

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del 3 de abril de  
1981



UNIVERSIDAD  
IBEROAMERICANA  
CIUDAD DE MÉXICO ®

## REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA INCERTIDUMBRE DERIVADA DE LA PRECARIZACIÓN LABORAL EN EL CINE LATINOAMERICANO. DOS CASOS DE ESTUDIO *LA DEMOLICIÓN Y MAQUINARIA PANAMERICANA*

Tesis para obtener el grado de  
DOCTORA EN COMUNICACIÓN

Presenta

BLANCA EDNA ALONSO ROSAS

Directora: Dra. Vivian Leticia Romeu Aldaya

Lector 1: Dr. Carlos Gómez Camarena

Lector 2: Dr. Pablo Martínez Zárate

Ciudad de México

2021

Para Iskar, por no soltar mi mano.

## Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1. Incertidumbre y precarización de la vida desde el modelo neoliberal. Una reflexión en torno a la disolución de la idea de futuro como fenómeno de investigación ...	11
1.1 Precarización laboral, precarización de la vida: desdibujando el binomio futuro-progreso al interior de las relaciones laborales y sociales.....	14
1.2 La incertidumbre como una condición estructural de la precarización laboral.....	21
1.3 La incertidumbre como condición existencial en el ser humano .....	24
Capítulo 2. Hacia una representación cinematográfica de la incertidumbre estructural y existencial. Consideraciones teóricas y metodológicas desde la perspectiva comunicativa	35
2.1 La precarización en el cine. Su mirada, su aportación .....	36
2.2 Los estudios de cine dentro de la comunicación y otras áreas disciplinares.....	49
2.3 Análisis del filme como acto expresivo. La propuesta bio-histórica-fenomenológica de la comunicación.....	53
2.4 Hacia una construcción cinematográfica de la incertidumbre. La representación filmica como construcción de un aspecto de la realidad.....	55
2.5 El cine como discurso. Premisa para un análisis semántico y semiótico .....	63
2.6 Modelo integral de análisis. Una propuesta metodológica .....	68
Capítulo 3. Resultados.....	86
3.1 Precarización laboral e incertidumbre en La Demolición (2006) de Marcelo Mangone .....	86
3.1.1 Fase 1. Identificando situaciones de incertidumbre estructural en La Demolición .....	87

3.1.2 Fase 2. Análisis integral. Identificando la construcción cinematográfica de las emociones derivadas del clima de incertidumbre en las escenas seleccionadas de La Demolición.....	93
3.1.3 Fase 3. Análisis semántico y semiótico del discurso fílmico en torno a la idea de incertidumbre. Nivel 1 .....	101
3.1.4 Fase 3. Interpretación. Nivel 2.....	111
3.2 Maquinaria Panamericana. Una imagen alegórica de la incertidumbre y sus consecuencias emocionales.....	119
3.2.1 Fase 1. Detectando el clima de incertidumbre estructural en Maquinaria Panamericana .....	121
3.2.1 Fase 2. Análisis integral. Identificando la construcción cinematográfica de las emociones derivadas del clima de incertidumbre en las escenas seleccionadas de Maquinaria Panamericana.....	125
3.2.3 Fase 3. Análisis semántico y semiótico del discurso fílmico en torno a la idea de incertidumbre. Nivel 1 .....	134
3.2.4 Fase 3. Interpretación. Nivel 2.....	151
4. Conclusiones.....	161
Bibliografía.....	171
Anexos .....	182
Anexo I. El cine social en Argentina. Apuntes para comprender su tradición fílmica ...	182
I.II El cine del periodo neoliberal en Argentina .....	194
Anexo II. Cine Mexicano. Un breve contexto .....	197
II.I Cine mexicano y movimientos sociales.....	204
II.II El cine mexicano en el periodo neoliberal.....	214
Anexo III. Fichas técnicas de las películas .....	222

## Introducción

*“Ninguna otra técnica de conducción de la vida liga al individuo tan firmemente a la realidad como la insistencia en el trabajo, que al menos lo inserta en forma segura en un fragmento de la realidad, a saber, la comunidad humana.”*

Sigmund Freud

La presente tesis de investigación fue escrita en un periodo marcado por dos momentos coyunturales que han sido determinantes sobre la manera en que comprendemos hoy la crisis laboral y la precarización de la vida en su conjunto: por un lado el estallido de las protestas antineoliberalismo en Chile, Ecuador y Colombia; y por el otro la evidente crisis del sector salud y del mercado laboral internacional, consecuencias de la pandemia ocasionada por el virus Sars-Cov-2. Ambos momentos ocurrieron dos años después de iniciada la presente tesis que arrancó con el propósito de indagar la manera en que se representa cinematográficamente la incertidumbre derivada de un clima generalizado de precarización de las condiciones laborales y de vida de amplias capas sociales en América Latina, representadas en dos de las filmografías históricamente hegemónicas en el continente: la argentina y la mexicana.

El acotamiento de este problema a un ámbito material de la vida, el trabajo, responde a una necesidad metodológica puesto que, en esencia, la reflexión que detonó el problema de la incertidumbre es mucho más amplia y tiene que ver con lo que provisionalmente denominamos *disolución de la idea de futuro*. En otras palabras, las consecuencias psicosociales de la precarización del trabajo y de la vida se inscriben en un problema que a nuestro parecer es mucho mayor y mucho más difícil de asir, a saber, la imposibilidad de amplios sectores de la población mundial de proyectar el futuro tanto de manera utópica como de manera material, ambas producto de una compleja racionalidad (Laval & Dardot, 2013) emanada del actual modelo de acumulación así como las consecuencias de ello en la vida anímica de los sujetos.

La sensación de la falta de dirección, la imposibilidad de un futuro del que emanen imágenes utópicas, la evidente erosión del planeta y la sensación de finitud de los recursos naturales se condensan en una atmósfera a la vez inquietante y desoladora. La energía revolucionaria que impregnaba a las generaciones marcadas por el mayo del 68 queda muy atrás en el tiempo y en las consciencias de quienes heredamos un mundo configurado, no sólo por el desánimo posmoderno sino también por la racionalidad mercantil, enquistada en cada una de nuestras relaciones sociales, interpersonales e incluso, en nuestra relación con nosotros mismos y nuestros afectos. En este sentido, la propuesta es detonar una reflexión en torno a la incertidumbre propia de estos tiempos, a través de la comparación de dos filmes enmarcados en esta problemática desde dos contextos culturales distintos: el contexto mexicano con la ópera prima de Joaquín del Paso *Maquinaria Panamericana* (2016) y el contexto argentino con *La Demolición* de Marcelo Mangone (2006). Dos filmes que se insertan en una problemática laboral de forma muy acotada. El cine no sólo es una construcción informada de realidad sino que también juega un papel de "informador privilegiado" (Ferro, 2008, p. 8) en el tratamiento de los hechos sociales porque los enmarca en una representación sensible que nos permite acercarnos, no sólo a los acontecimientos sino a las reacciones y emociones representadas miméticamente en devenir del filme. En otras palabras el cine es un producto cultural que, no sólo ofrece información sobre el estatuto de la realidad contemporánea, sino también un marco emocional que nos interpela en tanto sujetos sensibles y emocionales. En este sentido aunque el cine remite a hechos concretos, el marco en el que estos están contruidos es resultado de una experiencia mediada social y discursivamente. Este proceso de sedimentación de una memoria emocional a través del cine es fundamental para la transmisión y recuperación de la memoria colectiva, que es posible en tanto el cine posibilita un proceso constante de socialización y circulación de sentido y de significados individuales y sociales en un tiempo-espacio determinado. Bajo este argumento, la construcción ficcional que hacen las películas aquí analizadas refleja una emocionalidad desprendida de situaciones de la marcada incertidumbre a la que estamos sujetos amplios sectores sociales y en ese sentido constituyen parte de una memoria colectiva que puede ser recuperada y actualizada posteiormentne –o no– en diversas formas de descontento social.

El abordaje de la categoría *incertidumbre*, plantea retos metodológicos importantes. El primero tiene que ver con la definición de lo que entendemos por *incertidumbre* en esta investigación, a saber, una construcción sociológica que vincula las problemáticas laborales actuales con sus consecuencias psicológicas y afectivas. El primer nivel de construcción del concepto está vinculado a la inestabilidad y las incertezas propias de un estado de las cosas epocal (Bauman, 1996; Bauman, 2008; Zygmunt Bauman & Dossal, 2014; Giddens, 1996; Beck, 1998; Lash, 1997) que es, además global, mientras que un segundo nivel explora las consecuencias subjetivas de vivir en incertidumbre estructural, es decir, asociada a la incorporación de los riesgos, paliados antes por el empleo estándar (G. Rodgers, 1989), en las propias biografías de los sujetos (Mancini, 2016; 2017); estas consecuencias del orden de lo subjetivo se construyeron a partir de los estudios de Mancini (2016) anclados en la sociología de las emociones, así como de Brothers (2008), desde el campo de la psicología cognitiva y Gudykunst (2003) desde los estudios de comunicación intercultural. Los indicadores que elaboramos a partir de estas teorías se categorizan en un segundo nivel de análisis denominado *incertidumbre existencial*. A grandes rasgos se encuentra que las emociones que emanan de un clima generalizado de incertidumbre se definen en términos de miedo, vergüenza y culpa (Mancini, 2016; 2017); apatía, desánimo y depresión manifestadas en actitudes como aislamiento y abulia (Brothers, 2008) o en ansiedad manifestada en actitudes como sensación de incomodidad, tensión o preocupación excesiva (Gudykunst, 2003). Una vez que se comprende que la categoría de incertidumbre en esta investigación vincula tanto las condiciones estructurales como sus consecuencias subjetivas, surge la pregunta sobre la forma en la que los filmes construyen cinematográficamente 1) las situaciones de incertidumbre derivadas de los procesos de precarización laboral y 2) las consecuencias emocionales y psicológicas que de ello se desprenden, pregunta general que guía esta investigación. De manera más específica cabe preguntarse también ¿de qué forma articulan la idea de incertidumbre los códigos propios del cine (narración, fotografía, arte, montaje, sonido)?.

Para dar respuesta a estas preguntas hemos dispuesto 3 capítulos y un robusto apartado de anexos. El primer capítulo de esta investigación instala el problema de la incertidumbre en un problema mayor y más complejo: el de la disolución de la idea de futuro como síntoma del desvanecimiento de las utopías sociales en el marco de la

posmodernidad cuyo correlato económico es un sistema globalizado que privilegia la ganancia toda costa disminuyendo el papel de la política como árbitro de la justicia y el desarrollo social. En otras palabras la disolución de la idea de futuro apuntala un presentismo dictado por las necesidades del mercado que deja afuera toda proyección política y social, y es en esa inmediatez donde el trabajo humano pierde valor para convertirse únicamente en objeto de cambio, valioso en tanto rentable. La falta de certezas para gestionar la vida y proyectar el futuro forman parte de una serie de consecuencias que se desprenden de la pauperización generalizada de las condiciones laborales en el marco de la racionalidad neoliberal. El capítulo explora el concepto de incertidumbre como una condición epocal desprendida de dicha situación y también como una categoría que vincula el problema estructural con una consecuencia de doble articulación, a saber, la incertidumbre como un estado cognitivo caracterizado por una falta absoluta de certezas y su correspondiente estado afectivo y psicológico.

El segundo capítulo presenta un recorrido por la forma en la que el cine de ficción<sup>1</sup> ha construido y representado la precarización laboral y sus consecuencias en sus contenidos, dotando a estas representaciones de rostros particulares, acciones concretas, emociones y sentimientos, de tal forma que cada una de las películas que tratan los problemas de la precarización derivada de las actuales condiciones de vida funciona como un dispositivo de memoria emocional y sensitiva de estos problemas humanos e históricos. El capítulo también comprende la forma en la que se han abordado los estudios sobre cine desde los estudios de la comunicación. En esta perspectiva partimos de un análisis del filme como un acto expresivo tecnológicamente mediado, en el cual pueden revelarse problemas y situaciones históricas y sociales, precisamente porque aquellas constituyen el sustrato de todo acto comunicativo desde la propuesta bio-histórica-fenomenológica de la comunicación (Romeu, 2020). Este abordaje hace pertinente el análisis de la representación filmica como un discurso susceptible a ser interpretado siempre en relación con el contexto socio histórico del que es producto.

---

<sup>1</sup> El caso del cine es particularmente interesante no sólo por este reflejo informado de realidad sino porque como industria, el cine también ha padecido un proceso de precarización que alcanza sus fuentes de trabajo, su producción, circulación y distribución.



Finalmente el capítulo cierra con la propuesta metodológica que, partiendo del análisis integral de Aristizábal y Pinilla (2017), se divide en tres momentos: 1) una primera fase que nos permite ubicar las secuencias de los filmes que revelan la condición de incertidumbre a la que están sujetos los personajes para posteriormente 2) descomponer cada una de esas secuencias en los distintos códigos que componen el filme e identificar la forma en la que se articulan para construir la atmósfera emocional derivada de dicha condición. Por último la tercera fase 3) consiste en interpretar la información del análisis estructural a partir de la teoría de la gestión de la información de Wallace Chafé (en Tomlin, et. al. 2000), es decir, en el análisis semántico del discurso propiamente dicho.

El tercer capítulo de esta investigación comienza discutiendo la pertinencia de la comparación entre los filmes mexicano y argentino, representantes de dos tradiciones filmográficas con una fuerte presencia en el continente. Encontramos que dicha comparación revela profundas diferencias tanto en la cantidad como en el contenido de los filmes que, en cada contexto, abordan temas relacionados con la pauperización del trabajo y de la vida, consecuencias de la implementación diferenciada del neoliberalismo en la región. En el desarrollo del apartado buscamos también reflexionar sobre estas diferencias a partir de exponer los sistemas de protección de los mercados laborales en uno y otro contexto así como la manera en la que los trabajadores perciben las transformaciones en el mercado de trabajo y cómo reacomodan responsabilidades sociales e individuales en función de dichos cambios. Más adelante en el desarrollo de este capítulo nos enfocamos en el análisis de las películas seleccionadas a partir de las fases propuestas por Aristizábal y Pinilla (2017) para dar respuesta a la pregunta sobre la forma en la que se representa la incertidumbre en cada uno de los filmes. Finalmente en la interpretación del discurso filmico en torno a la incertidumbre y las condiciones de las que deriva, encontramos un fuerte vínculo con las propias tradiciones filmográficas: el filme argentino sostiene una postura más politizada – expresada desde lo íntimo, lo cotidiano– que se desprende de un cine históricamente militante mientras que el filme mexicano se vincula con una tradición anclada en el melodrama, la alegoría, lo gestual; con contenidos que revelan una profunda idiosincasia católica y paternalista y, en cierto sentido, menos politizado que el filme argentino. Hemos recogido una breve historia de ambas filmografías para poder leer los textos filmicos en la riqueza de sus contextos, historias que pueden encontrarse en los anexos de esta

investigación para evitar desviar la lectura sobre las formas en las que se representa cinematográficamente la incertidumbre en ambos filmes.

## **Capítulo 1. Incertidumbre y precarización de la vida desde el modelo neoliberal. Una reflexión en torno a la disolución de la idea de futuro como fenómeno de investigación**

La nuestra es una época caracterizada por una falta de certezas sin precedentes, no únicamente en un nivel material que, como hemos dicho antes, se ha pauperizado para sectores cada vez más amplios de la población, sobre todo en los llamados países en vías de desarrollo; sino también de otro tipo de certezas que tienen que ver con una consciencia utópica de futuro, y con ello nos referimos a la falta de un horizonte social que estuvo presente a lo largo de la historia de la humanidad, ya sea en el pensamiento mágico, los dogmas de fe o en la moderna idea de progreso.

La dificultad para comprender lo importante que resulta para la vida humana, la consciencia individual y social de futuro es, en parte, producto de un periodo de profunda crítica a los valores modernos que hunde sus raíces en la última treintena del siglo XX y se extiende hasta nuestros días: la llamada posmodernidad. Una de las aristas más agudas de esta crítica tiene que ver justamente con la idea de progreso, una línea de pensamiento que parece tener su emergencia en las críticas de Erasmo de Rotterdam y que pasa por Maquiavelo, Nietzsche, W. Benjamin (Nisbet, 1986) y una enorme proliferación de pensadores de los últimos 40 años. Todas estas críticas tan diversas, convergen en que la idea de progreso de la modernidad está vinculada a una concepción capitalista de explotación inagotable de recursos que *arruina* –benjaminianamente hablando- todo lo que toca.

Pero la consciencia generalizada de este desencanto, evidenciada en la obra de Lyotard (2000), se fragua en un periodo de convulsiones sociales y políticas producto y consecuencia de las dos Guerras Mundiales, la reestructuración del llamado Nuevo Orden Mundial, la independencia de muchas de las colonias occidentales, la Guerra Fría y la caída del llamado comunismo real. La increíble ola de destrucción masiva, producto del desarrollo de inteligencia militar que se desplegó particularmente en la Segunda Guerra Mundial minó profundamente la idea ilustrada de que el ejercicio de la razón era la clave

para lograr la emancipación de todos los seres humanos, vía el progreso de la ciencia y la tecnología. Para la década del 80, momento en que hace su aparición *La condición Posmoderna* (Lyotard, 2000), parecía irrefutable la idea de que ni la ciencia, ni el arte, ni la práctica de la política moderna, habían sido capaces de llevar a la creación de sociedades más justas y fraternas. El fracaso del llamado comunismo real, terminó por asociarse con el fracaso de toda utopía emancipadora, socavando la poderosa influencia que tienen estas imágenes utópicas para la condición anímica humana.

Este desencanto fue alimentado también por una serie de crisis económicas y políticas que acabarían por minar las bases del llamado Estado de bienestar, por lo que el sentimiento de desánimo se extendió, no sólo entre las clases intelectuales, sino también entre las clases trabajadoras. La idea de futuro comienza a desvanecerse como aquel lugar en el que sería posible realizar la utopía social de la igualdad, la libertad y la fraternidad; la crisis del empleo, producto de las políticas neoliberales implementadas globalmente (a diferentes niveles e intensidades) destruyó las garantías logradas por los trabajadores tras años de lucha con el objetivo de generar condiciones dignas de empleo que les permitieran proyectar materialmente su futuro; y la crisis medioambiental que comienza a difundirse en este periodo contribuye, además, a la formación de un imaginario apocalíptico y sombrío. En general, hay una pérdida generalizada del sentido de dirección que las utopías suministraban, situación que deja a la sociedad sin la esperanza de un futuro idílico alcanzable vía el progreso de la razón, la ciencia y las artes.

Las consecuencias de ello no son menores. Tom Lombardo (2008) afirma que los seres humanos necesitamos de un sentido de dirección y propósito en nuestras vidas (s/p)<sup>2</sup>, no sólo en lo que se refiere a la proyección de los horizontes temporales —el desarrollo de la cognición anticipatoria fue crucial para el desarrollo de la especie— sino también a la directriz que constituía la utopía futura como motor de la actividad humana. Sin esta directriz se diluye también la fuente de esperanza que estas imágenes utópicas proporcionan. Como afirma Reading (citado en Lombardo, 2008, s/p) la esperanza es una de las emociones prospectivas más básicas y es la responsable de proveer emociones placenteras conectadas directamente con la anticipación de metas futuras y eventos que

---

<sup>2</sup> Obtenido de la versión digital “EBook”. No tiene paginación.

contribuyen a mejorar el bienestar generalizado. La desesperación y la depresión son la contracara de la moneda, son emociones asociadas a la imposibilidad e impotencia de crear un mejor futuro<sup>3</sup>. De acuerdo con el mismo autor, la esperanza ha sido el mecanismo que guio a la especie humana en la creación progresiva del mundo en el cual vivimos por lo que la esperanza es una emoción anticipatoria fundacional del crecimiento de cualquier civilización<sup>4</sup>.

Este contexto de incertidumbre por la precarización de la vida, de falta de esperanza generalizada y de fragmentación de las identidades colectivas se halla acompañada de un individualismo nihilista que prefigura una “idolatría del yo” (Valenzuela, 1991, p. 168). La posmodernidad deja a los sujetos sin vínculos estables, ni entre ellos, ni con la tradición (consecuencia de la secularización) ni con la idea de progreso que encaminaba a la sociedad a un futuro mejor o por lo menos suministraba la fe en la idea de estar encaminados a éste.

Este pesimismo que alcanza amplias capas sociales, se refleja tanto en la producción académica como en la producción artística y cultural. La identificación de la modernidad con una filosofía del progreso es reemplazada por una visión crítica negativa de todo aquello que emanaba de las instituciones y del Estado mismo.

La caída de muro Berlín como hito del fin de la utopía socialista, llegó a representar, no el fracaso de determinadas experiencias políticas, sino el fracaso de la utopía misma (Zemelman, 2008); el presentismo —vivir aquí y ahora— y la hiperindividualidad sustituyeron con creces la construcción social del futuro. Como veremos en el siguiente apartado, este presentismo no fue necesariamente una reacción natural, orgánica de la sociedad, sino que estuvo también motivado por el nuevo modelo de acumulación y la racionalidad neoliberal. Pero es justo destacar que esta crítica de la modernidad también fue una crítica de sus ideas hegemónicas que aplastaron sistemáticamente a sectores minoritarios de las sociedades, grupos raciales, mujeres y

---

<sup>3</sup> “*Hope and despair comes in degrees of intensity, with mania being the extreme form of hope and clinical severe depression with suicidal impulses being the extreme form of despair. Suicide is the abandonment of future*” (Reding citado en Lombardo, 2008, s/p).

<sup>4</sup> Frederick Pollak sostiene además que las imágenes del futuro que una sociedad crea reflejan fuertemente los valores de esa sociedad, “(...) values and value driven motivation (including ethics and morals) play a central role in determining the goal content of future consciousness.” (Pollak en Lombardo, 2008)

cualquier identidad de género que no se ajustara al binomio hombre-mujer. En este sentido la ruptura con la tradición permite a estos grupos ser visibilizados y a sus integrantes presionar por una agenda que incluya sus derechos y les permita desarrollarse de manera igualitaria en una arena social que ha dejado de asumirse como un espacio homogéneo.

El desvanecimiento de la *idea* de futuro vinculada con el progreso social implica también la eliminación de toda alternativa que pueda motivar cambios estructurales en las sociedades, minando la capacidad del ser humano de transformar su realidad. Michael Zey (citado en Lombardo, 2008) está especialmente interesado en esta pérdida de imágenes utópicas del futuro en la época contemporánea pues considera que si hay algo peor que las imágenes negativas del futuro eso es, precisamente, la total falta de imágenes alternativas de futuro. Por su parte, Ojeda (citado en Alderete, 2013 p. 6) enfatiza que en una realidad determinada, percibida como fija e inmutable, la esperanza queda fuera de cualquier posibilidad histórica. Hay que agregar que, a este desencanto de la sociedad con la utopía se suma el hecho de que la lógica cultural del neoliberalismo, amparada la idea de que el estado de competencia entre sujetos supuestamente libres, en igualdad de recursos y dispuestos en todo momento a maximizar sus ganancias y reducir sus pérdidas; se hace corresponder con el estado natural de la sociedad, condición incompatible con un proyecto de futuro que privilegie el bienestar social dado que dicha proyección no puede estar sujeta a los vaivenes de la optimización de ganancias ni mucho menos a la ley de costo beneficio que se despliega en la inmediatez y la volatilidad de las transacciones mercantiles.

En lo sucesivo nos proponemos indagar sobre las consecuencias sociales y subjetivas del neoliberalismo en eso que hemos llamado la idea de futuro, particularmente en un ámbito material de observación, a saber, el mundo del trabajo.

### **1.1 Precarización laboral, precarización de la vida: desdibujando el binomio futuro-progreso al interior de las relaciones laborales y sociales**

Para poder abordar la relación que existe entre el desarrollo y consolidación del modelo neoliberal y las consecuencias que de ello se desprenden, resulta necesario dedicar unas líneas a indagar en la emergencia de este nuevo modelo de acumulación. El esfuerzo va más allá de intentar una explicación de la realidad social que parta de la arquitectura estructura-superestructura de manera unidireccional y determinista y busca centrarse

precisamente en la complejidad que supone comprender al neoliberalismo, no como un modelo económico sino como una *racionalidad* (Laval & Dardot, 2013) que, a partir de determinadas premisas económicas, reorienta toda una serie de instituciones, actitudes, maneras de pensar y formas de concebir las relaciones humanas y laborales. Esto es particularmente relevante porque, como dijimos anteriormente, la lógica cultural del modelo neoliberal moldea a un individuo que se define en función de su capacidad de consumo y de su supuesta participación en un modelo de competencia en el que se desenvuelve con los demás sujetos en igualdad de condiciones.

En ese sentido, Laval y Dardot (2004) sostienen que el neoliberalismo es una *racionalidad*<sup>5</sup>, es decir, una nueva razón del mundo que moldea la dimensión política (conquista del poder por las fuerzas neoliberales), la económica (auge del mercado desregulado y mundializado), la social (individualización de las relaciones sociales a expensas de las solidaridades colectivas, con la polarización extrema entre ricos y pobres), y también los aspectos subjetivos (aparición de un nuevo sujeto y desarrollo de nuevas patologías psíquicas) (p. 14). La idea básica que subyace a la ideología neoliberal, y que se anida en el liberalismo clásico, es que el hombre necesita libertad para desarrollar con plenitud sus capacidades y conseguir en última instancia la felicidad (Curzio, 2007, p. 7). Si bien tal idea de libertad está ya contenida en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* que vio la luz con la Revolución francesa, es preciso comprenderla en el contexto de una revolución predominantemente burguesa, es decir, de una revolución que se pronuncia por las libertades de pensamiento, de prensa, de rebelarse y de resistir a la opresión; pero también y quizá de modo más significativo, se encuentra la libertad de ejercer cualquier profesión u oficio, el derecho a la propiedad privada y el derecho a la posesión de bienes materiales. Es decir, la libertad no es una libertad abstracta sino una libertad que se racionaliza en un modelo contractual y jurídico que tiene como uno de sus

---

<sup>5</sup> Laval y Dardot (2013) utilizan el término *racionalidad* a partir del concepto de “racionalidad política” elaborado por Foucault en sus textos consagrados a la “gubernamentalidad”; y entendiéndolo por ello a cualquier tipo de racionalidad que se ha instaurado en los procedimientos mediante los cuales se dirige, a través de una administración del Estado, la conducta de los hombres. Es decir regir la conducta de los hombres en un marco y con instrumentos de Estado. Una racionalidad apunta a conseguir el autogobierno del individuo, por eso el gobierno requiere la libertad como su condición de posibilidad: “gobernar no es gobernar contra la libertad o a pesar de ella, es gobernar mediante la libertad, o sea, jugar activamente con el espacio de libertad dejado a los individuos para que acaben sometidos por sí mismo a ciertas normas. Abordar la cuestión del neoliberalismo por la vía de una reflexión política sobre el modo de gobierno modifica, inevitablemente, la forma de entenderlo” (pp. 15 - 17)

principales fundamentos la propiedad privada. El gran logro cultural del neoliberalismo consistió en equiparar la idea del libre intercambio entre sujetos –en igualdad de circunstancias– y en la protección de su propiedad privada, con la idea de que esta es la única realidad posible, o en otras palabras que se trata de una realidad natural de la sociedad<sup>6</sup> (Laval & Dardot, 2013, p. 12). De lo anterior se desprende que el modelo neoliberal dé prioridad a la libertad económica sobre la libertad política justificando en la impersonalidad del mercado, donde cada quien decide por su cuenta, la mejor garantía de libertad y de bienestar (la competencia y el libre mercado son lo natural, la democracia es algo no natural, una construcción). O al menos esa es la base moral de un discurso que en la práctica difícilmente prevé la libertad y el bienestar generalizado.

Como vimos antes, la capacidad de imaginar futuros posibles queda diluida ante una realidad que se percibe fija y determinada, precisamente porque se identifica con una realidad natural que, además, exige la competencia en un aquí y ahora que se extiende peligrosamente en el tiempo coartando no solo la emergencia de un proyecto político que tenga como eje el desarrollo social sino también toda posibilidad de cambio. Hoy en día, incluso después de la crisis mundial del 2008 y la relativa pérdida de fe ciega en el mercado desregulado, el neoliberalismo sigue siendo una parte arraigada de nuestra visión del mundo al punto que es difícil imaginar alternativas coherentes, incluso para sus más férreos críticos (Srnicsek & Williams, 2017).

De entre las muchas consecuencias que se desprenden de lo anterior, nos interesa indagar en aquellas que impactan el ámbito del empleo porque el trabajo es una actividad fundamental para el desarrollo de la vida humana. No sólo garantiza el sustento, sino que también genera identidad, estabilidad e independencia social. El valor del trabajo<sup>7</sup> se ha

---

<sup>6</sup> De acuerdo con esta ontología naturalista, bastaría con dejar que la realidad actúe por sí misma para conseguir equilibrio, estabilidad y crecimiento. (Laval & Dardot, 2013, p. 12)

<sup>7</sup> Aunque existen muchos tipos de actividad a los que podemos llamar trabajo, en las sociedades capitalistas entendemos por tal al trabajo asalariado; y aunque no se deja de lado que cualquier tipo de actividad producto del esfuerzo humano podrían entrar en esta definición, partimos del concepto de trabajo asalariado porque nos permitirá dimensionar los cambios que ha sufrido este ámbito con la irrupción de la racionalidad neoliberal. [L]a diferencia histórica entre trabajo y no trabajo (...) no puede ser determinada por el tipo de actividad, o de objeto, sino por su articulación en ciertas relaciones sociales de subordinación, cooperación, explotación o autonomía. Esta ubicación permite, junto a otros niveles de la cultura y el poder, conferir además significación social al trabajo, definir qué es trabajo frente a lo que no lo es, valorar el trabajo en términos morales y también valorarlo en términos económicos, por ejemplo frente al capital (De La Garza, 2001, p. 14). En ese sentido Handy (citado en De La Garza, 2001) apunta que la reivindicación del trabajo como valor



discutido ampliamente a partir que se hizo evidente la crisis del modelo bienestarista (Gorz, 1982; Offe, 1985; Rifkin, 1996) y su relación con el mercado desregulado.

El trabajo es resultado de una exigencia o imposición a la naturaleza propia de los seres humanos, una demanda de esfuerzo para procesar información, transformar la naturaleza y generar bienes para destinarlos al autoconsumo, asegurando así la supervivencia. Ya sea para la obtención de recursos destinados a la venta en el mercado, la prestación de un servicio o la obtención de dinero; la finalidad es siempre satisfacer necesidades (Neffa, 2003) básicas o simbólicas. Aunque el trabajo asalariado adoptó la forma de intercambio mercantil en la economía capitalista, el trabajo estructura la mayor parte del tiempo de las personas y también la forma que adopta la sociedad; al ejercer cualquier tipo de trabajo, los sujetos adquieren una identidad social, generan relaciones de solidaridad y/o intercambio con otros sujetos, estableciendo entre ellas derechos y deberes (Neffa, 2003).

A pesar del valor que el trabajo tiene en la sociedad, es importante no perder de vista que el trabajo asalariado en la economía capitalista es, ante todo, resultado de un intercambio desigual porque el capital cubre “(...) esencialmente el valor de cambio de la fuerza de trabajo y se lleva a cabo en relaciones de subordinación, es decir, de heteronomía, siendo [los trabajadores] finalmente despojados de la propiedad de lo que producen” (Neffa, 2003). Este intercambio desigual que supone el trabajo asalariado solo pudo normalizarse gracias a por lo menos dos factores: el uso de la fuerza estatal (Ortiz, 1972) y el discurso moral de la Ética del trabajo (Zygmunt Bauman, 1998). Detrás de estos factores se encuentra la idea de *progreso*, vinculada a la posesión y consumo de bienes materiales como indicadores de éxito y ascenso social pero también como motor moral de los propios sujetos sociales.

Estudios sobre las psicopatologías del trabajo encabezados por Christophe Déjours (citado en Neffa, 2003), demuestran que, aun en las condiciones descritas, el trabajo puede

---

social empezó con los luteranos y con los calvinistas en los inicios del capitalismo, pero la moral laboral se difundió plenamente en el siglo XIX en Europa Occidental y los Estados Unidos, más entre la clase media que entre la aristocracia y las clases obreras (p. 12).

ser fuente de placer siempre que las personas puedan adaptarse al desgaste psíquico y mental que significa el trabajo heterónimo, concebido y decidido por otros y que limita el despliegue de las propias capacidades. “Las exigencias y las restricciones generadas en las unidades de producción e instituciones por la organización del trabajo, implican defenderse, adaptarse y resistir para permanecer en los estrechos límites de la normalidad.” (Neffa, 2003, p. 6) La *normalidad* es un estado en el que las enfermedades están controladas y las satisfacciones compensan el sufrimiento (Dessors, en Neffa, 2003). Dentro de estas satisfacciones asociadas al trabajo se encuentran también la propia independencia del sujeto y su capacidad de proyectar su futuro en términos de seguridad material. Como veremos esta capacidad de proyectar entra en crisis con la *precarización* y flexibilización del empleo propias del neoliberalismo.

La seguridad material y la capacidad de proyectar un futuro no son inherentes al trabajo como producto de las relaciones capitalistas de trabajo sino que se constituyeron gracias a las luchas históricas que libraron las clases trabajadoras por ganar condiciones de trabajo más justas, que les permitieran mitigar las causas del sufrimiento y tener un nivel de vida digno, estabilidad y el sueño del progreso. El empleo producto de estos logros históricos es lo que se conoce sociológicamente como *empleo estándar* (G. Rodgers, 1989). En las economías más desarrolladas, el empleo estándar es resultado de una sociedad salarial politizada y homogénea que logró conquistar para sí beneficios sociales y jurídicos y que se caracteriza en función de —por lo menos— cuatro dimensiones: 1) cierto grado de certidumbre sobre la continuidad en el trabajo 2) control sobre el trabajo 3) protección social 4) ingreso estable (Rodgers, 1989).

Y aunque el empleo estándar no se volvió la norma en todos los países con economías capitalistas, mucho menos en América Latina y otros países en vías de desarrollo, sí se convirtió en el modelo de trabajo que mejor había solventado las desigualdades producto del propio sistema capitalista de producción. El *empleo precario*, *en cambio*, se define por oposición al estándar, es decir, precario es aquel empleo que no cumple con las 4 dimensiones propuestas por Rodgers (1989) o con cierta combinación de estas dimensiones: incertidumbre sobre la continuidad del empleo, empleos donde el trabajador tiene poco o nulo margen de negociación sobre sus condiciones laborales, empleos donde el trabajador no dispone de seguridad social ni de beneficios asociados a

ésta o empleos con muy baja remuneración<sup>8</sup> (Rojas & Salas, 2004). Como se puede colegir, el empleo precario ha existido desde los albores del capitalismo y coexistió con el empleo estándar, llegando a superar en cifras a éste último en los países con economías en desarrollo.

Con la emergencia del modelo económico neoliberal comenzó una reestructuración productiva que tuvo consecuencias directas en los mercados de trabajo, sus condiciones y sus relaciones laborales (De La Garza, 2016) pero también en la propia subjetividad de los trabajadores (Stiglitz, 2002) y en la formación de su propia identidad como sujetos sociales (Jáuregui, 1998; De La Garza, 2001). El foco de atención para la emergencia de estudios sobre la *precarización* del empleo fueron los ámbitos laborales de países desarrollados donde las sociedades salariales estaban plenamente constituidas y alcanzaban amplios sectores de la población. En este panorama, comenzó a observarse el aumento de trabajos inseguros, mal pagados y vulnerables, es decir hubo un retroceso hacia al empleo precario existente desde la constitución de las sociedades industriales así como un crecimiento de formas atípicas de empleo.<sup>9</sup>

A partir de los años ochenta del siglo pasado, el proceso de precarización del empleo comenzó a ser una preocupación académica, sobre todo en el llamado primer mundo. En este contexto, particularmente en Reino Unido, surgen las nociones de trabajo atípico y de precariedad laboral (Rojas & Salas, 2004). Según Rojas y Salas (2004), la primera discusión sobre la precarización que se da en América Latina tiene lugar en Argentina en 1987 y corresponde a las investigaciones de Galin y Novick. Su trabajo sentó las bases para la discusión puesto que daba cuenta tanto de aspectos teóricos como empíricos de la realidad de las clases trabajadoras de este lado del Atlántico<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Rodgers (1989) también apunta que un trabajo inestable no necesariamente es precario, además, las fronteras alrededor del concepto mismo de precariedad no están libres de algún grado de arbitrariedad, según el mismo autor.

<sup>9</sup> Rodgers es cuidadoso cuando señala que no es posible hacer generalizaciones en el panorama heterogéneo que se forma con todo tipo de empleos no estándar o atípicos puesto que “atípico” no necesariamente significa “precario”.

<sup>10</sup> Recordamos al lector que existen diferentes tipos de sociedades salariales en América Latina, como veremos más adelante, la sociedad salarial en Argentina es mucho más cercana a aquellas de las economías bienestarristas, por lo tanto no es extraño que el contraste entre el empleo estándar y el atípico impactara de manera directa en las reflexiones académicas antes que en otros países de la región con menor ciudadanía salarial o donde abunda otro tipo de trabajo distinto al empleo estándar, o donde este existe en mucho menos proporción.

Pero ¿qué relación guarda la precarización del trabajo con el neoliberalismo? Antes hemos hecho mención de que la racionalidad neoliberal (Laval & Dardot, 2013) lleva la competitividad a todos los ámbitos de la vida humana. El trabajo no es la excepción. En el marco de esta racionalidad neoliberal, la decadencia de los movimientos obreros se debe, de acuerdo con Offe (citado en De La Garza, 2001) a la reducción de espacios de acción de los sindicatos producto de la acción de un Estado que también ha apoyado a las empresas en la flexibilidad del marco regulatorio del trabajo (p. 21) promulgando leyes laborales menos rígidas, favoreciendo la firma de contratos colectivos flexibles y debilitando los pactos corporativos y la acción política de los sindicatos. Del mismo modo, esta falta de seguridad en la continuidad del trabajo, del ingreso y de las prestaciones que permiten gestionar contingencias como la enfermedad o la vejez afectan la proyección material del futuro de los trabajadores y sus familias.

(...) Hoy como ayer el capital genera una "situación social", las promesas de bienestar derivadas de las nuevas tecnologías, con nuevas calificaciones, trabajo creativo y flexibilidad enriquecedora del trabajo, quedan reducidas para una minoría de la humanidad, el resto tiene que soportar peores condiciones de trabajo y salarios, inseguridad en sus empleos, una flexibilidad destructiva no sólo de las calificaciones sino de la dignidad. La nueva "situación social" abarca a la mayor parte de los pobladores de esta tierra, no todos ellos son empleados del capital pero igualmente sufren por la forma como ese capital global se desarrolla. (De La Garza, 2001, p. 21).

La crisis del trabajo no solo apunta a su precarización, es decir, al declive del empleo estándar sino también al conjunto de relaciones sociales modeladas por éste y a las cuestiones vinculadas a la identidad; lo que evidencia la destrucción del valor cultural que la sociedad industrial le dio al trabajo. Hoy es el mercado y no el trabajo el que estructura a la sociedad<sup>11</sup> (De La Garza, 2001). El trabajo precarizado puede entenderse, según este

---

<sup>11</sup> Para Enrique de la Garza (2001), el declive del trabajo es sobre todo un problema que se desprende de la marginación de los trabajadores y sus organizaciones, es una crisis de deslegitimación. La pérdida de centralidad del trabajo ha sido substituida, no por la simple fragmentación posmoderna sino por otra centralidad: la del capital y la del empresario como sujeto. No solo los neoliberales han contribuido a marginar al trabajo en la teoría, también han sido los posmodernos con la reivindicación de la fragmentación y la imposibilidad de sujetos e identidades amplios. (p. 26)

autor como una derrota de la clase obrera —su pérdida de legitimidad— y de sus proyectos históricos.

