prócer.

Otro tópico que aborda Perrone es la cuestión de las ETS (enfermedades de transmisión sexual), en este caso recurre a la discusión acalorada entre Gus y el personaje encarnado por Horacio Embón, que tiene lugar en el videoclub de El Chango, para abordar ese tema. El discurso de Embón se centra en el comportamiento sexual responsable, el empleo de profilácticos como forma de evitar las ETS, pero también para prevenir embarazos no deseados. En esta escena observamos una sutil referencia al film *Clerks* (1994) de Kevin Smith, al compartir ambos no solo una estética en común, sino también la locación en un videoclub. Otro film que es citado, esta vez de manera más directa, es el dirigido por Larry Clark, *Kids* (1995):

Gus: ¿Sabes por qué quiero esa película? Estuve leyendo, así, algunas críticas, hablan de una banda de pendejos que cogen vírgenes, no les gusta usar forro a ninguno y yo me siento totalmente identificado.

Embón [Entrando en escena a partir de un travelling]: Vos tenes un mambo flaco, vos tenes un mambo. ¿Sin forro y a pibas que nunca las vieron? ¿Además te gusta compartirlo con amiguitos a ver si se pega? (...) Además de que se te va a caer (...) y ¿si dejás pegado a alguien? (...) ¿Si la pegan con la porquería? ¿O si le pegas un pibe? (...) Gomita flaco, gomita... ¡Chau gomita!

Debemos tener en cuenta la actualidad de la temática VIH-Sida en la argentina de los años noventa; el debate sobre la cuestión de la profilaxis se encontraba presente en todos los medios y el cine no escapa a ello. En la siguiente tabla podemos observar que el año previo al estreno de *Graciadió*, en 1996, se había registrado un techo en las defunciones por sida (2098) llegando a septuplicar el número de fallecimientos totales con el que se inició la década (286). Cabe aclarar que existe en dicha estadística un subregistro de las muertes por sida, debido a distintos factores²⁵ tal como es analizado en *Mortalidad por sida en Argentina: Análisis de tendencias y estimación* (Falistocco: 2009).

25 Falistocco reúne en tres grupos las causas del subregistro: 1) las trazadoras, 2) las asociadas y, por último, 3) las mal definidas. En total la omisión de la causa sida no superaría el 30% en la serie que el autor define.

Año	Total	Varones	Mujeres	Sin Especificar
1990	286	243	41	2
1991	459	388	68	3
1992	749	632	111	6
1993	812	680	123	9
1994	1216	966	233	17
1995	1772	1385	363	24
1996	2098	1614	440	44
1997	1829	1351	438	40
1998	1673	1252	421	0
1999	1469	1087	382	0

Figuras 19: Tabla de Mortalidad por sida en Argentina 1990-1993

Uno de los momentos más tensos lo vemos hacia la mitad del metraje, cuando Pao le recrimina a Gus el haberla engañado y le plantea la posibilidad de practicarse un aborto (recordemos que en esa época la interrupción voluntaria del embarazo era una actividad ilegal). En este caso lo que se pone en tela de juicio es la responsabilidad afectiva del protagonista, de tal manera que Pao no se preocupa tanto por el engaño sino por el hecho de que el mismo involucra a su prima. Ella le echa en cara que no se hace cargo de la situación, que no la acompaña, que se tiene que “bancar” las náuseas y vómitos sola y le plantea:

No estás nunca, yo tengo mil problemas, no te das cuenta, no parece que no entendés nada de lo que pasa. Yo estoy en mi casa, mi vieja me rompe las pelotas, me dice que me lo saqué, mi viejo también me dice que me lo saque, loco yo lo quiero tener, no tenemos un mango y vos no haces nada (...) Encima de todo te garchas a mi prima, sos de cuarta (...) Mentís todo el tiempo, toda tu vida te la pasas mintiendo, sos un mentiroso, hacete cargo alguna vez, te mentís todo, te mentís a vos mismo, me mentís a mí. Sos un cerdo loco (...). Me dejas sola, te vas, ¿entendés? Estoy en mi casa, me siento re mal, estoy todo el día con náuseas (...). Sabes lo que voy a hacer, porque sos un hipócrita (...) sabes lo que voy a hacer, me lo voy a sacar.

