

La pobreza en los labios, una mirada a *Labios de Churrasco* de Raúl Perrone

Por Ariel Ilzarbe*

Resumen: El siguiente artículo busca indagar en las distintas modalidades de violencias y marginalidades presentes en la obra temprana de Raúl Perrone *Labios de Churrasco*. Desde la cotidianidad de su mundo privado, Ituzaingó, el director plantea un discurso crítico para con su época. Afirma en los cuerpos de los jóvenes marginales captados con su cámara la presencia del pueblo, muchas veces catalogado como "ausente", en un momento crucial de la historia argentina.

Palabras clave: neoliberalismo, violencias, marginalidades, cine argentino.

Poverty on the lips: Raúl Perrone's *Labios de Churrasco*

Abstract: This article examines manifestations of violence and marginality in Raúl Perrone's film *Labios de Churrasco*. Perrone's critical discourse results from focusing on everyday life in Ituzaingó. Indeed, Perrone counters the hegemonic erasure of the people in a critical moment of Argentine history by capturing images of marginalized youth.

Key words: neoliberalism, violence, marginalities, Argentine cinema.

Pobreza nos lábios: uma análise de *Labios de Churrasco* de Raúl Perrone

Resumo: O artigo investiga as diferentes modalidades de violência e marginalidade presentes na obra *Labios de Churrasco*, de Raúl Perrone. A partir da vida cotidiana de seu mundo privado, Ituzaingó, o cineasta apresenta um discurso crítico de seu tempo. Nos corpos dos jovens marginalizados captados por sua câmera, afirma a presença do povo, muitas vezes classificado como "ausente" num momento crucial da história da Argentina.

Palavras-chave: neoliberalismo, violências, marginalidades, cinema argentino.

El presente ensayo fue ganador de la primera mención del 11° Concurso Di Núbila, organizado por el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y AsAECA. El jurado estuvo compuesto por María Valdez, Lucas Martinelli y Belén Ciancio. Esta es una versión abreviada del mismo. Se puede consultar completo en la web del festival:

<https://www.mardelplatafilmfest.com/38/es/noticia/ganadores-del-11-concurso-internacional-domingo-di-nubila-quot>

*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*

loshua

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 en la figura de los *nuevos pobres*, aquel grupo heterogéneo cuyo origen se encuentra en los sectores medios que se vieron afectados, de manera vehemente, por el retroceso del Estado en las cuestiones sociales, es decir por las políticas de ausencia.

Es en ese momento cuando surge en el campo cinematográfico un nuevo tipo de discurso que confina al pueblo y a la política a un lugar marginal. Así Gonzalo Aguilar (2010: 146) plantea: “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”. El autor prefiere hablar de *lúmpenes*, 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). La cita anteriormente mencionada de Aguilar pertenece a un capítulo de su libro llamado, de manera paradigmática, “Adiós al Pueblo”. Ignacio Amatriain (2009: 62) continúa esta misma línea y sugiere que “los nuevos realizadores adoptaron explícitamente una posición de *apoliticidad* casi militante”. Atendiendo al proceso en marcha creemos necesario realizar una corrección de esta perspectiva puesto que tal interpretación no logra aprehender de manera correcta las categorías de pueblo y de política. Falla 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 obras de Miguel Littín, Fernando Solanas, Tomas 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.¹

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, simplemente asumen otros contornos. Para explayarnos un poco más empecemos citando a Gonzalo Aguilar:

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 (Aguilar, 2010: 144).

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*, son *tan* pueblo como los que aparecen retratado en los films “políticos” de los años setenta. ¿Distintos? Seguramente, porque su historia de vida es otra, al tiempo que el contexto sociocultural 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

¹ 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, aún 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 became 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).

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 fílmica. 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 de 1998 “Algunos puntos que tengo en cuenta a la hora de filmar” podemos dar cuenta del abordaje político-filosófico del autor, así en el punto número 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”.² Su naturaleza minimalista 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 sketches aislados. Perrone filma desde la sencillez, las historias pequeñas confirman que su objetivo no es alegorizar sobre las grandes cuestiones

² Una versión intervenida por el mismo autor se puede encontrar en <https://desistfilm.com/q-a-raul-perrone/>

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.³ 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 consume.⁴

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

³ 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-Deleuze 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” (Deleuze, 1990: 155). Los *mass medias* serían dispositivos, que, arrojando luz, visibilizarían o invisibilizarían determinadas figuras.