El panorama que se configura a partir de esta desarticulación de las seguridades que ofrecía el trabajo estándar atenta contra los trabajadores instalando en sus biografías un tipo de incertidumbre que se “fija” de manera estructural en tanto el trabajo en el actual modelo de acumulación se define por su incapacidad de construir certezas sobre: la continuidad del contrato de trabajo, el ingreso, la gestión de la vida y la gestión de las contingencias propias de la misma.

## **1.2 La incertidumbre como una condición estructural de la precarización laboral**

Cuando se habla de precarización laboral en oposición al empleo estándar, surge la pregunta sobre las certezas que el trabajo estándar ofrecía a los trabajadores, es decir sobre la posibilidad de gestionar su vida y sus recursos para lograr una mejora progresiva en sus condiciones de vida y la de sus familias instalando la incertidumbre como un problema estructural de las sociedades contemporáneas (Zygmunt Bauman, 2008; Beck, 1998; Lash, 1997).

Como mencionamos anteriormente, una de las características del empleo estándar es precisamente que ofrece cierto grado de certidumbre sobre la continuidad en el trabajo lo que permite proyectar el futuro aun en situaciones en las que el ingreso es bajo. La flexibilidad laboral, los contratos temporales, el pago a destajo, la reducción de las jornadas de trabajo y la enorme rotación que se da en el ámbito laboral se han convertido en la norma para un enorme sector de la población asalariada que se encuentra a la deriva, asumiendo los vaivenes del mercado laboral para que las empresas y sus detentores no dejen de engrosar sus capitales.

A este respecto, Peter Taylor-Gooby (citado en Mancini, 2017) sostiene que una fuerte sensación de incertidumbre “recubre” a las sociedades contemporáneas y a la vida social (p. 27) generando una serie de dudas, miedos y riesgos “(...) que recaen sobre los individuos que —diariamente y con escasa eficiencia— lidian con los avatares de su existencia” (Mancini, 2017, p 27). Es importante observar que en el campo de la sociología

del trabajo, el concepto de incertidumbre está estrechamente vinculado a los conceptos de *riesgo e inseguridad*. Es decir, dado que la incertidumbre no es directamente observable en la realidad empírica, es posible asirla a partir de la categoría de riesgo, que en el mundo del trabajo se traduce en aquellas contingencias que se presentan como parte del despliegue de la propia actividad laboral: accidentes, enfermedades, pérdida de capacidades físicas o mentales por enfermedad o por vejez, etc. Todas ellas paliadas por el trabajo estándar que no era más que el reconocimiento de que todos los que venden su fuerza de trabajo deben tener aseguradas las condiciones de estabilidad mínima para mitigar el sufrimiento inherente al despliegue de la actividad alienante que es, por definición, el trabajo en el esquema capitalista. Sin embargo, ante la sistemática desarticulación de derechos laborales solapada por un estado disminuido, los riesgos quedan completamente asumidos por los propios empleados.

Las consecuencias de la incertidumbre pueden vincularse, no sólo con aspectos organizacionales del trabajo sino también con los costos sociales de las transformaciones del empleo (Heery y Slmon, 2000); con la estratificación social a partir de las diferencias educativas y las competencias que demanda la tecnificación del trabajo (Golsch, 2004); con la identidad e interacción social de los trabajadores (Hodson, 2004), con el cambio en las estructuras familiares (Stewart y Barling, 1996); incluso con aspectos de salud física, mental y psicológica (Givord y Maurin, 2004; Déjours, 2009).

En América Latina los estudios sobre la incertidumbre laboral han puesto el acento tanto en las consecuencias subjetivas como en la transformación de las dinámicas familiares (Nolan, 2005; Bauman, 1998); cambios que se observan incluso en ámbitos laborales que históricamente gozaron de mayores niveles de seguridad e integración (Rodgers, 1989). En general, estos estudios demuestran que existe un sentido agudo y general de indefensión por el aumento de la inseguridad: altos niveles de desempleo; su cada vez más larga duración; su volatilidad, así como el incremento de actividades productivas de corta duración.

Una de las consecuencias subjetivas más estudiadas por la sociología desde finales de los años ochenta son los cambios en las relaciones sociales y los comportamientos colectivos derivados de la precarización del empleo pero más allá del ámbito netamente laboral. En estas consecuencias juegan un papel fundamental los procesos de individuación

de la vida social, situación que genera formas diferenciadas de asumir los riesgos y las incertezas, a través de “(...) mediaciones simbólicas, culturales y subjetivas en las maneras con las que los trabajadores se (des)ajustan a lo que acontece en sus trayectorias. En ese sentido, la llamada sociología de la contingencia, pone el acento en que

al mismo tiempo que se produce una contracción de las capacidades institucionales clásicas para controlar los movimientos del capital, se libera también una expansión de alternativas sociales que termina configurando modos de influencia social que nadie controla directamente (Giddens, 1996; Beck, 1998; Lash, 1997; Bauman, 1996; Luhmann, 1998 en Mancini, 2017).

Esto supone una apertura de opciones en las trayectorias de los trabajadores que no hay que perder de vista, dado que en una sociedad sin un Estado nacional protector que legisle a favor de políticas que protejan a los trabajadores de los riesgos propios de su actividad, los individuos tienen la responsabilidad de orientar y dirigir sus propias vidas (Lash y Urry, 1998), lo que supone que los riesgos del mercado de trabajo se trasladan a la biografía de los propios trabajadores (Mancini, 2016) como hemos dicho antes. Las dimensiones afectivas de esta incertidumbre estructural han sido ampliamente estudiadas en el campo de la sociología de las emociones. Fiorella Mancini en su texto titulado *Emociones en riesgo. Miedo, vergüenza y culpa en tiempos de incertidumbre laboral* (2016) nos da las pautas para mirar “(...) cómo se estructuran determinados aspectos de la subjetividad en clave emocional, a partir de la experiencia laboral en contextos de marcada incertidumbre”<sup>12</sup> (p. 193).

Esto supone una mirada a las emociones expresadas entre los sujetos que se hallan sometidos a profundos procesos de pauperización social así como a las producciones cinematográficas –ámbito que nos ocupa en esta investigación– que expresan una preocupación por revelar estas emociones, enmarcadas en un contexto de precarización que, sea experimentado o no en primera persona por los responsables de las producciones,

---

<sup>12</sup> El abordaje epistemológico de Mancini (2016) para analizar tales emociones “(...) proviene de la teoría relacional de Kemper (1978; 1981; 1987; 2006), al igual que de algunas contribuciones específicas provenientes tanto de la teoría estructural de Barbalet (1998) y Turner (1999; 2002) como de la teoría de la vergüenza de Scheff (1977; 1988; 1990; 2000)”. (Mancini, 2016, p. 195)

es parte del día a día en su entorno inmediato. En el tercer capítulo desarrollamos una propuesta para mirar estas emociones descritas por Mancini (2016) así como otras emociones asociadas a la incertidumbre en niveles traumáticos (Brothers, 2008) en los filmes elegidos destacando el miedo, la culpa, la depresión como emociones vinculadas a la precarización de los trabajadores expresadas en actitudes de aislamiento, tristeza, apatía y desánimo. Emociones fuertemente vinculadas con la incapacidad de proyectar el futuro.

### **1.3 La incertidumbre como condición existencial en el ser humano**

A nivel subjetivo la incapacidad de proyectar un futuro tiene consecuencias que, en esta investigación hemos organizado bajo la categoría de incertidumbre existencial. Este nivel de análisis se centra en la descripción de aspectos subjetivos derivados del clima de incertidumbre generalizada que hemos descrito anteriormente. Para abordarlo proponemos construir un marco de observación que integre dimensiones afectivas y psicológicas derivadas de los procesos de precarización del trabajo y de la vida .

Las dimensiones afectivas han sido ampliamente estudiadas en el campo de la sociología de las emociones. La misma Fiorella Mancini, en su texto titulado *Emociones en riesgo. Miedo, vergüenza y culpa en tiempos de incertidumbre laboral* (2016) nos da las pautas para mirar “(...) cómo se estructuran determinados aspectos de la subjetividad en clave emocional, a partir de la experiencia laboral en contextos de marcada incertidumbre.” (p. 193)<sup>13</sup> Esto supone una mirada a las emociones morales (dado su cariz social) expresadas entre los sujetos que se hallan sometidos a profundos procesos de pauperización social.

Una de las emociones que la autora vincula con los procesos de precarización es la culpa, una condición atribuida a una persona (especialmente a uno mismo, al *self*) a raíz de alguna transgresión moral (Harré y Lamb, 1986) que se experimenta cuando se produce una violación (generalmente bajo un comportamiento egoísta) de un principio altamente

---

<sup>13</sup> El abordaje epistemológico de Mancini (2016) para analizar tales emociones “(...) proviene de la teoría relacional de Kemper (1978; 1981; 1987; 2006), al igual que de algunas contribuciones específicas provenientes tanto de la teoría estructural de Barbalet (1998) y Turner (1999; 2002) como de la teoría de la vergüenza de Scheff (1977; 1988; 1990; 2000)”. (Mancini, 2016, p. 195)



valorado (por uno mismo o por demás miembros de la sociedad). Uno de los principales atributos de la culpa es la responsabilidad de la acción en cuanto *elección voluntaria* y, en definitiva, la posibilidad de hacer una selección consciente previa a la actuación/interacción. Es decir, muchas personas que viven en condiciones de precariedad no consideran que ésta sea consecuencia de un sistema injusto y desigual sino que cargan con la culpa de “no poder salir adelante” solos. Otro atributo importante de la culpa es la necesidad de reparación (también de castigo) por parte de quien la experimenta (Lamb en Mancini, 2016 p. 196).

La culpa deviene así en una especie de desviación respecto del actuar normalizado de la conducta, regulada y contenida por un ethos moralizante. Reparación, restitución y (auto)castigo suponen una exigencia biográfica del “hacerse cargo” que constituye una de las características sistémicas del proceso de individualización de los riesgos en el mundo del trabajo: frente al debilitamiento de las instituciones clásicas de sostén social, los individuos tienen la responsabilidad de hacerse cargo de sus propias trayectorias de vida. Un tercer elemento constitutivo de la culpa, de acuerdo con Mancini (2016), es la presunción del otro y la afectación a terceros. La emoción de la culpa presupone la existencia de un daño causado a alguien o a algo. De allí que el marco contextual de esta emoción no pueda ser otro que la interacción social. (p. 197)

La *vergüenza*, de acuerdo con Mancini (2016), es otra emoción vinculada con las situaciones de marcada incertidumbre que afecta la totalidad del *self*, la integralidad de la subjetividad, y puede surgir con relativa independencia de una decisión o acción previa (lo que la diferencia de la culpa). El avergonzado se percibe en contradicción con el resto del mundo y consigo mismo. Es la mirada excesiva de los demás lo que sanciona al avergonzando, quien experimenta un sentimiento de inferioridad y humillación (Mancini, 2016). Hay una necesidad o exigencia de ocultamiento por parte del avergonzado, de los demás y de él mismo. Como dijimos antes, la vergüenza es una emoción moral que implica un desajuste con los estándares sociales. En un entorno en el que se valora la independencia social, el desempleo u otras formas de empleo que no garanticen dicha independencia social o la cobertura de necesidades materiales y simbólicas, generan situaciones que pueden llevar a experimentar la vergüenza y la culpa. Desde este enfoque sociológico de las emociones la vergüenza y la culpa son emociones que emergen, en general, de

desequilibrios sociales (Mancini, 2016) y en ese sentido la teoría las conceptualiza en relación con las condiciones epocales de precarización e incertidumbre.

Finalmente el miedo en la teoría sociológica, y en particular en el análisis de Mancini (2016), puede entenderse en la relación que se establece entre emociones morales, estructura y control social. (p. 202)

(...) [E]l miedo constituye —en primer lugar y ante todo— una vivencia subjetiva y un sufrimiento psicológico. Huelga decir que la incertidumbre y el miedo se hallan emocionalmente entrelazadas. Hume fue el primero en señalar esta vinculación en tanto el miedo (como la esperanza) depende de la probabilidad de que un hecho acontezca (deseable en el caso de la esperanza; indeseable en el caso del miedo). (Mancini, 2016 p. 202)

Por otro lado, el miedo como emoción social, proviene del riesgo, es decir de la probabilidad de ocurrencia de un evento en el futuro ante el que no se tienen —o se piensa que no se tienen— los recursos para responder adecuadamente. En este sentido, de acuerdo con Kemper (citado en Mancini, 2016) el miedo es una *emoción anticipatoria* causada por la vulnerabilidad e insuficiencia relativa del poder del individuo respecto de otro elemento variable (y expectante) del mundo; por ejemplo, su trabajo (*Ibid.* 203), su ingreso o la protección necesaria en caso de contingencia.

Para la sociología de las emociones resulta fundamental comprender el funcionamiento del miedo, a partir de las condiciones culturales y sociales en las que éste se inscribe dentro de un determinado clima emocional. Para hacer operativo este vínculo entre emociones y el panorama laboral descrito antes, es importante no perder de vista la asignación social de la emoción, y en ese sentido, el miedo deriva en la asignación de responsabilidades: un temor socialmente compartido puede ser mediáticamente manipulado al momento de dicha asignación. En ese sentido Bauman (1998, 2008, 2014) insiste en que la incertidumbre es un malestar que no es fácilmente identificable y que puede ser imputado a causas equivocadas, por ejemplo, ante su incapacidad por asegurar el bienestar de la sociedad en su conjunto, las élites políticas adscriben

(...) el sufrimiento de sus votantes a causas que ellos puedan combatir ante los ojos del público (como cuando proponen endurecer las políticas de inmigración y asilo, o bien la deportación de extraños indeseables) antes que admitir la causa genuina de la incertidumbre, que no tienen la capacidad ni la voluntad de combatir, ni la esperanza realista de vencer (como la inestabilidad del empleo, la flexibilidad de los mercados laborales, la amenaza del despido, la perspectiva de ajustar el presupuesto familiar, el nivel inmanejable de endeudamiento, la recurrente inquietud por el sustento para la vejez o la fragilidad general de las asociaciones y los lazos interhumanos). (Zygmunt Bauman & Dossal, 2014, p. 21)

Esta perspectiva social de las emociones no niega el componente subjetivo del miedo como una emoción anticipatoria básica para la supervivencia, pero se vuelca por su estudio desde “(...) la matriz cultural y los patrones sociales en los que éste se inscribe dentro de un determinado clima emocional” (Tudor citado en Mancini, 2016, p. 204).

Dentro de este mismo nivel de análisis abordamos algunos aspectos de las afectaciones de la incertidumbre desde una perspectiva psicológica. Nos interesa en particular el concepto de *incertidumbre existencial* que, desde la psicología cognitiva, propone Doris Brothers (2008). La elección de este enfoque resulta particularmente pertinente dado el enfoque sistémico con el que Brothers (2008) orienta su aproximación a la psicología cognitiva, el cual permite aproximarnos a una dimensión subjetiva de la incertidumbre sin apartarnos de la influencia que tiene el entorno en su configuración. Una de las premisas de Brothers (2008) en relación con este tipo de abordaje es que “[l]as experiencias de incertidumbre existencial emergen de, y se transforman continuamente dentro de los sistemas relacionales.” (Brothers, 2008) En este sentido, este nivel de análisis está íntimamente relacionado con el anterior pues no se puede hablar de una incertidumbre inmanente al sujeto sino más bien de una relación entre el sujeto, su ambiente y la percepción que aquél tiene de éste.

Como hemos visto antes, el problema que se trata de objetivar a partir de los conceptos de incertidumbre, riesgo e inseguridad es la pérdida de la estabilidad de los recursos de los trabajadores y la consecuente pauperización de éstos y de sectores cada vez más amplios de la sociedad. No perdemos de vista que los problemas sociales no son

fácilmente aprehensibles desde categorías únicas, por eso, partiendo de que nuestras vidas están siempre amenazadas por un sinnúmero de contingencias, riesgos e incertidumbre (en mayor o menor medida), reiteramos que nos interesa la manera en que estas situaciones se han vuelto estructurales. Nos interesan la incertidumbre como un proceso específico que está relacionado con la regularidad de la

(...) inestabilidad de condiciones laborales adecuadas para la sobrevivencia y la satisfacción de los trabajadores y que –en cuanto tales- pondrían en riesgo no sólo las dimensiones materiales y simbólicas de su existencia sino también las posibilidades de construcción de expectativas futuras, en la medida en que comprometan la capacidad individual para asegurar su independencia social. La experiencia de los nuevos riesgos sociales no radicaría en la probabilidad de ocurrencia de un daño (como sueña definirse en términos sociológicos tradicionales) sino en la condición actualizada de una situación social que afectaría de manera prospectiva la vida de los individuos (porque básicamente el daño ya ocurrió). (Mancini, 2017, p. 66)

Para Brothers (2008), tras la destrucción de las certezas que moldean la vida psicológica (SEC's *systemically emergent certainties*), el trauma sumerge un sistema relacional en el caos y expone a sus víctimas a experiencias de incertidumbre insoportable. “Dado que la esperanza solo es posible en la medida en que se pueda tolerar la incertidumbre, el trauma representa el exilio de un mundo de esperanza.” (p. X) Brothers (2008) también enfatiza que esta “región desolada” es terreno fértil para que surjan sentimientos de *vergüenza* en las biografías de los trabajadores desplazados por los cambios en el modelo de acumulación. El trauma, desde este enfoque 1) es relacional, 2) es un fenómeno complejo que involucra tanto una experiencia devastadora como los esfuerzos de restauración y 3) el trauma va de la mano con la *disociación*.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Es preciso señalar que nos todos tenemos el mismo equipaje para lidiar con la incertidumbre. En este sentido, el concepto de *regulación* es fundamental cuando pensamos en qué es lo que nos permite tolerar las experiencias de incertidumbre a las que estamos continuamente sometidos. Brothers (2008) retoma el concepto de regulación de las investigaciones sobre la infancia realizadas en el campo del psicoanálisis, campo que la define como “influencia mutua”(Sander en Brothers, 2008, p. 21) En otras palabras, para estos autores, los procesos regulatorios que permiten lidiar con la incertidumbre tiene un enorme componente intrapersonal y dependen en gran medida del ambiente. La autora propone que las experiencias de incertidumbre existencial se transforman continuamente por medio de procesos reguladores (y los patrones

La autora sostiene que si bien podemos reconocer fácilmente que habitamos en un mundo en el que nada es seguro, ni siquiera nuestra supervivencia psicológica, el trauma parece exponernos a esta verdad de una manera que consideramos insoportable. (p. 45) Brothers (2008) compara la experiencia traumática de la incertidumbre con la experiencia del exilio descrita por Amstrong. Lo que encuentra en común es la pérdida de sentido en aquello que deja de ser familiar, reconocible. Tanto el sujeto que experimenta el trauma, como el exiliado, son forzados a vivir en un mundo que no reconocen más.

La vergüenza como emoción que acompaña al trauma puede observarse, de acuerdo con Deborah Thomas (citada en Brothers, 2008) en diferentes actitudes: “(...) una persona avergonzada se siente no solo inferior, deficiente e indigna, sino que se encuentra tan expuesta en esta condición mortificante que se siente obligada a esconderse de la vista de los demás (Tomkins, 1963, p. 118). Tanto en la literatura sobre el trauma como en la literatura sobre la vergüenza existe un acuerdo considerable de que el trauma genera vergüenza en la medida en que los individuos traumatizados informan comúnmente sentimientos de impotencia, insuficiencia y vulnerabilidad (p. 47).

Otra característica del trauma, originado por la incertidumbre, es la *desesperanza* sobre cualquier expectativa. El futuro se percibe como un “desierto oscuro y estéril, la esperanza debe ser aplastada para que no agregue más incertidumbre a un futuro que ya es insoportablemente precario” (Brothers, 2008, p. 46). Sobre esta percepción negativa de la idea de futuro, Tom Lombardo (Lombardo, 2008) enfatiza que las emociones anticipatorias están íntimamente relacionadas a nuestra consciencia perceptiva del tiempo (*perceptual awareness of time*), al punto que éstas proveen la base para cimentar el valor que le damos a los diferentes futuros que imaginamos. Reading (citado en Lombardo, 2008), remarca la esperanza y la desesperación (*despair*) como las dos emociones primarias vinculadas al *futuro*, mientras que la esperanza es una emoción “energetizante y placentera”, conectada con la anticipación de metas futuras; la “depresión o desesperación” es un emoción

---

relativamente estables de relación que producen) que afectan las expectativas con respecto al orden del intercambio relacional. El trauma, a menudo involucra la experiencia de una pérdida o interrupción aterradora de tal orden, dejando en su lugar la experiencia de un caos sin sentido. (p. 23)

dolorosa y debilitante conectada con anticipación de eventos futuros destructivos (o percibidos como destructivos).

(...) [L]a depresión o la desesperación se asocian con un sentido de impotencia sobre la creación de un futuro mejor. La esperanza, como emoción, motiva a las personas a la acción; la desesperación desmotiva. La esperanza y la desesperación vienen en grados si la intensidad, con la manía como la forma extrema de la esperanza y la depresión clínica severa y los impulsos suicidas son la forma extrema de la desesperación. El suicidio es el abandono del futuro. (Reading citado en Lombardo, 2008, s/p)

El autor también destaca que la emoción impacta en la cognición, por ejemplo, tanto la depresión como la apatía están conectadas con la cognición y afectan la capacidad de imaginar el futuro. Una persona que crea que puede influir en su futuro y quizá prevenir algunos infortunios no se sentirá deprimida o temerosa, como sí lo hará una persona que se percibe totalmente indefensa (*powerless*) (p 33). La desesperación (y la depresión de acuerdo con Reading y Lombardo (2008)) puede traducirse en actitudes de *apatía*. Para Reading, aunque existen niveles en las capacidades humanas para imaginar metas a futuro, el establecimiento de metas habituales como una “expectación pasiva”, está motivada por la necesidad de seguridad que es común a todos a los seres humanos en alguna medida. (citado en Lombardo, 2008, s/p)

Otra de las consecuencias de vivir en situaciones de incertidumbre es explorada por William Gudykunst (2003) quien, en sus investigaciones sobre la comunicación interpersonal e intercultural, retoma la teoría de la reducción de la incertidumbre (URT por sus siglas en inglés) de Berger y Calabrese para dar cuenta de la forma en la que los individuos desarrollan sentimientos de ansiedad a partir de su incapacidad de predecir o anticipar las conductas de los demás (en interacciones interculturales) manifestando actitudes de incomodidad, tensión, aprehensión y preocupación excesiva.

Podría argumentarse que no todas las personas reaccionan de manera negativa a esta falta de horizonte de futuro, y que por el contrario, el mundo contemporáneo ensalza el “aquí y el ahora” como un valor que ha permeado positivamente, pero la realidad es que

esta “vida al límite” adquiere sentido únicamente en el marco de cierta estabilidad (material o emocional). Maslow (citado en Lombardo, 2008) afirma que la motivación de seguridad incluye la necesidad de estabilidad, certeza y seguridad (aunque las certezas provengan solo de imágenes utópicas esperanzadoras, como es el caso de la religión o de la cultura del progreso) y que estas necesidades, así como la necesidad de aventura, sorpresa y riesgo, se encuentran en todas las personas. Lombardo (2008) también sugiere que toda persona necesita cierto grado de estabilidad en sus vidas, así como cierto grado de cambio; la estabilidad nos da identidad y orden mental mientras que el cambio proporciona emoción y sentido de crecimiento y aprendizaje. (s/p)

Dado que esta investigación gira en torno a la representación audiovisual de todos estos rasgos de la incertidumbre, tanto en un contexto social como a nivel subjetivo (desde un punto de vista relacional), es de suma importancia no perder de vista tres consideraciones problemáticas, si no se quiere caer en maniqueísmos: En primer lugar las actitudes pueden variar de un sujeto a otro, aun si estuviesen sometidos al mismo trauma o experimentando incertidumbre a partir de la misma situación. La segunda cuestión a considerar es, como ya dijimos antes, que existen diferentes niveles de tolerancia a la incertidumbre, y lo que puede resultar devastador para algunos sujetos, puede no serlo para otros. En otras palabras, hay niveles traumáticos en un extremo y hay quienes disfrutan de lo incierto al punto de la adicción, en el otro extremo<sup>15</sup>. El tercer punto a considerar, tiene que ver directamente con los objetivos de esta investigación a saber, con la construcción filmica de la idea de incertidumbre, en este sentido, al tratarse de un lenguaje artístico, no se puede partir de que los autores expresen una idea tan específica como la incertidumbre (o cualquier otra) de una manera estandarizada o que obedezca a ciertas reglas de representación. Por el contrario, se espera que cada autor imprima sus propias experiencias en un lenguaje que también le sea propio. Pero sobre esto volveremos en el siguiente apartado.

---

<sup>15</sup> y aun en circunstancias traumáticas el nivel de reacción de los sujetos puede variar enormemente. Aun en los peores escenarios de marginalidad y pauperización propios de la precarización generalizada de la vida, los sujetos conservan un margen de maniobra a través del cual se desliza el ejercicio de una libertad a escala humana. Erving Goffman mostró que, incluso bajo el régimen más despiadado de la “institución total”, el individuo se cuidaba de las “adaptaciones secundarias” y a menudo encontraba la fuerza para defenderse.” (Goffman citado Castel, 2010, p. 54)

Recapitulando, el ser humano necesita de la fuente de imágenes esperanzadoras que provienen de un horizonte de futuro deseable y, en alguna medida, posible. La falta absoluta de estas imágenes deriva en comportamientos de depresión y apatía. En este sentido, el trabajo flexible propio del modelo de acumulación neoliberal, sumerge al individuo en una situación que le impide proyectar su propia vida en términos materiales quedando a merced de: cambios en la naturaleza del contrato de trabajo, de la amenaza constante del desempleo, de la incapacidad de poder reaccionar a los accidentes y contingencias de la vida, sobre todo si su actividad no le genera los ingresos necesarios para mercantilizar dichos riesgos (seguros privados para gastos médicos u otro tipo de riesgos), etc.

Esta precariedad en la que vive el grueso de la clase trabajadora, aunada a la inmediatez y el presentismo como condiciones epocales derivadas del neoliberalismo, resulta tolerable gracias a la seducción del consumismo. El mercado genera constantemente una ilusión de felicidad que difumina la realidad estructural en la que vivimos y evita que la cuestionemos y/o actuemos sobre ella para cambiarla. Quien está sujeto a sus condiciones materiales, obnubilado por el consumo y además percibe la realidad del mercado como algo natural, difícilmente se comprende a sí mismo como producto y productor de realidad, una actividad crítico-práctica que es en sí misma revolucionaria (Lukács en Alderete, p. 5).

Para que exista la posibilidad de transformación, es preciso concebir la realidad, no como algo dado sino en permanente movimiento, dinámico y relacional que hace de ella “(...) un permanente acaecer y devenir y que permite a los sujetos extralimitar cualquier determinación que haga de su realidad algo fijo e inmutable, integrando por tanto en ella la *posibilidad* como elemento del ser (Alderete p. 6). Como ya mencionamos antes, en un entendimiento mecanicista y determinista de la historia, el futuro ya es conocido, dejando por ello a la esperanza fuera de cualquier posibilidad histórica (Ojeda en Alderete, p 6).

Las clases trabajadoras pauperizadas se debaten entre sus propias necesidades materiales y la libertad de imaginar otros futuros pues esto último requiere tener cubiertas las necesidades básicas. Alderete (2013) define esta tensión en términos de una dialéctica



de la situación y de la posibilidad, es por ello –remarca el autor– que son tan importantes las circunstancias como la creación de circunstancias.

Las premisas de las que partimos no son arbitrarias, no son dogmas, sino premisas reales, de las que solo es posible abstraerse en la imaginación, pero recordemos que el sentimiento de desesperanza tiene consecuencias directas en la cognición de los sujetos, bloqueando su capacidad de imaginar alternativas inéditas a su situación presente, así que la salida de esta contradicción se antoja compleja dentro de una lógica que se despliega en la inmediatez y que es producto ella misma de la lógica cultural neoliberal:

(...) la conciencia es igualmente (...) dinámica que la realidad de la cual se constituye, aunque también es factible que pueda permanecer fija e inmutable según la lógica predominante de constitución que domine en una época determinada. En este sentido, es posible determinar para el caso actual la preeminencia de la conciencia pragmática o práctico-utilitaria, por cuanto los referentes que emite el sistema capitalista, derivados de las condiciones materiales de vida, obedecen a la lógica de la inmediatez y la certeza inmediata (Ojeda en Alderete, p. 8).

En resumen, la inmanencia propia del sistema sumerge a los individuos en estados de incertidumbre permanente con consecuencias anímicas que se despliegan sobre la propia emocionalidad de los sujetos y que se revelan, en casos traumáticos, en actitudes de apatía, desesperanza, depresión y ansiedad. Por otro lado, esta inacción paralizante imposibilita la transformación social y se percibe empíricamente en la desarticulación de las luchas obreras, la disolución de sindicatos, y la descolectivización y despolitización de las sociedades salariales. Es justo remarcar que en los últimos años se han dado levantamientos esperanzadores de las clases trabajadoras y de los sectores populares exigiendo una mejoría sustancial en sus condiciones de trabajo y de vida. Es el caso del movimiento “Chile despertó” en 2019, las movilizaciones sociales en Ecuador ese mismo año, las primeras huelgas de los trabajadores de plataformas digitales en Argentina en 2018 y las protestas de los chalecos amarillos en Francia también en 2018, por mencionar algunas movilizaciones. Sólo el tiempo dirá si estos movimientos resistirán el aislamiento obligatorio y la recesión económica que se deriva de los efectos de la pandemia de SARS-COV-2. Tal como Nelly

Richard declaró tras las medidas de control que sofocaron las protestas por la dignidad en Chile “(...) tendremos que hacer reaparecer el deseo en medio de la necesidad” (Expósito, 2020, s.p.) y con deseo, en este contexto, Richard refiere a “una pulsación de lo nuevo orientada hacia un futuro transformador” (Ibíd, s.p.).

## **Capítulo 2. Hacia una representación cinematográfica de la incertidumbre estructural y existencial. Consideraciones teóricas y metodológicas desde la perspectiva comunicativa**

El problema de mirar cómo se construye cinematográficamente la idea de incertidumbre nos obligó a resolver la investigación en tres grandes etapas. La primera tiene que ver con la construcción de la relación precarización – incertidumbre – consecuencias psicosociales, operación que resultó en la determinación de los indicadores que, al interior de los filmes, sentaron evidencia de que el tipo de incertidumbre que busca revelarse tiene directamente que ver con esta relación que hemos destacado antes. La segunda etapa corresponde a la descomposición de los textos fílmicos en sus distintos códigos con la finalidad de encontrar que de qué manera se articulan los diferentes elementos en la construcción de la idea de incertidumbre derivada de la precarización de la vida desde el modelo neoliberal y una última etapa que corresponde a la lectura de la incertidumbre en estos filmes a contraluz de las condiciones contextuales de cada uno de ellos. En esta última etapa se rescata no sólo el propio contexto de precarización de cada uno de los países sino la manera en la que han sido abordados los problemas sociales al interior de sus propias tradiciones cinematográficas.

Como puede colegirse, esta forma de proceder vincula metodologías y procedimientos provenientes de diferentes áreas del conocimiento, desde las revisiones bibliográficas muy propias para la articulación de conceptos teóricos que, en esta investigación, provienen de áreas tan afines y distintas como la teoría de la comunicación, la sociología del trabajo, la sociología de las emociones y el psicoanálisis; hasta el análisis del discurso y el análisis fílmico. El objetivo ha sido siempre poder mirar la construcción de un fenómeno social como la incertidumbre provocada por las condiciones de precarización laboral en el neoliberalismo latinoamericano a través de los códigos que el filme articula pero también en el proceso, develar los discursos sobre el problema de la vida precaria, el trabajo, la incertidumbre, la falta de una perspectiva de futuro, etc., que los creadores comunican a través de estos mecanismos. Pero antes de abordar de lleno el problema es necesario revisar cómo ha sido abordado el fenómeno de la precarización y sus consecuencias en el universo de las producciones cinematográficas de manera global.

## **2.1 La precarización en el cine. Su mirada, su aportación**

La precarización del empleo y sus repercusiones sociales, culturales y subjetivas han sido objeto, no solo de investigación científica sino también de la producción artística y cultural. Para nosotros el cine constituye un lugar privilegiado de observación en tanto es, al mismo tiempo, una industria y un lenguaje artístico. Lo primero implica su cercanía con las transformaciones neoliberales que han impactado todas las industrias productivas y de servicios, una realidad que también se ve reflejada en los contenidos de los filmes, sus temáticas y sus audiencias. Como industria el cine ha sufrido los embates de la privatización en lo que compete a la producción, la distribución y la programación, así como la precarización de los puestos de empleo que sostienen las enormes industrias y sus producciones. En México, las producciones y la infraestructura que antes dependían en gran medida del Estado, quedaron en manos de la oferta y la demanda<sup>16</sup> tras la entrada del TLCAN en una arena competitiva, global y asimétrica.

Por otro lado, las producciones pronto comenzaron a reflejar las transformaciones culturales y sociales propias del cambio en el modelo de acumulación que, al ser global y dominado por grandes industrias como la americana, comenzaron, por un lado a adoptar las fórmulas del cine hegemónico o por el otro, a apostar por un cine que, sostenido por apoyos a la producción de fideicomisos locales y la conjunción de pequeñas productoras, buscaba reflejar las realidades y estéticas locales. Esta necesidad contribuyó a la diversificación de canales de distribución que iban desde los cineclubes hasta la enorme proliferación de todo tipo de festivales de cine que se conocen hoy día.

En cuanto a los contenidos, y principalmente aquellos contenidos que tienen que ver con la crisis del empleo en el modelo neoliberal y sus consecuencias, abundan producciones que buscan reflejar las realidades locales, sobre todo en el cine del primer mundo donde el llamado capitalismo de bienestar había logrado una mayor homogeneidad y por ende, su progresiva desarticulación fue percibida como un problema generalizado. Alice Baran

---

<sup>16</sup> razón por la cual la experimentación filmica es desplazada por las fórmulas –hollywoodenses- taquilleras que aseguran entretenimiento y distracción al grueso de las audiencias, un fenómeno que, en el contexto mexicano, es analizado con gran detalle por Ignacio Sánchez Pardo (2014).

(2013) afirma que, en este contexto, la mayor producción de filmes de ficción que abordan temas de precarización se encuentran en Italia, donde gran parte de la filmografía está avocada a reflejar las aprehensiones culturales del capitalismo neoliberal a través de la representación de sus riesgos, efectos y costos humanos (p. 74). Es el caso, por ejemplo, de *Mobbing: Mi piace lavorare* de Francesca Commencini (Italia, 2004) que revela un tipo de acoso laboral que se ha popularizado en Italia desde mediados de los 90, incluso dentro de las prácticas institucionales y que tiene la finalidad de evitar las rígidas protecciones laborales (Molé citado en Bardan 2013, p. 74). La primera década del siglo XXI marcó el inicio de una serie de filmes que buscaban visibilizar “(...) la perplejidad de una nueva generación de italianos incapaces de encontrar el tipo de oportunidades, de seguridad económica y de beneficios que sus padres tuvieron asegurados.” (Bardan, 2013) El filme que inaugura esta serie es, de acuerdo con la autora, *Cover Boy: L’ultima rivoluzione* de Carmine Amoroso (Italia, 2006), filme cuyo trailer publicitario cierra con la línea: “*Amore e rabbia di una generazione precaria*”. Otros filmes europeos que han abordado la temática de la precarización de las condiciones de trabajo desde posiciones sociales históricamente más favorecidas (los antes llamados *white collars*) son: *Volevo solo dormirle addosso* de Augenio Cappuccio (Italia, 2004) y *De bon matin* de Jean-Marc Moutout (Francia/Bélgica, 2012). Ambos filmes se centran en las crisis ética y material de un empleado corporativo y un alto ejecutivo de la banca, respectivamente, así como el quebranto ético y emocional que sufren tras las decisiones que se ven obligados a tomar y sus determinadas consecuencias.

En su texto *Cruel Optimism*, Lauren Berlant (2011) propone una reflexión en clave afectiva sobre la precarización de las clases anteriormente protegidas por el llamado Estado de Bienestar, desarticulando la idea del optimismo alrededor de las “fantasías del progreso” occidental que comienza a desgastarse a partir de los ochenta del siglo pasado como correlato de la consolidación del neoliberalismo a escala global. En su investigación sobre lo que ella misma denomina “cine de la precariedad” Berlant (2011) destaca la construcción cinematográfica de las consecuencias del impacto neoliberal en el cotidiano, particularmente en el mudo del trabajo. En los filmes *Recursos Humanos* (1999) y *El empleo del tiempo* (2001) de Laurent Cantet, la autora describe el manejo de la temporalidad dentro de la historia como un *impasse*, es decir, como un tiempo vacilante, un

ajuste que provoca confusión, ansiedad e inseguridad, un presente que se prolonga indefinidamente a través de los cuerpos y las vidas saturados de los ritmos y las fuerzas capitalistas (Berlant, 2011, p. 192). El resultado es un análisis que resalta las dramáticas reconfiguraciones de las relaciones económicas de clases relativamente privilegiadas y los padecimientos afectivos de aquellos que nunca han tenido seguridad económica o institucional. Lo interesante del planteamiento de Berlant, a partir de la construcción dramática de los filmes mencionados, es el hecho de que la autora equipare la precarización o las clases precarizadas con una “clase afectiva”:

(...)the precariat must be a fundamentally affective class, since the economic and political processes that put people there continue to structure inequalities according to locale, gender, race, histories of class and political privilege, available state resources, and skills. (Berlant, 2011, p. 195)

Aunado a ello también, está el hecho de que la percepción de esta “clase afectiva” (Ibíd.) vive un proceso de precarización que dramatiza la situación<sup>17</sup> de un presente que se constituye a partir de la propia falta de horizonte de futuro, como hemos argumentado antes en esta investigación. En *El empleo del tiempo* (2001) Cantet presenta el *impasse* de un *white collar* que es abruptamente despedido de su trabajo en una compañía importante. Vincent es incapaz de comunicarle a su familia y amigos lo que ha ocurrido y se inventa un trabajo que lo obliga a estar fuera de casa, tiempo que aprovecha para buscar otro empleo, para ganarse la vida con pequeños negocios o para matar el tiempo antes de volver a casa. El “tiempo de ajuste” de Vincent se vive con la angustia y la desesperación que caracteriza el *impasse* descrito por Berlant como condición afectiva del precariado global contemporáneo.

En “*Nearly Normal*” otro texto que también se constituye como antecedente directo de esta investigación, Berlant (2011) reflexionará sobre la precarización en una clase

---

<sup>17</sup> Berlant (2011) utiliza deliberadamente el término situación en su reflexión sobre el *impasse*. Para la autora, la situación es una circunstancia que aparece en la vida y que nadie controla. “(...) a situation in a disturbance, a sense genre of animated suspension –not suspended animation. (...) When a situation unfolds, people try to maintain themselves in it until they figure out how to adjust. (Berlant, 2011, p. 195)

completamente distinta: “los de abajo” (from below) a partir de dos filmes de los hermanos Dardenne: *Rosetta* (1999) y *La Promesse* (1996). Los afectos que Berlant (2011) enfatiza en este par de filmes son la desesperación y el deseo de las protagonistas de aspirar a un presente manejable, de tener una vida “*nearly normal*”. Además, la autora resalta la especificidad histórica de este deseo en lo que denomina “afectos posfordistas”.