El final es en blanco y negro, rompe con la estética del film, cierran los tres protagonistas, con una pregunta de Gus al Mendo: “¿Sabes porque andan tan mal los mexicanos? Porque están más cerca de los yanquis que de Dios”. El Mendo le retruca: “¿Y nosotros donde estamos parados?”. Se produce un zoom out, un plano general y los tres protagonistas comienzan a ascender al cielo mientras suena una voz angelical. Se produce de esta manera un escape del bucle temporal del que hacíamos mención.

Byung-Chul Han (2021) define tres grandes temporalidades: el del mundo mítico, donde el presente es imagen eterna; la del mundo histórico, donde el presente funciona como punto de transición en una línea; y la del mundo actual, donde el tiempo se encuentra atomizado. Uno de los problemas del mundo, según Han, es que se ha desnarrativizado, ha perdido toda capacidad de ser narrado. El filósofo surcoreano plantea: “El ritmo narrativo presupone un tiempo cerrado. La fragmentación temporal no permite que se produzca una recopilación, una reunión de los acontecimientos en una unidad cerrada, y eso da lugar a saltos y oscilaciones temporales” (p.47), movimientos violentos del tiempo, que ya no es imagen ni línea, sino la del átomo, del cual “solo puede surgir una violencia sin sentido” (p. 41). Graciadió es parte de ese estado del mundo, donde “la interrupción a destiempo sustituye el final con sentido” (p.48), hecho que es ilustrado a la perfección por el director, dando por terminada la obra con un acontecimiento abrupto e inesperado.

5 PAL PESO

*Nada más nacer empiezan a corrompernos
crecemos y envejecemos, en absoluta sumisión
no hay amigos, ni enemigos
lucha necia, todos contra todos*

*los que trabajan, se olvidan de los parados
y los que están libres, de los encarcelados
no hay amigos, ni enemigos
lucha necia, todos contra todo*

*¿de qué nos sirven manifestaciones?
¿de qué nos sirven huelgas generales?
¿de qué nos sirven? ¡no sirven!
¿de qué nos sirven? ¡no sirven!*

*no hay amigos, ni enemigos
lucha necia, todos contra todo
nada más nacer, empiezan a corrompernos*

*eso nos demuestra, que somos anti todo
no hay amigos, ni enemigos
lucha necia, todos contra todo*

“Anti-todo”, Eskorbuto (1986)

Introducción

El cierre definitivo de la Trilogía de Ituzaingó adquiere un tono trágico, encuentra su desenlace rompiendo con la temporalidad de tipo bucle de su obra anterior dando lugar a un punto de no retorno: la muerte de uno de sus protagonistas.

Desde su inicio *5 pal peso* deja en claro que continuará la senda que se inició con *Labios de churrasco* y que continuó en *Graciadió*. Al igual que en aquellas, Raúl Perrone declara a Ituzaingó como su hábitat natural, la selva de concreto en la que es rey y amo. La obertura muestra un plano negro, se escucha uno de los sonidos típicos de estas espacialidades: la de un auto con publicidad sonora que invita a recorrer una feria de ofertas. Luego se nos presenta un amanecer sobre el que resaltan antenas de televisión, elemento visual característico de las zonas residenciales de la época. Inmediatamente aparece una casa abandonada a la que le sigue el plano de un cartel publicitario perteneciente a un bar abandonado. Observamos una calle que recorre de manera horizontal el plano, por la izquierda entra Rolo, el protagonista de esta tercera entrega. A diferencia de las dos películas anteriores, en *5 pal peso* no hay presentación de los personajes, sus nombres solo los vemos en los créditos finales. Más allá de eso se aprecia una continuidad marcada con las obras precedentes. Aparecen ciertos tópicos que se repiten a lo largo de la trilogía: los videojuegos, los videoclubes, el discurso sobre el sexo responsable, la conexión estrecha con el rock barrial, la complejidad de las relaciones humanas, la religiosidad popular, la televisión como aparato y como medio audiovisual, etcétera. Existe por lo tanto un elemento isorítmico que une a cada una de las películas y que, a pesar de sus variaciones, establece una marca identitaria en el cine del director. Quizás *5 pal peso* sea la más pesimista de las tres películas²⁶, los personajes son atravesados por situaciones de poca fortuna: el apriete inicial a Rolo, la caída de la pelota en el patio de la vecina, la amenaza del Cana, la muerte del gato de Tristessa, la discusión entre Rolo y Sole por una supuesta infidelidad, y otras situaciones que evidencian el declive en el tono anímico de la película.