⁴ 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).

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 estar fuera de lugar, su no pretensión a 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 minimalista, 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 (Ricagno, 1995:13).

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 utiliza la expresión: “directores dinosaurios” para referirse a los emblemas de un cine que ya era vetusto. Para ejemplificar 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 retrógrada 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: 232) considera el carácter único de Perrone cuando escribe: “el cine latinoamericano no conoce otro caso como el de Raúl 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”.

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 Ituzaingó*, 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 observar en sus películas ciertos rasgos en común con la tradición norteamericana del género *slacker*. Según Luciano Redigonda (2016: 3) las “inquietudes narrativas y estéticas se desarrollan a la par de la de sus

pares del norte”. La filiación genérica pasaría, según este autor, por el hincapié en lo geográfico, el carácter nómada de los personajes⁵, la descripción de sus pasatiempos, la forma en que construyen los diálogos, la puesta en escena, fotografía y sonido (Redigonda, 2016: 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 lo que se conoce como *pornomiseria*⁶, no habla *de* o *sobre*, sino que filma *desde* el barrio. Al respecto dice Lilian Ivachow (2005: 2): “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*”. 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

⁵ 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.

⁶ Término que sirve para referirse a la mercantilización de la miseria y la pobreza (Ospina, L. y Mayolo, C., 1977).

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 Namuncurá, 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 diálogo anecdótico 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 sino 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 cotidianeidad 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 los párrafos precedentes, 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 policial.⁷



Pibes varados en el cine de Perrone (*Labios de Churrasco*, Perrone, 1994).

Un tópico que se repite en las películas de Perrone 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

⁷ 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 Andrés 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*.

Gus se le caen unos objetos (aparentemente cigarrillos) que había robado en el comercio. 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, 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 máquinas recreativas al del confort del hogar y de la virtualización de la vida. Según Mark Wolf:

En 1995, los juegos domésticos dieron otro salto hacia los gráficos tridimensionales, con el lanzamiento de dos consolas domésticas de 32 bits, la Sega Saturn y la Sony PlayStation (ambas habían aparecido por primera vez en Japón a finales de 1994, pero se comercializaron en Norteamérica en 1995), y en 1996 se lanzó una consola de 64 bits, la Nintendo 64. La nueva generación de consolas domésticas podía realizar cálculos tridimensionales, disponía de mandos más especializados y, en muchos aspectos, los juegos domésticos habían alcanzado por fin a las recreativas. En los años siguientes, con la aparición de consolas aún más potentes, los salones recreativos entraron en declive (Wolf, 2008: 140).⁸

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*). Esta presencia de

⁸ Original en Inglés: "In 1995, home games made another leap into 3-D graphics, with the release of two 32-bit home console systems, the Sega Saturn and Sony PlayStation (both had appeared first in Japan at the end of 1994, but were released 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"

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 mundial⁹. 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 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: 102) “operaron como un espacio de acción política, actuando como una amalgama que acompañó, legitimando, el discurso menemista”. 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” (Fair, 2011: 104) y que fue, luego,

⁹ 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.

profundizada en su espíritu por las modificaciones llevadas a cabo por la administración menemista.¹⁰

Conclusiones

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. 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:

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

¹⁰ La eliminación de las restricciones a la formación de los grupos de multimedios durante el menemismo permitió el ingreso de Artear S.A. y de la Editorial Atlántida al negocio de la televisión, adjudicándose a ellos los canales 13 y 11 respectivamente.

modalidades de gestión y organización, pero todos tienen como común denominador el reparto de cajas de alimentos (Cominiello, 2021, n.p).