La desesperación de Rosetta por encontrar y mantener un trabajo, tiene que ver con su deseo de alcanzar lo que ella supone una vida normal: un mínimo de estabilidad y sobre todo reconocimiento (social recognition) y pertinencia social. (Berlant, 2011, p. 163). Las exigencias impersonales de la racionalidad capitalista (expresadas en el deseo de Rosetta de ser una buena trabajadora “*a good worker*” así como su rechazo a aceptar la asistencia social del Estado) han traído devastadores efectos en su vida anímica e incluso física (el dolor abdominal que experimenta constantemente). No es importante si la utopía del trabajo y la pertenencia social vienen del trabajo extremadamente informal y precario que consigue en un puesto ambulante de waffles, lo que resalta el filme, según Berlant, es que la ilusión del bienestar se experimenta como posible a pesar de que su vida no experimenta el menor cambio. “*The ongoing prospect of low-waged and uninteresting labor is for Rosetta nearly utopian; it makes possible imagining living the proper life that capitalism offers as a route to the good life.*” (Berlant, 2011, p.164).

En la misma línea, Lucas Martinelli (2020) destaca el uso de la temporalidad en el cine de Robin Campillo como una puesta en escena del *impasse* conceptualizado por Berlant (2011); un tipo de precariedad producido desde un lapso de tiempo condensado en las figuras del trabajo precario y de la muerte que ponen en relieve la “crisis del sueño europeo” en los cuerpos de los desterrados del sistema: migrantes, ancianos, enfermos y homosexuales. El análisis de Martinelli se centra en la elaboración de la temporalidad formal y representacional de Campillo al interior de los aspectos argumentales y narratológicos que constituyen sus películas poniéndolos en relación con conceptos teóricos que provienen de la filosofía (Butler, 2006; 2010; Deleuze, 2001), los estudios visuales sobre la precariedad (Moretti, 2019) y el tiempo (Berlant 2011). La figura del trabajo es, y en esto coincidimos ampliamente: un motivo privilegiado para acceder a una producción estética sobre lo político porque permite dar notoriedad a las cuestiones concernientes a la opresión, la injusticia y la inequidad (Ibíd. p. 203). Los cambios en las historias de vida

referidas al trabajo, la identidad, la familia, las relaciones, etc., se modifican sustancialmente al desvanecerse la posibilidad de “un trabajo para toda la vida”. Por eso Martinelli insiste en que la temporalidad en el cine de Campillo funciona como

una dilación constante a lo largo del relato, a la manera de una expansión de la sensorialidad. La durabilidad de los planos se extiende para funcionar del mismo modo que la incertidumbre de Vincent (el protagonista de *El empleo del tiempo* (2001))<sup>18</sup> ante el mundo se despliega frente a él.” (Martinelli, 2020, p. 207)

Además del tiempo, Martinelli (2020) vincula el cine de la precariedad de Campillo a la figura de la muerte, no sólo como final de la vida sino como el contorno en el que la importancia de la vida cobra sentido (p. 209). En *Les revenants* (2004), por citar uno de los filmes analizados, Martinelli (2020) sugiere que la muerte se presenta como una intermitencia, una estela que provoca una repetición de la vida pero de menor injerencia, se trata de los muertos de 10 años, especialmente ancianos que vuelven a la vida y caminan imperturbables por las calles, no se conocen las causas de su regreso pero nadie sabe qué hacer con todos esos cuerpos que ingresan a una ciudad que ya no los tenía en cuenta, su vida tampoco es la de antes, se vuelve vegetativa y deambulante. Se intenta controlar esas masas suministrando una droga que les produce un letargo que los mantiene en orden. El tiempo de la vuelta –argumenta Martinelli- que constituye el tiempo narrativo representado, es en sí mismo un estado diferencial del cotidiano, un tiempo que se constituye como lapsus y repetición del estado de duelo. (p. 211)

Dentro de este grupo de filmes que buscan representar las consecuencias subjetivas de la incertidumbre derivada de la precarización del empleo destaca *Äta sova dö* (*Eat, Sleep, Die*, Suecia, 2012) de Gabriela Picher, es un filme que retrata la situación de precarización que sufren los trabajadores de una de las economías más sólidas de Europa, la

---

<sup>18</sup> Robin Campillo participa en el filme de Laurent Cantet *El empleo del tiempo* (2001) como guionista o montajista, por esto Martinelli incluye el filme en su análisis dentro del corpus de películas de Robin Campillo.



sueca. La directora del filme relata, desde su propia condición como integrante de una familia de clase trabajadora, la obsesión de una chica por encontrar y preservar un trabajo después de ser despedida de una fábrica, la historia de Raša crea el pretexto para mostrar las frustraciones sociales causadas por la recesión y por las nuevas formas de contrato flexible que se van convirtiendo en la norma (Bardan, 2013, p. 75).

La precarización que estos filmes retratan no sólo evidencia los cambios que ha sufrido el trabajo en cuestiones organizacionales, sino también que dichas cuestiones afectan la proyección de los individuos atrapados en empleos inestables, temporales y mal pagados que impiden una planificación material de la vida futura, *Generazione mille euro* de Massimo Vernierm (Italia, 2009), por ejemplo, retrata el fenómeno desde la comedia<sup>19</sup>. En *Tutta la vita davanti* (Italia, 2008) Paolo Virzi retrata la frustración de una joven recién salida de la universidad que no encuentra el mundo lleno de oportunidades que suponía encontrar una vez graduada. “Virzi argumenta convincentemente que la generación precaria carece de esperanza en el futuro” (Bardan, 2013, p. 77).<sup>20</sup> *Giorni e nuvole* de Silvio Soldini (Italia 2007) retrata el drama que vive una pareja madura cuando el marido es echado de su trabajo de veinte años y ambos se ven obligados a buscarse la vida en trabajos mal pagados. El filme retrata la humillación de Michele el marido y el desgaste de la pareja que eventualmente se va aislando de su familia y amigos a causa de los sentimientos de culpa que genera el incumplimiento de las expectativas y los roles de género que la sociedad les demanda. Como vimos antes el miedo, la vergüenza y la culpa son emociones asociadas a la internalización de los riesgos del trabajo por parte de los trabajadores que han sido precarizados (Mancini, 2016), que han perdido el trabajo o que van intermitentemente de un empleo a otro sin lograr ningún tipo de estabilidad o certeza, es decir, son características de padecer incertidumbre a niveles traumáticos (Brothers, 2008).

La crisis es el nuevo orden de las cosas y como tal perturba las representaciones habituales de la dinámica social, sea que los autores vivan la precariedad laboral, la austeridad de los programas sociales, el paro, etc., o que no vivan esta realidad en carne

---

<sup>19</sup> Bardan (2013) recuerda que esta situación no es local, es una coyuntura global que, aunque con matices distintos se vive en toda Europa, donde toma lugar su estudio: “William Underhill llama a esta generación “the lost youth of Europe” o “baby losers”. En Francia es llama “génération précaire”, en Alemania “Generation Praktikum” y en España son los “mileuristas” (p. 76)

<sup>20</sup> El resaltado y la traducción son nuestros

propia. En este sentido, Villarrea (2018) destaca el filme *As Mil e Uma Noites* de Miguel Gomes (Portugal, 2015), un proyecto en tres volúmenes sobre los impactos de la recesión en la vida cotidiana de los portugueses durante la crisis que tuvo lugar en el 2011; las historias provienen de noticias reales que dan cuenta del contexto socio-cultural en el que fueron creadas pero están ambientadas en paisajes fantásticos que, en palabras de Villarrea (2018) “(...) reivindican la necesidad de la ficción como defensa, resistencia y afirmación ante la adversidad.” (p. 17), en el cine latinoamericano, además de la fantasía como mecanismos de defensa, se suma el humor. *As Mil e Uma Noites* pertenece a un grupo de películas en las que Villarrea (2018) identifica la crisis en los efectos que esta produce sobre la población, aunque no se haga mención específica de la crisis. En el mismo grupo el autor colocaría *Terrados* de Demian Sabini (España, 2011), *Os fenómenos* de Alfonso Zarauza (España, 2014), *Hermosa juventud* de Jaime Rosales (España, 2014), *Magical Girl* de Carlos Vermut (España, 2014), *Mapa* de Elías León Siminiani (España, 2012), y *E Agora? Lembra-me* de Joaquim Pinto (Portugal, 2013).

Por otro lado están los filmes en los que se hace alguna mención específica a la recesión, cuyo relato se utiliza como excusa para plantarse en el presente histórico. En este grupo Villarrea (2018) incluye filmes de muy variada producción, desde algunos muy comerciales con tramas que van desde la comedia al *thriller* –como *Torrente 4* de Santiago Segura (España, 2011) y *Cien años de perdón* de Daniel Calparsovo (España, 2016), respectivamente- hasta filmes independientes de bajo presupuesto como *Los exiliados románticos* de Jonás Trueba (España, 2015) o *Madrid Above the Moon* de Miguel Santemas (España, 2016). Películas como *A puerta fría* de Xavi Puebla (España, 2012), retratan los avatares de los trabajadores que exceden los 50 y no tienen empleo fijo; relatos que, aunque podrían presentarse en otro tiempo, revelan a manera de alegoría, el endurecimiento y precarización de las condiciones de trabajo. Otros filmes destacados por el mismo autor son aquellos que se conocen como filmes *low cost* o de bajo presupuesto, mismos que parangonan la crisis de la industria cinematográfica con la crisis socioeconómica. Es el caso de *Mi loco Erasmus* de Carlo Padial (España, 2012) o *Gente en sitios* de Juan Cavestany (España, 2013). Es importante no perder de vista que, aunque hubo filmes que desde muy temprano buscaron representar el clima de incertidumbre derivado de la reconversión industrial que dejó a miles de trabajadores en las calles – como

*Los lunes al sol* de Fernando de León Araona (España, 2002)- el cine de crisis que conceptualiza Villarnea (2018) es un cine que se realiza con cierta consistencia a partir de la crisis financiera e inmobiliaria en España y las sucesivas medidas de austeridad, momento en el que los efectos negativos comienzan a propagarse, por ello, el autor apunta a que la proliferación de películas con el tema de la crisis aparece cuando los cineastas llegaron a ser conscientes de que existe una Gran Recesión (p. 19).

En América Latina resulta complejo aislar las representaciones de la crisis derivada de la precarización del empleo (es decir, sin que estas representaciones den cuenta de una serie de problemas sociales que han acompañado la historia misma de la región desde su colonización: pobreza, racismo, violencia, etc.) por al menos dos razones. La primera corresponde al hecho de que en la mayor parte de la región el acceso al trabajo estándar (G. Rodgers, 1989) no corresponde a una realidad homogénea. La economía mexicana, por ejemplo, – como en otros países semindustrializados –

se caracteriza por dualismo tecnológico y estructuras de mercado asimétricas donde algunos sectores de alta productividad, con corporaciones modernas, producción a gran escala y mercados internos de mano de obra segmentados, coexisten con grandes reservas de excedentes laborales rurales y urbanos que carecen de poder de mercado y llevan una vida precaria en ocupaciones de baja productividad. La organización de la producción y la estructura de los mercados de mano de obra están interrelacionadas y ambas son afectadas por fuerzas económicas, sociales e institucionales, incluido el papel de la política gubernamental. (Márquez Padilla & Ros, 1990, p. 343)

Además las leyes de protección al empleo que se estructuran en la Ley Federal del Trabajo de 1931 (leyes que favorecen la estabilidad de los empleos) se aplicaron esencialmente a los trabajadores sindicados de las grandes empresas tanto públicas como particulares.<sup>21</sup> Esto crea un mercado laboral heterogéneo en el que un enorme sector de la mano de obra

---

<sup>21</sup> De acuerdo con Padilla y Ros (1990) la fuerza de trabajo “moderno o formal” estuvo empleada, por lo menos hasta finales del siglo pasado, en sectores urbanos y de alta productividad, a saber, los servicios gubernamentales, las corporaciones públicas (principalmente los sectores energéticos y de comunicaciones y transportes), los sectores de la gran manufactura y los “servicios terciarios modernos”, predominantemente privados (p. 344)

productiva queda fuera las leyes de protección del trabajo o se encuentra en situaciones de empleo informal o autoempleo.

La segunda razón, íntimamente vinculada a la anterior, tiene que ver con esa población marginalizada y empobrecida en América Latina. Los problemas sociales que históricamente ha generado el extractivismo, la tecnificación de la industria y la tercerización de la producción, entre otros factores, así como la terrible desigualdad en la repartición de la riqueza favorecieron el crecimiento de la marginalidad social en sectores que fueron desplazándose desde los bordes de las ciudades hasta el corazón de prácticamente todas las urbes latinoamericanas, en otras palabras, el empobrecimiento no es privativo de los grupos marginalizados, es un fenómeno que alcanza también a las clases trabajadoras<sup>22</sup>. Por estas y otras razones, hablar de un cine de la precariedad laboral en América Latina resulta complejo, una vez que se comprende que los problemas sociales del empleo en nuestra región son una parte de las muchas carencias que ha retratado el cine con “vocación social”.

Como veremos más adelante, el cine argentino es quizás el cine nacional que cuenta con una mayor cantidad de filmes acotados a la problemática de lo laboral, en gran parte gracias a la homogeneidad histórica de su ciudadanía salarial. En lo que respecta a otras grandes industrias filmicas como la mexicana la desigualdad, la marginalidad y la precarización de las clases trabajadoras son situaciones que se entremezclan con otros grandes problemas sociales como la violencia, el narcotráfico, la corrupción y la delincuencia.

En cualquiera de los casos el cine juega un papel de "informador privilegiado" (Ferro, 2008, p. 8) en el tratamiento de los hechos sociales porque los enmarca en una representación sensible que nos permite acercarnos, no sólo a los acontecimientos sino a las reacciones y emociones humanas encarnadas en los actores que las representan. En otras palabras no sólo obtenemos de la pantalla información sobre el estatuto de la realidad contemporánea, sino también un marco emocional que nos interpela en tanto sujetos sensibles y emocionales. En este sentido aunque el cine remite a hechos concretos, el marco en el que estos están contruidos es resultado de una experiencia mediada social y

---

<sup>22</sup> La figura del “obrero pobre” como se conoce en Europa es una construcción semántica que explica la precariedad y la pobreza en la que han vivido amplios sectores ocupados de la población.

discursivamente. El filme en tanto “maquinaria figurativa” (Rodríguez, 2007) hace posible un tipo de rememoración muy particular, la de los sentimientos y emociones que están construidas en el celuloide y que, a su vez, evocan sentimientos y emociones que se guardan en la memoria del espectador y que orbitan las situaciones derivadas de problemas socioculturales experimentados tanto por los creadores como por los receptores de manera directa o indirectamente, pues el discurso está más allá del orden de lo consciente.

Ricaurte, retomando a Lotman y Uspensky insiste en la capacidad semiótica de los productos culturales para ordenar la realidad y cómo estos mecanismos de “ordenamiento” están íntimamente ligados con los mecanismos de memoria colectiva (Ricaurte, 2014, p. 38), esta memoria colectiva es el sustrato de la comunicación y de la identidad y, estos elementos a su vez conforman una memoria cultural que, siguiendo a Ricaurte (2004) no serían otra cosa que una especie de continuum semiótico en el que se van conservando y sedimentando textos, códigos y lenguajes compartidos por una comunidad de sentido específica.

Las películas que hemos mencionado como ejemplos de un tipo de cine que aborda el fenómeno de la precariedad laboral, así como las películas que analizaremos más exhaustivamente en esta investigación – *La Demolición*, Argentina, 2005 y *Maquinaria Panamericana*, México, 2016 – son representaciones que articulan una serie elementos lógico-afectivos en torno a formas culturales de referir las problemáticas inherentes a dicha precarización, por ejemplo en *La Demolición* (2005) de Marcelo Mangone, el contraste entre Lazzari, empleado en “negro” de un pequeño negocio de demoliciones y Beto Luna, ex empleado de una fábrica quien mantiene la fantasía de trabajar para ésta en las condiciones laborales de su época de pujanza (claramente referida a las condiciones del trabajo estándar en el esquema bienestarista) es un contraste anímico y emocional. Cuando Lazzari expresa las condiciones de trabajar “en negro” lo hace vinculando a esta condición su propio estado anímico y sus problemas emocionales: ataques de pánico, ansiedad, pensamientos suicidas y su incapacidad de comunicarse con la gente<sup>23</sup>, mientras que Luna, a pesar de vivir en una fantasía, goza de una mejor salud tanto física como anímica.

---

<sup>23</sup> Como veremos más adelante la depresión es consecuencia de niveles traumáticos de incertidumbre (Brothers, 2008); y el miedo, la vergüenza y la culpa derivados de la internalización de los riesgos laborales

Ya que la memoria no es un proceso homogéneo, mucho menos la memoria colectiva, parece pertinente entender estas representaciones como fragmentos de una memoria emocional que busca sedimentarse en el imaginario, estableciendo relaciones complejas entre las consecuencias subjetivas de una clase trabajadora vulnerable sujeta a relaciones de poder asimétricas.

En las películas elegidas para el análisis se observa un tratamiento del mundo laboral que explora el “otro lado” de las relaciones laborales “exitosas” de la llamada *generación creativa* (Florida, 2002) que por lo general es la protagonista de representaciones que utilizan el lenguaje de la comedia romántica. En ese sentido *La Demolición* (2005) articula una representación crítica de las condiciones de trabajo impuestas por el modelo neoliberal pero valiéndose también del humor ligero como una estrategia que es interesante analizar, no sólo en su relación con el humor de la comedia romántica (como género casi por excelencia del mundo laboral de la generación creativa en su discurso hegemónico), sino también por las propias implicaciones que tiene el tratamiento de un trauma social vía el humor<sup>24</sup>.

Este proceso de sedimentación de una memoria emocional a través del cine es fundamental en una política de la memoria que busque la reivindicación de comunidades de recuerdo subordinadas, periféricas o excluidas (Ricaurte, 2014) por aquellas memorias que se construyen en función de intereses hegemónicos y de grupos dominantes.

---

en las propias biografías de los trabajadores (Mancini, 2016) derivan entre otros problemas, en el aislamiento social del trabajador precarizado.

<sup>24</sup> Si estamos de acuerdo con Brothers (2008) en que la incertidumbre puede llegar a niveles traumáticos expresados en depresión y apatía, también podríamos hacer el ejercicio –no poco problemático– de imaginar que las consecuencias de la incertidumbre generada por una creciente pauperización de las condiciones de trabajo y de vida alcanza a un importante sector de la población generando una especie de trauma colectivo. Del mismo modo podemos ver, en el desarrollo de la cinematografía que aborda estos temas laborales una división clara entre aquella que se centra en la marginalidad y el empobrecimiento desde una condición dramática y otra que lo articula desde el humor (y por supuesto una serie de matices intermedios). También podemos fijar aquí la hipótesis de que el tratamiento humorístico de estos problemas ha sido más prolijo los primeros años del nuevo milenio. En un estudio sobre el humor como estrategia para superar el trauma del holocausto, Steir-Livny (2015) afirma que, la sátira y la parodia buscan “(...)to repair a society by using humor. It highlights the absurd in an existing situation and attempts to influence people to change their attitudes. With its humorous approach, satire conveys its message more easily than didactic propaganda, which might incite resistance.” (p. 200) En este sentido cabe destacar que, aunque las películas abordan una problemática social, en su forma distan mucho del cine político latinoamericano que caracterizó por ejemplo, al llamado Tercer Cine preocupado por construirse en un documento vivo de la “realidad desnuda” (Getino, 1982). En un momento en que la propaganda política es vista con recelo, el humor permite recrear situaciones que revelen las contradicciones de un sistema en crisis sin la reticencia que, como afirma Steir-Livny (2015) genera la propaganda política hoy día.

Asimismo la memoria de estos grupos, o fragmentos de ella, pueden ser recuperados y actualizados en el futuro, recordemos que de acuerdo con Freud (1970), nada de lo que una vez formó parte de la vida anímica puede desaparecer de ésta, todo se conserva y puede volver a surgir en circunstancias favorables. Hoy mismo, en medio de la pandemia por SARS-Cov-2 que nos obliga a permanecer encerrados y asilados, y, ante la evidente crisis de los sistemas de seguridad social y salud pública que ésta develó, somos testigos de la recuperación de los discursos que advertían sobre las consecuencias de las estrategias neoliberales de flexibilización del trabajo, discursos que trataron de impulsar las agendas de trabajadores organizados y sindicalizados, así como grupos de académicos, algunos medios de comunicación, artistas y creadores cinematográficos desde finales del siglo pasado.<sup>25</sup>

Cada medio tiene sus propias posibilidades y características, sus ventajas y desventajas en este juego de transmisión y recuperación de la memoria colectiva, pero además, como afirma Ricaurte (2014) “(...) cada recuerdo prefiere un cierto medio; cada medio es favorable para un determinado tipo de memoria y tiene sus propias reglas de construcción y de lectura” (p. 42) para nosotros, en este sentido, el cine es un medio privilegiado en la transmisión de la memoria emocional gracias a su capacidad de reflejar sentimientos y emociones humanas de modo mimético, además de la capacidad de construir una atmósfera emotiva a partir del uso de elementos audiovisuales, auditivos, así como los recursos del montaje.

Las expresiones emotivas que son transmitidas por los actores en las ficciones que hemos mencionado, y otras muchas; el uso de los recursos audiovisuales como la música, la iluminación, la colorimetría, el montaje, etc., dan forma a la cara más íntima y subjetiva de la compleja problemática de la precarización laboral y de incertidumbre que de ella se deriva. Estas formas de articular una cierta sensibilidad, a partir de los recursos expresivos del cine forman parte de los fragmentos de memoria que se van sedimentando en una especie de “archivo vital” (Richard en Expósito, 2020) al que es posible acceder para

---

<sup>25</sup> A estos mecanismos de transmisión de la memoria que habitan los medios de comunicación y que hoy se recuperan ante la evidente crisis del empleo y sus consecuencias psicosociales se suman contenidos que discurren por la web: las redes sociales, los canales de videos y los blogs, no es raro hoy ver memes relacionados con estos temas circulando en plataformas como Facebook o Twitter. Esto obedece a que la transmisión de la memoria no es una simple operación de traslado de contenidos sino que, como afirma Ricaurte(2014), dicha transmisión conlleva un momento de creación quien transforma la información recibida, corrigiéndola, interpretándola, incrementándola, simplificándola, etc. (p. 42)

reactivar y actualizar las formas de descontento que permitan, en un determinado momento promover un cambio. Para ello no es necesario que la sociedad entera haya vivido experiencias de precarización, es decir, que sepa en carne propia lo que es el desgaste de las condiciones de trabajo estándar y vida relativas al llamado estado de bienestar; basta que los fragmentos de este saber colectivo se reactiven vía el “desfase y la reinención” (Richard en Expósito, 2020 s/p), mecanismo al cual se suma el cine y sus contenidos, pero también los otros medios de comunicación, incluida la oralidad.

Bajo este argumento, no defendemos la idea de que el cine tenga, intrínsecamente, un valor didáctico que pueda ser útil para fines políticos. Lo que se trata de argumentar es que, la construcción ficcional que hacen ciertas películas refleja una emocionalidad desprendida de situaciones de marcada incertidumbre (Mancini, 2016), ya sea, en el propio accionar de los personajes sometidos a situaciones de precarización, o a través de los códigos filmicos que se articulan para crear dicha atmósfera. Son los fragmentos de estas historias, estrechamente vinculados a la emocionalidad que construyen lo que queda de algún modo sedimentado en la memoria colectiva y que puede, posteriormente, ser actualizado.

Hay que decir también que hay evidencia empírica de situaciones donde la construcción de la incertidumbre y la precarización en el cine ha motivado cambios incluso a nivel institucional: es el caso de *Rosetta* (1999), película de los hermanos Dardenne que ya hemos mencionado antes y que fue recibida por la comunidad belga como un reflejo del Estado en crisis. El descontento que provocó inundó los medios logrando que el gobierno emitiera el “plan Rosetta”, una ley que obligaba a las empresas a contratar belgas jóvenes que buscaran una oportunidad laboral en una economía cada vez más globalizada (Berlant, 2011, p. 163). Aunque es un caso excepcional prueba el potencial del cine como un dispositivo de identificación de problemáticas sociales y de acción social.

El ejercicio de esta investigación se centra en recuperar, de las películas seleccionadas, la manera en la que éstas utilizan los códigos filmicos para construir la idea de incertidumbre, desde su naturaleza lógico-afectiva, que se desprende de la situaciones que viven los personajes precarizados, es por eso que, dentro de un universo amplio de películas que tratan el tema del trabajo, se han elegido dos filmes que explícitamente hacen



referencia a estas precarizaciones en los dos extremos de América Latina, México y Argentina. Como veremos más adelante, dichos filmes articulan representaciones de la incertidumbre que están íntimamente vinculadas con sus propias tradiciones filmicas. Por un lado el filme argentino fuertemente influenciado por el cine militante mientras que el filme mexicano construye una alegoría de las consecuencias psicológicas de la pérdida del empleo pero sin apelar nunca a condiciones estructurales.

## **2.2 Los estudios de cine dentro de la comunicación y otras áreas disciplinares**

Dentro del campo de la comunicación en México, son numerosas las investigaciones sobre el fenómeno filmico, entendiéndolo por éste todo aquello que rodea la realización de un filme: la producción, distribución, proyección, interacción con los públicos y por supuesto los contenidos de los filmes. De entre todos estos enfoques, en México, se puede distinguir una nutrida veta de textos que, desde los años 90 del siglo pasado, han explorado las consecuencias de una creciente neoliberalización de la economía en la desarticulación de la poderosa industria filmica nacional (Hinojosa, 2003; 2004; 2006; 2007; 2013; 2014; Sánchez Pardo, 2014, 2016, 2018; ). Esta veta de estudios de economía política del cine nacional contribuye de manera importante en la tarea de comprender cómo esta desarticulación de la industria -y la subsecuente precarización de su fuerza laboral- ha afectado de manera directa los contenidos de las realizaciones nacionales. El ejemplo más destacado en este sentido es el texto de Ignacio Sánchez Pardo *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema 1988-2012* (2014), texto que pone las bases para comprender el cambio de rumbo que sufre un cine basado en la construcción de un imaginario nacionalista en su choque con una industria global –americana sobre todo- que coopta los circuitos de producción, distribución y proyección; y que, además, también dota de un nuevo marco axiológico y de sentido los contenidos de las filmografías locales. En este sentido, Sánchez Pardo sostiene que

The problem was not merely that of a crumbling film structure. It also involved the decline of the hegemonic codes of culture that still shaped Mexican cinema both

aesthetically and ideologically, and the economic and intellectual exhaustion suffered by Mexican film at large. (Sánchez Pardo, 2014, s/p)

Una observación a destacar en este punto es que el modelo neoliberal ha significado para la cultura en general y para el cine en particular, una enorme privatización de la producción que no sólo derivó en un cambio de contenidos sino también en el cambio de las comunidades de espectadores. De acuerdo con el texto antes citado, la privatización de la industria impactó en el costo y la calidad de las salas de cine, hecho que atrajo a una audiencia de clase media que también comenzó a verse reflejada en los contenidos de un cine que comienza orientarse de acuerdo a los nuevos valores impuestos por el dinero y por el modo de vida de la “clase creativa” (Florida, 2002). Uno de los ejemplos más manidos en este sentido es el filme *Sólo con tu pareja* (1991), que el mismo Sánchez Pardo considera la película medular de cine mexicano comercial de la época del neoliberalismo, y que retrata los avatares de Tomás Tomás (Daniel Giménez Cacho), un publicista creativo y mujeriego que hace jingles y slogans para marcas comerciales. La opera prima de Carlos y Alfonso Cuarón es una comedia de enredos y malentendidos que lleva a la clase media a consumir un cine en el que se sienten reflejados.

Otro aspecto del fenómeno filmico ampliamente estudiado en contexto de los estudios de comunicación son las audiencias (Monsivaís & Bonfil, 1994; Rosas Mantecón, 1998; 2012; 2013; Ochoa & Rosas Mantecón, 2007; Ochoa, 1998; Miquel, 1990; Sánchez Ruíz, 2001) cuya emergencia en México data de la época de la industrialización y el Cine de Oro, aunque será en la década del sesenta cuando se detonen líneas de investigación con rigor historiográfico y análisis críticos. En esta época aparecerán también las primeras revistas independientes, filmotecas, escuelas y colecciones de libros sobre cine (Rosas Mantecón, 2012); el resultado fue la institucionalización de un nicho para los estudios de audiencias que, en principio, privilegió el diseño y la evaluación de las mismas, pero que sigue empujando por estudios que permitan el desarrollo de políticas culturales alrededor de la creación, exhibición, difusión y otro tipo de apoyos para el cine en nuestro país. Sobre estas relaciones los investigadores Fuentes Navarro y Sánchez Ruiz (citados en Rosas Mantecón, 2012) señalan la necesidad de potenciar el diálogo entre los historiadores del cine, los productores de filmografías, los críticos cinematográficos y los comunicólogos.

Ya sobre el caso que nos ocupa, a saber, el estudio y análisis sistemático del texto fílmico, existen muchas aproximaciones al contenido y estatus del cine que pueden agruparse en el campo de los llamados *film studies*, campo que en nuestro país adquiere características muy particulares y desafiantes en lo que respecta a las disciplinas y las metodologías. De acuerdo con Sánchez Pardo (2014) esto se debe a que no existían los *film studies* en el ámbito de la academia mexicana. La mayoría de los estudios sobre cine en México se encontraban afincados en programas de sociología y ciencias de la comunicación, lo que redundaba en el hecho de que la mayoría de estudios sobre cine en México tienen que ver con la “práctica social del cine” (“*The social practice of the cinema*”), así como con el estudio sociológico de las audiencias. (Sánchez Pardo, 2014, s/p)

Otro problema que destaca el autor tiene que ver con el “precario estado de la crítica cinematográfica en México” entendiendo por precario el estatus de una crítica de cine que no tiene un nicho institucional en nuestro país; los mejores programas académicos en lo referente al cine como el CUEC (de la UNAM) y el CCC (que depende del Estado) están orientados a la creación más que al estudio y la interpretación. Esto hace que muchos de los trabajos académicos sobre cine mexicano se realicen en las academias americana y británica y en departamentos de Idiomas o Estudios Latinoamericanos. Además aunque hay cada vez más estudios sobre cine en los departamentos de Humanidades, la realidad es que muchos carecen de un núcleo sólido dedicado al estudio del séptimo arte en América Latina, de acuerdo con el mismo Sánchez Pardo (2014).

Si se toma en cuenta que mucho del análisis fílmico se afina en departamentos de Humanidades y Letras, y que la crítica en México se hace en su mayoría desde el periodismo, el mayor riesgo es limitar el análisis fílmico a las herramientas metodológicas heredadas de la literatura como el análisis de la narrativa, las historias y los personajes en detrimento del estudio de aquellos elementos que hacen del cine cine, valga la redundancia, es decir, de aquellos elementos que distinguen el lenguaje fílmico de cualquier otro (como el montaje).

Esta preocupación ha dado lugar a una rica veta de estudios provenientes de la estética y particularmente de la filosofía de los nuevos medios. Dentro de este grupo es destacable el trabajo del filósofo mexicano Alberto Carrillo Canán quien ha explorado las

tensiones entre los nuevos medios (y en particular el caso del cine) y la narratología en análisis que privilegian un acercamiento fenomenológico a la percepción del lenguaje propiamente audiovisual (Carrillo Canán, Zindel, Calderón Zacaola, & Montes González, 2012; Carrillo Canán, 2008; Carrillo Canán, Zindel, & Rivas López, 2015; Carrillo, Zindel, Roberto, & Chaparro, n.d.). Aunque la anterior es una deriva interesante para observar y problematizar las cualidades ontológicas del cine, no es el caso que nos ocupa en esta investigación, lo que sí nos interesa es poner de relieve la necesidad de enfatizar la manera en que operan las cualidades propiamente cinematográficas en la construcción de la idea de incertidumbre como algo distinto, y complementario, a los tradicionales conceptos de narrativa filmica, la historia, los personajes, la música e incluso la fotografía. Para dar cuenta de este entretendido de códigos y sus significados, es necesario tomar en cuenta toda una tradición de análisis cinematográfico.

Enorme es la aportación de Lauro Zavala (2012) en la tarea de recapitular el desarrollo del análisis cinematográfico, desarrollo que el autor divide en al menos 5 grandes tendencias o escuelas: la rusa, la continental, la anglosajona, la alemana y finalmente la escuela mediterránea. Del devenir de estas grandes tradiciones nos ubicamos, con este estudio, al interior de la tendencia continental de análisis filmico. La tendencia o escuela continental está determinada por los analistas franceses que surgen a partir de los trabajos publicados en la década del sesenta por André Bazin y continuados por el teórico de la narratología filmica Christian Metz. Ambos autores inauguran una escuela fuertemente afincada en la relación filosofía - análisis literario. En esta tradición se encuentran los estudios de Gilles Deleuze (1983, 1985); Jacques Aumont (1992, 1996), Aumont y Marie (1990, 2006), Alain Bergala (2007), Laurent Jullier (2000, 2007) y en una vena posestructuralista del cine y la literatura destaca el trabajo de Roland Barthes (1991).<sup>26</sup> En 1977 Pierre Sorlin integra la dimensión formalista con la aproximación sociológica, iniciando la práctica de los estudios culturales en Europa (Zavala, 2012, p. 11).

---

<sup>26</sup> Siguiendo con la síntesis de Lauro Zavala (2012), la escuela continental se trata de una escuela de análisis dominada por la narratología y el estructuralismo, con gran influencia del psicoanálisis lacaniano, así como algunos manuales que han tenido una enorme influencia en América Latina porque han sido traducidos casi en su totalidad al español. De acuerdo con Zavala (2012) el concepto central en esta escuela es el *découpage*, es decir “(...) el registro preciso de los planos y la banda sonora de una secuencia o una película completa, como paso previos a la interpretación textual de un filme.” (p.12)

Los modelos de análisis que presentamos aquí como antecedentes directos de esta investigación, pueden inscribirse en el modelo de análisis que Lauro Zavala (2012) asocia con la escuela anglosajona, es decir, a partir de un caso en particular -una película, el corpus de películas de un autor- para motivar una reflexión apoyándose en conceptos “no excesivamente abstractos” provenientes de otras áreas o disciplinas de conocimiento.

La propuesta de análisis de esta investigación comparte con estos modelos su vocación empírica, describiendo la manera en la que ciertos filmes construyen la idea de incertidumbre pero también destacando el papel que juega la comunicación entendida como expresión o proyección subjetiva de significados (Romeu, 2018) en este proceso. Partiendo de que el filme constituye precisamente una expresión -tecnológicamente mediada- no es ocioso pensar que éste puede ser sometido a un análisis que revele la forma en la que los creadores, como sujetos históricamente situados, construyen un discurso en torno a la incertidumbre como fenómeno lógico-afectivo representativo de una condición epocal como la que se deriva del modelo neoliberal en cuanto a la precarización de la vida y el trabajo. A continuación exponemos la pertinencia de esta concepción de la comunicación para esta investigación.

### **2.3 Análisis del filme como acto expresivo. La propuesta bio-histórica-fenomenológica de la comunicación**

Para comprender al filme en esta dimensión de “informante privilegiado” es preciso delinear la forma en la que abordamos el análisis desde los estudios de la comunicación. Como sabemos, este campo produce conocimientos que se concentran mayormente en el ámbito mediático, es decir sobre los medios de comunicación y las redes sociodigitales, bajo enfoques que privilegian el impacto de los medios en los sujetos (Romeu, 2020). Este esquema, de acuerdo con Romeu (2020) hace equivaler lo comunicativo con lo mediático y lo mediático se supone suficiente para referir el papel de lo comunicativo en lo social. Como se puede colegir ninguna de estas definiciones es capaz de aprehender nuestro objeto, a saber, la representación fílmica de la incertidumbre, como un objeto de la comunicación en tanto no se ciñe al estudio mediático del cine, ni a los estudios de recepción y audiencias. El enfoque que nos permite hacer pertinente nuestro objeto para los

estudios de la comunicación, viene de la propuesta bio-histórica-fenomenológica de Vivian Romeu (2018, 2019, 2020), propuesta que centra el fundamento de lo comunicativo en el sujeto y más concretamente en su acto o acción expresiva. En esta concepción la esencia del proceso comunicativo es la socialización misma, entendida como

el proceso histórico, dinámico y pragmático de construcción subjetiva e intersubjetiva de sentido vía las relaciones sociales, y no solamente como el proceso de construcción de identidades colectivas que figura desde la sociología; por ello, la socialización se asume (...) desde un enfoque semiótico pero también fenomenológico. Esto plantea a su vez la necesidad de incorporar al sujeto comunicante y su capacidad para producir significados o representaciones, así como para usarlas en la comprensión de la comunicación en su manifestación más empírica y observable: en el acto/acción comunicativa (...). (Romeu, 2020, p. 3)

En su comprensión de la comunicación como un proceso, Romeu incorpora en el fenómeno la cognición, la significación y la expresión del ser comunicante y en ese sentido el proceso comunicativo como proceso de socialización se define por la constante circulación de sentido, de significados individuales y sociales en un tiempo-espacio determinado. Es decir, en el sujeto se gestan y de él salen los significados (p. 4) que configuran la materia misma de la socialización.

En ese sentido, el cine como acto expresivo se comprende como una instancia de proyección de los sentidos subjetivos e intersubjetivos que se disputan en la arena social, es decir como un acto comunicativo que se configura en lo individual y al mismo tiempo configura lo social, de ahí su importancia en un análisis histórico-social. En cada filme, entendido como acto expresivo se configuran significados informados de procesos históricos y sociales, por ello es factible analizar la forma en la que el filme reproduce, aunque sea en la ficción, las formas en la que las estructuras influyen en la subjetividad de los seres sociales. Veremos cómo nuestro análisis de los filmes argentino y mexicano revela formas de organización del discurso informadas de la propia tradición histórica de cada una de las filmografías nacionales. En otras palabras, en cada filme entendido como un fenómeno expresivo, se tensionan lo individual y lo social porque la materia prima de la comunicación

constituye un conjunto de representaciones de diferentes grados de abstracción donde se funden los significados construidos a partir del mundo biográfico-experiencial del sujeto que abarca las dimensiones intra e interpersonal, y los significados heredados o bien construidos intersubjetivamente debido a la acumulación histórico-cultural en forma de valores, costumbres, leyes, tradiciones, identidades, etc. (Romeu, 2020, p. 8)

En el filme quedan plasmados significados que provienen de un sinfín de representaciones que se han compartido intersubjetivamente y que construyen un presente simbólico común que se disputa constantemente el orden de lo social. En ese sentido cada filme pone en juego representaciones de lo real que disputan ese poder simbólico, para reproducirlo o bien para transformarlo. En ese sentido sostenemos que el film mexicano analizado en esta investigación, a saber, *Maquinaria Panamericana* (2016) reproduce, en alguna medida, el orden social mientras que *La Demolición* (2005) busca transformarlo. Con “orden social” nos referimos particularmente al fenómeno del que parte esta investigación, a saber, la incertidumbre como consecuencia de la precarización del trabajo y de la vida.