26 De hecho, su nombre implica una falta, una carencia, el “siempre falta algo”. A diferencia de su predecesora que establece un agradecimiento: el *gracias a Dios*.

Ocio y videojuegos: Brick Games does what nintendon't²⁷

El primer videojuego portátil se lanzó en 1976 en Estados Unidos: llamado *Auto Racing* fue comercializado por la líder mundial en juguetes Mattel. Se trataba de un aparato simple que permitía jugar en cualquier sitio sin necesidad de conectarlo a un televisor. Poco más de dos décadas más tarde, en 1989, la empresa nipona Nintendo lanza al mercado japones y norteamericano la consola portátil *Game Boy*. En Argentina, y en gran parte de Latinoamérica, se difundieron consolas clónicas de la de Nintendo provenientes del mercado chino. Estas consolas hicieron uso de la popularidad de la original para vender un producto totalmente diferente, son conocidas de manera genérica como *Brick Games* en referencia a que los gráficos de sus juegos partían de una base conformada por grandes bloques. Poseían una calidad de construcción y un acabado mucho más pobre que sus hermanas originales. En lo que se refiere a los juegos, en lugar de utilizar cartuchos intercambiables (que permitía una variedad más amplia de juegos y una mayor complejidad de los mismos), como la *Game Boy* (pero también otras portátiles que competían en el mercado oficial, tales como la *Game Gear* de Sega o la *Lynx* de Atari), traían múltiples variantes del *Tetris* precargados en el software. En 5 *pal peso* estas consolas genéricas hacen su aparición: en un momento vemos al almacenero chino concentrado jugando con una de estas réplicas. Este aspecto nos ilustra dos cosas: por un lado, el peso que fueron adquiriendo los productos importados de procedencia china; por el otro, el lugar del mercado argentino en la era de la globalización. En cuanto a lo primero el crecimiento de las importaciones chinas tuvo como año base 1991, año en el que también se revierte la balanza comercial para el lado del gigante asiático (debemos tener en cuenta que la participación de este en el mercado local había sido casi nula en los años ochenta (D'Elia, Galperín y Stanganelli, 2008). Respecto a lo segundo, el lugar marginal del mercado argentino de tecnología supuso la victoria de las consolas clónicas por sobre los productos originales, así las *Brick Games* hicieron lo que las *Game Boy* no pudieron: entretenér a las infancias argentinas e incorporarlas al mundo de los videojuegos portátiles. Como vemos, y de igual manera a lo que ocurrió con las consolas hogareñas, el ingreso en el mundo del *gaming*²⁸ transitó en Argentina por los márgenes

27 Parafraseo de un famoso slogan surgido en el medio de la llamada “Guerra de las consolas”, el original rezaba: “Sega does what Nintendon’t”, juego de palabras que podría traducirse como: Sega hace lo que Nintendo no”, y que refiere a los límites que, una agresiva, Sega buscaba sobreponer en oposición al perfil más familiar de la compañía Nintendo.

28 Término en inglés que se emplea para designar a las actividades relacionadas con el mundo del videojuego.

del campo tecnológico²⁹; gran parte de la población, en particular aquellos sectores que no se vieron beneficiados por las nuevas condiciones del capitalismo, solo conoció las segundas marcas electrónicas, una especie de tecno-periferia que contrastaba con los mercados de los países centrales en el que se comercializaban mayoritariamente las primeras marcas.

En el primer film de la trilogía, *Labios de Churrasco*, el mundo de los videojuegos se presenta a partir de los salones recreativos (*arcades*) -tal como Rejtman lo había retratado en *Rapado*. Cómo espectadores podíamos ver a Gus y a Juan entrando en un local de video juegos, en el que de fondo se escuchaba un *hadouken* (golpe especial que pueden realizar los personajes Ryu o Ken en el video juego *Street Fighter 2*). Luego ambos iban al sector de los *pinballs* (conocidos en Argentina como *Flippers*, maquinas en donde empujamos una bola evitando con dos bastones que caiga) y se ponían a jugar al “Fish Tale” (Williams, 1992)³⁰.