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

- Agamben, Giorgio (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Amatriain, Ignacio (2009). "El nuevo cine argentino y la renovación independiente en una década de cambio social y cultural" en Ignacio Amatriain y Joaquín Algranti *Una década de nuevo cine argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS.
- Andermann, Jens (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Camarotti, Ana Clara; Di Leo, Pablo; Kornblit, Ana Lía (2007). "Ocio y tiempo libre en los jóvenes" en Ana Lía Kornblit (Coord.) *Juventud y vida cotidiana*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Carbonari, Patricia (2015). "La tragedia urbana viaja en skate: entrevista a Raúl Perrone" en *Cinemasd'Amérique latine N°23*. Disponible en: <http://journals.openedition.org/cinelatino/1912> (Acceso en: 12 de marzo de 2019).
- Cominiello, Sebastián (2021). "Miguitas. Sobre los programas alimentarios del Estado argentino" en *El Aromo N°115*. Disponible en: <https://razonyrevolucion.org/miguitas-sobre-los-programas-alimentarios-del-estado-argentino/> (Acceso en: 31 de enero de 2022).
- Davies, Jude (1996). "The Future of "No Future": Punk Rock and Postmodern Theory" en *The Journal of Popular Culture Vol°29 N°4*. Disponible en <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.0022-3840.1996.00397.x> (Acceso en: 10 enero de 2022).
- Deleuze, Gilles (1990). "¿Qué es un dispositivo?" en E. Balbier, G. Deleuze, H.L. Dreyfus, M. Frank, A. Glücksmann, *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa.
- Fair, Hernan (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). Disponible

en: <https://revista.saap.org.ar/articulos/revistasaaap-volumen-5-1.html>. (Acceso en: 20 de junio de 2022).

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

Ivachow, Lilian (2005). "Mi mundo privado" en *El Amante* N°159. Buenos Aires: Ediciones Tatanka S.A.

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

Meyer, Adriana (2021). *Desaparecer en democracia. Cuatro décadas de desapariciones forzadas en Argentina*. Buenos Aires: Marea.

Noriega, Gustavo (1996). "Todos los estrenos" en *El Amante* N°47. Buenos Aires: Ediciones Tatanka S.A.

Ospina, Luis y Carlos Mayolo (1977). *¿Qué es la pornomiseria?* Texto escrito por los autores con motivo de la première de "Agarrando Pueblo" en el cine Action République, París. Disponible en: <https://www.ochoymedio.net/el-acto-de-escribir-un-manifiesto-luis-ospina-y-carlos-mayolo-contr-la-pornomiseria/> (Acceso en: 20 junio de 2022).

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

Perrone, Raúl (2006). "Raúl Perrone: Prefiero seguir haciendo del cine una austeridad" en *Revista Sudestada* N°53 (octubre del 2006). Disponible en: <http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/340/raul-perrone-prefiero-seguir-haciendo-del-cine-una-austeridad/> (Acceso en: 16 de diciembre de 2018).

Perrone, Raúl (2012) "Entrevista: Raúl Perrone" en *DesistFilm*. Disponible en: <https://desistfilm.com/q-a-raul-perrone/> (Acceso en: 12 de junio de 2020).

Redigonda, Luciano (2016) "El cine slacker argentino" en *Revista Imagofagia* – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), n°13. Disponible en: www.asaeca.org/imagofagia (Acceso en: 20 de junio de 2020).

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

Ricagno, Alejandro (1995). "Labios de churrasco: Bellezas tristes del suburbio" en *El amante* N°41. Buenos Aires: Ediciones Tatanka S.A.

Wolf, Mark (2008). "Arcade Games of the 1990s and Beyond" en: Wolf, Mark (Ed.) *The Video Game Explosion. A History from PONG to PlayStation and Beyond*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Wortman, Ana (2003). "Representaciones massmediáticas de los consumos culturales" en Ana Wortman (Coord.) *Pensar las clases medias: Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: La Crujía.

* Ariel Ilzarbe es Magister en Arte y Sociedad en Latinoamérica (Facultad de Arte - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Su tesis de maestría lleva el título de *Marginalidades y violencias en la cultura neoliberal: indagaciones en torno a las obras tempranas de Rejtman, Perrone y Caetano / Stagnaro*. Actualmente se encuentra investigando el cine, el rock y la marginalidad en la Argentina neoliberal. Es colaborador en el Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC). Email: ilarbeariel@gmail.com.