#### **2.4 Hacia una construcción cinematográfica de la incertidumbre. La representación fílmica como construcción de un aspecto de la realidad**

Para abordar el análisis de los filmes *Maquinaria Panamericana* (2016) y *La Demolición* (2006) es necesaria una nota sobre los supuestos teóricos de los que parte esta investigación. Cuando se trata de analizar el cine como fenómeno social es inevitable un recorte -que nunca deja de ser arbitrario- dada la naturaleza compleja y polifacética de éste. Como el lector puede ya intuir, un análisis sociológico del cine podría tomar en cuenta aspectos como la producción y circulación de productos fílmicos, la economía política de la industria fílmica en un contexto particular, la recepción de las producciones locales o extranjeras, los circuitos de circulación locales e internacionales, etc. Y aunque todos estos aspectos son importantes para una mejor comprensión del cine como fenómeno social, en esta investigación nos avocamos al estudio de la representación fílmica, no solo en cuanto constituye un acto expresivo sino también en cuanto constituye un discurso susceptible a ser interpretado. Esto requiere estrechar el panorama y definir límites. Por ello proponemos

que el estudio del filme es útil a la producción sociológica del conocimiento en tanto que el discurso filmico articula y comunica representaciones audiovisuales que transparentan, en alguna medida, ciertos aspectos de la realidad en la que se encuentran inmersos los sujetos sociales implicados en su producción. Esto, sin duda, requiere una explicación más detallada.

Cuando se usa el concepto de *representaciones* generalmente suele vincularse a un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o símbolo que se instaura en lugar de una realidad (Victoriano & Derrigrandi, 2009). Partiendo de esto nos posicionamos directamente en el terreno de los objetos percibidos (signos visuales y sonoros) como representaciones de la realidad. Cuando en este contexto hablamos de representaciones es necesario distinguir, al menos, dos tipos: aquellas que emplean signos que están “en lugar de la cosa”<sup>27</sup> como el caso de los signos lingüísticos, donde éstos están en lugar de lo que denotan; y aquellas que se constituyen desde imágenes de la realidad misma de manera simbólica o icónica. Estos dos tipos de representaciones se relacionan estrechamente con el conjunto de representaciones mentales que todos los seres sociales desarrollamos para dotar de sentido a la realidad. Sin estas representaciones no podríamos interpretar el mundo ni comunicamos.

Para los estudios culturales estas representaciones mentales se crean a partir del conocimiento del mundo y a su vez, éstas, al ser expresadas en algún tipo de lenguaje, recrean el mundo, lo re-presentan de nuevo pero filtrado por nuestra subjetividad. Para Stuart Hall (2014) no es suficiente que dos individuos compartan mapas conceptuales similares, pero sí es necesario poder intercambiar “sentidos y conceptos”, y esto sólo es posible, según el autor, cuando comparten lenguaje<sup>28</sup>. Estos lenguajes compartidos están compuestos por signos que traducen nuestras palabras, sonidos e imágenes, y somos nosotros quienes fijamos el sentido de ellos (Hall, 2014, p. 490) pero también pueden estar

---

<sup>27</sup> Los seres humanos elaboran significaciones en la construcciones de la materialidad de su existencia. Están condenados a su autoproducción, y al hacerlo producen y consumen significaciones mediante la utilización del lenguaje para generar representaciones sobre los otros: Stuart Hall *Cultural Representatiosn and Signifying Practices*.

<sup>28</sup> Recordemos que desde la perspectiva comunicativa en la que nos posicionamos, la comunicación no está necesariamente sujeta al intercambio de conceptos, vía el lenguaje compartido. A esta concepción de Hall, agregaremos la idea de que los “sentidos y los conceptos” pueden comunicarse vía algún tipo de lenguaje, sea este compartido o no.



constituidos por imágenes que nos interpelan al ser ellas mismas parte de la realidad que habitamos. Ese es el caso del cine.

El enfoque semiótico propuesto por Hall (2014) en los estudios culturales, ha servido de marco para analizar los productos culturales como la televisión y el cine en su calidad de representaciones bajo la premisa de que todo aquello que pueda ser leído como texto es susceptible de ser interpretado. Las imágenes e incluso los objetos pueden ser sometidos a revisión porque funcionan como significantes en la producción de sentido. El cine, como medio de *expresión*, está construido sobre una serie de representaciones, tanto icónicas como simbólicas; pero también, al ser un medio audiovisual, encontramos aquellas representaciones que están ancladas en signos lingüísticos, como el lenguaje verbal de los diálogos o el lenguaje escrito en anuncios, marquesinas, letreros, etc., o también en otros signos como señales de tránsito.

Cassetti y De Chio (1991) advierten la complejidad que implica hablar de representaciones cinematográficas: en la naturaleza misma de la representación filmica, entendida como un ‘estar en lugar de’, residen las raíces de un doble y a veces contradictorio recorrido: por un lado hacia la representación fiel y meticulosa del mundo y por otro hacia la construcción de un mundo en sí mismo situado a cierta distancia de su referente. En ese sentido el cine expresa el doble carácter de la representación: tanto el de ausencia del objeto que es sustituido por lo representado como el de presencia de una serie de imágenes que pueden o no tener un sentido simbólico. El cine entendido en ese margen es una representación de lo real pero no es la realidad, es una construcción dado que es el reflejo de una realidad filtrada por la subjetividad de los creadores de los filmes quienes representan aspectos de la realidad tales como prácticas sociales externas al film (Rueda Laffond & Chicharro Merayo, 2004).

Por esta razón el filme se convierte en un texto susceptible de interpretación. En él, se pueden leer aspectos relacionados con la construcción formal de la imagen, los temas que se abordan, el discurso que se encuentra implícita o explícitamente planteado, los componentes de la puesta en escena -de una manera tanto denotativa como connotativa-, etc. Todos estos códigos y prácticas, pueden ser interpretados con herramientas propias de la sociología, si se considera que el filme es parte de “(...) la cultura material vinculada a

un periodo histórico o un fenómeno sociológico”. (Rueda Laffond & Chicharro Merayo, 2004, p. 430)

Lucien Goldmann, al estudiar las representaciones en las creaciones culturales – particularmente en la literatura- apunta que la consecución de la coherencia de éstas se encuentra en la relación entre la visión del mundo que contienen y las estructuras globales de la sociedad en la que fueron producidas. Las producciones culturales son creadas por sujetos sociales que representan su visión del mundo al que pertenecen y a su vez influyen, en alguna medida. Las personas tienden a acercar su pensamiento y su acción a las formas sociales en que éstos se representan, produciendo así redes de interacciones sociales ancladas en un saber colectivo, desigual y desnivelado, que se proyecta desde el sentido común hasta el conocimiento más especializado (Goldmann en Vizcarra, 2014, p. 189). “Desde este enfoque, la producción artística se asume no como un reflejo mecánico de la conciencia colectiva, sino como una forma muy avanzada de producción significativa, coherencia y transformación.” (Vizcarra, 2014, p. 189)

Para Pierre Sorlin (1985) el cine se revela como un ámbito apropiado de análisis social precisamente porque cada film es una expresión ideológica –como tantas otras– en el sentido de que es una expresión de la mentalidad de los sujetos que los producen. Las mentalidades engloban así el bagaje intelectual característico de las diferentes subdivisiones de la sociedad, es decir, no solamente las palabras, las expresiones específicas, las formas de locución, sino también las actitudes, los modos, los rituales, los símbolos. (Sorlin, 1985, p. 23)

Las representaciones audiovisuales, informadas por las mentalidades de quienes las articulan, convencen no por mostrar la realidad, sino porque articulan y autentifican cosas sobre la realidad que “ya sabíamos”. Es en ese sentido que, para Sorlin (1985), la película no es ni más ni menos verdadera que un texto histórico: ambos enmarcan la realidad, representando sólo una parte filtrada, de algún modo, por la subjetividad de quien “recorta”; además el cine es un objeto que utiliza el discurso como lo haría un libro pero recurriendo a medios de expresión diferentes (p. 38).

La sociología del cine que propone Sorlin (1985) establece relaciones de homología entre los filmes y el medio en que nacen pues el autor considera que la sociedad impone

“un peso” que abrumba a los realizadores. Desde la perspectiva comunicativa en que se posiciona esta investigación, a saber, la comunicación como fenómeno expresivo (Romeu, 2018), este “peso” que la sociedad impone a los creativos de los medios audiovisuales no es otra cosa que la condición de posibilidad necesaria para que exista, no sólo el cine sino cualquier otro acto expresivo. Sorlin (1985) propone, por ejemplo, que un filme como *Ladrón de Bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948) aparece cuando la miseria y la falta de trabajo forman el horizonte de la posguerra en Italia; de la misma manera nosotros resaltamos la intuición global de un futuro permanentemente incierto que caracteriza nuestra contemporaneidad y que suele manifestarse en muchos productos culturales.

En América Latina, a partir de la década de los ochenta en particular, nos encontramos con una proliferación de filmes en los que los personajes se encuentran sumidos en la marginalidad (León, 2005), ya sea que ésta se represente espacialmente en los cinturones de miseria de las grandes ciudades o al interior de las mismas, en cuyo caso la marginalización se vive como exclusión de las oportunidades de empleo, crecimiento personal y profesional. A manera de ilustración de estos dos casos podemos mencionar dos filmes realizados en la década de los noventa: se trata de *Rodrigo D No Futuro* (Victor Gaviria, Colombia, 1990) y *Pizza, birra faso* (Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, Argentina, 1998) respectivamente. En el primer filme el personaje de Rodrigo deambula de escena en escena buscando la forma de hacerse de una batería para amainar la depresión que padece desde la muerte de su madre. El filme nos muestra la marginalidad de los barrios de Medellín, las escasas oportunidades que tienen los jóvenes de dichas zonas, la delincuencia como forma de “prosperar” y la rabia de una generación que vive en estas condiciones expresada en las letras de la música punk que acompaña el desarrollo del filme. Sostenemos que tanto la depresión de Rodrigo como su suicidio se articulan en el filme como síntomas de la imposibilidad del personaje de prefigurarse un futuro de donde emanen los insumos necesarios para motivar sus acciones en el presente.

Como vimos antes, la apatía, la abulia y la depresión son síntomas de esta falta de proyección que, en extremos traumáticos, conduce a actitudes tan extremas como el suicidio. En *Rodrigo D* no podemos pensar esa depresión y esa apatía de manera aislada porque el director del filme se esfuerza en resaltar las condiciones estructurales que llevan a los jóvenes a este callejón de la marginalidad del cual las únicas salidas posibles –al menos

en el filme— son la muerte o la delincuencia; esta condición estructural se hace patente en elementos formales como la música punk, por ejemplo, que es una explosión de rebeldía juvenil “antisistema” *par excellence* o los diálogos de los personajes “... *esta casa es del que trabaja (...) haga alguna cosa, ¡zángano!*” reclama la hermana al desocupado protagonista quien un par de escenas más adelante corea el estribillo de una canción de la banda de punk Los Mutantes: “... *¿cómo me calmo yo tanto rechazo?. Ya no consigo más satisfacción. Ya ni con drogas, ni con alcohol...*”. Por su parte, *Pizza, birra faso* (1995) es un filme ambientado en el corazón urbano bonaerense. La marginalidad aquí no se representa de manera espacial sino en la condición del grupo de amigos que viven constantemente delinquiendo para conseguir apenas comida, alcohol y cigarrillos. Las primeras imágenes de la película nos muestran el entorno urbano deliberadamente filmado de manera aleatoria, sin encuadres excesivamente cuidados ni más edición que la sucesión de secuencias, en ellas se muestra el ajetreo de la ciudad, los indigentes pidiendo dinero en las calles, entre los automóviles; el sonido en *off* de las noticias en la radio donde una corresponsal, justo antes de que los protagonistas hagan su aparición, se escucha diciendo que hay más de 2.5 millones de desocupados, situación de la que se quejan los personajes en repetidas ocasiones. La pareja protagonista El Cordobés y Sandra, van a ser padres y ella constantemente lo confronta pidiéndole que se aparte de la delincuencia como modo de vida y que se “*consiga un ‘laburo’ como la gente...*”. El cordobés y sus amigos incurren en pequeños robos y asaltos pero sin lograr más que unos pesos para sobrevivir la jornada. Cuando por fin planean un asalto grande a un club nocturno para hacerse de recursos – con los que el protagonista planea empezar una nueva vida con Sandra y su hijo en Uruguay- El cordobés pierde la vida a manos de la policía. El futuro del protagonista que parece prometedor en sus planes de cambio de vida en Uruguay, es truncado por la muerte que una vez más se presenta como alegoría de una sociedad donde la mayoría vive en condiciones de constante incertidumbre, incapaz no sólo de planearse un futuro propio y para sus familias vía el trabajo asalariado, sino también incapaz de imaginar que puedan existir alternativas posibles a ese presentismo que se ha instalado en nuestro imaginario social y político desde la apertura voraz de los mercados desregulados. Nuevamente síntoma de esa falta de proyección vemos la apatía y la abulia cínica de un grupo de jóvenes que en sus ratos libres, es decir, cuando no están delinquiendo, fuman, beben o miran en la televisión

alguna película policíaca; una falta de proyección que no llega al trauma de *Rodrigo D* pero evidencia un futuro que no se vislumbra más allá de la necesidad urgente de sobrevivir el día a día.

Las representaciones filmicas de estos y otros cineastas latinoamericanos están fuertemente influidas por las consecuencias sociales de la apertura, la flexibilización y desregulación de sus mercados; situación que además alcanzó la industria filmica en la región, hecho por el cual, la mayoría de las cintas que buscan cuestionar o criticar fuertemente la sociedad y la realidad local, dependieron de las coproducciones, los cada vez más escasos subsidios institucionales –locales e internacionales- para realizarse y del recién fortalecido circuito de festivales de cine, gracias al cual lograban distribuirse fuera de las salas de cine comerciales destinadas a las producciones internacionales, en su mayoría americanas.

Aunque esta forma de hacer cine tiene una importante vocación social<sup>29</sup>, es necesario resaltar que su visión no representa necesariamente al conjunto de intereses y valores de una sociedad. Cuando se estudia la sociedad a partir de sus productos culturales, no se pueden hacer generalizaciones tan amplias, en primer lugar porque “[l]a cámara registra cosas reales, pero esas cosas no son "la realidad"; son "la vida" percibida, reconstituida, o imaginada por quienes hacen el filme, y nada nos permite considerarlas más que como representaciones.” (Sorlin, 1985, p. 42) En ese sentido el cine, para Sorlin, abre perspectivas sobre lo que una sociedad “confiesa de sí misma y sobre lo que niega”, pero lo que deja entrever es parcial, lagunario y sólo resulta útil para el análisis social mediante una confrontación con el análisis sociohistórico. Es por eso que en esta investigación nos decantamos por un análisis de los códigos fílmicos así como por una interpretación de los mismos a partir de un análisis semiótico del discurso que nos permita colocarnos siempre entre las representaciones filmicas y los hechos históricos que le dan forma a las sociedades latinoamericanas contemporánea donde “la única certeza es la incertidumbre”.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> es más importante retratar los aspectos de la cultura local que ajustarse a fórmulas preestablecidas que garanticen cuantiosas entradas en taquilla

<sup>30</sup> Palabras de Zigmunt Bauman en entrevista para “El Periódico”:

Cabe mencionar aquí que, aunque partimos de la premisa epistémica de que todo acto expresivo es comunicativo y además es resultado de la experiencia que tienen los sujetos (Romeu (2018), el énfasis de esta investigación no es lo que los realizadores “quisieron conscientemente comunicar” sino lo que quedó plasmado en su expresión, por eso no nos avocamos a lo que los autores piensan o dicen sobre su propia obra sino directamente al texto a manera de una *intentio operis* (Eco, 1995), o sea, de lo que puede definirse como una intención operativa del texto que permite su funcionamiento semiótico.

El texto fílmico como resultado de una expresión comunicativa es un objeto transaccional entre las intenciones del autor y la lectura o interpretación de los receptores, lo que hace al *discurso* un objeto dinámico en el que, sin embargo, se buscó durante mucho tiempo la huella indeleble del autor. Eco (1995) reconoce así la *intentio operis* o intención del texto pero también señala que dicha intención no se encuentra siempre, ni necesariamente en la superficie textual, y que por lo tanto la iniciativa del lector comienza cuando éste debe interpretar su sentido a través de una “estrategia semiótica” (p. 69). Esta estrategia deja de lado una libre interpretación hermenéutica del texto por parte del lector o receptor, así como las intenciones del autor o productor del texto como “persona de carne y hueso”, es decir, como autor empírico (Eco, 1995). Además esta aproximación es fundamental para una investigación sobre el discurso fílmico puesto que la figura del autor, en un producto en el que intervienen diversas subjetividades<sup>31</sup> como el cine, resulta problemática.

---

<https://www.elperiodico.com/es/opinion/20081121/zygmunt-bauman-la-unica-certeza-es-la-incertidumbre-20844>

<sup>31</sup> El filme es un producto en el que interviene más de un “creador” (dirección de fotografía, guionista, dirección de arte, etc.) y en cada una de las intervenciones hay un “modo de hacer” atravesado por formas distintas de observar el mundo y de representarlo, por ejemplo, un director de foto pone en juego su propia concepción del mundo en el simple hecho de “encuadrar”. El encuadre es una elección no arbitraria en la que se pone en juego la percepción, jamás neutral, de un sujeto situado. el mismo Sorlin (1985) declara que “[l]a fijación en un nombre propio, el deseo de transformar a uno de los obreros del filme en "autor" recuerda nuestra adhesión a la propiedad privada, y nuestra propensión a buscar una "marca de fábrica personal.” (p. 82) Tomar en cuenta el autor, remite necesariamente a la biografía, a lo que el autor sentía y a las decisiones personales que lo llevan a traducir sus sentimientos en imágenes; sin embargo, la sociología del cine que propone Sorlin (1985) parte de que 1) un filme es resultado de un trabajo de equipo, en que es muy difícil reconocer la parte de cada uno; y 2) existe un "medio del cine", un conjunto particularmente homogéneo, cuyas orientaciones, tendencias, posición en el campo social cuentan más que las ideas de algunas personas, aun si esas personas asumen una responsabilidad considerable en los filmes de que se ocupan. (p. 82) “En todas las etapas intervienen numerosas personas, la mayor parte de las cuales no dejan ningún rastro. El argumento rara vez se debe a un solo autor. Siempre existen temas que flotan en el aire, de los que se habla sin mucha conexión; sobre una idea de partida, perteneciente a un fondo común, intervienen varios

Con lo anterior insistimos en dejar de lado la obra como producto de un autor empírico, sin embargo no descartamos la figura del autor como un “autor modelo” en tanto el texto exhibe una “estrategia textual implícita” (Eco, 1995, p. 75) por cuanto es este “autor” quien mantiene una representación conceptual de las ideas o sucesos que pretende que se reproduzcan en la mente del receptor utilizando como vehículo signos de carácter audiovisual, a partir de estrategias de *gestión de la información* (Tomlin et al., 2000). La figura del *autor modelo* o simplemente *autor* del filme es una comprensión conceptual que usaremos de manera deliberada para simplificar la multiplicidad de miradas y acciones que entran en juego en la construcción de un filme. Así entendida la figura del autor nos sirve de pretexto para abordar teóricamente el resultado de ese decir como un *discurso* susceptible a ser analizado. Pero, ¿a qué nos referimos exactamente con analizar el filme como un discurso?

## **2.5 El cine como discurso. Premisa para un análisis semántico y semiótico**

Los estudios del discurso se desprenden de lo que Richard Rorty llamó el giro lingüístico (Habermas, 1997), un viraje de la centralidad de la razón como fuente legítima del saber, al lenguaje que se posiciona al centro de los procesos cognitivos, tanto individuales como sociales.<sup>32</sup> En este panorama “(...) el lenguaje es el agente constitutivo de la conciencia humana y de la producción social de significado” (Spiegel citada en Martínez, 2016, p. 11). En otras palabras, el giro lingüístico debe entenderse en el viraje de la autoridad epistémica del sujeto que ya no orienta su actividad cognitiva hacia los objetos sino a las propias representaciones de éstos, ancladas en el lenguaje. Con el giro lingüístico asistimos a una nueva configuración de los saberes en torno a la estructura y uso del lenguaje cuya finalidad es trasladar el objeto a ser conocido, de la pura significación al significante y, en esa empresa, es quizás el dominio de lo narrativo-discursivo uno de los más fructíferos, no sólo como episteme sino como teoría y metodología.

---

coargumentistas, uno tras otro o al mismo tiempo. Algunos realizadores trabajan siempre con el mismo argumentista”. (Sorlin, 1985, p. 82)

<sup>32</sup> Hecho que también apunta a una deflación de la metafísica occidental y la epistemología moderna logocéntrica. Esta serie de cambios pueden situarse desde finales del siglo XIX con las ideas de Nietzsche, Wittgenstein y Peirce, entre otros, cuyas implacables críticas socavaron las bases epistemológicas que habían sostenido el pensamiento occidental moderno y que Richard Rorty agrupa, a finales de los años 60 del siglo pasado, bajo el nombre de *Linguistic turn* o giro lingüístico. (López, 2011)

Este “giro pragmático” (Habermas, 1997), que cuestiona la posibilidad de un mundo independiente de nuestras descripciones, se desprende de la crítica a la lingüística estructural que en principio vetó los estudios del discurso. Desde los años 60 del siglo pasado se comenzó a pensar en análisis lingüístico en un sentido más amplio que el análisis de la frase o el enunciado. El resultado se conoce en términos de *análisis lingüístico* o *análisis textual*. El objetivo de este tipo de análisis se concentró, entonces, en trascender las fronteras de la frase o enunciado más allá de la estructura morfosintáctica. Para los autores de esta forma de análisis, la lengua en uso no es nunca un sistema abstracto de reglas; la enunciación de vivencias, emociones, ideas, historias, etc., requería operaciones mucho más complejas que la simple observancia de las reglas morfosintácticas y gramaticales (Villegas, 1993).

De este modo surgen los estudios de discurso como una forma de integrar las características extragramaticales al estudio sistemático de las gramáticas enunciativas. De ello se desprenden dos modelos básicos: el modelo de análisis del discurso de Teun van Dijk y la lingüística del texto de Janos Sándor Petöfi. Villegas (1993) puntualiza que ambos son modelos generativos dado que utilizan instrumentos conceptuales de la lógica e integran los principios de la gramática enunciativa en la gramática textual. Nosotros nos decantamos por un modelo teórico de interpretación del análisis filmico derivado del análisis del discurso de van Dijk, a saber, el *análisis semántico del discurso* (Tomlin et al., 2000) ya que éste tiene la virtud de operar sobre los sentidos que emanan del “texto” -en este caso del filme- es decir, de una particular organización tanto de los elementos al interior del encuadre como de la articulación de los planos en el montaje o en la relación imagen / sonido. Como se puede ver esto es consistente con la categoría teórica de la *intentio operis* que antes se comentó en función de la relación semiótica entre texto y lector.

Esta etapa del análisis que proponemos es posterior a una “descomposición” del filme en sus distintos planos y códigos -tarea para la cual nos apoyamos en el modelo de Aristizábal y Pinilla (2017)-; y corresponde a la posterior interpretación de la manera en la que se *gestionan* los elementos constitutivos del filme revelando el sentido que los autores imprimen en él y con ello su “postura” o ideología ante los problemas y situaciones que representan.



Esta relación entre discurso e ideología es también, uno de los motivos por el cual nos decantamos por la veta teórica del discurso derivada de la propuesta de van Dijk. El autor define las ideologías generativas de los discursos como “(...) sistemas básicos de cognición social, (...) elementos organizadores de actitudes y de otros tipos de representaciones sociales compartidas por los miembros pertenecientes a un grupo.” (2008, p. 202) Sin entrar al campo de la psicología social ni al estudio de la formación de representaciones mentales y/o sociales, podemos establecer la relación entre ideología y discurso poniendo énfasis en la manera en la que los textos filmicos organizan las representaciones que explicitan la postura del sujeto –o sujetos– que las articulan. Aunque Tomlin et al. (2000) plantean estas problemáticas en el nivel de la conversación, pensamos que pueden aplicarse también a la forma en la que se gestiona la información al interior del texto filmico, es decir, en cómo el autor de un filme organiza sus ideas en representaciones audiovisuales, articulándolas en el texto mismo como instrumento transaccional, para que el receptor genere sus propias representaciones mentales.

Para alcanzar este objetivo es necesario partir de las siguientes consideraciones: En primer lugar el filme es un producto colectivo como lo hemos visto antes en el desarrollo de este capítulo. Segundo, partir de un modelo conversacional implica pensar en la intencionalidad, y dado que partimos de un grupo de autores empíricos que comunican una serie de cuestiones ideológicas en un producto audiovisual, nos enfocaremos en cómo su producto, el filme, a través de la gestión de una serie de códigos (visuales, sonoros, narrativos) articula la representación filmica de la incertidumbre, cuya puesta en escena permite conocer la ideología subyacente y compartida por los autores empíricos. Tercera, a diferencia de la conversación, en la que el lenguaje oral articula una serie de proposiciones en las que el hablante mantiene una *representación conceptual* de las ideas que él quiere que se reproduzcan en la mente de quien escucha, el cine, como un producto artístico, echa mano de un lenguaje audiovisual cuya intención no es únicamente informativa sino que privilegia ciertos elementos de orden estético. Nuevamente sobre este punto, creemos que es posible analizar el filme extrayendo de su estructura una serie de significados que emergen de la manera en la que los elementos audiovisuales y narrativos son gestionados.

Para Wallace Chafe (citado en Tomlin et al., 2000) el flujo de información que va hacia el oyente, o en el caso que nos ocupa hacia el receptor del filme, depende del control efectivo de cuatro tipos de gestión:

1. *Gestión retórica*. Donde los participantes deben tener claras las metas e intenciones de la interacción discursiva, por ejemplo, en el caso del cine de ficción, el espectador sabe que va a mirar una historia que no es real y dependiendo del género de la película sabe si va a entretenerse, a reflexionar, a sentir miedo o a conmoverse.

2. *Gestión referencial*. Los participantes deben tener acceso a un repertorio común de referentes y proposiciones y mantenerlo durante la interacción. En el cine existe una serie de convenciones que posibilitan la generación de sentido, como pueden ser las convenciones del encuadre: sabemos que un *super close up* al rostro de un personaje, por ejemplo, revela su interior, su estado psicológico. Del mismo modo la gestión referencial ayuda a contextualizar ciertas acciones de los personajes en un marco contextual que de algún modo comparten con los receptores. Por ejemplo, en el cine del realismo sucio o cine de la marginalidad que propone Christian León (2005), un referente compartido entre el filme y el público son los barrios marginales de las grandes ciudades, mismos que típicamente connotan situaciones de pobreza, abandono, delincuencia y marginalidad.

3. *Gestión temática*. Los participantes deben mantener un registro de los elementos centrales en torno a los cuales se organiza el discurso. En el tipo de filme que analizaremos, más volcado a construir un retrato de la sociedad, sus problemas y contradicciones, es común que el autor haga uso de ciertos “recordatorios” que nos permiten no perder de vista que las aventuras de los personajes están fuertemente atravesadas por otros problemas de orden social, económico o político. En el ejemplo del filme *Pizza, Birra, Faso* (1999) de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano el sonido diegético de la escena de apertura cumple esta función: en la radio de fondo se escucha que “*hay más de 2.5 millones de desocupados*” y un segundo después hacen su aparición los jóvenes delincuentes. El autor coloca ese “recordatorio” de la realidad del desempleo en un intento de relacionar las acciones delincuenciales de los jóvenes que más adelante revelarán su condición de desocupados.

4. *Gestión de foco*. Los participantes deben mantener un registro de los referentes con los que está tratando en cualquier momento y deben asegurarse de que están tratando con los mismos. Tomando como ejemplo la misma película argentina, la alusión al desempleo como un problema social es remarcada por los personajes en distintos momentos con frases “¿qué querés? ¡soy desocupado! o “tú no sabes cómo está la cosa”.

Más adelante, en el siguiente apartado explicaremos cómo se articularán estas gestiones en un instrumento metodológico que nos ayude a interpretar la serie de datos que se han obtenido de la disección de los códigos audiovisuales que intervienen en la creación de las escenas seleccionadas.

Existen jerarquías episódicas en la organización del discurso, dentro de las que operan estos cuatro tipos de gestión, Tomlin et al. (2000) distinguen la coherencia global, una coherencia episódica y una coherencia local. Mientras que los autores las piensan en función de oraciones, párrafos y textos completos, nosotros proponemos pensar dichas jerarquías en función de las unidades narrativas dentro del filme: es decir, la coherencia global del filme completo, coherencia de episodios narrativos dentro del filme y coherencia del plano como unidad discreta, respectivamente (Sánchez, 1994). El problema con esta jerarquía es uno que ya desde los años 70 del siglo pasado se discute en el ámbito de la semiótica filmica inaugurada por Christian Metz (1964;1974b;1974a), a saber, aquel de las unidades mínimas que estructuran un discurso o texto filmico. Metz (1974a) enfatiza que, mientras no se puede hablar de unidades mínimas en el cine –en la totalidad de los filmes que lo componen- sí se pueden encontrar varias unidades mínimas en cada uno de los códigos cinemáticos. Esto deja ver que las jerarquías de organización que describen Tomlin et al. (2000) son operables para el texto siempre que se determine las unidades de coherencia local y global a partir del criterio de articulación de planos.

La elección de unidades de coherencia en los filmes elegidos para esta investigación se determinó a partir de su división en secuencias episódicas (Sánchez, 1994) con un sentido completo en sí mismas. Fueron elegidas para el análisis secuencias en las que se hicieran explícitas las consecuencias de la incertidumbre provocada por la precarización del empleo, ya sea en situaciones que se desenvuelven en la trama, en el propio decir de los

personajes o en la utilización de códigos propiamente filmicos como la fotografía, el encuadre, la colorimetría o el montaje .

En el siguiente apartado profundizaremos sobre el modelo metodológico que usaremos para describir eso que hemos llamado la “construcción cinematográfica de la incertidumbre” en cada uno de los filmes seleccionados, dicho modelo nos permitirá 1) descomponer el filme en sus diferentes códigos para realizar un análisis estructural de los elementos que intervienen en la construcción de la idea de incertidumbre y 2) la interpretación de dicho análisis estructural a partir de la gestión de los códigos propia del análisis semántico del discurso con el objetivo de revelar los discursos sobre la incertidumbre que cada uno de los filmes articula.

## **2.6 Modelo integral de análisis. Una propuesta metodológica**

Recordemos que nuestro propósito es analizar cómo se representa audiovisualmente la incertidumbre en los filmes de directores latinoamericanos sensibles a su realidad socio histórica en relación con las consecuencias del neoliberalismo en la precarización de sus mercados locales de trabajo, así como en sus consecuencias subjetivas.

La representación audiovisual de esa falta de certezas (Zygmunt Bauman & Dossal, 2014) condensada para fines operativos en la idea de *incertidumbre* supone un reto por varias razones: en primer lugar dicho concepto se ha utilizado en diferentes disciplinas (economía, sociología, psicología, matemáticas, física, estadística, música, etc.) y en cada una de ellas cobra acepciones particulares. Lo que puede ser común a todas ellas es que el término denota una falta de certezas que trae consigo cierta inquietud, y es en este punto donde nos parece indisociable del entorno que la produce. Como comentamos antes de la mano de Brothers (2008), hablar de incertidumbre supone hacerlo desde una mirada sistémica: no sólo desde los efectos que produce sino desde aquello que la detona. En segundo lugar, experimentar incertidumbre es una condición que está vinculada a la existencia misma, por lo tanto, es propio del ser humano experimentarla –en mayor o menor medida- a lo largo de su existencia, sin embargo, no todos reaccionamos del mismo modo a esta falta de certezas, por ello, buscar definirla únicamente a partir de la psicología o del psicoanálisis resulta problemático en tanto no tratamos con individuos particulares y

sus reacciones sino con la representación audiovisual. Para ello nos daremos a la tarea de construir un modelo que integre de manera general las consecuencias lógico-afectivas de la incertidumbre que nos servirá como punto de partida para su observación en el texto filmico.

Ya hemos planteado al menos dos motivos por los que operacionalizar el concepto *incertidumbre* únicamente desde una perspectiva psicológica resulta problemático. Por ello proponemos que la mejor manera de abordar el análisis será en dos niveles: Un nivel estructural de la incertidumbre, que desarrollaremos utilizando conceptos de la sociología del trabajo en tanto nuestro objeto de estudio se localiza al interior del ámbito laboral en función de la condición de precariedad que ha sufrido como consecuencia del modelo neoliberal, y un segundo nivel de análisis enfocado a las cuestiones subjetivas de la pérdida de certezas, es decir, a sus efectos psicológicos. Para este segundo nivel se partirá del concepto de *incertidumbre existencial* desarrollado en la psicología cognitiva desde un enfoque sistémico. Ambas definiciones nos permitirán acercarnos a la incertidumbre sin perder de vista el contexto que la origina ni las condiciones epocales que han permitido su despliegue de manera generalizada.

Es pertinente puntualizar que la elección de la incertidumbre estructural y su estrecha relación con la sociología del trabajo tiene que ver también con nuestra elección de “aterrizar” la idea de la disolución de futuro como una consecuencia de lo anterior y su correlato con la idea de progreso en un ámbito material de la vida, el ámbito del trabajo. De esta forma aterrizamos en el terreno de la empiria ideas que fácilmente podrían quedar atrapadas en el terreno de lo puramente conceptual. En otras palabras, aterrizamos la disolución de la idea de futuro, y la incertidumbre como su manifestación fenomenológica, en el mundo del trabajo porque es en éste donde la “eliminación del futuro” es materialmente palpable: la restricción cada vez más generalizada de los contratos indefinidos de trabajo, la reducción de la seguridad social, la eliminación del derecho a cesantía por una vida de trabajo, etc. Todas ellas, consecuencias, entre otras, de la flexibilización del empleo y por ende de su precarización.

Para llevar a cabo el análisis estructural y análisis semiótico de los filmes nos basamos en el modelo de análisis integral de Aristizábal y Pinilla (2017). Su metodología

consiste en un análisis formal de los componentes del filme de ficción pero integrando perspectivas de otras disciplinas de un modo instrumental, permitiendo la lectura de los filmes desde perspectivas disciplinares sin descuidar el análisis formal.

En cuanto al análisis formal de los códigos que componen el filme, el modelo integra los “oficios” del cine al proceso de análisis, es decir, los autores parten de la concepción del cine como un producto colectivo y por lo tanto parten de que los elementos a analizar constituyen cada uno un oficio o práctica en la que interviene una multiplicidad de miradas. Por ejemplo, no se piensa en foto o sonido de forma aislada sino en: dirección de fotografía y sonorización. Esto nos permite no perder de vista que, aunque nuestro análisis es sobre el texto fílmico, hay una realidad experimentada colectivamente y plasmada gracias a un esfuerzo también colectivo. Por lo demás la fragmentación del filme en sus componentes es exhaustiva y está tomada de los modelos de análisis de Lauro Zavala (2003). Entonces, la metodología contempla tres fases clave: 1) el conocimiento de la película 2) el análisis cinematográfico integral y 3) la interpretación.

Fase 1	Fase 2	Fase 3
Conocimiento de la película	Análisis integral (“oficios”)	Interpretación
Preguntas para identificar las 4 dimensiones de la incertidumbre (Mancini, 2017) a nivel estructural en el “mundo” de los personajes.	Narración Dramaturgia Dirección de fotografía Dirección de arte Sonido Montaje	Análisis de la representación a partir de los tipos de gestión de la información propuestos por W. Chafe (Tomlin, et. al. 2000)

Tabla 1. Fases del Análisis Integral de Aristizábal y Pinilla (2017). Elaboración propia

La primera etapa propone conocer la película tanto en el contexto de su realización como en lo referente al mundo de los personajes. Dado que lo que nos interesa es el análisis del texto hemos dejado fuera lo relativo a la producción, los actores, los productores y el director y nos hemos abocado a reconstruir el mundo de los personajes poniendo especial

énfasis en las situaciones que revelan la situación de precarización e incertidumbre que viven. Los autores proponen hacer algunas preguntas para guiarse en este conocimiento, dichas preguntas son propuestas por Robert McKee (en Aristizábal y Pinilla, 2017, p. 20) y su función es definir el “universo” en el que se desenvuelven los personajes, por ejemplo, ¿cómo se ganan la vida? ¿cuál es la política de su mundo? ¿qué comen? ¿cuáles son los rituales de su mundo?, etc. Nosotros filtramos estas preguntas sobre aspectos directamente relacionados con la incertidumbre (ver tabla 1), para ello tomamos las cuatro dimensiones propuestas por Mancini (2017), a saber 1) la dimensión de la (in)estabilidad del empleo 2) la dimensión de los recursos (insuficientes) 3) la dimensión de la desprotección y 4) la dimensión de la (in)seguridad social. Como vemos en el siguiente cuadro, de cada una de las dimensiones podemos obtener una serie de preguntas que nos guiará en un conocimiento específico, a saber, si existe de forma manifiesta una situación que revele las condiciones de incertidumbre estructural en las escenas seleccionadas. Por ejemplo, para detectar la dimensión de la (in)estabilidad nos preguntamos: ¿existen personajes que vivan situaciones de desocupación, rotación constante de empleos? ¿algún personaje pierde su empleo durante la trama? ¿es relevante esta pérdida para el desarrollo de la trama?; para la dimensión de los recursos (insuficientes) nos preguntamos ¿alguno de los personajes hace referencia explícita a la falta de ingreso económico o a la insuficiencia en los recursos para cubrir necesidades básicas? ¿alguna situación que viven los personajes revela esta carencia material aunque no se haga explícita a través del diálogo?. La tabla 2 que se expone a continuación contiene el resto de preguntas que se elaboraron para las dos dimensiones restantes. Cabe señalar que estas preguntas se elaboraron para cada una de las secuencias de cada uno de los filmes y las secuencias seleccionadas para el análisis final fueron aquellas que respondieron afirmativamente una mayor cantidad de estas preguntas, es decir, escenas en las que había una mayor cantidad de situaciones que manifestaran incertidumbre derivada de la precarización de las condiciones laborales.

Fase 1. Conocimiento de la película	Dimensiones	Indicadores
Detección de secuencias que revelen incertidumbre vinculada al riesgo y a la inseguridad social.	Dimensión de la (in)estabilidad	<p>¿Existen personajes que vivan situaciones de desocupación o rotación constante de empleos?</p> <p>¿Algún personaje pierde su empleo durante la trama? ¿es relevante esta pérdida para el desarrollo de la trama?</p>
	Dimensión de los recursos (insuficientes)	<p>¿Alguno de los personajes hace referencia explícita a la falta de ingreso económico o a la insuficiencia en los recursos para cubrir necesidades básicas?</p> <p>¿Alguna situación que viven los personajes revela esta carencia material aunque no se haga explícita a través del diálogo?</p>
	Dimensión de la (des)protección	<p>¿Alguno de los personajes hace referencia explícita a la falta de cualquier tipo de protección social? (seguro de desempleo,</p> <p>¿Alguna de las situaciones que se presentan nos dejan ver que uno o más personajes padecen la falta de protección social?</p> <p>¿Alguna situación hace evidente que los personajes no tienen capacidad de negociación ante sus empleadores?</p> <p>¿Algún personaje o situación revela alguna situación de subcontratación, falta de protección sindical, empleo informales?</p>
	Dimensión de la (in)seguridad social	<p>¿Alguno de los personajes hace explícita la falta de contrato laboral?</p> <p>¿Alguno de los personajes hace explícita la falta de seguro médico, prestaciones, derecho a pensión?</p>



		¿Alguna de las situaciones que viven los personajes evidencia la falta de seguro médico, prestaciones o derecho a pensión?
--	--	--

Tabla 2. Construcción de la Fase 2 del Análisis integral a través de los indicadores de incertidumbre propuestos por Mancini (2017)

Las escenas seleccionadas para el análisis después de este filtrado fueron:

Para *La Demolición* (Argentina, 2006): La secuencia introductoria que hemos denominado “el desayuno” (min. 3.53 – 8.51), secuencia donde conocemos a Lazzari, uno de los personajes principales y el que narra los acontecimientos y la secuencia de “el almuerzo” (min. 42.58 – 50.59), secuencia donde se revelan las consecuencias emocionales de la incertidumbre en la que vive Lazzari constantemente.