Otra actividad ligada al ocio y la recreación que aparece es el *Pool* o *Billar*, en *Graciadio* sirve de escenario para la peculiar historia de Cachito y su termómetro y para la enumeración de las distintas bandas que, con nombres despampanantes, tocan esa noche (bandas ficticias de *thrash metal* como Polenta Recalentada, Papanicolau, El Gallo Aturdido y Kindergarten del Per Contrapuesto³¹). Por su parte el futbol también está presente en *5 pal peso*, en una de las primeras escenas vemos a Rolo y al Mendo jugar un juego clásico derivado del futbol: *Coca Cola* en donde dos jugadores cabecean una pelota con el objetivo de evitar que caiga al suelo. Hay otra referencia cuando van al departamento del Poeta de Ituzaingó (Adrián Otero), allí esta con una chica -que es jugadora de futbol- mirando un partido ficticio entre Emiratos Árabes Unidos (selección que había participado en el mundial de Italia '90) y Monrovia (ciudad capital de Liberia).

29 En Argentina las copias ilegales reemplazaron a los productos originales, hecho que queda evidenciado en la abundancia de publicidades en las revistas especializadas (tales como Action Games o Top Kids) o en los programas de televisión dedicados al tema. Los Family Game (en su multiplicidad de variantes: Froggy, Electrolab, Bitgame, etcétera) reemplazaron a la Nintendo EntertainmentSystem. la Songa a la Sega Megadrive y la Polystation a la Sony Playstation. Este fenómeno de copias era frecuente en los aparatos electrónicos.

30 Los pinballs fueron muy populares en los salones recreativos de la Argentina, muchos de ellos se basaban en películas o series famosas y en general se encontraban orientados a un público más adulto que el resto de los juegos, hecho que queda evidenciado en la altura de las propias mesas.

31 Esta última quizás haga referencia a la película censurada de Jorge Polaco *Kindergarten* (1989).

El barrio, transas y hurtos

En el comienzo de la película presenciamos un conflicto entre Rolo y el personaje que interpreta Iván Noble junto a un grupo de jóvenes. El primero se había metido en la propiedad, un chaperío, de este último para sacar unas fotos a un auto. Iván y sus amigos lo acorralan y le pregunta si lo había mandado El Peluca, “¿Vos venís a hacer alguna trancita acá?”, le dice. Rolo le comenta que no tiene nada que ver con eso y cuando ve una oportunidad escapa corriendo, mientras se lo ve huir Iván le grita: “Saludos al Peluca”. En esta parte aparece la figura de la transa, una forma urbana de denominar la comercialización de estupefacientes, o narcomenudeo. El encargado de la venta se lo conoce con el anglicismo *dealer* o transa y sería uno de los engranajes con menos jerarquía en el negocio de la droga. Su rol es el de intermediario entre el narcotraficante y el consumidor. Daniel Míguez menciona la existencia de un código dentro del mundo delictivo: “En [ese] ámbito hay, efectivamente, un orden normativo que es más riguroso que el convencional: las penas son más severas y se aplican de manera expeditiva” (Míguez, 2010: 93). Dentro de ese código la figura del transa se encuentra relegada a los lugares más bajos del mundo delincuencial, ya que

son aceptados dentro del grupo, aunque no son muy bien tolerados. (...) se encuentran en una zona gris con límites borrosos. Se los considera un rubro menor de delincuentes que hacen plata fácil y que suelen tener relaciones próximas con la policía. (...) Se los percibe como figuras peligrosas en general. Muchos delincuentes pierden familiares y amigos debido a la adicción a las drogas. (Míguez, 2010: 98)

Este no discrimina a sus víctimas siendo capaz, incluso, de afectar a sus semejantes, delinque en el propio barrio sin resquemor alguno. La banda de cumbia villera Los Gedes le dedica un tema llamado “El tranza” a esta peculiar figura en su disco “Con síndrome de abstinencia” (2002) dando cuenta del desprecio que se le tiene:

Ese muchacho que es tranza
Te agarra lo que le das
Relojes, anillos, garrafas
Y solo un pase te da
Que zarpado está
Que zarpado está
Está zarpado de zorro
Y quiere luquear con los pibes locos

¿Cuánto quieren los Gedes?
¿Con cuánto nos alcanza?
Oh, dame una esperanza
Dame cinco, que me alcanza
Oh, dame una esperanza
Con los pibes no seas tranza
Oh, dame una esperanza
Dame cinco de balanza

Del mismo modo la banda Damas Gratis también hace alusión a este personaje, en su versión del tema “No te vi crecer”³² del disco Sin Remedio (2005) se puede leer:

Luquié' unos pesitos
Para unos fasitos
Y me compro un papel
Tengo unos pesitos para unos fasitos
y me compre un papel
me fui a lo del transa
se puso en ortiva
no me quería atender
ya es tarde lo se
por eso yo estaba enroscado
molesto enchufado tal vez
te pones en transa luqueas la balanza
y me cortas el papel
transa en que te pones

yo te voy a caer todo mal
con mi cuatro y medio la merca te voy a zarpar
te vas a morir sin derecho a nada
por ser transa y ser un gil

³² Esta es una adaptación a la cumbia villera de un tema clásico de la banda de cumbia santafesina Los del Bohio, la letra original difería totalmente y de ninguna manera aludía al tema de las drogas.

Más allá del espacio de las drogas, hacer una transa equivale a hacer un “maneje”, es decir realizar algún pequeño “negocio” no legal, lo que puede darnos a entender que Iván sospecha que Rolo se mete en su propiedad para hurtar algo. Por eso cuando lo ve le pregunta: “¿Qué pasa tío? ¿Perdiste algo? ¿Buscas algo? (...) ¿De dónde venís?”. Deducimos que El Peluca sería un personaje que trabajaría en algún tipo de negocio ilegal, sea el del narcotráfico o del robo, y que estaría enemistado con el personaje de Iván Noble.

Rolo no tienen un trabajo fijo, vive el día a día y parece no preocuparle el futuro. En un plano donde compra unos cigarrillos le dice al chino: “Pago. Mañana” haciendo el ademan de más adelante con la mano, pero un más adelante poco concreto sin referirse al día siguiente. En cierto sentido esta práctica económica se inscribe en la costumbre, es el fiado, la confianza depositada en el otro de que va a saldar su deuda cuando disponga de dinero. Una práctica que, parafraseando a E.P. Thompson (1984: 45), permitiría considerar la gran libertad de la que disponen los sectores populares dentro del armazón hegemónico que construyen los grupos privilegiados. La sanción por no pagar no responde a ninguna legislación, sino al ámbito del castigo dentro de la economía moral: es aparecer en la lista de “clientes morosos”, es el hablar mal y perder la confianza en uno. Al no estar atado a un trabajo rutinario, los personajes de *5 pal peso* se mueven sin atarse a ninguna normativa. Por ello se permiten apelar al delito: Rolo y Sole se dedican a realizar pequeños hurtos en el almacén del chino; hecho que permite pensarlos dentro del trabajo de ratero, aquel ladrón de poca monta que roba cosas de escaso valor, aunque Sole en una conversación con Tristessa se autodefina como cleptómana.

En cuanto a la familia de Rolo sabemos poco, solamente que su madre murió y que la relación con su padre es algo distante y casi ni se ven. De hecho, en el film la figura paterna solo aparece en la última parte. En esa escena el reencuentro es doloroso, comienza con un reproche de Rolo hacia su padre por la costumbre de no tirar los fósforos quemados, a lo que aquel responde recriminándolo por no visitar la tumba de su madre. El padre le recuerda la manera en cómo lo apodaban de niño, “Romanita”, esto distiende el diálogo, se torna más cordial y finaliza con un abrazo entre ambos.

En esta obra Perrone vincula el robo con el sexo, encuentra un vínculo entre ambas actividades. En este sentido, el personaje de Sole relaciona su cleptomanía con el placer sexual, así cuando está hablando con Tristessa le dice: “A mí también me da placer robar (...) es cómo cuando cogiste por primera vez, te da así miedo y después una alegría bárbara”. También menciona que en una ocasión robó un espejo de un telo³³, una muñeca

33 Palabra propia del lunfardo rioplatense que se utiliza en argentina para denominar a los hoteles alojamiento (se invierte la palabra hotel omitiendo la letra “h”) cuya función es la de ofrecer una

en un Carrefour y una coctelera en un boliche. Incluso luego del primer robo que vemos en el film Sole y Rolo tienen relaciones sexuales. El director plantea, entonces, una relación entre la gratificación producida por la acción compulsiva de la cleptómana y el placer sexual, hecho que es presentado tanto en las palabras como en la imagen.