En *Maquinaria Panamericana* (México, 2016) las secuencias a analizar son las que hemos llamado “el anuncio y la despedida” (min. 13.25 – 21.21) y “el proceso de duelo” (min. 32.30 – 44).

Una vez que seleccionamos estas secuencias procedimos a la fase 2 que constituye el análisis formal de los códigos audiovisuales agrupados, como proponen Aristizábal y Pinilla, en:

- a) Narración. Este eje nos permite dividir la película en secuencias a partir de su coherencia interna y detectar el desarrollo, cambio y transformación de la trama (Sánchez en Aristizábal y Pinilla, 2017, p. 22)
- b) Dramaturgia. Nos permite identificar la evolución de los personajes a través del desarrollo de la película. La detección de los arcos de transformación de los personajes también nos permite detectar escenas clave en lo que se refiere a las consecuencias subjetivas de la incertidumbre.
- c) Fotografía. Este eje da cuenta de los tipo de plano, encuadre, movimientos de cámara, iluminación y colorimetría de las secuencias elegidas para el análisis. Se buscará destacar aquellas escenas en las que estos elementos contribuyan a generar una atmósfera relacionada con la idea de incertidumbre o con la emocionalidad que se desprende de ésta y

la manera en la que lo hace. De este modo revelaremos la forma en la que la foto puede contribuir –o no– a la atmósfera emocional.

d) Dirección de arte. Este eje se ocupa de los decorados, las locaciones y los *props*. En este eje también rescatamos las características de las locaciones, los decorados o *props* que acompañan las escenas seleccionadas con el objetivo de ver la forma en la que contribuyen o no a la idea de incertidumbre.

e) Sonido. Dado que este eje comprende la musicalización, los ruidos y los diálogos, es factible identificar las emociones de los personajes directamente en sus verbalizaciones. También se observará si los ruidos o la música contribuyen a esta emocionalidad y de qué manera lo hacen.

f) Montaje. Finalmente este eje hace énfasis a la forma en la que ocurren las transiciones entre una secuencia y otra. Nos interesan las transiciones que tienen una función retórica, comparativa, que haga énfasis en algún paralelismo, o cualquier otro uso de la transición que abone a nuestro objeto.

Cabe mencionar que hemos dejado afuera un eje propuesto por los autores: el eje de la dirección, dado que éste se centra en las decisiones del director de la película y en su interacción con los actores y no abona a nuestro análisis estructural centrado en el filme.

También es importante destacar que para poder reconocer la manera en la que estos códigos filmicos articulan la idea de incertidumbre, es preciso poder observarla a partir de indicadores que hemos construido tomando en cuenta las consecuencias subjetivas observables en los sujetos expuestos a esta situación. Mancini (2016), desde la sociología de las emociones, encuentra que en contextos de marcada precariedad e incertidumbre los sujetos experimentan sentimientos de vergüenza, culpa e incertidumbre, mientras que Brothers (2008), en un plano más existencial, asocia a la misma condición, la depresión, la desesperanza y la impotencia. En el cuadro presentado a continuación se resumen estas emociones y sus indicadores, además se da un ejemplo de la forma en la que estos indicadores se buscaron en los códigos de las secuencias elegidas para cada filme filme:

Fase 2. Análisis integral Secuencia No: Nombre de la secuencia: Filme:	Dimensiones	Oficios	Descripción	Indicadores
(Consecuencias subjetivas de la incertidumbre)	Dimensión emocional Emociones morales (naturaleza social)	<p>Narración:</p> <p>Dramaturgia:</p> <p>Dirección de arte</p> <p>Fotografía:</p> <p>Sonido:</p>	<p>En una parte de la trama el hombre decide aislarse de su familia y amigos.</p> <p>Un personaje se vuelve huraño tras haber perdido el trabajo, culpa a los migrantes de su falta de oportunidades (curva de transformación radical)</p> <p>PDet de un altar con “promesas”</p> <p>Toma cerrada, colores oscuros. Sonido: música amenazante</p> <p>Diálogo: un personaje expresa culpa.</p>	<p>Vergüenza</p> <p>Miedo</p> <p>Culpa</p> <p>Miedo</p> <p>Culpa</p>
	Dimensión psicológica	<p>Narrativa:</p> <p>Dramaturgia:</p> <p>Dirección de arte:</p> <p>Fotografía:</p>	<p>Tras perder el empleo, un personaje demuestra apatía, desgano, falta de interés.</p> <p>Una habitación con muebles derruidos, desordenada, en evidente estado de descuido</p> <p>El personaje que queda desempleado camina por una calle poco iluminada en la que predominan los tonos azules</p> <p>Verbalizaciones negativas sobre el futuro Música melancólica.</p>	<p>Desesperanza</p> <p>Apatía, desgano</p> <p>Depresión</p>

		Sonido:		Desesperanza
--	--	---------	--	--------------

Tabla 3. Dimensiones e indicadores de incertidumbre a nivel subjetivo y ejemplos de su articulación en los códigos del filme.

Finalmente para la fase 3 del modelo de Aristizábal y Pinilla, correspondiente a la interpretación del análisis, retomamos la teoría de la gestión de la información de Chafe (en Tomlin, et. al, 2000) en dos niveles de análisis. El primero corresponde a la forma en la que los elementos previamente separados en la fase 2, actúan como gestión retórica, referencial, temática o de foco. En el segundo nivel se analiza las relaciones entre los elementos, es decir, se propone una lectura a partir de su interacción con el resto de los elementos del filme. En otras palabras, una vez que identificamos los indicadores de incertidumbre en los códigos del filme debemos observar la forma en la que estos son gestionados para generar un discurso sobre la problemática en cuestión. Por ejemplo si un montaje paralelo tiene una función retórica que pone énfasis en la comparación de un personaje caminando bajo la lluvia con un personaje llorando. En ese caso el montaje buscaría reforzar la idea de tristeza. La siguiente tabla muestra la forma en la que se fueron detectando las gestiones usadas para cada uno de los elementos que denotan la vivencia subjetiva de la incertidumbre, es decir, el primer nivel de análisis de gestión de la información.

Secuencia 1 Nombre de la secuencia: Filme:	<b>Oficios</b>	<b>Descripción</b>	<b>Indicadores</b>	<b>Tipo de gestión</b>
---	----------------	--------------------	--------------------	------------------------

Dimensión emocional Emociones morales (naturaleza social)	Narración:	En una parte de la trama el hombre decide aislarse de su familia y amigos.	Vergüenza	Gestión referencial. El hombre en cuestión habla de la imposibilidad de conseguir empleo en estos tiempos.  Gestión de foco: El plano detalle hace énfasis en la reparación del daño como una forma de reparación del daño propia de la culpa  Gestión temática: se menciona constantemente la falta de empleo entre los deprimidos protagonistas
	Dramaturgia:	Un personaje se vuelve huraño tras haber perdido el trabajo, culpa a los migrantes de su falta de oportunidades (curva de transformación radical)	Miedo	
	Dirección de arte	PDet de un altar con "promesas"	Culpa	
	Fotografía:	Toma cerrada, colores oscuros. Sonido: música amenazante	Miedo	
	Sonido:	Diálogo: un personaje expresa culpa.	Culpa	
Dimensión psicológica	Narrativa:			
	Dramaturgia:	Tras perder el empleo, un personaje demuestra apatía, desgano, falta de interés.	Desesperanza	
	Dirección de arte:	Una habitación con muebles derruidos, desordenada, en evidente estado de descuido	Apatía, desgano	
	Fotografía:	El personaje que queda desempleado camina por una calle poco iluminada en la que predominan los tonos azules	Depresión	Gestión de foco: se hacen PDet y PPP a las paredes derruidas y tonos azulados
	Sonido:	Verbalizaciones negativas sobre el futuro Música melancólica.	Desesperanza	

Tabla 4. Instrumento para describir el tipo de gestión usada en cada uno de los elementos de las secuencias analizadas con ejemplos.

El segundo nivel de este análisis es propiamente interpretativo por lo que depende de una lectura relacional entre los elementos que antes se analizaron por separado y no expresa en un instrumento con las características de las tablas anteriores. El objetivo es revelar la manera en la que los elementos identificados en códigos que conforman el filme, dan forma a las emociones –derivadas del clima de incertidumbre–, de qué modo están gestionados, si éstos se repiten o no a lo largo de la trama, si son enfáticos o circunstanciales, etc.

## **2.7 Sobre la elección de los filmes y la pertinencia de su comparación**

Recordemos que la presente investigación tiene como objetivo específico determinar la manera en la que es construida la idea de incertidumbre en dos filmes particulares: *La Demolición* (Marcelo Mangone, 2006, Argentina) y *Maquinara Panamericana* (Joaquín del Paso, 2016, México). La decisión de abordar estos dos filmes en particular responde a una exploración de dos modos culturales de representar dos extremos de esta construcción regional que llamamos América Latina, no sólo como extremos geográficos sino con profundas diferencias idiosincráticas que vale la pena recordar al momento de analizar la construcción cinematográfica de la incertidumbre como consecuencia de la precarización laboral y de la vida.

Es particularmente pertinente resaltar las diferencias culturales que circundan las percepciones subjetivas en torno a las transformaciones en el mercado del trabajo, la precarización y el papel de las responsabilidades sociales e individuales en lo que refiere a la distribución de los riesgos laborales antes paliados por esquemas de trabajo estándar. En este sentido es importante no perder de vista que ambos filmes están informados, no solo de la realidad global y diferenciada de la precarización del trabajo derivada de la implantación del neoliberalismo en la región, sino que también revelan aspectos culturales desprendidos de sus propias tradiciones filmicas. Como veremos más adelante, esto se traduce en un tratamiento más politizado de la incertidumbre y sus consecuencias en el cine argentino, con una enorme tradición de cine militante y un tratamiento mucho menos politizado en el filme mexicano, heredero de una tradición con fuertes raíces en el melodrama.

A pesar de que la investigación no se planteó en términos de metodologías mixtas (cualitativa y cuantitativa), otra importante diferencia entre ambas filmografías que llama la

atención surge al comparar la cantidad de filmes, con una temática relacionada el mundo del trabajo, realizados en ambos contextos. Aunque la cantidad de las producciones no es una directriz fundamentalmente constitutiva del desarrollo de esta investigación, sí llama la atención que en el contexto argentino abundan las producciones cuyas historias están enfáticamente delineadas en términos de la incertidumbre provocada por la precarización del trabajo y como consecuencia, de la vida. Bastó filtrar los anuarios de producciones cinematográficas en ambos países a través de las dimensiones propuestas por Mancini (2017) para detectar la irregularidad y la inestabilidad de las condiciones laborales propias de la incertidumbre estructural en las sociedades neoliberales, a saber, 1) la dimensión de la (in)estabilidad, 2) de los recursos (insuficientes), 3) de la desprotección y 4) dimensión de la (in) seguridad social, para detectar la presencia de dicha condición en las sinopsis de los filmes que aparecen en los anuarios.

Por ejemplo, en el anuario estadístico del INCAA 2011 se lee la siguiente descripción: “Tras ser echado de su trabajo, Norberto (36) prueba suerte como vendedor en una inmobiliaria, y demora en contárselo a su mujer. Su nuevo jefe le recomienda un curso de reafirmación personal, para vencer su timidez...” (INCAA, 2011). Se trata de la sinopsis de *Norberto Apenas Tarde* (2010), opera prima del director argentino Daniel Hendler; en las primeras palabras de la sinopsis, como se puede ver, ya hay una referencia a la pérdida del empleo, en este caso del personaje principal, que podemos relacionar con la primera dimensión de incertidumbre que propone Mancini (2017): la dimensión de la (in)estabilidad del empleo. Otras sinopsis, además de hacer explícita esta dimensión también sugieren la (in)estabilidad de los recursos, por ejemplo en otra sinopsis del mismo anuario se puede leer “Ramón Antúnez, un peón de aserradero de la provincia de Misiones, es despedido de su trabajo. Agobiado por problemas económicos, es seducido por su compadre Antonio (...) a participar de un pase de marihuana desde Paraguay...”. Como vemos, el desempleo del protagonista y los “problemas económicos” que lo “agobian”, además de indicar que existen estas dos dimensiones, constituyen el motor de la trama que se desarrollará en el filme.

Tras revisar las sinopsis de todas las películas mexicanas y argentinas que aparecen en los anuarios editados por las dos instituciones estatales de apoyo a las artes cinematográficas en ambos países: el INCAA y el IMCINE desde el 2005 al 2018, destaca

la cantidad de producciones argentinas que hacen alusión a los problemas de desempleo como referencia, detonante o consecuencia de las tramas de los largometrajes de ficción, es decir, el 4.2% de las 1166 películas que aparecen en el anuario. Este dato contrasta con las producciones mexicanas<sup>33</sup> donde, de las 347 películas que aparecen en los anuarios editados por IMCINE, únicamente el 1.4% hace alusión a alguna de las dimensiones propuestas por Mancini (2017). Pese a que este conteo no es ni exhaustivo ni representativo de todo el cine que se hace en ambos extremos del continente, es importante señalarlo porque constituye una diferencia a tener en cuenta respecto al interés que despierta el tema en cada uno de estos contextos culturales.

Año	Películas realizadas con apoyo estatal / coproducción	Películas que cubran el criterio incertidumbre estructural / trabajo
2005	18	-
2006	21	-
2007	20	-
2008	20	-
2009	28	-
2010	17	-
2011	24	-
2012	23	-
2013	25	1
2014	21	1
2015	28	1
2016	16	1
2017	20	-
2018	34	1
2019	32	-
2005-2019	347	5

Tabla 5. Relación de películas filmadas en México con apoyo de IMCINE del 2005 al 2019 con temática alusiva a la precariedad laboral. Elaboración propia.

<sup>33</sup> Es importante no perder de vista que, mientras el Estado argentino coproduce todas los largometrajes que se realizan en Argentina desde las leyes proteccionistas que operan en el país desde mediados de la década de los 90 (Bulloni & Del Bono, 2019) , las producciones mexicanas se realizan con diferentes colaboraciones entre las que puede o no encontrarse el Estado por lo tanto los títulos que recogen los anuarios estadísticos de IMCINE pueden suprimir filmes que se produjeron en México pero sin apoyo de instituciones o fondos estatales. De cualquier manera consideramos que la diferencia entre las producciones con una alusión tácita a alguna de las dimensiones de la precarización (aun si solo es la sinopsis del filme) entre México y Argentina es un factor a tener en cuenta en esta investigación.



Año	Películas realizadas con apoyo estatal / coproducción	Películas que cubran el criterio incertidumbre estructural / trabajo
2005	50	4
2006	43	1
2007	68	3
2008	22	2
2009	41	1
2010	63	2
2011	88	4
2012	89	4
2013	78	3
2014	127	6
2015	97	6
2016	125	3
2017	84	3
2018	80	6
2019	111	1
2005-2019	1166	49

Tabla 6. Relación de películas filmadas en Argentina con apoyo del INCAA del 2005 al 2019 con temática alusiva a la precariedad laboral. Elaboración propia.

Cada una de las películas que resultó de este filtro cumplió con al menos dos de las dimensiones propuestas por Mancini (2016) mencionadas arriba en esta exploración rápida, sin embargo para los filmes elegidos fue necesario operacionalizar estas dimensiones con mayor detenimiento con el fin atender la representación de ciertos escenarios que nos permitirían vehicular el análisis de la incertidumbre al mundo del trabajo y a sus consecuencias en el conjunto del tejido social sin perdernos en toda una serie de problemas que también están estrechamente vinculados a los cambios estructurales en el modelo de acumulación.

También podemos pensar esta diferencia a partir de algunos de los interesantes hallazgos que arrojan las propias investigaciones de Mancini (2016; 2017) al comparar las ciudadanía laborales de Monterrey, México y Rosario, Argentina; dos ciudades que se constituyeron como importantes centros industriales reflejando aspectos de la cultura laboral que se desprenden de la institucionalización de ciertos desarrollos en materia de trabajo que, podemos especular, son delineados también por políticas laborales a nivel federal en ambos contextos. Una de las primeras diferencias en este sentido es la institucionalización de los sistemas de protección de los riesgos sociales: hay una estrecha relación entre los procesos de inseguridad laboral y el tipo de instituciones diseñadas para la protección de dichos riesgos. En Argentina hay un contexto de mayor protección institucional por lo tanto sus mecanismos para hacer frente a los procesos de inseguridad resultan menos endebles que en México funcionando como puentes entre las

discontinuidades (pérdida de empleo, empleos intermitentes) que podrían aparecer en las vidas de los trabajadores.

Los trabajadores argentinos cuentan con sistemas de protección que se extienden más homogéneamente y más extensivamente en el tiempo. En cambio los sistemas institucionales en el mercado de trabajo mexicano reproducen en materia de seguridad las distinciones segmentadas que han caracterizado históricamente la heterogeneidad estructural del mercado laboral regiomontano estudiado por Mancini (2017). En México la protección laboral y social es extremadamente baja y comprende únicamente a los empleos formales que, al día de hoy alcanzan únicamente a 22.7 millones de los casi 50 millones que conforman la población ocupada (CONEVAL, 2020). Es decir menos de la mitad de la población activa cuenta con mecanismos de protección de riesgos como seguridad social, lo que implica que tengan que echar mano de sus propios medios para salir delante de contingencias y/o problemas de salud. Con niveles de protección tan heterogéneos, que replican las profundas desigualdades sociales en el mercado de trabajo (Mancini, 2017), es difícil que existan periodos prolongados de estabilidad en el transcurso de la vida de la mayoría de los trabajadores mexicanos.

En otras palabras los mecanismos de protección laboral en México no han sido históricamente homogéneos, es decir no han alcanzado amplias capas sociales sino que han sido concentrados en las clases más acomodadas, lo que ha contribuido a un tipo de inestabilidad generalizada que termina siendo “(...) parte inherente del propio sistema económico. Histórica, política y socialmente, lo excepcional va construyéndose como lo normal, como lo ‘estándar’” (Mancini, 2017, p. 234). Por su parte, al ser tan extendidos los sistemas de protección al trabajo en Argentina, son más porosos y son ellos mismos objeto de una “fuerte compulsión institucionalizada hacia el aumento de la individualización y las negociaciones personales en el mundo del trabajo” (ibíd., p. 234); a pesar de ello, hay una mayor colectivización de los riesgos sociales que ayuda a que las pérdidas sean más dispersas y no queden concentradas en un tipo de trabajador o unas clases sociales determinadas.

Esta homogeneidad de las clases trabajadoras parece influir de algún modo en la cantidad de productos culturales dedicados a la exploración de la precarización como la

realidad social de una ciudadanía salarial mucho más extendida y politizada que en nuestro país. Sin afirmar determinadamente que exista una correlación causal sí es importante no perder de vista estos datos cuando nos encontramos con esta importante proliferación de películas que ponen el acento en el estatuto de “trabajador”, “desocupado” o “empleado en negro” de los personajes desde la redacción misma de las sinopsis de las cintas. La cantidad de filmes dedicados al trabajo es tan importante en Argentina que desde el 2017 se creó el *Festival Internacional de Cine sobre el Trabajo*<sup>34</sup> con la intención de “difundir y premiar trabajos que busquen influir sobre la realidad sociolaboral de la Argentina y el mundo.” Incluso en filmes donde el tema del trabajo no sea central, el trabajador y su conciencia de serlo sí está muy presente en muchas ficciones en este país.

Otro de los hallazgos de Mancini (2017) en su estudio sobre la incertidumbre y la absorción de los nuevos riesgos sociales en las biografías de los trabajadores rosarinos y regiomontanos que nos interesa resaltar, tiene que ver con el lugar que ocupa la agencia en el vínculo entre Estado, mercado y sociedad en la protección de dichos riesgos sociales, es decir la manera en la que los trabajadores

perciben (...) las transformaciones en el mercado de trabajo y cómo reacomodan responsabilidades sociales e individuales en función de dichos cambios; así mismo, cómo esta especie de agencia saturada reconfigura la noción y el papel de la ciudadanía laboral que se percibe detrás de estas transformaciones. (Ibíd, p. 292)

Aunque en ambos contextos, de acuerdo con la autora, muchos trabajadores tienen la percepción de que “se han quedado solos” lidiando con los riesgos laborales y las incertidumbres de la vida, los trabajadores mexicanos tienden a responsabilizarse por la falta de empleos o por no tener acceso a trabajos mejor pagados asumiendo que no están lo suficientemente capacitados para ocupar aquellos mejores empleos. Los trabajadores argentinos, en cambio, son más conscientes del estatuto del mercado de trabajo y de la responsabilidad de un Estado que “los ha obligado a hacerse cargo de ellos mismos y de sus propias trayectorias” (ibid, p. 292).

---

<sup>34</sup> <https://construircine.com/?s=acerca-del-festival&lang=esp>

Aunado a ello, los trabajadores mexicanos han vivido históricamente ambientes donde los riesgos han sido mercantilizados y sobre todo familiarizados<sup>35</sup>, por lo que el cambio social en lo referente a la absorción de los riesgos sociales no se percibe ni con la magnitud ni con la intensidad con la que es percibido por la ciudadanía laboral argentina que tiene una mayor conciencia del papel del Estado y las instituciones en la distribución de dichos riesgos y que denuncian en sus relatos la descolectivización de los nuevos riesgos como un proceso en el que no se cuenta con la suficiente capacidad individual para lidiar con la incertidumbre así como la imposibilidad de agencia para controlar las decisiones individuales (Mancini, 2017, p. 292). Esta conciencia en torno a la descolectivización e individualización de los riesgos, mucho más extendida en Argentina, crea una sensación generalizada de desprotección que atraviesa distintas capas sociales, lo que podría, en parte, explicar la existencia de una mayor cantidad de filmes que apelen a los problemas laborales como motor de los dramas sociales que se reflejan en las historias. En México los escasos trabajos que cuentan con un importante nivel de protección están ocupados por clases sociales históricamente más favorecidas, por lo que podemos especular que la incertidumbre derivada de los procesos de precarización del trabajo queda capturada en aquellas otras clases que históricamente han padecido menor acceso a fuentes de empleo seguras y protegidas.

Esta diferencia es crucial si pensamos que la producción y realización cinematográfica generalmente queda en manos de esas clases medias (o medias acomodadas), con acceso a mayores niveles educativos y que, mientras en México estas clases son mayormente beneficiadas por aquellos trabajos protegidos y mejor pagados, las clases medias en Argentina han sufrido procesos de precarización homólogos a otras clases menos favorecidas. Recordemos que los actos comunicativos, como actos expresivos, están estrechamente vinculados con el ambiente en el que se generan (Romeu, 2018), lo que también puede parcialmente explicar que en nuestro país, con la intrusión del neoliberalismo, hayan proliferado las novelas románticas como reflejo de las clases medias y medias altas (Sánchez Pardo, 2014), o bien la propia dinámica y política nacional donde

---

<sup>35</sup> Mientras que en los países con economías bienestarias desarrolladas, los riesgos del mundo del trabajo debían ser asumidos por las empresas, en muchas economías de los países en vías de desarrollo, los riesgos eran (y continúan siendo) asumidos por las familias, por ejemplo la economía de las personas ancianas que no eran más productivas recaía, no en un sistema de pensiones sino en el sustento de sus familias.

las temáticas relacionadas con la corrupción y el narcotráfico, constituyen dos grandes temas que atraviesan muchas de las producciones.

## Capítulo 3. Resultados

### 3.1 Precarización laboral e incertidumbre en *La Demolición* (2006) de Marcelo Mangone

*La Demolición* (2006) es una película argentina que se inscribe en la tradición de un cine con fuerte talante político (para una mayor profundización del tema revisar Anexo 1). Con la llamada vuelta a la democracia las formas del cine militante se modificaron: los discursos colectivistas y fuertemente enraizados en las luchas obreras y de las clases intelectuales que una vez reflejó el cine de Solanas, Getino, Vallejo y compañía, dieron paso a un cine que, sin dejar de ser crítico, opta por representaciones intimistas haciendo válida la conocida frase de que lo personal es también político. Así el imaginario cinematográfico de los noventa está poblado de personajes que despliegan su emocionalidad en situaciones cotidianas, dejándonos ver la influencia del propio ambiente en sus subjetividades.

En este sentido la problemática de la precarización del ámbito laboral en el país dio paso a una enorme cantidad de producciones que exploraban la degradación de las condiciones trabajo y el estilo de vida posteriores a la crisis de los noventa y sobretudo a la crisis del 2001 poniendo siempre énfasis en la relación entre las esferas de lo público y lo privado (Montes, 2012 s.p.). En este sentido el cine se revela como un lugar para pensar los procesos de cambio social (Aguilar, 2006) y los procesos de individuación de los riesgos otrora soportados por redes de contención pública que se disputaban también en una arena pública. Es el caso de *La Demolición* (2006) la historia de Beto Luna, ex empleado de un lavado de lana que vive en la fantasía de seguir trabajando para dicha fábrica a la que se presenta a trabajar diariamente, ocupando su oficina dentro del abandonado inmueble. Cuando Osvaldo Lazzari, encargado de la demolición de la fábrica hace su aparición para derrumbar el edificio se encuentra con el obstinado Luna determinado a permanecer en el que fue su lugar de trabajo durante cuarenta años. Las cosas se complican cuando el empleado de un kiosko cercano llama a la prensa y la confusión es aprovechada por una periodista sensacionalista para insinuar que Lazzari fue tomado violentamente como rehén.

El orden de los eventos tanto en la historia como en el argumento son lineales y transcurren a lo largo de un día, más específicamente un medio día en que seremos testigos

de la condición de los personajes respecto a sus empleos y del arco de transformación de Lazzari que es quien comienza narrando la historia.

### *3.1.1 Fase 1. Identificando situaciones de incertidumbre estructural en La Demolición*

Como hemos visto antes, en el apartado metodológico, tomamos del filme dos secuencias clave que revelan la condición de incertidumbre, producto de trabajos precarios, a la que están sometidos los personajes. La secuencia 1: “el desayuno” corresponde a la secuencia introductoria del filme, secuencia en la que los personajes son presentados. La propia introducción de Lazzari ya nos da idea de que ha aceptado el trabajo que “es una porquería” porque se lo consiguió el primo de su esposa. Aquí encontramos un indicador de inestabilidad (Mancini, 2017) puesto que el hecho de que haya sido un trabajo que no puede despreciar porque es difícil de conseguir, dice mucho a cerca de la condición volátil del mercado de trabajo<sup>36</sup>. Por otro la dimensión de los recursos (in)suficientes (Mancini, 2017) puede observarse en la interacción entre Lazzari y su esposa en el momento del desayuno: Lazzari busca unas monedas para pagar su transporte al trabajo sin éxito y cuando recurre a su esposa, ésta le da el dinero de mala gana (min. 7.17). Esto hace evidente que el trabajo de Lazzari no le genera los recursos suficientes para cosas tan básicas como desplazarse a su propio empleo. Por otro lado está Bety, la esposa de Lazzari, que arregla ropa en casa para generar ingresos que tampoco parecen ser suficientes: “... *el chico necesita botines eh, porque a mi no me alcanza...*” (7.33). Por supuesto la reacción de Lazzari es de sorpresa puesto que evidentemente es un gasto recurrente y que además es difícil de cubrir (min. 7.42). Lo misma situación se hace evidente cuando expresa preocupación por el gasto de la televisión por cable “trucho” (pirata) que Bety quiere contratar (min 8.11). Otro indicio de

---

<sup>36</sup> El trabajo informal que tiene Lazzari, forma parte de un mercado compuesto por pequeños establecimientos que no cuentan con registro ante la administración pública, la falta de acceso al crédito institucionalizado, y la ausencia de protección en lo referente al sistema de seguridad social (Labrunée & Gallo, 2005). Este sector informal del mercado de trabajo mostró un crecimiento importante después de la crisis de 2001. Para el año 2003 la precariedad había alcanzado al 47,5% de los trabajadores argentinos, mientras que los trabajadores no registrados o “en negro” alcanzaba 45,9%. Incluso, en lo referente a prestaciones y contratos de trabajo, los trabajadores registrados o “en blanco” no escapaban al deterioro del vínculo laboral (Labrunée & Gallo, 2005).

la inestabilidad en los recursos se manifiesta en el reclamo de Bety sobre la inconsistencia en los pagos que recibe Lazzari por su trabajo: “*decile ese hijo de puta (su jefe) que te pague o me va a conocer*” (Bety, min. 8.22), amenaza ella.

Las dimensiones de la (des) protección y de la (in)seguridad social (Mancini, 2017) no son evidentes en esta primera secuencia (ver tabla 7).

La secuencia 5 del filme, que hemos denominado “el almuerzo” nos permite describir de una manera más clara las situaciones que vive Lazzari vinculadas con la inseguridad y la desprotección que vive en su ámbito laboral. La secuencia comienza en el min. 42 y para entonces Lazzari no solo ha conocido a Beto Luna sino que ha entrado en intimidad con él y le platica de viva voz sus problemas de estabilidad económica y emocional: sobre la dimensión de la (in)estabilidad, es en esta secuencia donde Lazzari hace un recuento de los muchos trabajos en los que ha transitado “*¿Sabe qué soy yo? Maestro mayor de obra ¿para qué me sirvió si siempre laburé en la administración pública?. Después kiosco, después taxi, hasta un videoclub yo tuve en los 90...*” (min. 54.10). También sabemos en esta secuencia que, antes de conseguir el trabajo en la empresa de demoliciones, Lazzari estuvo desempleado: “*...después de 4 años sin laburo...*” (min. 43.10), lo que explica que, aunque el trabajo sea una porquería, él vive con miedo a perderlo.

La dimensión de los recursos (in)suficientes no aparece explícita en esta secuencia pero se hacen evidentes la desprotección y la inseguridad social. En lo referente a la (des)protección, Lazzari evidencia la poca capacidad de negociación que tiene con su jefe, consecuencia no tener un contrato de trabajo que garantice la continuidad de éste: “*Eso sí, no puedo cometer ni un error, óigame lo que digo, ¡ni uno!...*” (min. 43) se lamenta. En ese mismo sentido Lazzari también se queja de no tener ningún tipo de seguridad social: “*Estamos todos en negro, sin obra social, ni aguinaldo, vacaciones, nada, nada, nada... así que yo no me puedo ni enfermar, ni mi familia tampoco porque con lo que me pagan no me alcanza para una prepaga*” (min. 43). Esta última afirmación muestra hasta qué punto los sistemas de protección social funcionan como puentes entre las discontinuidades laborales y como su carencia representa la absorción de los riesgos antes paliados por el pleno empleo en las propias biografías de los trabajadores precarizados. También sabemos por



Lazzari que la salud de su suegra es frágil y que con su pensión (200 pesos) no le alcanza para ir al médico en caso de enfermarse (min. 43.38).

Estas escenas presentan de manera suficiente las dimensiones propuestas por Mancini (2017) para hablar de un clima de incertidumbre. En el cuadro presentado a continuación podemos observar de manera sintetizada la información hasta aquí presentada.

Fase 1. Conocimiento de la película	Dimensiones	Preguntas guía
<p>Detección de secuencias que revelen incertidumbre vinculada al riesgo y a la inseguridad social en las escenas “El desayuno” (min. 3.53 – 8.51) y “El almuerzo” (42.58 – 50.59) en <i>La Demolición</i> (2006)</p>	<p>Dimensión de la (in)estabilidad</p>	<p><b>¿Existen personajes que vivan situaciones de desocupación o rotación constante de empleos?</b>            Sí, Lazzari es un empleado de demoliciones sin contrato al que no le retienen los pagos constantemente. Beto Luna también está desempleado porque despidieron ilegalmente a todos en el lavado de lana en el que trabajo 40 años.</p> <p><i>“¿Sabe qué soy yo? Maestro mayor de obra, para qué me sirvió si siempre laburé en la administración pública. Después kiosco, después taxi, hasta un videoclub yo tuve en los 90...”</i> (min. 54.10)</p> <p><b>¿Algún personaje pierde su empleo durante la trama? ¿es relevante esta pérdida para el desarrollo de la trama?</b>            Sí. Lazzari perderá su empleo y ha manifestado haber tenido otros tanto antes</p> <p>Diálogos:  <i>“¿me quieres decir qué me hago yo si me rajan de este laburo?...”</i></p>

		(min 54.23)
	Dimensión de los recursos (insuficientes)	<p><b>¿Alguno de los personajes hace referencia explícita a la falta de ingreso económico o a la insuficiencia en los recursos para cubrir necesidades básicas?</b></p> <p>Sí. En la secuencia del desayuno Lazzari y su esposa se quejan de que no les alcanza el dinero para comprar tenis para su hijo.</p> <p><i>“Bety, no tendrás unas monedas que no me alcanza (para el transporte)”</i> (min. 7.06)</p> <p><i>“¿otra vez botines? Qué hace con los botines?”</i> (Lazzari, min 7.36)</p> <p><i>“ya se que en el frasquito, no hay, no me alcanza”</i> (Lazzari pide dinero a Bety para el transporte, min. 7.11)</p> <p><i>“Osvaldo, el chico necesita botines, porque a mi no me alcanza”</i> (Bety, min. 7.35)</p> <p><i>“decile (a su jefe) que te pague o me va a conocer”</i> (Bety, min. 8.22)</p> <p>¿Alguna situación que viven los personajes revela esta carencia material aunque no se haga explícita a través del diálogo?</p> <p><b>En la secuencia del desayuno Lazzari revisa sus bolsillos buscando dinero para tomar el transporte a su trabajo, le pide a su esposa quien le da de mala gana.</b></p>
	Dimensión de la (des)protección	<b>¿Alguno de los personajes hace referencia explícita a la falta de cualquier tipo de protección</b>

		<p><b>social?</b>  SÍ, el propio Lazzari en la secuencia del almuerzo  Diálogos:  <i>Estamos todos en negro, sin obra social, ni aguinaldo, vacaciones, nada, nada, nada.</i> (min. 43)</p> <p><b>¿Alguna de las situaciones que se presentan nos dejan ver que uno o más personajes padecen la falta de protección social?</b>  <b>¿Alguna situación hace evidente que los personajes no tienen capacidad de negociación ante sus empleadores?</b>  SÍ, En la secuencia del almuerzo Lazzari se queja de que no puede cometer un solo error o lo corren. También expresa que se encuentra trabajando “en negro”, sin obra social, vacaciones, etc.</p> <p><i>“Eso sí, no puedo cometer ni un error, óigame lo que digo, ¡ni uno!...”</i> (min. 43)</p> <p><b>¿Algún personaje o situación revela alguna situación de subcontratación, falta de protección sindical, empleo informales?</b>  El propio Lazzari, en la secuencia de “el desayuno” cuando describe su empleo como “una porquería” que le había conseguido su mujer con un primo.</p> <p>Voz en off, secuencia del desayuno:  <i>“... el laburo era un porquería pero me lo había conseguido un primo de mi señora...”</i> (min. 2.15)</p>
	Dimensión de la (in)seguridad social	<b>¿Alguno de los personajes hace explícita la falta de contrato laboral?</b>

		<p>Sí, en la secuencia del almuerzo cuando Lazzari habla de su “trabajo en negro”  <i>Estamos todos en negro, sin obra social, ni aguinaldo, vacaciones, nada, nada, nada.</i> (min. 43)</p> <p><b>¿Alguno de los personajes hace explícita la falta de seguro médico, prestaciones, derecho a pensión?</b></p> <p>En la secuencia del almuerzo, Lazzari habla de la frágil salud de su suegra y de cómo ellos no se pueden ni enfermar porque no tienen seguro social y con lo que gana no les alcanza para atención medica privada.  <i>“...así que yo no me puedo ni enfermar, ni mi familia tampoco porque con lo que me pagan no me alcanza para una prepaga.”</i> (min. 43.02)</p> <p><b>¿Alguna de las situaciones que viven los personajes evidencia la falta de seguro médico, prestaciones o derecho a pensión?</b></p> <p>No, sólo conocemos la situación porque Lazzari la menciona explícitamente.</p>
--	--	---

Tabla 7. Indicadores de incertidumbre estructural en las secuencias seleccionadas para *La Demolición*.

Es importante destacar que la forma en la que el filme vincula la situación de incertidumbre directamente a la precarización del mundo del trabajo, es poniendo énfasis en la comparación de dos tipos de trabajador: el precarizado representado por Lazzari y Beto Luna quien representa al trabajador modelo del trabajo en el esquema bienestarista que, aunque vive la fantasía de seguir trabajando para una empresa que ya no existe más, expresa una profunda entrega a su trabajo pues ha obtenido de él no solo el sustento sino también una fuerte identidad y sentido de pertenencia (Neffa, 2003). El énfasis en el tipo de trabajo que tiene Lazzari y el que tuvo Luna expresa de manera muy compacta y

creativa lo que entendemos por *precarización* en términos de Rojas y Salas, a saber, el *proceso* de degradación de las condiciones del trabajo estándar (Rojas & Salas, 2004). Al no poder representar sincrónicamente un proceso que ha llevado años, la comparación entre los dos tipos de trabajador aporta una especie de visión sincrónica de lo estándar a lo precario y es en ese ámbito del trabajo empobrecido donde empleados como Lazzari están sujetos a lo que hemos llamado incertidumbre estructural.

### *3.1.2 Fase 2. Análisis integral. Identificando la construcción cinematográfica de las emociones derivadas del clima de incertidumbre en las escenas seleccionadas de La Demolición*

El presente apartado expone los resultados del análisis integral por “oficios” (Aristizábal y Pinilla, 2017) de las consecuencias emocionales y psicológicas desprendidas de la situación de incertidumbre que detectamos en cada una de las escenas seleccionadas que expusimos previamente, es decir, lo que en esta investigación hemos denominado incertidumbre existencial para diferenciarla de aquella que tiene que ver con las condiciones estructurales.

Recordemos que para esta investigación, hemos agrupado las consecuencias subjetivas de vivir en constante incertidumbre en emociones morales de talante social (Mancini, 2016) y también en emociones y padecimientos psicológicos que se viven como una condición existencial (Brothers, 2008). Las primeras surgen en relación con la mirada de los otros y la forma en la que esa mirada detona emociones y comportamientos en el sujeto que vive situaciones de marcada incertidumbre, como vimos antes, estas emociones son el miedo, la vergüenza y la culpa. Recordemos que el miedo en esta aproximación sociológica, tiene que ver con una asignación de responsabilidades respecto a eventos – negativos– que surgen inesperadamente o que se anticipan. Por otro lado están padecimientos de orden psicológico que, en situaciones de incertidumbre a niveles traumáticos, acarrearán una serie de padecimientos como la depresión, la desesperanza, y la desesperación (Brothers, 2008). Basados en esta división, se buscaron indicadores de incertidumbre en los oficios filmicos (Aristizábal y Pinilla, 2017) por separado para

después interpretarlos en conjunto a través de la gestión de la información (Chafe en Tomlin, et. al. 2000). La siguiente tabla sintetiza la forma en la que estos códigos, por separado, articulan las emociones morales y psicológicas en la secuencia 1 del filme.