Hacía el final del metraje el director vuelve a elaborar, tal como lo había hecho en *Graciadió*, un discurso sobre el sexo responsable mostrando a un vendedor que le ofrece al almacenero chino preservativos. Le comenta los beneficios del preservativo *Prime* con espermicida, le hace una demostración de cómo se coloca utilizando un pene de madera mientras Rolo y el Mendo, en el fondo, aprovechan para robar unos huevos de chocolate *Kinder* y una pelota. Ante la duda del almacenero sobre la potencial venta del producto, el vendedor de preservativos le responde: “En este país todo el mundo coje”. Vemos nuevamente el entrecruzamiento del sexo y el robo.

La ruina y el neoliberalismo argentino

El espacio de lo ruin, de los lugares y objetos abandonados tiene un espacio importante en la obra de Perrone, sin embargo, es en *5 pal peso* en donde se muestra la analogía con el desmoronamiento de un tipo de sociedad, que ya no es como solía serlo, de manera más radical. Rolo retrata ese derrumbe con una vieja cámara analógica *Polaroid*, un objeto que ni siquiera sobrevivirá al cambio de paradigma tecnológico. El avance de una sociedad que se empeña por consumir y descartar queda en evidencia en los autos abandonados, señales de esa misma ruina. En el film el clima esta enrarecido, se torna más denso a medida que avanza. Sobrevuela la idea de que las cosas están desvaneciéndose, que ocupan ahora un espacio de lo espectral. Cuando el Mendo va a curarse el empacho, la curandera tiene una empresa familiar de coches fúnebres, es decir mantiene una conexión con la muerte. El gato de Tristessa muere, es el Mendo el encargado de su entierro. Aquella es también la que abandona el barrio, la que escapa de ese micro mundo llamado Ituzaingó. El Mendo, incrédulo, le pregunta: “¿Cómo que te vas? ¿A dónde te vas?”, a lo que ella responde: “Me voy de acá, me voy del barrio, me voy de Ituzaingó. Del país me voy. Me voy a la mierda loco, me voy (...). Porque no quiero perder más nada acá.” Rulo le dice: “Loca, a mí no me vas a perder”, ella responde con la voz quebrada: “Ya te perdí a vos, Mendo”. Al final, llorando, le cuenta que se enamoró y que se va a Uruguay con un conocido. Podemos considerar estos episodios como signos que preanuncian el trágico final. Es en los minutos finales del film donde la decadencia entra en una vorágine, donde el mundo comienza a derrumbarse, y

habitación para mantener relaciones sexuales.

donde crece exponencialmente la tensión de la narrativa. A pesar de todo el final deja espacio para lo inesperado y lo azaroso: Rulo y Mendo se encuentran jugando a la pelota en la terraza, el balón se cae en un patio contiguo, el Mendo baja a buscarla y se encuentra con unos ancianos sorprendidos y asustados, uno de ellos no duda y le dispara con un revólver. La muerte se muestra como abandono, como despojo del cuerpo. El final de la trilogía coincide con el final de la vida de uno de sus protagonistas.

Conclusiones en torno a la trilogía'

Decíamos que Perrone realiza una analogía de las imágenes de la ruina con el deterioro de un cuerpo social que está desapareciendo, del espacio que es abandonado, testimonio de lo que alguna vez fue y ya no es, aunque no deja de ser del todo. El director busca capturar esos pliegues, ese tiempo que desmorona y que, a medida que avanza, hace trizas la integridad de lo material. La ruina se plantea como imagen metafórica de la historia, en tanto se quiebra y separa, pero también muestra continuidades y transformaciones (como lo hace la oxidación en el hierro). Los años noventa dejaron en claro que algo se estaba derrumbando y, tal como las ruinas, otras cosas quedaban en pie o transmutaban: sus restos. Si el bar dejó de funcionar como bar, o los autos perdieron su capacidad para transportar personas, ni el bar dejó de ser bar, ni los autos dejaron de ser autos. Se trata de un bar en ruinas y de autos en ruinas. El tiempo en la Argentina neoliberal de la década del 90 impuso esta tensión entre ruptura / continuidad, y si bien sabemos que gran parte de las políticas para con los sectores populares fueron abandonadas, otras se mantuvieron o sufrieron transformaciones. Podemos citar como paradigma de ello lo que ocurrió con la caja PAN (Programa Alimentario Nacional) del alfonsinismo, esta mutó en otros instrumentos asistenciales. Tal como sugiere Sebastián Cominiello (2021):