Secuencia No: 1. "El desayuno" Min 3.53 – 8.51				
	Dimensiones	Oficios	Descripción	Indicadores
(Consecuencias subjetivas de la incertidumbre)	Dimensión emocional Emociones morales (naturaleza social)	Narración:	La secuencia nos presenta a Lazzari como un personaje con relaciones familiares precarias, al parecer por la falta constante de recursos.	Enojo (esposa y suegra) Indiferencia (hijo)
		Dramaturgia:	La esposa de Lazzari tiene actitudes hostiles hacia él. Se la ve molesta y hablando de dinero.	Enojo
Dirección de arte		No aplica		
Fotografía:				
Sonido:		Voz en off de Lazzari: <i>"El trabajo era una porquería pero me lo había conseguido un primo de mi señora, así que yo no me podía quejar. Además ¡con lo que cuesta conseguir un laburo! (min. 2.15)</i>	Culpa	
	Dimensión psicológica	Narrativa:	La Salud frágil de Lazzari y su incapacidad de comunicarse con esposa e hijos se presentan en torno a una charla por dinero. Beto es	

		desempleado pero vive en negación.	Negación
	Dramaturgia:	Lazzari se levanta desganado en franco contraste con Beto Luna que se levanta cantando (min. 2.12)	Desgano / Apatía
		Relación de Lazzari con esposa.	Indiferencia / enojo
		Bety le da dinero a Lazzari molesta.	Desgano / enojo
		Beto tiene una mejor actitud producto de vivir en una fantasía y de no tener la carga de la economía del hogar sobre sus espaldas	
	Dirección de arte:	PP. Mesa de noche de Lazzari llena de pastillas	Salud frágil
	Fotografía:	PP. Toma cenital de la cama donde duermen Lazzari y Betty. Se dan la espalda No hay tomas abirtas que muestren a la familia junta en cada de Lazzari como sí las hay en casa de Beto PG que captan a la familia conviviendo	Indiferencia
	Sonido:		
	Montaje:	No hay referencias verbales a estados emocionales.	

Tabla 8. Indicadores de incertidumbre a nivel subjetivo en la secuencia 1: “el desayuno” de *La Demolición*.

Como se puede ver las evidencias de las emociones que hemos descrito no se encontraron únicamente en los diálogos o en las actitudes de los personajes sino también en elementos como la fotografía y la dirección de arte. Veamos.

En lo relativo a las emociones que Mancini (2016; 2017) destaca como emociones de talante social, vemos que aparece la culpa en la forma en la que Lazzari se ve obligado a ir a un trabajo que, en sus propias palabras “es una porquería”. Una de las actitudes que podemos leer en esta escena es desgano con el que Lazzari se levanta para ir a trabajar. En cuanto a los indicadores propuestos por Brothers (2008) podemos ver que los *props* utilizados por la dirección de arte en las primeras tomas ya nos dan una idea de la frágil salud de Lazzari, nos referimos a las pastillas que están sobre su mesa de noche y que son deliberadamente captadas en PP. Por otro lado esta Bety que, en el gesto de aventarle el dinero a Lazzari cuando éste le dice que “no le alcanza”, no es capaz ni siquiera de voltearlo a ver demostrando una actitud de indiferencia pero también de molestia. Aunque no asociamos teóricamente el enojo o la ira a la emocionalidad expresada en situaciones de incertidumbre, el personaje de Bety lo expresa una vez que se trata el tema del dinero en la secuencia del desayuno. Encontramos que elementos como el encuadre cenital en PP de la cama donde duermen Lazzari y Bety ya expresa esta relación de molestia pues aparecen dándose la espalda. Una cosa interesante a destacar en esta secuencia es que el tipo de iluminación es pareja y en lugar de acentuar dramáticamente las escenas las aplanas, efecto que puede atribuirse a que el film es al final una comedia dramática inspirada en una obra de teatro. Por esa razón también vemos que los encuadres son, en su mayoría planos generales que captan de frente las acciones de los personajes al menos en las secuencias seleccionadas.

La secuencia 5: “el almuerzo” es particularmente reveladora puesto que, en la charla que sostienen Beto y Lazzari mientras almuerzan, Lazzari revela su condición en el trabajo así como sus padecimientos físicos y psicológicos. El hecho de que la escena transcurra en el interior de la fábrica, en una pequeña sala que Beto ha improvisado dentro de su deteriorada oficina nos da pretexto para enfatizar que la dirección de arte (Rizzo en Aristizábal y Pinilla, 2017) juega un papel simbólico en la construcción del espacio



dramático, la fábrica abandonada<sup>37</sup> como lugar donde transcurre la acción, crea el marco perfecto para soportar el discurso de una época de esplendor en lo relativo al trabajo que se ha venido abajo y de la que solo quedan ruinas para ser demolidas. La estética derruida del inmueble abandonado puede apreciarse desde las últimas escenas de la segunda secuencia del filme correspondiente a preparación para la demolición: Lazzari entra a explorar el lugar antes de que llegue su jefe con el resto del equipo. La cámara se desliza entre planos cerrados y *travellings* que captan las bodegas, llenas de máquinas, fierros y desechos de lana que se interponen entre el lente y un Lazzari que se mueve al fondo de las tomas con una actitud exploratoria. En estos planos secuencia la luz baña uniformemente el espacio interior permitiéndonos ver los restos tanto del inmueble como de la producción: algunos sacos de lana apilados y algunas borlas diseminadas por el suelo<sup>38</sup>. Por otro lado, la oficina que Beto a improvisado y que se destaca de la estética del resto de la fábrica por estar ordenada y limpia, representa, no solo el carácter meticuloso de un hombre apegado a sus rutinas, sino también el espacio de su negación, una negación que ha servido de mecanismo de defensa ante la pérdida del trabajo en condiciones traumáticas (más adelante en la trama conocemos la historia del lavado de lana, la persecución y desaparición del líder sindical, el montaje de la supuesta recesión de la fábrica que dejó a todos los empleados en la calle y sin sus ahorros o su jubilación) y ante la incertidumbre de la espera (Beto acude a su lugar de trabajo porque ha depositado su esperanza en la falsa promesa de los dueños de que volverían a reactivar el lavado después de aquella recesión). En ese espacio de incertidumbre se desenvuelve un Beto Luna que, espectante, cuida su salud haciendo yoga,

---

<sup>37</sup> Una fábrica real que pertenece al movimiento de fábricas recuperadas, en este caso por la cooperativa Lavalán de la ciudad de Rosario, Argentina.

<sup>38</sup> Mientras Lazzari va subiendo un par de escaleras vamos encontrando vestigios de la fábrica que nos hablan de espacios de descanso y recreo, por ejemplo, casi al final de esta secuencia, en el minuto 18.22, Lazzari entra en lo que parece ser un pequeño comedor de empleados con los bancos todavía dispuestos alrededor de la mesa como esperando a sus comensales. En el tercer piso de la fábrica Lazzari va a encontrarse con Beto en una oficina con muebles que conforman un espacio suspendido en algún punto entre los años setenta y la década del noventa. De ello dan cuenta el escritorio, las cajoneras, la máquina de escribir, el dispensador de turnos, el teléfono, la lámpara del escritorio y una computadora vieja al fondo que Beto llama “margarita” cariñosamente. El contraste entre el escritorio de Beto y el resto de la fábrica, incluso de la oficina en la que se encuentra revela esa especie de burbuja en el tiempo que ha creado para lidiar con el derrumbamiento y el abandono del que fuera otrora su trabajo, su fuente de satisfacciones, de sociabilidad y de identidad. Entonces el contraste que resulta de lo deteriorado de la fábrica y lo pulcro del escritorio de Beto refleja también el contraste entre el deterioro de las condiciones generales de trabajo y la prístina voluntad de un hombre que se niega a aceptar aquella realidad.

su alimentación comiendo poca sal, su mente, haciendo ejercicios de respiración y su estatuto como empleado del lavado guardando sus documentos importantes en un sitio que lo mantiene “a la mano” en caso de que todo se reactive.

La secuencia del almuerzo que se desarrolla en la sala de la oficina que Beto ha improvisado, resulta clave al momento de responder la pregunta que nos hemos planteado antes sobre cómo se representa la incertidumbre y sus consecuencias psicológicas y afectivas, porque pone en relación tanto las condiciones de trabajo de Lazzari como los sentimientos y actitudes que expresa. En la tabla presentada a continuación exponemos los resultados del análisis integral aplicado a la secuencia 5:

Secuencia No: 5				
Nombre de la secuencia: “El almuerzo”				
Min. 42.58 - 50.59				
	Dimensiones	Oficios	Descripción	Indicadores
(Consecuencias subjetivas de la incertidumbre)	Dimensión emocional Emociones morales (naturaleza social)	Narración:	A través del encuentro entre Lazzari y Beto Luna, la historia busca exponer los padecimientos del empleado precario.	No aplica
		Dramaturgia:	Lazzari es un empleado que, aunque no está conforme con su trabajo vive temeroso de perderlo. Nerviosismo, lenguaje corporal de Lazzari alterado.	Miedo
		Dirección de arte	La fabrica en ruinas	
		Fotografía:	PP Rostro alterado de Lazzari PG de los dos hombres sentados en la sala charlando	
		Sonido:	<i>“No puedo cometer ni un error, ni uno” “me querés decir qué hago yo si me</i>	Miedo

		<i>rajan de este laburo?"</i> (min. 49.29)	
	Montaje	PG a PPP	
Dimensión psicológica	Narrativa:	Lazzari, que es quien narra la historia. Es el empleado precario que revela sus padecimientos	
	Dramaturgia:	Lazzari habla rápido y nervioso.	
	Dirección de arte:	La fabrica en ruinas	
	Fotografía:	PP Rostro alterado de Lazzari PG de los dos hombres sentados en la sala charlando	
	Sonido:	Diálogos: <i>"...me agarran ganas de llorar, llorar y no parar de llorar, no puedo parar de llorar, no puedo parar de llorar..."</i> (min. 48.41)  <i>"...no no no... la verdad que mire... ¿le digo la verdad? agarraría un bufoso y... [con su mano imita una pistola, se la pone en la boca y finge el disparo] (Lazzari, min. 48.26)</i>  <i>"¿sabe qué? me siento como si estuviera en una habitación encerrado, sin puertas, sin ventanas, no se..."</i> (Lazzari, min. 48.42)	Ansiedad  Desesperanza / Imposibilidad de prefigurarse el futuro  Ataques de pánico

		Montaje:	<p>“...la verdad que yo no sé, yo tengo problemas...yo no, no me comunico con la gente...” (Lazzari, min. 48.52)</p> <p>Planos generales a PP para captar las expresiones de Lazzari y Beto</p>	Aislamiento
--	--	----------	---	-------------

Tabla 9. Indicadores de incertidumbre a nivel subjetivo en la secuencia 5: “el almuerzo” de *La Demolición*.

En esta secuencia aparece una referencia textual al miedo. Recordemos como emoción básica- en la teoría sociológica de Mancini (2016) “(...) constituye —en primer lugar y ante todo— una vivencia subjetiva y un sufrimiento psicológico. Huelga decir que la incertidumbre y el miedo se hallan emocionalmente entrelazadas” (p. 202). El miedo (como emoción social) proviene del riesgo, es decir de la probabilidad de ocurrencia de un evento en el futuro. Como tal, de acuerdo con Kemper (citado en Mancini, 2016) la causa del miedo es la vulnerabilidad e insuficiencia relativa del poder del individuo respecto de otro elemento variable (y expectante) del mundo; por ejemplo, su trabajo. Esta relación del miedo con la incertidumbre por la continuidad del trabajo se expresa principalmente en dos momentos del diálogo “no puedo cometer ni un error, ni uno” y “me querés decir qué hago yo si me rajan de este laburo?”. Ambas expresiones van acompañadas de un encuadre en PP del rostro alterado y nervioso de Lazzari y, en este sentido el diálogo está acompañado por la actitud, expresión del rostro y lenguaje corporal (dramaturgia).

Por otro lado, también aparecen expresadas las emociones descritas por Brothers (2008) para quien la experiencia de la incertidumbre en niveles traumáticos provoca, en una dimensión psicológica, depresión, desesperación y desesperanza.:

- Ataques de pánico como indicador de miedo y depresión: “(...) me entra el pánico, me domina el pánico y me agarran ganas de llorar, llorar y no parar de llorar, no puedo parar de llorar, no puedo parar de llorar (min. 47.57).

- Ansiedad o ataques de pánico: “(...) *es que... ¿sabe qué? me siento como si estuviera en una habitación encerrado, sin puertas, sin ventanas, no sé...*” (min 48.35)

- Desesperanza o imposibilidad de prefigurarse un futuro: “...*no no no... la verdad que mire... ¿le digo la verdad? agarraría un bufoso y... [con su mano imita una pistola, se la pone en la boca y finge el disparo]* (Lazzari, min. 48.26)

-Aislamiento como consecuencia de la depresión: “...*la verdad que yo no sé, yo tengo problemas...yo no, no me comunico con la gente...*” (Lazzari, min. 48.52)

Es importante que el tono de comedia de la película suaviza la expresión suicida de Lazzari que simula el arma con su mano (dramaturgia). En cuanto a los otros códigos u oficios que acompañan esta secuencia destacan las ventanas pintadas y ruinosas que están detrás de los personajes mientras conversan (dirección de arte). La fotografía en cambio se mantiene fija en un PG que capta de frente a ambos personajes y apenas un par de veces enfoca en PP a Lazzari revelando su mirada y postura alteradas.

### *3.1.3 Fase 3. Análisis semántico y semiótico del discurso filmico en torno a la idea de incertidumbre. Nivel 1*

Esta tercera y última fase del análisis, coincidente con la interpretación del análisis estructural a la luz de la teoría de la gestión de la información de W. Chafe (en Tomlin, et. al. 2000), fue dividida en dos niveles, la primera que surge de determinar el tipo de gestión o las gestiones que desempeña cada uno de los elementos que se han recuperado en el análisis de cada una de las secuencias seleccionadas; y la segunda etapa que corresponde a una lectura interpretativa de la forma en la que los elementos del análisis se articulan con el resto del texto filmico para generar una idea particular de incertidumbre.

Como podemos ver, en la tabla 10, hay una serie de emociones que destacan ciertos aspectos psicológicos y anímicos de los personajes en el marco de sus relaciones familiares pero también de su situación económica. Desde los primeros minutos conocemos a Lazzari, no en su condición de padre de familia o esposo sino de trabajador: “*ese lunes me*

*iba a despertar a las 6 de la mañana, como todos los días, para ir a trabajar... el laburo era una porquería*” (Figura 1). Esta primera escena no solo funciona como una gestión temática en tanto nos remite al mundo del trabajo sino que visualmente despliega una serie de elementos que ponen énfasis en la actitud del personaje e incluso de su salud física y (como sabremos después) anímica. Veamos.

Esta primera referencia al mundo del trabajo que es “una porquería” viene acompañada por la actitud de apatía de Lazzari y al mismo tiempo revela que él “*no se podía quejar...*” porque aunque el trabajo no le gusta, está consciente de lo que “*cuesta conseguir un laburo*”, en ese sentido esta expresión funciona como una gestión de foto sobre la culpa que mantiene a Lazzari vinculado a su trabajo porque 1) se lo consiguió el primo de su esposa y 2) porque es difícil conseguir trabajo. La actitud del personajes (dramaturgia) funciona como gestión de foco sobre el desgano que siente por su rutina, pero también algunos elementos de la dirección de arte en estos primeros minutos sirven de la misma forma: la mesa de noche con las pastillas pone el foco en la salud de Lazzari captadas en PP por la cámara que muestra al fondo el rostro de Lazzari dormido. En esta misma escena la toma cenital de Lazzari y Bety en su cama funciona como gestión de foco sobre la relación entre ambos que, como se verá poco mas adelante, es un relación tensa y marcada por problemas económicos.

Las actitudes de Lazzari van contrastar con las de Beto Luna en esta primera secuencia, aquí el montaje cumple una función retórica que viene definida por la comparación entre la actitud desganada de Lazzari (Figura 1) y vitalidad de Beto Luna. El montaje aquí refuerza esta comparación a partir del min. 33 cuando Lazzari expresa que ese día al conocer a Beto “*le iba a cambiar la vida para siempre*” e inmediatamente después (min. 2.41) aparece Beto cantando frente al espejo mientras se rasura.



Figura 1. El lenguaje corporal de Lazzari sugiere que se levanta desanimado para ir a trabajar.

El énfasis sobre el buen humor de Beto, en este momento de la trama, nos remite al gusto por su trabajo a pesar de que aun no sabemos que todo es una fantasía que se ha inventado para poder sobrellevar el trauma de la pérdida. La charla que sostiene con su hijo sobre hacer un asado el domingo funciona como una gestión que hace referencia a cierta holgura económica en ese núcleo familiar. Como sabremos más adelante en el desarrollo de la historia, Beto ha logrado abstraerse con éxito del mundo porque sus necesidades económicas están solventadas por su hijo, quien parece ser el principal proveedor del hogar.

En la misma escena pero al hogar de Lazzari, observamos otras actitudes relacionadas directamente con la falta de recursos que no hizo parte de los indicadores que propusimos apoyados en Mancini (2016; 2017), Brothers (2008) o Gudykunst (2003), a saber, el enojo. La escena se desarrolla a partir de que Lazzari no encuentra el dinero

suficiente para tomar el transporte a su trabajo. Hay una gestión de foco en el PP de su rostro cuando revisa sus bolsas y encuentra el frasco del cambio vacío sobre la mesa (el frasco de las monedas es un *prop* que focaliza nuestra atención particularmente en la falta de recursos familiares puesto que es un objeto que parece estar siempre sobre la mesa al alcance de todos). Para reforzar esta idea nuevamente hay un énfasis sobre la falta de recursos en dos expresiones de Lazzari: “*Bety, no tenés una monedas que no me alcanza*” y “*ya se que en el frasquito, pero no hay, no me alcanza*”. Bety aparece en la cocina mostrando total indiferencia hacia Lazzari, lo ignora y se dirige a preparar la leche del hijo. Una vez que Lazzari le pide dinero la indiferencia se transforma en enojo y aquí nuevamente no es el diálogo sino la actitud la que expresa un estado anímico directamente relacionado con la falta de recursos: Bety, sin voltear a ver a Lazzari le avienta un monedero. Aquí hay al menos dos tipos de gestión: la temática sobre la falta de recursos expresada en el diálogo y la gestión de foco en la actitud de Bety al arrojar el monedero (que también es un *prop* que se comporta como una gestión de foco). Lo mismo sucede con la relación entre Lazzari y su hijo captada en un PG de ambos sentados frente a frente en la mesa familiar. Lazzari intenta entablar una conversación animada con su hijo pero este lo ignora, aunque podríamos atribuir esta actitud a la condición de adolescente del hijo, la actitud está enmarcada por el problema de dinero que se hizo evidente en el diálogo con Bety, por ello más que una actitud aislada funciona como una gestión focal sobre la actitud de indiferencia o apatía, ambas emociones que estudiamos en el marco de situaciones de marcada incertidumbre.

También el montaje dice mucho sobre el estado anímico de Lazzari, al comparar la relación que tiene Lazzari con su esposa, suegra e hijo y, en una escena contigua la relación óptima que tiene Beto con su hijo, su nuera y su nieto. En ese sentido el montaje funciona como una gestión retórica, es interesante notar que en ninguna de las escenas del desayuno en casa de Lazzari hay un PG que capte a toda la familia, o por lo menos a Lazzari a Bety, a diferencia del desayuno en casa de Beto, donde un PG toma a todos desayunando en la misma mesa, esa decisión de plano le da más calidez a la escena familiar de Luna (Figura 2) a diferencia de la falta de intimidad y calidez que existe en la cocina de Lazzari, reflejada en los PP planos aislados de Lazzari y Bety.





Figura 2. PG del desayuno en en casa de Beto Luna.

La tabla 11 contiene los tipos de gestión que hemos identificado en la segunda secuencia elegida del filme. Nuevamente observamos que hay una gestión retórica sobre la forma en la que foto y el montaje comparan constantemente las actitudes y el lenguaje corporal de ambos personajes. Esta comparación es reforzada por la fotografía que, la primera escena de la secuencia, encuadra en PP el rostro de Luna y Lazzari haciéndonos ver la tranquilidad es el primero y el nerviosismo y la ansiedad en la forma de hablar y los gestos del segundo, estos encuadres se alternan en un montaje que funciona como gestión retórica comparando constantemente a ambos. En la cuarta escena de la misma secuencia, la fotografía queda en un PG fijo que capta de frente a ambos personajes (Figura 3).

En ambas escenas la comida y las pastillas (*props*) funcionan como una gestión de foco: la comida porque acentúa el nerviosismo de Lazzari mientras habla de todas las posibles contingencias que no puede sortear en su vida por la falta de recursos y de los

problemas familiares que tiene. Por otro lado las pastillas detonan la conversación en la que sabremos por boca del propio Lazzari los padecimientos físicos y anímicos que le atormentan: diabetes, gastritis, depresión, desesperanza y ansiedad. Como vemos en la tabla los indicadores de estos padecimientos son ganas de llorar todo el tiempo (min. 42.18) y el asilamiento (min. 48.52) asociados a la depresión; pensamientos suicidas asociados a la falta de esperanza (min. 48.26) y ataques de pánico (min. 48.42) asociados a la ansiedad (Figura 3). La mención de estos padecimientos hace referencia a la emocionalidad derivada de las condiciones de vida de Lazzari, de las que ha hablado antes, pero también funciona como gestión de foco sobre los padecimientos específicos que sufre Lazzari en el marco de las carencias y dificultades antes mencionadas.



Figura 3. Lazzari revela a Luna sus pensamientos suicidas durante el almuerzo

Tipos de gestión en la Secuencia 1 “el desayuno”				
Dimensiones	Oficios	Descripción	Indicadores	Tipo de gestión
Dimensión emocional Emociones morales (naturaleza social)	Narración:	La secuencia nos presenta a Lazzari como un personaje con relaciones familiares precarias, al parecer por la falta constante de recursos.	Enojo (esposa y suegra) Indiferencia (hijo)	Gestión retórica (película cómica) Gestión temática sobre precariedad laboral y sus consecuencias emocionales)
	Dramaturgia:	La esposa de Lazzari tiene actitudes hostiles hacia él. Se la ve molesta y hablando de dinero. Contrasta el desgano de Lazzari con la actitud vital de Beto por la mañana	Enojo  Apatía / vitalidad	Gestión referencial (emoción) Gestión de foco (dinero)  Gestión retórica. Comparación entre las actitudes de ambos personajes
		Beto vive en la fantasía de seguir trabajando para el lavado de lana	Negación	Gestión referencial sobre las condiciones del trabajo (estándar) que desempeñaba y la forma en la que quiebra la compañía
	Dirección de arte	<i>Props.</i> Lazzari busca dinero en el frasco / monedero de Bety	Culpa	Gestión de foco Apunta a la falta de recursos familiares / enojo de Bety sobre la situación.
	Fotografía:	PP Lazzari señalando el frasco del dinero		Gestión de foco sobre la insuficiencia de recursos y la molestia que genera en ambos cónyuges.
	Sonido:	Voz en off de Lazzari: <i>“El trabajo era una porquería pero me lo había conseguido un primo de mi señora, así que yo no me podía quejar. Además ¡con lo que cuesta conseguir un laburo! (min. 2.15)</i>  <i>Ya sé que en el frasquito pero no hay, no me alcanza...</i>		Gestión de foco (el tema del trabajo precario aparece en el primer minuto)  Gestión de foco sobre los recursos insuficientes.
Montaje:	Tomas sucesivas de la mañana de cada uno de los personajes		Gestión retórica. Comparación entre Beto y Lazzari	

Dimensión psicológica	Narrativa:	La salud frágil de Lazzari y su incapacidad de comunicarse con esposa e hijos se presentan en torno a una charla por dinero. Mientras Beto se muestra con una mejor relación familiar.	Desgano - apatía / enojo - alegría	Gestión referencial. Mundo de trabajo (comparación entre dos tipos de empleado) Gestión retórica. Comparación
	Dramaturgia:	Lazzari se levanta desganado en franco contraste con Beto Luna que se levanta cantando (min. 2.12)  Relación de Lazzari con esposa.  Bety le da dinero a Lazzari molesta. Lazzari trata de entablar una conversación con su hijo pero éste lo ignora. Baja la mirada resignado	Desgano / apatía  Indiferencia / enojo  Desgano / enojo	Gestión referencial. Problemas relacionados a los ingresos insuficientes.   Gestión de foco. Sobre la relación de Lazzari con su hijo.
	Dirección de arte: Fotografía:	Mesa de noche de Lazzari llena de pastillas PP mesa con pastillas P. Toma cenital de la cama donde duermen Lazzari y Betty. Se dan la espalda	Salud frágil  Indiferencia	Gestión de foco. Sobre la salud de Lazzari  Gestión de foco. Sobre la mala relación que se expone más adelante.
	Sonido:	No hay referencias verbales a estados emocionales.		
	Montaje:	Tomas sucesivas de la familia de Beto y Lazzari. Énfasis en sus estados anímicos		Gestión retórica. Comparación a través de tomas sucesivas.

Tabla 10. Tipos de gestión en la secuencia 1: “El desayuno” en *La Demolición*.

Tipos de gestión en la Secuencia 5 “el almuerzo”				
Dimensiones	Oficios	Descripción	Indicadores	Tipo de gestión
Dimensión emocional Emociones morales (naturaleza social)	Narración:	A través del encuentro entre Lazzari y Beto Luna, la historia busca exponer los padecimientos del empleado precario.		Gestión temática y referencial. El mundo del trabajo. Gestión de foco: los padecimientos de Lazzari. Gestión retórica: comparación entre la mala salud de Lazzari y la óptima salud de Luna (física y

	Dramaturgia	Lazzari es un empleado que, aunque no está conforme con su trabajo vive temeroso de perderlo. Su hablar nervioso y su excesiva preocupación por el trabajo denotan ansiedad.	Ansiedad, miedo	anímica) Gestión referencial, al mundo del trabajo en negro. Gestión de foco, las actitudes de Lazzari y su mal estado de salud
	Dirección de arte	<i>Props.</i> Las pastillas que toma Lazzari detonan la conversación sobre sus emociones.	Ansiedad, miedo, depresión	Gestión de foco. Aunque Lazzari asegura que las pastillas son para la gastritis, al tomarlas detona la conversación sobre sus otros padecimientos directamente vinculados con su frágil salud.
	Fotografía:	Aunque Lazzari habla de sus padecimientos la toma más recurrente es un PG de ambos personajes. PP de Lazzari	Miedo / ansiedad	Gestión retórica. Comparación ente ambos personajes que son al mismo tiempo dos tipos de “trabajador”. Gestión de foco. Los PP de Lazzari nos permiten ver su rostro y su lenguaje corporal. Evidencia nerviosismo, ansiedad.
	Sonido:	<i>“...después de cuatro años sin laburo a “inaudible*... este me lo consiguió mi cuñado. No por mi eh, por la hermana... Eso si eh, no puedo cometer ni un error, óigame lo que digo, ¡ni uno!... Estamos todos en negro, sin obra social, ni aguinaldo, vacaciones, nada, nada, nada. Así que yo no me puedo ni enfermar, ni mi familia tampoco porque con lo que me pagan no me alcanza para una prepaga. Además yo tengo a mi suegra que vive conmigo... la vieja tiene todos los achaques.. anda una enfermedad por ahí y ¡pa! se la pesca, y cobra 200 pesos de pensión y el PAMI, el PAMI no existe... ¿qué quiere? que le siga contando...” (min. 43.16)</i>	Miedo	Gestión temática: el trabajo en negro.  Gestión de foco. Sobre la inestabilidad de su trabajo, la falta de recursos

		<p><i>“¡Ah! mi mujer ¿qué quiere? que le hable de mi mujer también (...) mi mujer... discutimos por todo, por la casa, por el pibe, por mi suegra... por todo..”</i> (min. 44.15)</p> <p><i>“¡con ella no se puede!... entre nosotros... sabe cuánto hace que no...”</i> (hace un ademán en hace referencia al sexo)</p>	Enojo	<p>Gestión de foco. Expresión de enojo y nerviosismo. Come y habla de prisa.</p> <p>Foco. Expresa la mala relación que tiene con su mujer. Refuerza esta idea confesando su falta de intimidad con ella.</p>
Dimensión psicológica	Narrativa:	Lazzari, que es quien narra la historia. Es el empleado precario que revela sus padecimientos. Contrasta con la buena salud física y anímica de Beto	No aplica	<p>Gestión temática. Sobre el mundo del trabajo</p> <p>Gestión retórica. Sobre la comparación entre el carácter de los dos trabajadores.</p>
	Dramaturgia	Al hablar con Beto conocemos al Lazzari ansioso y deprimido que vive en miedo constante de perder el trabajo o de que sus ingresos no le alcancen para cubrir alguna contingencia. Además eso le trae problemas con su esposa constantemente.	Ansiedad, miedo, depresión	<p>Gestión referencial a sus ingresos.</p> <p>Gestión de foco sobre los problemas anímicos y psicológicos.</p> <p>Gestión retórica. Comparación entre el lenguaje corporal de Beto y Lazzari.</p>
	Dirección de arte:	La comida y las pastillas	Ansiedad	<p>Gestión de foco. Ambos <i>props</i> sirven ara demostrar el carácter ansioso de Lazzari.</p>
	Fotografía:	PG de ambos personajes	Ansiedad, miedo	<p>Gestión retórica. Comparación</p> <p>Mientras Lazzari habla de sus padecimientos vemos a ambos personajes en cuadro.</p>
	Sonido:	<p>Diálogos:</p> <p><i>“...me domina el pánico y me agarran ganas de llorar, llorar y no parar de llorar, no puedo parar de llorar, no puedo parar de llorar...”</i> (min. 48.10)</p> <p><i>“...no no no... la verdad que mire... ¿le digo la verdad? agarraría un bufoso y... [con su mano imita una pistola, se la pone en la boca y finge el</i></p>	<p>Miedo / depresión</p> <p>Depresión / pensamientos suicidas / imposibilidad de prefigurar un futuro deseable.</p>	<p>Gestión referencial. Estado anímico.</p> <p>Gestión de foco. Depresión.</p> <p>Gestión referencial. Estado anímico. Gestión de foco. La alusión al suicidio (acompañada del ademán de la mano)</p>

	Montaje:	<i>disparo) (Lazzari, min. 48.26)</i> <i>“¿sabe qué? me siento como si estuviera en una habitación encerrado, sin puertas, sin ventanas, no se...” (Lazzari, min. 48.42)</i>	Ataques de pánico	Gestión de foco. Referencia a la falta de aire muy sintomática de los ataques de pánico. Revela ansiedad, depresión.
		<i>“...la verdad que yo no sé, yo tengo problemas...yo no, no me comunico con la gente...” (Lazzari, min. 48.52)</i> Cambios de PP de rostro de Beto a PP del rostro y las actitudes de Lazzari y a la toma general de ambos.	Aislamiento	Gestión de foco. Depresión.  Gestión retórica. Comparación entre las actitudes de ambos.

Tabla 11. Tipos de gestión en la secuencia 5 : “El almuerzo” en *La Demolición*.

### 3.1.4 Fase 3. Interpretación. Nivel 2

El último nivel de interpretación corresponde a una lectura en la que se integran los indicadores de incertidumbre en el conjunto del filme, toda vez que la selección de escenas contiene nuestro fenómeno a estudiar pero se insertan a su vez en una cadena de situaciones que dan sentido y significado a las escenas aisladas. Este nivel de análisis tiene el objetivo de revelar estas relaciones respondiendo finalmente a la pregunta ¿cómo se representa la incertidumbre derivada de la precarización laboral –y de la vida– en los filmes seleccionados?. Para ello partimos de una serie de cuestionamientos que, aunque no se transcriben literalmente aquí sirvieron de guía para poner en relación cada una los elementos que componen las escenas seleccionadas con los elementos que componen las escenas que no se analizaron a profundidad pero que aportan sentido al conjunto desde sus relaciones semánticas o sintagmáticas, siempre desde la teoría de gestión de la información.

Una de las primeras cosas a observar es que *La Demolición* (2006) es un filme que puede categorizarse como comedia dramática es decir que es un filme que pone en relación

un contenido dramático con una forma humorística, además el filme es una adaptación de una obra teatral homónima (escrita y dirigida por Ricardo Cardoso). Estos dos elementos determinan una forma filmica en la que predominan los encuadres frontales, con poco juego tanto en el montaje interno (fotografía, movimientos de cámara dentro de las escenas) como externo (concatenación de las escenas) y con una iluminación que se aleja del dramatismo para bañar completamente cada una de las escenas, un recuso muy usado en la comedia y en la comedia romántica. Desde los primeros segundos del filme sabemos que los acontecimientos giran en torno al día en el que Lazzari, el narrador, conoce a Beto Luna cambiándole la vida para siempre, también sabemos que se trata de un filme sobre un trabajador frustrado que piensa que su trabajo “*es una porquería*”, este tipo de gestión referencial ya nos inscribe en el mundo del trabajo en el contexto argentino, pues la frase “*con lo que cuesta conseguir un laburo...*” además de referenciar dicho ámbito, pone el foco en un mercado de trabajo local escaso. Algunos elementos que aparecen es estas primeras escenas ya nos dejan ver los problemas de Lazzari en un ámbito más subjetivo, sus problemas de salud, por ejemplo quedan insinuados con el PP de las medicinas que abarrotan su mesa de noche; la mala relación con su mujer ya se advierte desde la fotografía, en la toma cenital de la cama donde ambos duermen alejados y dándose la espalda (Figura 4). Algo que parece irrelevante hasta que observamos su relación en el desayuno. La actitud de desgano y fastidio que demuestra Lazzari al ir a trabajar contrastan directamente con el buen ánimo con el que se levanta Beto, quién en una toma sucesiva se muestra cantando mientras se prepara “*volver al laburo*”. En este punto ya podemos ver que el montaje tiene una función retórica al comparar a ambos tipos de trabajador. Por lo tanto una primera clave para responder nuestra pregunta, es que en *La Demolición*, la incertidumbre derivada de las condiciones de trabajo se representa a través de la comparación entre dos tipos de trabajador: Lazzari y Beto; demás será una comparación ponga énfasis en las consecuencias subjetivas derivadas de las condiciones laborales de cada uno de ellos<sup>39</sup> (Figura 5). Este es un recurso que usará el filme para destacar los padecimientos emocionales de Lazzari derivados de un trabajo precario e insuficiente para

---

<sup>39</sup> En este punto no sabemos aun que Beto Luna vuelve un trabajo que no existe más. Será hasta la tercera secuencia donde descubramos que Luna se ha hecho una fantasía sobre su trabajo, pero más que presentarnos a Luna como un sujeto inestable o con algún padecimiento psicológica, el filme hace énfasis sobre su excelente actitud y salud física.



cubrir sus gastos más apremiantes, en contraste con Luna que a pesar de vivir la fantasía de que sigue trabajando para la compañía a la que prestó sus servicios 40 años de su vida, se muestra mucho más sano emocional y físicamente, y con relaciones familiares más cordiales y afectuosas.



Figura 4. Toma cenital de Lazzari y Bety. Gestión de foco sobre su relación distante y fría.



Figura 5. La comparación entre ambos personajes opera a nivel narrativo no solo puede observarse en el carácter de los personajes, sus relaciones familiares y su estado de ánimo, sus vestimentas; también a nivel de imagen en las PP y PG en los que frecuentemente aparecen con actitudes contrastantes.

Es importante señalar que a pesar de que Beto se presenta en un contexto familiar más amable también encontramos referencias a lo difícil de la situación local con respecto al trabajo en uno de los diálogos que sostiene con su hijo, –quien al parecer es un remisero<sup>40</sup>– en el que se le escucha contento de tener un viaje largo para dejar a una persona en una locación alejada y esperarla para traerla de vuelta, un “*viajecito*” que le “*salvó el día*” y por el que “*los negros casi se matan*”, en esta referencia hay una gestión de foco sobre lo difícil que es conseguir trabajo; mismo contexto en el que Lazzari ha afirmado antes: “*con lo difícil que es conseguir un laburo...*”.

---

<sup>40</sup> Un remis o remise (del francés *remise*, elipsis de "voiture de remise", coche de alquiler que se estaciona en un garaje) es el nombre que tiene en Argentina y Uruguay el servicio de transporte con conductor, el cual, efectuado por horas o kilómetros de recorrido, se contrata en una agencia (definición de Wikipedia)

Más adelante en la trama sabemos que Beto depende económicamente de su hijo por lo que, a pesar de ser desempleado, no lleva en sus hombros mismo peso y responsabilidades que Lazzari y en ese sentido la fantasía que ha creado es una negación que funciona como 1) gestión referencial al mundo del trabajo en el que se desarrollaba anteriormente, es decir al mundo del trabajo en el esquema bienestarista 2) gestión de foco sobre la salud física y emocional de un empleado cuyo trabajo comporta ciertas seguridades y, sobretodo, es fuente de gratificaciones personales y sociales y 3) como gestión referencial de la historia del cierre del lavado de lana en un contexto que involucra la persecución y desaparición de los líderes sindicales y del papel de la iglesia y de las autoridades en el desmatelamiento de la industria en el esquema bienestarista, todo ello sumado al trauma de las condiciones políticas en las que Beto pierde su empleo.

La negación de Beto y la fantasía que de ella se deriva, funcionan también como gestiones de foco sobre otras formas que adquiere la incertidumbre en el contexto de la degradación del trabajo en la época neoliberal, mientras que la comparación entre ambos es un recurso retórico que se soporta en la narrativa, la dramaturgia y el montaje de las escenas en las que se nos presenta la realidad íntima de cada uno de ellos desde el principio del filme.

Por otro lado, y volviendo a la forma en la que el filme nos presenta a Lazzari, vemos como en algunos objetos (*props*), la dirección de arte pondrá el foco en el problema de su falta de recursos y en los problemas personales y familiares que se derivan de ello, por ejemplo el “frasquito” del dinero y el monedero de Bety, la esposa de Lazzari. El frasco es un *prop* que hace referencia a los recursos familiares –no es de nadie en particular, está sobre la mesa al alcance de todos–, está vacío y Lazzari lo descubre con decepción y sorpresa (gestión de foco sobre la dramaturgia) dejando ver que es un problema más o menos frecuente; por otro lado, al pedirle dinero su esposa ella responde con enojo e indiferencia arrojándole su monedero a la mesa, casi con desprecio. En seguida comenzará una pelea por dinero en la que sabremos que no les alcanza para pagar cosas como los tenis del hijo o el servicio de cable para la televisión. También sabemos en esta pelea que ambos tienen empleos informales pues ella arregla ropa ajena en su casa.