otras intervenciones como el Programa Alimentario-Nutricional Infantil (PRANI), el Apoyo Solidario a Mayores (ASOMA) o el programa Pro-Bienestar, continuaron la misma modalidad de distribución de cajas alimentarias, aunque segmentando su población beneficiaria en hogares con niños menores de 5 años (el PRANI) o con adultos mayores de 60 (el Asoma y Pro-Bienestar). Por orden de aparición, los programas alimentarios de la década de 1990 fueron el Promin, el Prani, el Programa Unidos y el Programa de Emergencia Alimentaria, PEA. Cada uno de ellos tuvo diferentes propósitos, líneas programáticas y modalidades de gestión y organización, pero todos tienen como común denominador el reparto de cajas de alimentos.

El neoliberalismo no sepultó las prácticas de antaño, lo que hizo fue transformar los cimientos sobre los que se asentaba un tipo de organización del cuerpo social, y de esa manera condenó a un vasto grupo de la población a vivir en los márgenes de la sociedad.

Bibliografía

- Adamovsky, E. (2012). Historia de la clase media argentina: apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003. Buenos Aires: Planeta.
- Agamben, G. (2011) [2009] *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aguilar, G. (2009). “Sobre la presencia del pueblo en el Nuevo Cine Argentino”, en La Fuga, 10. Disponible en <http://2016.lafuga.cl/sobre-la-presencia-del-pueblo-en-el-nuevo-cine-argentino/363>. Consultado el 15 de febrero del 2017.
- (2010) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Anderman, J. (2015) *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidos.
- Camarotti, A.; Di Leo, P. y Kornblit, A. (2007) “Ocio y tiempo libre en los jóvenes” en Kornblit, A. (Coord.) *Juventud y vida cotidiana*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Caraballo, L.; Charlier, N.; Garulli, L. (2011). *La dictadura: testimonios y documentos, 1976-1983*. Buenos Aires: Eudeba.
- Carbonari, P. (2015) “La tragedia urbana viaja en skate: entrevista a Raúl Perrone” en *Cinémas d’Amérique latine* N°23. Versión electrónica URL: <http://journals.openedition.org/cinelatino/1912>
- Castagna, G. (1997) “Ángeles con caras sucias” en *El amante* N°66 (p.11). Buenos Aires: Ediciones Tatanka.
- Cavalleri, Donaire, Rosati (2005): “Evolución de la distribución de la población según la división del trabajo social: Argentina, 1960-2001” en *Programa de investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina. Documento de trabajo N°51*. Recuperado de: <http://www.pimsa.secyt.gov.ar/publicaciones/DT%2051.pdf>. Buenos Aires: PIMSA Documentos y Publicaciones
- Cavarozzi, M. (2006). *Autoritarismo y democracia: 1955-2006*. Buenos Aires: Ariel.
- Cominiello, S. (2021) *Miguitas. Sobre los programas alimentarios del Estado argentino en El Aromo N°115*. Versión digital en: <https://razonyrevolucion.org/miguitas-sobre-los-programas-alimentarios-del-estado-argentino/> Consultado el 31/01/22.
- Corominas, J. (1987) [1961] *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos S.A.

Davies, J. (1996) “The Future of “No Future”: Punk Rock and Postmodern Theory” en *The Journal of Popular Culture Vol°29 N°4 Versión Electrónica*, <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1996.00397.x>

D’Elia, C.; Galperín, C. y Stanganelli, N (2008) “El rol de China en el mundo y su relación con la Argentina” en: *Revista del CEI. Comercio Exterior e Integración N°13*. Disponible en http://www.cei.gov.ar/userfiles/parte4_10.pdf

Fair, H. (2011) “La función de los medios masivos de comunicación en la legitimación de las reformas de mercado. Consideraciones a partir del caso argentino durante el primer gobierno de Carlos Menem (1989-1995) en *Revista SAAP Vol. 5 N°1*, (pp. 93-130). Versión on-line disponible en:

<https://revista.saap.org.ar/articulos/revistasaap-volumen-5-1.html>.

Falistocco, C. (2009) *Mortalidad por sida en Argentina: Análisis de tendencias y estimación de subregistro*. Buenos Aires: Dirección de Sida y ETS del Ministerio de Salud de la Nación.

Filippelli, R. (1995). “Hay unos tipos famosos” en *El Amante N°35*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka S.A.