Recordemos que las condiciones de precarización en las que viven muchos trabajadores en Argentina son producto de un empobrecimiento de las condiciones de trabajo, este empobrecimiento que, en casa de Lazzari se manifiesta en la imposibilidad de cubrir sus gastos más cotidianos, en el resto de la película quedará representado en la fábrica abandonada, una elección de la dirección de arte que funciona como una gestión temática del mundo del trabajo pero también como una gestión retórica del trabajo precarizado, es decir que representa, la degradación del mundo del trabajo a través de una de sus consecuencias, el abandono de esta fábrica en particular<sup>41</sup>. Así las ruinas de la fábrica funcionan como una metonimia del proceso de degradación del mundo del trabajo en el esquema industrial y en el modelo bienestarista. Lo mismo podemos decir de la actitud de Luna quién a pesar de vivir una fantasía, tiene buena salud y goza de excelente ánimo, por lo tanto el trabajo estándar, fuente de ingreso, seguridad e identidad, queda

---

<sup>41</sup> más adelante en el filme sabremos que la fábrica fue desarticulada en tiempos de la dictadura y que posteriormente fue abandonada por los dueños dejando a los trabajadores sin liquidación y sin sus fondos de pensión. Marcelo Mangone incorpora parte de esta historia en el relato de Beto Luna, sirviendo este diálogo como una gestión referencial sobre la época de esplendor y la subsiguiente destrucción de las organizaciones sindicales en la ciudad: en dos momentos del mismo diálogo, Luna hace referencia tanto a esa productividad: “mire le voy a mostrar ... [señala otra foto] ¿ve? estos cubos llenos de lana... ¡dos mil toneladas semanales! ¡peinada eh!” (min 52.35) como a la violenta forma en la que fue desarticulada la organización tras la desaparición del líder sindical y delegado de la empresa: “(...) se lo llevaron a él (al delegado), a él y a toda la comisión interna y nosotros no hicimos nada.. agachamos la cabeza y seguimos trabajando como si nada hubiera pasado... siempre me dije que fuimos muy cobardes...” a lo que Lazzari agrega “... ¿y qué iban a hacer? Los mataban a todos...” (min. 53.14). La historia de Luna es el eco de historias que resistencia que se dieron naturalmente en una ciudad con una intensa actividad industrial, social y política “(...) en Avellaneda se promovieron prácticas de resistencia en el marco de la dictadura y transición democrática, debido a sus altos niveles de organización social, en comparación con otras ciudades no centrales de la provincia de Buenos Aires y del país.” (Bettanin, 2017, p. 46) Desafortunadamente los movimientos sociales y sindicales fueron brutalmente reprimidos por el Estado en confabulación con muchos de los empresarios y dueños de fábricas en la zona que participaron como coautores de delitos de lesa humanidad contra los sindicalistas, crímenes que quedan expuestos en el informe: *Responsabilidad empresarial en delitos de Lesa Humanidad. Represión a trabajadores durante el terrorismo de Estado" del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación*, elaborado por la Editorial del Ministerio de Justicia de la Nación bajo el mandato presidencial de Cristina Fernández de Krichner. En el diálogo entre Beto y Luna también se hace un referencia explícita a esta complicidad entre los dueños de las fábricas, el estado, la iglesia e incluso un esquirolo o rompehuelgas para el desmembramiento violento de estas organizaciones: “(...) y un día nos llamaron ellos y estaba el dueño de la empresa, un cura, un político y un sindicalista, ¡absoluta garantía de seriedad!.. y sabe por qué nos juntaron, porque ellos habían prometido reactivar esto pero no lo hicieron, entonces nosotros les paramos la fábrica y perdieron millones...” (min. 52.16). Esta escena también deja abierta la pregunta por la responsabilidad empresarial que tuvieron los grandes grupos económicos en la detención, tortura y desaparición de los trabajadores y su complicidad con el criminal con el disciplinamiento de la fuerza de trabajo. Ya en 1998 se conocían los antecedentes de diez mil casos de trabajadores desaparecidos, muchos de ellos con responsabilidad directa de los directivos de las empresas (Orellana, 2016).

representado en las consecuencias emocionales y físicas –positivas– que trae a la vida de Luna, es decir su carácter y fuerza funcionan como una metonimia del trabajo estándar.

En contraste, las consecuencias afectivas y psicológicas de vivir en constante incertidumbre, producto del trabajo precario, están representadas en el estado anímico y psicológico de Lazzari y son expresadas por él mismo en el diálogo de la secuencia 5 que expusimos antes, pero también en otros momentos del filme en los que Lazzari hace explícito el miedo a perder el trabajo, por ejemplo *¿me quiere decir que hago yo si me rajan de este laburo?* (min. 54.10); 2) o “...soy un pelotudo porque le doy bola a un loco que está para el manicomio.. me quiere hacer perder el laburo” (min. 63.47). Como vimos antes, esta situación de incertidumbre sobre la continuidad de tu trabajo, sobre la continuidad y la calidad del ingreso y sobre la capacidad de responder a situaciones de contingencia (“no me puedo ni enfermar, ni mi familia....”), lo ha llevado a tener episodios de depresión, ansiedad e incluso a tener pensamientos suicidas y, al mismo tiempo, ha mermado su salud física. Además de expresar sus males explícitamente, también hay momentos en que la representación hace énfasis en situaciones que revelan su fragilidad, por ejemplo en el minuto 32.06, Lazzari pierde la paciencia y amenaza a Luna con sacarlo de la fábrica a la fuerza para poder proseguir con la demolición, Luna lo enfrenta pero Lazzari comienza a sentirse mal. Un PP de Lazzari nos permite ver que se lleva la mano al pecho y comienza a tener dificultades para respirar. Más adelante en el minuto 61 Lazzari ha perdido nuevamente los estribos y le grita a Beto que ha desencadenado un malentendido en el que ya están involucradas la presa y la policía, su tono de voz y su lenguaje corporal expresan nerviosismo, pero Beto, desde su postura de yoga y sin perder la calma le recuerda que es “un hombre plagado de enfermedades” (Figura 6). Lazzari trata de bajar a Beto por la fuerza pero éste lo somete fácilmente y lo avienta, Lazzari se ve débil aún para levantarse sólo del suelo, a lo que Beto agrega “usted es un hombre de una salud precaria, Lazzari. Venga, yo lo voy a ayudar...” (min. 60.55). Esta serie de gestiones referenciales a la frágil salud de Lazzari y su contraste con la óptima salud de Beto, se repiten a lo largo del filme dando sustento a la premisa de que el trabajo precario merma la salud anímica de los trabajadores y también su salud física. Por lo tanto, la incertidumbre en este filme se representa a partir de sus efectos psicológicos, anímicos y físicos encarnados en Lazzari pero también en contrastados con la salud de Beto Luna. Quizá por

tratarse de la adaptación de una obra teatral, es principalmente en los diálogos donde reconocemos las carencias económicas y los padecimientos de Lazzari: cuando éste discute con su esposa o conversa con Beto Luna, en ese sentido también sus actitudes refuerzan su carácter nervioso y su salud frágil. Lo mismo vale para Beto Luna, que funciona como el opuesto de Lazzari y a quien también vamos conociendo a través de lo que narra: que llevaba 40 años trabajando en la empresa donde no sólo era un empleado sino que era parte de una comunidad donde conoció a su esposa, crió a sus hijos, hizo amigos entrañables y también desde donde vio la violenta disolución de los sindicatos, el aniquilamiento de sus líderes, el cierre de la fábrica tras una maniobra ilegal que dejó en la calle a él y a sus compañeros. Así mismo sabemos que goza de excelente salud por su conversación con Lazzari, también sabemos que come poca sal, que hace yoga, que es un tipo de rutinas, etc.



Figura 6. Beto Luna haciendo yoga despues de comer mientras Lazzari, nervioso y preocupado por el malentendido que ha convocado a la prensa y ala policía, amenaza con sacarlo a la fuerza.

En resumen, el peso de la comparación entre los dos personajes descansa en los diálogos y en sus actitudes más que otros elementos propiamente cinematográficos, como la foto y el montaje, que en algunos casos sirven de apoyo a la comparación, como es el caso de las escenas sucesivas en la secuencia del desayuno. Tampoco existe un reforzamiento de la emocionalidad a partir de la música o de los ruidos extradiegéticos, apenas una melodía ambiental de carácter alegre aparece en alguna de las escenas que no han entrado en el análisis o un pequeño eco al momento que Lazzari es despedido de su trabajo por el ingeniero Cáceres, un momento en el que también aparece por primera vez una iluminación no natural que enfatiza el rostro de Lazzari enmarcado de perfil por un PDet que tiene la función de enfatizar la crudeza de la noticia y la incredulidad de Lazzari al escucharla. Más adelante sobre las conclusiones analizaremos el cierre del filme puesto que en él se revelan aspectos del filme que están directamente conectados con la tradición filmográfica del cine argentino y también con una toma de postura que tiene que ver con lo colectivo pero que tiene una repercusión en la transformación individual, en este caso encarnada en Lazzari.

### **3.2 Maquinaria Panamericana. Una imagen alegórica de la incertidumbre y sus consecuencias emocionales**

*Maquinaria Panamericana* (2016) es el primer largometraje de ficción del director mexicano Joaquín del Paso. El tiempo de la historia se desarrolla en apenas un par de días: un viernes cualquiera, los empleados de Maquinaria Panamericana S. A. (MAPSA) llegan a sus puestos de trabajo y mientras pierden el tiempo en actividades irrelevantes uno de ellos descubre el cuerpo sin vida del dueño de la empresa. La muerte de Don Alejandro destapa la situación real de un negocio que es improductivo desde hace años.

Tras la quiebra de MAPSA el sueldo de los empleados era costado por Don Alejandro y su repentina muerte deja a los empleados en la calle, literalmente de un día para el otro. Jesús Carlos, el contador de la empresa los convence de acuartelarse dentro de las instalaciones hasta encontrar el dinero que haya quedado en las cuentas y así poder echar a andar de nuevo MAPSA y recuperar sus trabajos. Todos acceden ante su inspirador

discurso, propio de un líder carismático, y una vez que bloquean la entrada comienzan un proceso de duelo que los llevará de la negación a la catarsis. Al final la llegada de la hija de Don Alejandro y su encuentro con Ignacio, su medio hermano, hijo ilegítimo de Don Alejandro y guardia de seguridad de MAPSA, precipitará el desenlace del filme y obligará a los empleados a enfrentarse con el inminente final de Maquinaria Panamericana S. A.

La trama se reparte en 8 secuencias (Sánchez 1994) con dos giros argumentales: el primero con la revelación de la muerte de Don Alejandro y la quiebra de la empresa y el segundo con la intrusión de la hija de éste a MAPSA. Para el desarrollo de este análisis se tomó como eje la secuencia 4 puesto que es en esta donde se describen las emociones que rodean la pérdida del empleo a través de la figura del duelo. Dichas emociones representadas en modo alegórico y hasta caricaturesco se corresponden con aquellas que hemos destacado en el capítulo teórico como derivadas de una situación de precarización laboral y de pérdida de toda certeza con relación al futuro y los recursos para enfrentarlo, dichas emociones son el miedo, la vergüenza, la culpa (Mancini, 2016), la desesperanza, y la apatía (Brothers, 2008).

Como vimos antes, en el análisis de *La Demolición*, la precarización es un proceso que se extiende en el tiempo (Rojas y Salas, 2004), por lo que la solución narrativa es fundamental en la representación diacrónica de este proceso. En *Maquinaria Panamericana* el proceso de precarización del trabajo se compacta en apenas un día y medio, desde la pérdida del empleo hasta el despliegue de la emocionalidad de los empleados a raíz de la pérdida.

En cuanto a la relación precarización/incertidumbre el filme nos ofrece varias claves para una lectura alegórica de la pérdida radical de certezas y sus consecuencias anímicas en la vida de los empleados, pero antes de describir cómo los recursos cinematográficos van construyendo esta relación es importante una nota sobre la alegoría.

De una manera muy simple, la alegoría es una imagen que “dice” una cosa pero que significa otra cosa, (...) los creadores cinematográficos (directores, guionistas, fotógrafos) han recurrido a la alegoría y al simbolismo para expresar ideas sintéticas que suelen ser un poco más complejas de las que comúnmente se expresan en el relato cinematográfico. Constituyen una suerte de *imágenes clave*, en donde se encuentra escondida una



significación profunda (Vázquez Mantecón, 2011, p. 166). En el cine, el uso de la alegoría como figura retórica puede encontrarse tanto al interior de la imagen y/o el montaje, al igual que en todo el filme como relato, es decir, toda la película puede ser una alegoría (Marín Cardona, 2020) o, mejor dicho, puede ser leída en clave alegórica<sup>42</sup>.

En el caso que nos ocupa, el filme completo puede ser leído de esta manera puesto que la sucesión de los eventos, además de compactar procesos largos y complejos, cae en situaciones absurdas, incluso patéticas. Pero, por otro lado, el filme también está lleno de imágenes intertextuales que constituyen ellas mismas pequeñas alegorías.

### *3.2.1 Fase 1. Detectando el clima de incertidumbre estructural en Maquinaria Panamericana*

Una vez que se comprende que el filme debe ser interpretado de manera global, en tanto alegórica, es importante señalar que la búsqueda de las dimensiones de incertidumbre que hemos retomado de Mancini (2017), es decir, las que hemos identificado con la situación de incertidumbre a nivel estructural, no aparecen tan evidentes como en el caso de *La Demolición* (2006). En esta película todo gira en torno a la pérdida / muerte del dueño de la compañía, la repentina revelación de que llevan años en quiebra y la negación de los empleados a abandonar el inmueble. Por esa razón, la incertidumbre estructural queda condensada en el momento de la pérdida del trabajo de todos los empleados de MAPSA al mismo tiempo y el trauma que atraviesan por dicha pérdida. Veamos, sobre la fase 1, el conocimiento de la película deducimos que es en las secuencias que hemos denominado “El anuncio y la despedida” y “El duelo” donde encontramos un mayor número de referencias tanto a la incertidumbre estructural como a la que hemos denominado existencial:

Fase 1.	Dimensiones	Preguntas guía
---------	-------------	----------------

---

<sup>42</sup> En su escrito sobre el drama barroco, Benjamin usa el término alegoría para designar “no tanto al discurso que expresa una realidad conceptual a través de un sistema de símbolos dotados de retornos codificados y tendencialmente unívocos, sino, sobretodo, a aquél discurso que es de verdad conscientemente excéntrico con respecto a lo que quiere decir, en cuanto no logra decirlo completamente o directamente no logra (...) dar en el blanco, como (...) un blanco que [siempre] se escamotea” para mejor decirlo, con la voz de otro (Benjamin en Brea, 2009, p. 4). La alegoría mantiene el sentido abierto, y en ese sentido el filme, en su proliferación de imágenes intertextuales, se mantiene abierto a una polisemia de sentidos que, sin embargo, permite intuir el sentido o al menos -en palabras de Brea- “sospechar la efectividad de su ocurrir” (p.6).

Conocimiento de la película		
<p>Detección de secuencias que revelen incertidumbre vinculada al riesgo y a la inseguridad social en las secuencias 3 “anuncio y despedida” y 4 “el proceso del duelo”</p>	<p>Dimensión de la (in)estabilidad</p>	<p><b>¿Existen personajes que vivan situaciones de desocupación o rotación constante de empleos?</b> No</p> <p><b>¿Algún personaje pierde su empleo durante la trama? ¿es relevante esta pérdida para el desarrollo de la trama?</b> Sí. Todos los empleados de MAPSA. La historia gira en torno a la repentina pérdida del empleo de todos lo que trabajan hace años en MAPSA tras la muerte de su jefe y director general de la compañía. La trama ira revelando que se trata de una empresa que ya era improductiva hace años.</p> <p>Diálogos:</p> <p>“... ¿nos van a cortar vacaciones otra vez?” (voz en off min.13.39)</p> <p>“<i>todos saben perfectamente que él (Don Alejandro) pagaba nuestros salarios de su bolsillo y esto se acabó porque esta compañía quebró, ya no somos productivos</i>” (Jesús Carlos, min. 43)</p> <p>“<i>el día de hoy todos nos vamos a la calle...</i>” (Jesús, Carlos, min. 15.06)</p> <p>“<i>me quedé sin trabajo, me quedé sin trabajo, me quedé sin trabajo...</i>” (César, min, 17.05)</p>
	<p>Dimensión de los recursos (insuficientes)</p>	<p><b>¿Alguno de los personajes hace referencia explícita a la falta de ingreso económico o a la insuficiencia en los recursos para cubrir necesidades básicas?</b></p> <p>No</p> <p><b>¿Alguna situación que viven los personajes revela esta carencia material aunque no se haga explícita a través del diálogo?</b></p> <p>No</p>
	<p>Dimensión de la (des)protección</p>	<p><b>¿Alguno de los personajes hace referencia explícita a la falta de cualquier tipo de protección social?</b></p> <p>Sí uno de los empleados pregunta sobre su jubilación puesto que al momento del anuncio lleva 40 años trabajando en MAPSA. El contador refrenda que no ha quedado nada.</p>

		<p>Diálogos:</p> <p><i>“Qué va a pasar con nosotros, ¿y nuestra jubilación, señor? Yo tengo más de 40 años trabajando aquí...” (min. 43)</i></p> <p><b>¿Alguna de las situaciones que se presentan nos dejan ver que uno o más personajes padecen la falta de protección social?</b>  <b>¿Alguna situación hace evidente que los personajes no tienen capacidad de negociación ante sus empleadores?</b></p> <p>Todos quedan sin trabajo y evidentemente no son liquidados. Saben que Don Alejandro pagaba sus sueldos de su bolsa pero que la empresa ya no era productiva, así que no tienen seguridad social ni ningún tipo de prestaciones.</p> <p><b>¿Algún personaje o situación revela alguna situación de subcontratación, falta de protección sindical, empleo informales?</b></p> <p>No</p>
	<p>Dimensión de la (in)seguridad social</p>	<p><b>¿Alguno de los personajes hace explícita la falta de contrato laboral?</b></p> <p>No</p> <p><b>¿Alguno de los personajes hace explícita la falta de seguro médico, prestaciones, derecho a pensión?</b></p> <p>No</p> <p><b>¿Alguna de las situaciones que viven los personajes evidencia la falta de seguro médico, prestaciones o derecho a pensión?</b></p> <p>Igual que la dimensión anterior: Todos quedan sin trabajo y dado que saben que Don Alejandro pagaba sus sueldos de su bolsa pero que la empresa ya no era productiva, así que no tienen seguridad social ni ningún tipo de prestaciones.</p>

Tabla 12. Indicadores de incertidumbre a nivel estructural en las secuencias 3 y 5 de *Maquinaria Panamericana*

Como podemos ver en la tabla anterior, la dimensión de la (in)estabilidad se expresa en la repentina pérdida de empleo que sufren los trabajadores de MAPSA con la muerte de su empleador “*el día de hoy todos nos vamos a la calle...*” expresa Jesús Carlos en el minuto 15.06, sin embargo la escena también nos deja saber que la compañía es improductiva desde hace años y que por lo mismo no es una empresa que ofreciera a sus empleados un ingreso constante ni mucho menos algún tipo de prestación. Las expresiones que revelan esta realidad son: “... *¿nos van a cortar vacaciones otra vez?*” (voz en off min.13.39) y “*todos saben perfectamente que él (Don Alejandro) pagaba nuestros salarios de su bolsillo y esto se acabó porque esta compañía quebró, ya no somos productivos*” (Jesús Carlos, min. 43).

La dimensión de los recursos insuficientes no aparece expresada literalmente en ninguna de las secuencias elegidas puesto que no hay referencias explícitas a la falta de recursos por parte de ninguno de los personajes, tampoco viven alguna situación en la que pueda interpretarse algún tipo de carencia económica. En cuanto a la dimensión de la (des)protección sí hay una alusión directa: una vez que los empleados han sido informados de la muerte de Don Alejandro, uno de ellos pregunta sobre su jubilación puesto que al momento del anuncio lleva 40 años trabajando en MAPSA; Jesús Carlos responde que “*no ha quedado nada*” (min. 15.25) haciendo evidente que ninguno de los empleados contaba con algún tipo de protección o de prestación social, lo que corresponde también a la cuarta dimensión: (in)seguridad social.

En resumen, de las secuencias elegidas para el análisis, solo la primera contiene referencias a las dimensiones de la incertidumbre, particularmente a aquella de la inestabilidad; sin embargo sí hay numerosas referencias a un proceso de precarización del trabajo que retomaremos cuando abordemos la fase 3 del análisis y que nos han servido para leer la quiebra de MAPSA –representada en la muerte del dueño– en el marco de una degradación generalizada del trabajo, particularmente del trabajo en el esquema industrial.

3.2.1 Fase 2. Análisis integral. Identificando la construcción cinematográfica de las emociones derivadas del clima de incertidumbre en las escenas seleccionadas de *Maquinaria Panamericana*

Este apartado presenta el análisis integral de forma en la que aparecen las consecuencias subjetivas de la incertidumbre en los distintos códigos cinematográficos. Hemos mantenido la división de dichas consecuencias en: emociones morales de talante social (Mancini, 2016) y en emociones y padecimientos psicológicos (Brothers, 2008), tal como hicimos con el apartado de *La Demolición* (2006). Recordemos que las primeras surgen en relación con la mirada de los otros y, para este estudio hemos retomado aquellas detectadas por Mancini (2016; 2017), a saber, miedo, vergüenza y culpa. De estas emociones, como veremos, destaca es el miedo expresado en la asignación de responsabilidades (Kemper en Mancini, 2016). Por otro lado están padecimientos de orden psicológico de entre los cuales el filme destaca la depresión (Brothers, 2008) y en particular la depresión asociada al duelo de la pérdida, también destaca el estado de negación de los empleados expresado en su negativa a abandonar el inmueble.

Fase 2. Secuencia No: 3 Nombre de la secuencia: "anuncio y despedida" Min. 13.25 – 21.21				
	Dimensiones	Oficios	Descripción	Indicadores
(Consecuencias subjetivas de la incertidumbre)	Dimensión emocional Emociones morales (naturaleza social)	Narración:	El filme narra la pérdida del empleo en el marco de la pérdida del empleador que encarna metafóricamente la figura del guía y del padre.	Miedo / desesperanza / pérdida de dirección
		Dramaturgia:	Los empleados de MAPSA, al enterarse de que Don Alejandro murió expresan temor, verbalmente pero también hay llanto, expresiones	Miedo

	Dirección de arte	de incredulidad y de tristeza.  Oficina / Mapa / tambo cayendo / alusiones religiosas en los escritorios de algunos empleados, en la bodega y en el almacén.	Miedo / pérdida de dirección
	Fotografía:	PP JC dando el anuncio con el mapa de fondo. Paneo de rostros angustiados de los empleados. Tomas sucesivas de empleados recogiendo sus cosas. Iluminación: una fuente de luz (dramática)	Miedo
		PP. Encuadre lateral de Celestino y JC (min. 20.15) Iluminación. Fuente de luz al fondo, las figuras quedan oscurecidas	Miedo
	Sonido:	Sonido hueco con eco (tambo) Timbre del teléfono.  Diálogos: "señor, ¿qué va a pasar con nosotros?" (sollozos) (min. 15.08)  "Llevo años viendo tus cuentas (...) ¡por ti está pasando todo esto!" (Celestino a JC min 20.15)  "Ya te dije que es por el Excel, a lo mejor tu eres el culpable..." (min. 20.21)	Miedo       Miedo /asignación de responsabilidades

Dimensión psicológica	Narrativa:	El filme narra la pérdida del empleo en el marco de la pérdida del empleador que encarna metafóricamente la figura del guía y del padre.	Miedo / pérdida de dirección
	Dramaturgia:	Los empleados angustiados reciben la noticia. Mientras se preparan para irse suena el teléfono, las tomas muestran las actitudes de todos mientras van pasándose la llamada (min. 17.20) -	Apatía / tristeza
	Dirección de arte:	Mientras suena el teléfono la cámara va recorriendo todos los espacios de trabajo, se ven las cajas y papeles por todos lados (min 17.20) / altares y alusiones religiosas / mapas	Tristeza / apatía
	Fotografía:	<p>Paneo de los rostros cuando reciben el anuncio PP Iluminación: una fuente de luz natural PPP rostro de JC iluminación dramática</p> <p>PDet de la credencial de César mientras borra su foto (16.56)</p> <p>PDet al rostro de una empleada que recoge sus cosas llorando, se lleva las manos al rostro y al cabello.</p> <p>PA Tres empelados</p>	<p>Angustia / miedo</p> <p>Miedo / desesperación</p> <p>Tristeza</p>

			<p>lloran abrazados en una bodega oscura (Min. 19.12) Iluminación: cenital dramática</p>	Miedo
		Sonido:	<p>Diálogos: “¿qué va a pasar con nosotros?” (voz de juanita en off 15.08) ¿y nuestra jubilación, señor? Yo tengo más de 40 años trabajando aquí (empleado min 15.10)</p>	Miedo Angustia
			<p>(llantos y sollozos en off min 15.28)</p> <p>“me quedé sin trabajo, me quedé sin trabajo, me quedé sin trabajo...” (César, min.16.56)</p>	Tristeza
			<p>Sonido diegético Teléfono sonando (min. 17.20)</p>	Tristeza
			<p>Sonido diegético llanto de una empleada (min. 18:41)</p>	
			<p>“...los voy a extrañar” (voz en off sollozos de tres empelados abrazándose. (Min. 19.12)</p>	

Tabla 13. Indicadores de incertidumbre a nivel subjetivo en la secuencia 3: “Anuncio y despedida” de *Maquinaria Panamericana*.

Como se puede ver, esta primera secuencia a analizar contiene el anuncio que deja a todos los empleados sin trabajo. Hay dos emociones que naturalmente predominan, el miedo por la pérdida y la tristeza. El miedo, como una emoción natural a una situación de marcada incertidumbre se evidencia en las expresiones de desconcierto de los empleados, en su duda sobre lo que sucederá ahora que, no solo se quedan sin trabajo sino que se quedan en “la



calle”, sin jubilación y sin ningún tipo de amparo legal, toda vez que la empresa lleva quebrada años. Por otro lado aparece el miedo, desde una perspectiva social, en la asignación de responsabilidades: Celestino culpa a Jesús Carlos, Jesús Carlos por su parte culpa a Celestino y por otro lado están los empleados que no culpan a nadie directamente pero que asumen con tristeza la pérdida. En este sentido dos tipos de elementos que aparecen en la secuencia son significativos: Los mapas y las imágenes religiosas. Más adelante en el análisis volveremos sobre este punto.

<b>Fase 2.</b> <b>Secuencia No: 5</b> <b>Nombre de la secuencia: “el proceso del duelo”</b> <b>Min. 32.30 – 44</b>				
	<b>Dimensiones</b>	<b>Oficios</b>	<b>Descripción</b>	<b>Indicadores</b>
(Consecuencias subjetivas de la incertidumbre)	Dimensión emocional Emociones morales (naturaleza social)	Narración:	Celestino invita a los empleados a un curso sobre el ciclo del duelo. Equipara la pérdida del empleo con la muerte.	Pérdida duelo /
		Dramaturgia:	Celestino actúa como un coach y pretende guiar a los empleados en el proceso de duelo y aceptación de la pérdida. Preparan a Don Alejandro para ser enterrado.	
		Dirección de arte	Espacios oscuros, reducidos y con equipo obsoleto. (sala de juntas y sala del curso, oficina de JC) Depto de Don Alejandro. Alusiones al navegante: cuadros de marinas, timones, barquito de madera, retrato con telescopio, mapas, el ancla en la puerta. Agua anegada en el epto.. De Don Alejandro. Fotografías viejas de Ignacio con los empleados de la compañía. Alusión intertextual al Cristo muerto. Agua cayendo.	Pérdida de dirección  Añoranza
		Fotografía:	PG Encuadre en ángulo semidorsal con JC de espaldas mirando a Soledad enmarcados por la oscuridad del exterior. PP de JC en su oficina, su rostro está enmarcado en torres de expedientes.	Miedo / ansiedad / pérdida de / dirección / duelo

		<p>PP del rostro de Celestino dando el curso.  PG de los rostros de los empleados. Encuadre frontal  Pdet de la rata atrapada entre sus manos (min. 35.44)  Iluminación dramática / barroca  Encuadre en contrapicado de la subida del cuerpo de Don Alejandro. Diagonales ascendentes.  La grúa cavando el “sepulcro”.  Agua brotando de la tubería rota.  Iluminación. Enfatiza su rostro mientras juega con una rata (min. 35.22)</p>	
	<p>Sonido:</p> <p>Montaje:</p>	<p>“<i>tu eres la culpable, cabrona...</i>”  (JC. Min. 35.44)</p> <p>Cambio del PP de Celestino al PP de Jesús Carlos. Celestino habla de la negación y de personas que pretenden que tienen el control</p>	
Dimensión psicológica	<p>Narrativa:</p> <p>Dramaturgia:</p> <p>Dirección de arte:</p> <p>Fotografía:</p>	<p>Celestino invita a los empleados a una charla sobre el ciclo del duelo</p> <p>Celestino actúa como un coach de vida, JC como un líder carismático, por momentos parece perder la razón.  Los empleados se dejan manipular. Soledad no encuentra sentido en encerrarse en la compañía.  Ignacio rememora las épocas de bonanza de la empresa mientras recuerda su infancia/adolescencia como hijo ilegítimo de Don Alejandro</p> <p>Los espacios donde se desarrolla la secuencia, las oficinas y la sala de la proyección están llenas de mobiliario obsoleto. Con papeles amontonados.  Diapositivas de Celestino. Cuarto oscuro / oficina oscura de JC  Oficina de Don Ignacio inundada.  El lavado del cuerpo de Don Alejandro (min. 40.16)  Tubería rota / agua brotando</p> <p>Los ambientes son oscuros e iluminados con una fuente de luz que le da a la escena un dramatismo barroco (min. 33.11)  PG El encuadre, queda</p>	<p>Miedo / depresión</p> <p>Desesperación</p> <p>Añoranza</p> <p>Desesperanza / Pérdida de dirección</p> <p>Miedo</p>

		reencuadrado en el marco de la ventana acentuando la negrura del exterior de la oficina donde están Soledad y JD	Duelo / negación
		<p>PG Sala de juntas Iluminación: la única fuente de luz viene del proyector de acetatos e ilumina apenas el rostro de Celestino y los contornos de los empleados. Pdet a la diapositiva “negación”.</p> <p>Pdet de la diapositiva proyectada con el ciclo del duelo de Kübler-Ross (min 34.24)</p> <p>Pdet de las manos de Ignacio sosteniendo el barco de madera (min. 38.21)</p> <p>PG de las mujeres lavando el cuerpo de Don Alejandro (min. 40.16) Pdet de la cabeza y el agua escurriendo por la mesa (min. 40.20) Pdet de las manos de la mujer lavando las manos de Don Alejandro (40.27) Iluminación dramática Colorimetría: tonos fríos, predomina el azul</p> <p>“... disfruta del pánico que es tener la vida por delante...” (Jesús Carlos min. 33.11)</p> <p>“... no se para qué estamos haciendo esto...” (Soledad min. 33)</p> <p>Música diegética del casete de D.A. se vuelve extradiegética y acompaña los recuerdos de Ignacio y las escenas de la preparación del cuerpo de D.A.</p>	<p>Duelo / pérdida</p> <p>Añoranza / pérdida de dirección</p> <p>Tristeza / duelo</p> <p>Melancolía</p> <p>Desesperanza / miedo al futuro</p> <p>Desesperación</p> <p>Añoranza</p> <p>Añoranza / tristeza</p>
		<p>Planos sucesivos del rostro de Celestino y JC. Las escenas de Ignacio acompañadas de la misma música triste que proviene del casete de su padre (estudio en Si Bemol). Escenas sucesivas de fotografías de la empresa. La misma música nos lleva a la escena de la preparación del cuerpo.</p>	

			Cambio de PG al Pdet de la pulsera de la empleada con la imagen de Cristo. Misma música acompaña el Pdet del agua saliendo de la tubería rota.	
--	--	--	--	--

Tabla 14. Indicadores de incertidumbre a nivel subjetivo en la secuencia 5: “el ciclo del duelo” de *Maquinaria Panamericana*.

Como podemos ver en la tabla 13 hay elementos que colocamos como indicadores de incertidumbre en el marco de las emociones sociales que también repetimos en el marco de lo que llamamos incertidumbre existencial. La razón detrás de esta duplicidad es que hay un énfasis de la vivencia del duelo desde el colectivo: el conjunto de los empleados que asisten al curso y por otro lado está Ignacio que vive el proceso del duelo aparte de todos los demás. En las escenas donde él aparece, los procesos toman una connotación más íntima y personal, aunque comparten los mismos espacios y símbolos que los demás empleados que pueblan la compañía.

Ahora, los elementos que explícitamente sugieren situaciones de incertidumbre son: el sonido, en el diálogo en el que Jesús Carlos culpa de la quiebra de la empresa a una rata, esta es una exageración de aquella manifestación social del miedo manifestada en la asignación de responsabilidades que vimos antes. También, del mismo personaje está el diálogo que sostiene con Soledad: “...disfruta del pánico que es tener la vida por delante...” (min. 33.02), esta expresión vuelve a remitir al miedo pero en una connotación más existencial. En ambos casos, el papel de la fotografía y de la dirección de arte es resaltar el dramatismo de las escenas que tiene lugar en la oficina de Jesús Carlos, una locación oscura y hacinada, llena de papeles desordenados y con una fuente luz que exagera el tenebrismo de la escena, en este sentido la fotografía participa de esta “barroquización” encuadrando por ejemplo el diálogo entre Jesús Carlos y Soledad en el marco de la propia puerta de la oficina y la negrura del pasillo exterior, re-encuadre que resulta visualmente sofocante.

En lo referente al estado emocional es muy significativo que el filme trate el proceso de la pérdida del trabajo como un proceso de duelo y aunque el proceso de duelo de Kübler-Ross no se limita a pérdidas humanas o defunciones, la muerte de Don Alejandro y los símbolos religiosos que aparecen desde el principio del filme sí terminan dándole esa

connotación. A partir de eso el propio proceso del duelo que Celestino busca comunicar a los empleados toma un significado, no sólo psicológico sino también alegórico. Por eso la fotografía de interiores oscuros, iluminados con una sola fuente de luz de manera dramática y las composiciones claustrofóbicas se convierten en un *leitmotiv* que acompaña el sentimiento de desasosiego por la pérdida, el temor por el futuro incierto y el estado de negación en el que se encuentran. Lo mismo sucede con la dirección de arte y la fotografía en las escenas en las que aparece Don Alejandro muerto y en la que los empleados cavan con máquinas la fosa para enterrarlo, en ambas hay agua (sondo diegético y extradiegético) un elemento que podemos asociar con la inminente transformación que produce miedo y depresión en los empleados, negación en Jesús Carlos y desesperación en Soledad. En el caso de Ignacio, aunque no expresa en palabras alguna emoción ante la pérdida el encuadre en PDet de un modelo de barco que sostiene entre sus manos es una alusión directa a esa pérdida de guía (el navegante) y su proceso de transformación que pasa por la añoranza. Esta situación queda revelada en las fotografías que observa nostálgicamente, el sonido de su reproductor de casetes acompaña extradiegéticamente las escenas que revelan que el propio Ignacio parece vincularse con su padre a través de sus recuerdos sin que Don Alejandro aparezca explícitamente. Esto queda representado en el montaje y la fotografía: 1) nunca vemos a Ignacio tomando el álbum de fotos, únicamente vemos una secuencia que comienza con una toma semidorsal de la parte posterior de su cabeza en PPP desenfocada y un *zoom in* que va dejando su oído enfocado en Pdet; 2) después corta la escena y aparece su rostro en PPP de frente, desenfocado y un nuevo *zoom in* va hacia su mirada que va poco a poco enfocándose (recordemos que un PDet a los ojos convencionalmente se usa en cine como una especie de “ventana al alma” o en términos más técnicos nos lleva a las emociones más subjetivas del personaje); 3) posteriormente aparecen partes de las fotos de la compañía en sus tiempos de bonanza con Ignacio a diferentes edades apareciendo en algunas de ellas. Toda esta escena es acompañada por la música del casete de su padre (Estudio en Si Bemol). En suma, la misma música acompaña la escenas del modelo del barco en las manos de Ignacio, las fotos viejas, la preparación del cuerpo de Don Alejandro y el agua brotando, genera en conjunto la idea de añoranza.

En el siguiente apartado se expone el ejercicio de lectura de estas escenas a partir de la forma en la que son gestionadas al interior del filme.

### 3.2.3 Fase 3. Análisis semántico y semiótico del discurso filmico en torno a la idea de incertidumbre. Nivel 1

El presente apartado tiene la finalidad de revelar la manera en la que los códigos filmicos están gestionados para construir la idea de incertidumbre, así como sus efectos anímicos y psicológicos. Como vemos en la tabla 14 presentada a continuación, podemos identificar tres tipos de gestión en la primera escena de la secuencia 3. En lo referente a las consecuencias emocionales de orden social, que constituye la primera dimensión expuesta en la tabla, la gestión retórica comienza con una elipsis del momento en el que el empleado descubre el cuerpo inerte de Don Alejandro, sustituyéndola por la caída un tambo vacío que emite un ruido hueco que, extradiegéticamente, conecta con la escena que le sucede: un PG de Jesús Carlos en encuadre frontal sentado en la cabecera de la mesa de la sala de juntas con un mapa detrás de él dando con solemnidad el anuncio de la muerte del director general de MAPSA; este tipo de gestión hace referencia a la posición jerárquica de Jesús Carlos dentro de la compañía y anticipa el rol de liderazgo que desempeñará en lo sucesivo. El mapa detrás del contador es una de las tantas referencias a la figura de Don Alejandro como el navegante por lo que la pérdida del jefe es, además la pérdida de dirección y también, como veremos más adelante, la pérdida de la figura paterna.

Tras el anuncio viene la primera referencia al miedo en las actitudes de los personajes que son captadas en un *travelling* que funciona como gestión de foco sobre los rostros angustiados. Otros elementos que funcionan como gestión de foco sobre la construcción de la atmósfera de incertidumbre son:

- el PPP al rostro de Jesús Carlos mientras dice “*el día de hoy todos nos vamos a la calle*” (min. 15.02), rostro que refleja una mezcla de miedo e incredulidad.
- mientras la cámara aun capta la expresión de Jesús Carlos se escucha, angustiada, la voz en *off* de una de las empleadas preguntando “*¿señor, qué va a pasar con nosotros?*” (min. 15.08).

- un PG de todos los empleados con sus rostros de preocupación, apenas iluminado por la luz que se cuela entre las persianas dando a la escena un tono dramático que recuerda a las composiciones multitudinarias de la pintura barroca del Siglo XVII.

-el angustiado reclamo de uno de los empleados: “*¿y nuestra jubilación, señor? Yo tengo más de 40 años trabajando aquí...*” (min. 15.10).

Sobre este último punto la respuesta del contador “*lo se, ya no hay nada*” (min. 15.15) funciona como gestión referencial de la quiebra de la compañía que ha sucedido ya tiempo atrás, de igual modo funcionan las expresiones “*esta compañía quebró*”(min. 14.49) y “*le debemos dinero a todos los bancos*” (min. 14.55). Otra referencia al miedo, desde el punto de vista social vinculado a la asignación de responsabilidades, se encuentra en el diálogo entre Celestino y Jesús Carlos. Celestino culpa al contador de la quiebra de la empresa y lo acusa de años de mala administración “*por ti esta pasando todo esto*” (min. 20.15), “*yo no puedo creer cómo el viejo creyó en ti*” (min. 20.26). Por su parte Jesús Carlos culpa a Celestino “*ya te dije que fue el Excel, a lo mejor tú eres el culpable...*” (min. 20.18). En esta escena la fotografía funciona como una gestión referencial sobre la relación tensa entre Celestino y Jesús Carlos, pues son captados en una toma lateral, frente a frente en PP, con la fuente de iluminación proveniente de las ventanas a sus espaldas lo que provoca que sus rostros queden oscurecidos acentuando visualmente la tensión entre ambos, no solo en ese momento sino a lo largo del filme pues se trata de una tensión entre dos tipos de líder: el *coach* encarnado en Celestino y el líder carismático encarnado en Jesús Carlos.

Con relación a la dimensión psicológica recordemos que la pérdida del empleo también representa a nivel individual la pérdida de otras fuentes de satisfacción e identidad que proporciona el trabajo. El filme ofrece en esta secuencia una mirada a esa fuente de bienestar que supone el empleo más allá de la independencia social y la satisfacción de necesidades materiales. El minuto 16.42 da inicio a una escena en la que César, uno de los empleados, comienza a borrar su foto de su credencial de empleado con corrector líquido (PDet de la credencial) mientras repite insistentemente “*me quedé sin trabajo, me quedé sin trabajo*”. El gesto funciona como una gestión retórica (metonimia) sobre el trabajo como fuente de identidad y su pérdida como pérdida de una parte fundamental de la identidad

propia. Por otro lado está la escena en la que los empleados del almacén se despiden, dicha escena comienza con un *travelling* de los anaqueles de la bodega en la que las piezas y refacciones se separan identificándolas con animales. La cámara ronda por los oscuros pasillos mostrándonos la minuciosa organización mientras la voz en *off* de uno de los empleados dice “*nos tomó más de diez años desarrollar el sistema*” (min. 18.51) a lo que otra voz responde “*era perfecto*” (min. 18.57) y una tercera agrega “*le pusimos mucho cariño*” (min. 19.04), finalmente la cámara capta a los tres empleados abrazándose en un PG iluminado centralmente de modo que sus figuras destacan de la oscuridad de la bodega, se escucha a uno de ellos decir entre sollozos “*los voy a extrañar*” (min. 19.07). Después la escena corta y aparecen en PPP los rostros de los tres amigos con sus frentes unidas y con los ojos cerrados (Figura 7); el foco en los rostros y el sonido débil de su lamento es una gestión de foco que pone énfasis en la relación personal que tienen estos personajes más allá de la dinámica laboral, por otro lado, también funciona como referencia a ese otro mundo de relaciones y afectos que transcurre en las horas de trabajo tal como lo expresa Beto Luna cuando recuerda los asados y el fútbol con sus compañeros de trabajo en *La Demolición*.