Freud, S. (1992) [1927]: “Dostoievsky y el parricidio” en *Obras completas. Volumen 21 (1927-31) El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura y otras obras*. Avellaneda: Amorrortu editores.

Gayol, S. y Kessler, G. (2018) *Muertes que importan: una mirada sociohistórica sobre los casos que marcaron la Argentina reciente*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Gerchunoff, P., Llach, L. (2003). El ciclo de la ilusión y el desencanto: Un siglo de políticas económicas argentinas. Buenos Aires: Ariel.

Gutierrez, E. (2017) *Lo estético. Percepción y placer*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Heredia, M. (2011). “La hechura de la política económica. Los economistas, la Convertibilidad y el modelo neoliberal” en Pucciarelli, A. (Coord.) *Los años de Menem: la construcción del orden neoliberal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

Iramain, L. (2013). “Política económica en la dictadura. La orientación y la calidad de la intervención económica del Estado en el sector vial. La actuación de la Dirección Nacional de Vialidad (DNV): Argentina, 1976-1981” en *Documentos de investigación social N°24*. San Martín: IDAES-UNSAM.

Ivanow, L. (2005). “Mi mundo privado” en *El Amante N°159*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka S.A.

Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.

Mejia, I. (2012). “Los residuos de la maquinaria capitalista: una reflexión sobre la violencia estructural y la vida presocial” en Mac Gregor, H. (Curadora académica): *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México: UNAM.

Mendes Diz, A. (2007) “Los jóvenes y las normas. Crónica de un desencuentro anunciado: el caso de los accidentes de tránsito” (pp. 103-118) en Kornblit, A. *Juventud y vida cotidiana*. Buenos Aires: Biblos.

Miguez, D. (2010) [Segunda edición]. *Los pibes chorros*. Buenos Aires: Capital Intelectual

Noriega, G. (1996). “Todos los estrenos” en *El Amante* Año V N°47 (Enero 1996). Buenos Aires: Ediciones Tatanka S.A.

Novaro, M. (2010). *Historia de la Argentina: 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores S.A

Ospina, L. y Mayolo, C. (1977). *¿Qué es la pornomiseria?* Texto escrito por los autores con motivo de la *premierede*“Agarrando Pueblo” en el cine ActionRépublique, París. Recuperado de: <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>

Oubiña, D. (2013) “Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo” en Anderman, J. y Fernández Bravo, A. *La escena y la pantalla: cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.

Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos – Fundación OSDE.

Perrone, R. (2006). “Raúl Perrone: Prefiero seguir haciendo del cine una austeridad” en Revista Sudestada N°53 (octubre del 2006). Recuperado en: <http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/340/raul-perrone-prefiero-seguir-haciendo-del-cine-una-austeridad/> Consultado el 16/12/18.

Perrone, R. (2018). “Cannes me chupa un huevo” en Revista de cine Mabuse. Recuperado en: <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86759> Consultado el 16/12/18

Redigonda, L. (2016) "El cine slacker argentino" en *Revista Imagofagia N°13*. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAEC). Recuperado de: www.asaec.org/imagofagia

Rial, J. (2001) *El intruso. Todo lo que usted quiere saber sobre la farandula, el deporte y la política*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.

- Ricagno, A. (1995). "Labios de churrasco: Bellezas tristes del suburbio" en *El amante N°41*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka S.A.
- Sarfati, G. (2008) *Un discurso para el gatillo fácil*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini"
- Svampa, M. (2010) *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Symns, E. (2011) [1987] *Cerdo & Peces. La revista de este sitio inmundo. Lo mejor*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Thompson, E. (1984) [1979] *Tradición, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Volpi, F. (2011) *El nihilismo*. Buenos Aires: Biblos.
- Wolf, M. (2008) "Arcade Games of the 1990s and Beyond" en: Wolf, M. (Ed.) *The Video Game Explosion. A History from PONG to PlayStation and Beyond*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Wortman, A. (2003) "Representaciones massmediáticas de los consumos culturales" en Wortman, A. (Coord.) *Pensar las clases medias: Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: La Crujía
- (2010) "Las clases medias argentinas: 1960-2008" en Franco, Hopenhayn, León (Coord.) *Las clases medias en América Latina: retrospectivas y nuevas tendencias*. México: Siglo XXI: CEPAL.