Figura 7. Los empleados de MAPSA despidiéndose

Otra emoción asociada con los indicadores psicológicos propuestos por Brothers (2008) como consecuencia de la incertidumbre es la apatía o el desánimo, una emoción que en el filme se construye a partir del montaje que comienza en el minuto 17.20 con el sonido del teléfono llamando. La primera empleada en recibir la llamada la ignora y la transfiere a otra



área donde el empleado que la recibe reacciona de la misma manera, ignorando y transfiriendo la llamada a la siguiente área donde los empleados también la ignoran y así sucesivamente. La última toma es un PG del área de cubículos donde se encuentran 4 empleadas que van transfiriéndose la llamada entre ellas. La escena termina con una de las empleadas cortando la comunicación y soltándose a llorar mientras se lleva las manos al rostro en señal de tristeza y desesperación, gesto que es tomando en PPP junto con el teléfono. En este caso el montaje mismo funciona como gestión de foco sobre el desánimo de los empleados.

La secuencia 5 del filme (tabla 15) se caracteriza por hacer una alusión directa a la psicología de duelo, en ese sentido destaca la gestión retórica. En la secuencia, el curso que imparte Celestino para los demás empleados pone el foco en el proceso de la pérdida desde una perspectiva social y en ese sentido, el duelo –el curso sobre el duelo– es una especie de metonimia de la pérdida del empleo y sus consecuencias en la vida anímica y social. Por otro lado, desde un aspecto más íntimo, está el duelo del propio Ignacio que perdió a su padre, aunque no haya sido un hijo reconocido de Don Alejandro. Aspecto sobre el que volvemos más adelante.

Existen varias escenas que funcionan como gestiones de foco sobre las consecuencias de la pérdida y que podemos asociar con la situación de absoluta incertidumbre que viven los personajes. Para este punto ya se han acuartelado en las instalaciones de la compañía, convencidos por Jesús Carlos quien les asegura que ha recibido el mandato de salvar la compañía del mismo Don Alejandro, que se ha comunicado desde el más allá. La primera escena de la secuencia muestra a Soledad quejándose lastimosamente con Jesús Carlos porque no encuentra sentido en aquel acuartelamiento, a lo que el contador responde “*disfruta del pánico que es tener la vida por delante...*” (min. 33.11), tanto el tono amenazante como la poca iluminación de la escena enfatizan el miedo al futuro como un lugar hostil y oscuro (Figura 8).



Figura 8. Jesús Carlos repita la frase que antes usó para dar la bienvenida a los empleados a un día más de trabajo.

Otro énfasis en el miedo está en la escena en la que Jesús Carlos culpa a la rata que tiene entre las manos de la quiebra de la compañía (min. 35.44), el hecho de culpar a la rata de la quiebra de la compañía es una hipérbole que funciona como gestión retórica sobre lo que hemos descrito como el miedo desde una perspectiva social (Kemper en Mancini, 2016).

Otra gestión de foco que pone énfasis en las consecuencias anímicas de los empleados de MAPSA es el PDet de la diapositiva del curso de Celestino que tiene escrita la palabra “negación”. La escena enfatiza esta situación pues, como vimos antes, el propio acuartelamiento de los empleados dentro de MAPSA es ya una situación de negación ante el trauma que supone la pérdida del empleo, la seguridad, la dirección, etc. Otro recurso para enfatizar la negación como efecto del trauma, viene dado en el montaje puesto que la escena de la diapositiva con el título “negación” es sucedida por el rostro de Celestino iluminado dramáticamente mientras pronuncia la frase: *“hay personas que (...) se hacen historias en su cabeza par creer que tienen el control...”* (min. 35.12), en seguida aparece un PP de Jesús Carlos jugando con la rata entre sus manos, de esta sucesión puede deducirse que el propio Jesús Carlos está en un proceso de negación que lo está llevando a perder el equilibrio anímico (Figura 9).



Figura 9. Paralelismo formado por el montaje para enfatizar el hecho de que Jesús Carlos (que aparece manipulando una rata entre sus manos) se ha hecho la “ilusión de que tiene el control”.

La siguiente escena vemos a tres empleados subiendo el cuerpo de Don Alejandro por las escaleras, la fotografía resulta una gestión referencial al estatuto del director general en la jerarquía de la empresa puesto que en cada una de las escenas en las que aparece se encuentra en una planta alta. La subida del cuerpo por las escaleras pone énfasis en el estatuto moral y jerárquico del dueño de la empresa porque refuerza lo que hemos visto antes respecto a su ubicación “topológica” dentro de los espacios de la empresa.

Por otro lado, la segunda parte de la secuencia está dominada por la relación entre Ignacio y Don Alejandro que queda enmarcada en un montaje de escenas que nos lleva también a los mejores años de la compañía. En este sentido el montaje cumple una función retórica sobre los tiempos de bonanza de la empresa, —que se puede observar en las tomas

sucesivas de fotografías de MAPSA– pero también sobre la relación padre-hijo. En dicha secuencia la música (estudio e Si Bemol) funciona también como un vínculo entre ambos por lo que tiene una función referencial. El estudio en Si Bemol acompaña también la escena de las mujeres lavando el cuerpo de Don Alejandro, una escena con una fuente referencia a la imagen bíblica del descenso de la cruz que aparece en las representaciones pictóricas barrocas del siglo S XVII, en particular la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto* del pintor español José de Ribera (h. 1650). Las dos mujeres que aparecen lavando el cuerpo y el joven que está sentado a sus pies, mirando con pesadumbre, remiten a las figuras bíblicas de María, la Magdalena y uno de los discípulos de Jesús, presentes en muchas de las representaciones pictóricas. El PDet de la mano de una de las mujeres lavando la mano de Don Alejandro funciona como gestión de foco sobre la pulsera con la imagen del sagrado corazón de Jesús que lleva puesta y que refuerza el talante religioso del intertexto (Figura 10).





Figura 10. Comparación de la escena con las mujeres lavando el cuerpo y la pintura al óleo de José de Rivera “Lamentación sobre Cristo muerto”. Fuente: <https://bajoelsignodelibra.blogspot.com/2020/04/jose-de-ribera-pasion-y-muerte.html>

Tanto la música como la tonalidad azulada de la escena resaltan los sentimientos de melancolía y desasosiego y, en la misma escena, el PDet al agua que escurre de la cabeza de Don Alejandro, funciona también como gestión de foco –y también retórica– sobre el agua como elemento de transformación. El hecho de que el montaje vincule esta escena con otra sucesiva en la que aparece el rostro de Ignacio capado en PPP cenital, confirma que hay algo en él que está cambiando mientras los demás están aun en negación, esta idea se refuerza con la última toma de la secuencia en la que los empleados que cavan un sepulcro para Don Alejandro, rompen accidentalmente una tubería. Los PP del agua saliendo a borbotones de la tubería rota, se intercalan con los rostros de los empleados molestos, negando con la cabeza, y con tomas en las que Ignacio observa el agua saliendo del suelo en cámara lenta acompañada nuevamente del estudio en Si Bemol (Figura 11). El resultado es una secuencia que evidencia por un lado la negación de lo empleados ante la pérdida de su trabajo, de su identidad y de su futuro, expresada en actitudes de miedo y tristeza y desesperación; y por el otro sentimiento de añoranza y melancolía por parte de Ignacio. Este cambio radical que viene con la muerte del director general de MAPSA se expresa también con gestiones de foco sobre situaciones en las que aparece agua escurriendo o emergiendo descontroladamente del suelo.



Figura 11. Agua saliendo a borbotones de la tubería rota.

En el siguiente apartado veremos como éste elemento aparece reiteradamente en el filme junto con otros que también funcionan como representaciones simbólicas de la pérdida tanto del empleo como de dirección orientada al futuro, de transformación, así como de emociones complejas vinculadas a la negación y a la depresión.

<b>Fase 2.</b> <b>Secuencia No: 3</b> <b>Nombre de la secuencia: “anuncio y despedida”</b> <b>Min. 13.25 – 21.21</b>				
<b>Dimensiones</b>	<b>Oficios</b>	<b>Descripción</b>	<b>Indicadores</b>	<b>Tipo de gestión</b>
Dimensión emocional Emociones morales (naturaleza social)	Narración:	El filme narra la pérdida del empleo en el marco de la pérdida del empleador que encarna metafóricamente la figura del guía y del padre.	Miedo / desesperanza / pérdida de dirección	Gestión retórica. La muerte del empleador como la pérdida de algo más que el empleo y sus consecuencias anímicas y psicológicas. Referencial. El mundo del trabajo en su esquema industrial Gestión de foco. JC como líder.
	Dramaturgia:	Los empleados de MAPSA, al enterarse de que Don Alejandro murió expresan temor, verbalmente pero	Miedo	Gestión referencial, los empleados reciben con sorpresa la noticia e inmediatamente

		también hay llanto, expresiones de incredulidad y de tristeza.		expresan temor por su situación económica y por el futuro de sus jubilaciones.
	Dirección de arte	Oficina / Mapa / tambo cayendo / alusiones religiosas en los escritorios de algunos empleados, en la bodega y en el almacén.	Miedo / pérdida de dirección	Gestión de foco sobre la pérdida de dirección que encarnaba la Figura de Don Alejandro (el navegante). Gestión retórica. El navegante como el que guía a los demás hacia delante, al futuro.
	Fotografía:	PP JC dando el anuncio con el mapa de fondo. Paneo de rostros angustiados de los empleados. Tomas sucesivas de empleados recogiendo sus cosas. Iluminación: una fuente de luz (dramática)	Miedo	Gestión referencial. Sobre la pérdida del trabajo y la situación de la empresa . Gestión de foco sobre el mapa y la alegoría del navegante. Gestión de foco. Sobre los rostros angustiados de los empleados.
	Sonido:	PP. Encuadre lateral de Celestino y JC (min. 20.15). Sus rostros aparecen de perfil y enfrentados, denotando hostilidad. Iluminación. Fuente de luz al fondo, las figuras quedan oscurecidas	Miedo	Gestión referencial sobre la relación tensa entre Celestino y JC. Ambos se culpabilizan por lo ocurrido con MAPSA
		Sonido hueco con eco (tambo) Timbre del teléfono.	Miedo / asignación de responsabilidades	Gestión retórica. Es una elipsis del momento en el que el empleado descubre el cuerpo muerto de don Alejandro.
		Diálogos:		Gestión referencial. Sobre el tipo de trabajo.

		<p><i>“señor, ¿qué va a pasar con nosotros?” (sollozos) (min. 15.08)</i></p> <p><i>“Llevo años viendo tus cuentas (...) ¡por ti está pasando todo esto! (Celestino a JC min 20.15)</i></p> <p><i>“Ya te dije que es por el Excel, a lo mejor tu eres el culpable...” (min. 2021)</i></p>		<p>Gestión de foco sobre la pérdida de sus derechos laborales como liquidación, cesantía, etc.</p> <p>Gestión de foco. Sobre la asignación de responsabilidades y sobre la tensión entre ambos personajes que suponen dos tipos de liderazgo.</p>
Dimensión psicológica	Narrativa:	El filme narra la pérdida del empleo en el marco de la pérdida del empleador que encarna metafóricamente la figura del guía y del padre.	Miedo / pérdida de dirección	Gestión retórica. La muerte del empleador como la muerte del guía.
	Dramaturgia:	Los empleados angustiados reciben la noticia. Mientras se preparan para irse suena el teléfono, las tomas muestran las actitudes de todos mientras van pasándose la llamada (min. 17.20) -	Apatía / tristeza	Gestión de foco. La mayoría reacciona con tristeza pero sobresale la actitud de Celestino y de JC. Cada uno buscará manipular a los demás de distinto modo. Celestino guiándolos en el procesamiento de la pérdida y JC instigándolos a acuartelarse hasta encontrar la forma de recuperar el dinero de las cuentas.
	Dirección de arte:	Mientras suena el teléfono la cámara va recorriendo todos los espacios de trabajo, se ven las cajas y papeles por todos lados (min 17.20) / altares y alusiones religiosas / mapas	Angustia / miedo	Gestión referencial. Mientras recogen sus cosas los empleados conocemos los espacios de la fábrica y vemos referencias al tipo de empresa, las máquinas, la credencial de



	Fotografía:	<p>Paneo de los rostros cuando reciben el anuncio PP</p> <p>Iluminación: una fuente de luz natural</p> <p>PPP rostro de JC iluminación dramática</p> <p>PDet de la credencial de César mientras borra su foto (16.56)</p>	<p>Angustia / preocupación</p>	<p>César, las tazas membretadas. Gestión retórica.</p>
			<p>Tristeza</p>	<p>Gestión de foco sobre las emociones de los empleados. Sus rostros reflejan sorpresa y preocupación.</p>
			<p>Angustia</p>	<p>Gestión de foco sobre la credencial de César que repite la frase mientras borra su rostro de la credencial con corrector. Énfasis en una pérdida de sentido de identidad.</p>
		<p>PDet al rostro de una empleada que recoge sus cosas llorando, se lleva las manos al rostro y al cabello. En segundo plano se ven restos de su pastel.</p>	<p>Preocupación</p>	<p>Gestión de foco sobre la actitud de angustia de la mujer, que se lleva las manos al rostro, al fondo los restos del pastel recuerdan la actitud de celebración del momento previo al anuncio</p>
		<p>PP del rostro de JC a través de la ventana viendo llorar a la empleada</p>	<p>Tristeza</p>	<p>Gestión de foco sobre la mirada de JC, observa el sufrimiento de todos desde "afuera": una ventana / un barandal.</p>
	Sonido:	<p>PA Tres empelados lloran abrazados en una bodega oscura (Min. 19.12)</p> <p>Iluminación: cenital dramática</p>	<p>Miedo</p>	<p>Gestión de foco sobre el sufrimiento de tres empleados que demuestran una relación más íntima y familiar que la del simple compañerismo.</p>

	<p>Montaje:</p>	<p>Diálogos:  <i>“¿qué va a pasar con nosotros?”</i>          (voz de Juanita en off 15.08)  <i>¿y nuestra jubilación, señor?</i>  <i>Yo tengo más de 40 años trabajando aquí</i>          (Empleado min 15.10)          (llantos y sollozos en off min 15.28)</p> <p><i>“me quedé sin trabajo, me quedé sin trabajo, me quedé sin trabajo...”</i> (César, min. 16.42)</p> <p>Sonido diegético          Teléfono sonando (min. 17.20)          Sonido diegético llanto de una empleada (min. 18:41)</p> <p><i>“es perfecto”</i>          (refiriéndose a su sistema de bodega)  <i>“...y le pusimos mucho cariño...”</i>  <i>“...los voy a extrañar”</i> (voz en off sollozos de tres empleados abrazándose. (Min. 19.12)</p> <p>El sonido de la caída del tambo se amplifica conectando la elipsis con el anuncio. Aparece en seguida el mapa con JC al frente en actitud solemne</p>	<p>Tristeza / pérdida de identidad</p> <p>Tristeza</p> <p>Apatía</p>	<p>Gestión de foco sobre la preocupación por perder la certeza, no sólo del ingreso sino de la planeación de la vejez tras años de trabajo.</p> <p>Gestión de foco sobre el “borramiento de identidad” tras la pérdida del trabajo (repite la frase mientras borra su foto de la credencial de trabajador).</p> <p>Gestión de foco. El sonido acompaña las tomas de los empleados tristes, quienes deliberadamente ignoran la llamada.</p> <p>Gestión de foco sobre el sufrimiento de tres empleados que demuestran una relación más íntima y familiar que la del simple compañerismo.</p>
--	-----------------	--	--	--

		Mientras suena el teléfono la cámara va recorriendo todos los espacios de trabajo, se ven las cajas y papeles por todos lados (min 17.20) / altares y alusiones religiosas / mapas		Gestión retórica. Las tomas van siguiendo el sonido del teléfono que nadie contesta. Todos lo ignoran y lo transfieren
--	--	--	--	--

Tabla 15. Tipos de gestión en la secuencia 3: “Anuncio y despedida” de *Maquinaria Panamericana*.

<b>Fase 2.</b> <b>Secuencia No: 5</b> <b>Nombre de la secuencia: “el proceso del duelo”</b> <b>Min. 32.30 – 44</b>				
Dimensiones	Oficios	Descripción	Indicadores	Tipo de gestión
Dimensión emocional Emociones morales (naturaleza social)	Narración:	Celestino invita a los empleados a un curso sobre el ciclo del duelo. Equipara la pérdida del empleo con la muerte.	Pérdida / duelo	Gestión retórica
	Dramaturgia:	Celestino actúa como un coach y pretende guiar a los empleados en el proceso de duelo y aceptación de la pérdida. Preparan a Don Alejandro para ser enterrado,.	Pérdida de dirección	
		Ignacio, a través de sus recuerdos vive su “duelo” separado del grupo.  Soledad cuestiona con temor las intenciones de JC. Actúa nerviosa, desesperada.	Añoranza  Ansiedad	Gestión referencial. A través de los recuerdos de Ignacio se recorre la época de bonanza de MAPSA.  Gestión de foco. Su breve conversación con JC enfatiza el miedo al futuro que expresa JC.

	<p>Dirección de arte</p>	<p>Espacios oscuros, reducidos y con equipo obsoleto. (sala de juntas y sala del curso, oficina de JC)          Depto de Don Alejandro. Alusiones al navegante: cuadros de marinas, timones, barquito de madera, retrato con telescopio, mapas, el ancla en la puerta.</p> <p>Agua anegada en el depto. de Don Alejandro.</p>	<p>Miedo /          ansiedad /          pérdida de /          dirección /          duelo</p>	<p>Gestión retórica. Alusiones a la navegación simbolizan a Don Alejandro. Los espacios oscuros y hacinados generan un atmósfera claustrofóbica que refuerzan a las emociones de miedo, negación, ansiedad.</p>
	<p>Fotografía:</p>	<p>PG Encuadre en ángulo semidorsal con JC de espaldas mirando a Soledad enmarcados por la oscuridad del exterior.</p> <p>PP del rostro de Celestino dando el curso.          PG de los rostros de los empleados. Encuadre frontal          PDet de la rata atrapada entre sus manos (min. 35.44)          Iluminación dramática / barroca          PDet a la diapositiva con el título: "negación"</p> <p>PP de JC en su oficina, su rostro está enmarcado en torres de expedientes.          PDet de la rata entre sus manos</p> <p>Encuadre en contrapicado de la subida del cuerpo de Don Alejandro. Diagonales ascendentes.</p>	<p>Negación          Miedo</p> <p>Añoranza          Tristeza /          pérdida de /          dirección</p> <p>Negación</p>	<p>Gestión retórica. El agua estancada hace alusión a la negación a aceptar el cambio.</p> <p>Gestión retórica, el tono amenazante con el que JC se dirige a Soledad se refuerza con la oscuridad del exterior de la oficina que reenmarca la escena.</p> <p>Gestión de foco sobre la palabra "negación". Énfasis en que la toma de la empresa es un acto de negación, de aferrarse a algo que no funciona más.</p> <p>Gestión referencial a la jerarquía de Don Alejandro. Siempre aparece</p>

		<p>La grúa cavando el “sepulcro”. Agua brotando de la tubería rota.</p> <p>Sonido: <i>“tu eres la culpable, cabrona...”</i> (JC. Min. 35.44)</p> <p>Montaje: Cambio del PP de Celestino al PP de Jesús Carlos. Celestino habla de la negación y de personas que pretenden que tienen el control</p>	Miedo	<p>en un segundo piso o hay escaleras de por medio. Gestión retórica sobre el agua como elemento de transformación.</p> <p>Gestión retórica. Hipérbole. Culpar a la rata de la quiebra de la empresa. Gestión de foco sobre el estado de salud mental de JC producto de la negación.</p>
Dimensión psicológica	<p>Narrativa: Celestino invita a los empleados a una charla sobre el ciclo del duelo. A través de fotografía descubrimos el vínculo familiar entre Ignacio y Don Alejandro y también somos testigos la época de esplendor de MAPSA.</p> <p>Dramaturgia: Celestino actúa como un coach de vida, JC como un líder carismático, por momentos parece perder la razón. Los empleados se dejan manipular. Soledad no encuentra sentido en encerrarse en la compañía. Ignacio rememora las épocas de bonanza de la empresa mientras recuerda su infancia/adolescencia como hijo ilegítimo de Don Alejandro</p> <p>Dirección de arte: Los espacios donde se desarrolla la secuencia, las oficinas y la sala de la proyección están llenas de mobiliario obsoleto. Con papeles amontonados. Diapositivas de Celestino. Cuarto oscuro / oficina oscura de JC</p> <p>Oficina de Don Alejandro inundada. El lavado del cuerpo de Don</p>	<p>Negación</p> <p>Añoranza</p> <p>Miedo / negación</p> <p>Desesperanza / Pérdida de dirección</p> <p>Añoranza</p> <p>Miedo / negación</p> <p>Negación</p>	<p>Gestión referencial al duelo como proceso después de la pérdida.</p> <p>La oscuridad acentúa el dramatismo del momento en el que JC habla con soledad sobre el futuro amenazante.</p> <p>Gestión retórica sobre la comparación con</p>	



	Montaje:	<p><i>haciendo esto...</i>” (Soledad min. 33)</p> <p>Música diegética del casete de D.A. se vuelve extradiegética y acompaña los recuerdos de Ignacio y las escenas de la preparación del cuerpo de D.A.</p> <p>Planos sucesivos del rostro de Celestino y JC.</p> <p>Las escenas de Ignacio acompañadas de la misma música triste que proviene del casete de su padre (estudio en Si Bemol). Escenas sucesivas de fotografías de la empresa. La misma música nos lleva a la escena de la preparación del cuerpo. Misma música acompaña el PDet del agua saliendo de la tubería rota.</p>	<p>Añoranza</p> <p>Añoranza / tristeza</p>	<p>Gestión referencial sobre la relación entre Ignacio y Don Alejandro.</p> <p>Gestión de foco. EL hecho de que la escena en la que JC manipula a la rata suceda a aquella en la que Celestino explica la “negación” enfatiza que el extraño comportamiento de JC es producto de la negación.</p> <p>Gestión retórica. Una metonimia sobre los tiempos de bonanza de la empresa pero también sobre la relación de Ignacio con su padre, que se entiende aunque Don Alejandro no aparezca en las fotos. La música acompaña a todas las escenas y funciona como un <i>leitmotiv</i> de la relación entre Ignacio y su padre.</p>
--	----------	---	--	--

Tabla 16. Tipos de gestión en la secuencia 5: “El proceso del duelo” de *Maquinaria Panamericana*.

### 3.2.4 Fase 3. Interpretación. Nivel 2

*Maquinaria Panamericana* es un filme alegórico que está plagado de imágenes simbólicas que giran en torno a la pérdida, la transformación, y sus consecuencias afectivas y anímicas. Dado que toda la película funciona como una alegoría, es preciso leerla en

conjunto rescatando en todo el filme los elementos que refuerzan la idea de incertidumbre que hemos revelado en las secuencias elegidas para un análisis más detallado. La pérdida de Don Alejandro no es otra cosa que la pérdida de guía orientada al presente y proyectada al futuro, y, como vimos antes, la pérdida de sentido de la vida está fuertemente vinculada a la incapacidad de prefigurar un futuro esperanzador o, en el peor de los casos la total ausencia de éste (Lombardo, 2008; Brothers 2008). Hay muchos elementos que funcionan como símbolos de la pérdida de dirección representada en la muerte del guía, estos elementos son alusivos a la figura del navegante y están diseminados en muchas escenas del filme. En algunas escenas están allí en los decorados como gestiones referenciales y en otras aparecen en PPP como gestiones de foco que ponen énfasis en que ninguno de los elementos alusivos a la navegación es un mero decorado, como el PDet del barquito de madera que sostiene Ignacio entre sus manos o un PG del retrato al óleo de Don Alejandro (min. 70.18) con un telescopio en las manos que se encuentra en su oficina o el PDet del picaporte en forma de ancla (min. 11.20) que uno de los empleados toca antes de descubrir el cuerpo inerte. Otras alusiones al navegante están en los decorados del departamento de Don Alejandro: cuadros de buques y marinas, un reloj en forma de timón de barco colgado en el muro de la sala (min 11.41), más cuadros de barcos a la entrada de la habitación (min 37.56), el mapa de la sala de juntas desde donde Jesús Carlos anuncia a los demás la muerte del director (min. 13.40). La pérdida de Don Alejandro —el capitán del barco— no es solo la pérdida del jefe o del “patrón” también es la pérdida de una figura paterna. En ese sentido hay una fuerte influencia de la comedia ranchera de la década del 30 en la que la figura paternalista del patrón o el dueño de la hacienda (ver anexo 2), tal como aparece en *Allá en el rancho grande* donde “(...) *el dueño de un rancho tiene que ser para sus pobres padre, médico, juez y a veces hasta enterrador*” (min. 6.19).

Esta pérdida desata entre los empleados de MAPSA tristeza y preocupación, tanto por su situación actual como por el futuro, incertidumbre que es aprovechada a por Jesús Carlos para manipularlos y orillarlos a acuartelarse dentro de las instalaciones con la promesa de echar a andar de nuevo la compañía una vez que encuentren el dinero en las cuentas de Don Alejandro. El acto mismo del acuartelamiento funciona como una alegoría de la negación, que en el ciclo de Kübler-Ross, mencionado explícitamente en el filme por Celestino, es un mecanismo que activamos los seres humanos para protegernos de la



amenaza de la pérdida (Miaja Ávila y Moral de la Rubia, 2013), el problema es cuando alguna de las fases se prolonga provocando desequilibrios en la vida anímica como vemos en el cambio de comportamiento de Jesús Carlos.

Esta negación de los empleados a abandonar su lugar de trabajo como metonimia del proceso de negación ante el duelo (gestión retórica) es consecuencia directa de la incertidumbre a que quedan violentamente expuestos, en ese sentido la frase “...disfruta del pánico que es tener la vida por delante” (min, 33.11) que analizamos en la secuencia 5, aparece ya desde los primeros minutos del filme cuando el mismo José Carlos la pronuncia desde el altavoz de la empresa mientras le da la bienvenida a los empleados a un nuevo día de trabajo. Esta primera mención en *off* está acompañada por una música ambiental que remite a un paisaje marino con sonidos de gaviotas al fondo (track: *Laguna soñadora*), pero cuando volvemos a escucharla en el minuto 33.11, el tono de Jesús Carlos es oscuro y amenazante y además la escena está enmarcada en la propia oscuridad del inmueble. Esta repetición funciona como gestión retórica sobre la pérdida de dirección que se desatará con la muerte de Don Alejandro y la pérdida del empleo de manera abrupta.

Otro síntoma de la incertidumbre desde una perspectiva social, es la asignación de responsabilidades producto del miedo, como vimos en la secuencia 3, Celestino culpa a Jesús Carlos y éste a su vez culpa a Celestino, sin embargo, llama la atención que los empleados de MAPSA no responsabilizan a nadie directamente, en su lugar vemos a lo largo del filme una serie de imágenes que nos permiten leer en la religiosidad de los empleados, su aparente pasividad ante la asignación de responsabilidades. Estas alusiones nos recuerdan la actitud del héroe melodramático que acepta con cierta resignación su destino dejándolo todo “en manos de Dios”, una actitud que es visualmente reforzada por la serie de imágenes religiosas que pueblan casi todos los espacios materiales y discursivos que aparecen en el filme. Algunas de las más destacadas:

1. En una de las primera escenas, cuando los empleados van tomando sus puestos de trabajo por la mañana, varios de ellos hacen fila para hincarse y persignarse frente un enorme altar dedicado a la virgen de Guadalupe colocado en lo que parece ser la bodega de los vehículos de construcción (min. 5.44).
2. La figura cerámica del niño Jesús en el escritorio de Soledad (min. 6.19).

3. En un espacio que parece destinado al descanso de los empleados, Jesús Carlos entretiene a algunos empleados contándoles un chiste sobre Jesús (min 7.47).
4. En la oficina de la bodega vemos otro altar de la virgen de Guadalupe y en la ambientación sonora diegética predomina la melodía popular “La Guadalupana” que sale de la guía de luces que decora el altar (9.42).
5. Los empleados preparan una bebida alcohólica para pasar la noche y uno de ellos vierte la loción de Don Alejandro al menjurje, uno más exclama “*yo creo que está chingón que se la pongamos, es como si nos emborrachamos con el alma de Don Alejandro*” (min. 45.19). Una evocación a la transfiguración de la sangre de Cristo en vino propia de la liturgia católica en la que se “bebe la sangre de Cristo”.
6. La decisión de Jesús Carlos de “recuperar MAPSA” le llega como una especie de revelación mística: mientras, acostado en el suelo, escucha la barreta con la que uno de los empleados golpea el piso para buscar fugas de agua (Figura 12) El sonido diegético de la barreta se amplifica como si de una campana de iglesia se tratara.

Estas alusiones a la religión evidencian un proceso social que Henri Bergson (1948) identifica bajo el concepto de fabulación, un proceso de construcción social que busca hacer resistencia la inteligencia, ya que, a través de ella, el ser individual y egoísta entra en contradicción con la naturaleza. A través de la religión, el hombre crea una defensa contra la representación que hace la inteligencia de la inevitabilidad de la muerte y la angustia que esta idea produce (Brand, 2018) y,

debido a que la inteligencia trabaja a partir de representaciones, de percepciones presentes y recuerdos que son residuos de imágenes perceptivas, la función fabuladora puede suscitar en ella representaciones imaginarias que contrarresten el trabajo intelectual, reorientándolo hacia la preservación de la vida y, asegurando, sobre todo, la cohesión social; así, estas percepciones ilusorias serán lo bastante precisas para que la inteligencia logre determinarse por ellas, las imitará impidiendo o modificando la acción. (Brand, 2018, p. 43)

Pero estas alusiones también revelan algo de la idiosincrasia popular mexicana descrita por autores como Santiago Ramírez y José Cueli (1977) o por el propio Octavio Paz (2006) quien, a propósito de la pérdida escribe:

Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían con la creación (Paz, 2006, p. 6)

Para Ramírez y Cueli (1977) la conducta religiosa del mexicano es una forma de expresión sublimada que le acerca a la figura de la madre, de ahí el obsesivo culto a la guadalupana, con quien tiene una relación ambivalente de anhelo y desprecio. Más allá de la polémica que implica psicoanalizar la conducta social “del mexicano”, así en abstracto, lo relevante a destacar en el filme es la proliferación de imágenes y alusiones religiosas que refuerzan la idea de la pasividad de los empleados al momento de la asignación de responsabilidades, de lo que también se puede deducir la falta de una postura política ante su situación. Esto también explica un dogmatismo que los hace vulnerables ante el discurso carismático de Jesús Carlos cuando les exhorta a encerrarse en la empresa aludiendo a una petición que supuestamente hace el propio Don Alejandro desde "el más allá". Su incapacidad de reconocer las causas de su desgracia en situaciones terrenales los deja a merced de la manipulación de Jesús Carlos y de Celestino.

En el filme la figura de Don Alejandro es, no sólo el jefe sino el padre y el guía, una figura paternalista que además “pone dinero de su bolsa” para pagarles a los empleados lo que lo acerca también a la protección materna (que se asoma en todas las imágenes guadalupanas que se ven en los espacios de MAPSA), por ello los empleados lo respetan pero sobre todo lo veneran. La escena en la que las empleadas lavan su cuerpo, no puede sino remitirnos a la veneración, al culto que este grupo de empleados/hijos le rinde a su patriarca, en términos literalmente bíblicos. Por otro lado, una vez que Don Alejandro muere, Jesús Carlos pretende consagrarse a sí mismo como el nuevo guía de la comunidad

y lo hace a través de una supuesta revelación en la que Don Alejandro lo elige para comunicarle, desde el más allá, la voluntad de que siga su legado.



Figura 12. Jesús Carlos en el momento de “la revelación” (min. 23.51)



Figura 13. Jesús Carlos exorta a los empleados de tomar las instalaciones de MAPSA. Sus actitudes y lenguaje corporal remiten a los de un líder carismático (min. 26.53)

La composición de un PG en el que destaca, al centro de composición y captado en contrapicada, el cuerpo de Jesús Carlos funciona como gestión de foco sobre la actitud de líder carismático que hemos destacado antes (Figura 13). Su lenguaje corporal acompañado de expresiones como levantar las manos y mirar al cielo, acompañan frases hiperbólicas como “*tenemos que detener el tiempo*” o “*llegaremos a la cima, ¡seremos los arquitectos*”

*de nuestro destino!*”. Sin embargo, el filme, hace énfasis en que el liderazgo de Jesús Carlos es resultado, no solo de su deseo de manipular a los demás empleados sino también de la negación de éstos a aceptar el nuevo estado de las cosas. Este énfasis puede leerse de la forma en la que está gestionado el montaje que encadena las primeras palabras de la revelación de Jesús Carlos pronunciadas por el altavoz de la empresa con las actitudes corporales de los empleados: por ejemplo. El PP de Jesús Carlos acostado en el piso (Fig. 12), es inmediatamente sucedido por otro plano en el que vemos el PP de Juanita aferrada a su escritorio (Figura 14) en un paralelismo con el plano anterior que, junto con el sonido extradiegético de la campana genera una elipsis del momento de la revelación. En seguida se escucha en *off* la voz amplificada de Jesús Carlos pronunciando la frase “*estamos en un bosque oscuro, lejos del camino...*” (min. 24.37). Sucede a ésta una serie de planos que captan los rostros de los empleados en PP rompiendo la cuarta pared mientras el discurso sigue “*pero quiero decirles que hay una luz al final del túnel...*” (min. 24.51). Como vemos, la actitud de líder espiritual se refuerza también con esta forma de hablar “en parábola” pero además, el plano de Juanita aferrada a su escritorio justo en el momento que el discurso comienza es una clara gestión de foco sobre el hecho de que el discurso de Jesús Carlos impacta en los empleados porque en su negación, éstos son vulnerables a cualquier forma de manipulación que interpele su deseo de permanecer en el lugar que les es familiar, aunque allí ya nada funcione.



Figura 14. Juanita aferrada a su escritorio en actitud de negación

Otra emoción a la que se hace referencia explícita en el filme es la depresión, que como ya hemos visto, acompaña una situación de incertidumbre existencial en niveles traumáticos (Brothers, 2008). La construcción cinematográfica de los momentos en los que se hace referencia a dicha emoción pasa por diferentes planos: El PDet de la diapositiva de Kübler-Ross en el curso de Celestino, la colorimetría en tonos azules del momento en que las empleadas preparan el cuerpo de Don Alejandro y la fiesta de los empleados, secuencia que se desarrolla al caer la noche: los empleados han bebido hasta la embriaguez pasando de una actitud festiva a actitudes patéticas. La música en esta secuencia es clave pues va de una especie de cumbia tribal a un serie de sonidos oscuros con voces distorsionadas (min. 57.40) creando un ambiente tétrico que acompaña una serie de planos en los que vemos a un par de empleados destruir un automóvil con una retroexcavadora, otro bailar abrazado del pino de navidad, uno más bailar extasiado contra un muro y, en un primer plano del piso vemos una piñata (alusión a la fiesta y la diversión) siendo azotada por dos empleados (min. 58.12).

Al siguiente día, mientras todos duermen, la hija de Don Alejandro, quien ha sido alertada de su muerte por Celestino vía email, entra a la empresa escalando uno de los muros y, mientras observa a los empleados dormidos, diseminados por el patio junto con todos los destrozos que ocasionaron, levanta un papel del suelo con la palabra escrita “depresión” captada en un PDet que sirve como gestión referencial a las emociones del duelo por las que transitan pero que hace énfasis (gestión de foco) en la depresión (Figura 15).

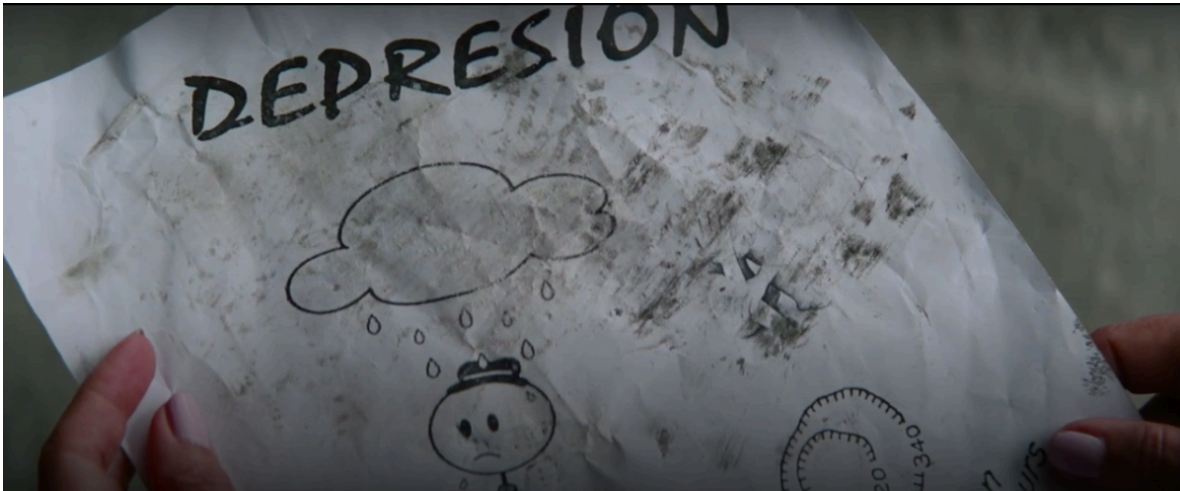


Figura 15. Arancha encuentra, tirada y pisoteada, la diapositiva de la presentación de Celestino perteneciente a la etapa de “depresión” en el ciclo de Kübler-Ross

El propio aislamiento de los empleados acuartelados dentro de las instalaciones puede interpretarse como una actitud propia de la depresión tal como la describe Brothers (2008). Una escena que refuerza esta idea es la un *traveling* en picada que va registrando el rodillo de una aplanadora mientras destruye una serie de computadoras y teclados (min. 58.31) justo después de que Celestino fuera sorprendido tratando de comunicarse con Arancha, la hija de Don Alejandro, evento que los obligaría a enfrentar la realidad. Al final del filme tan enfrentamiento no sucede pues, aunque Arancha consigue escapar ayudada por Ignacio y vuelve por el cuerpo con un ambulancia, los empleados se niegan a abandonar MAPSA: la cámara capta frontalmente a los empleados parados en la puerta hombro con hombro mirando el paso de los vehículos en la calle pero sin animarse a dar un paso para salir hacia ella. El único que rompe la fila para despedirse de su madre y abandonar MAPSA es Ignacio (Figura 16). El resto vuelve atrás cerrando tras de sí la enorme puerta con el rótulo “Maquinaria Panamericana S.A.”



Figura 16. Ignacio es el único que abandona MAPSA

A manera de epílogo y posterior a los créditos una escena más nos revela otro miedo muy vinculado con incertidumbre desde la lectura sociológica vinculada al mundo laboral, a saber, el miedo a perder la identidad que el trabajo provee y el bienestar que esta identificación trae a la vida anímica de los trabajadores (Neffa, 2003). En la sala de juntas donde prepararon el cuerpo de Don Alejandro, Jesús Carlos llora y se lamenta, encogido en posición fetal. Un PPP a su rostro afligido funciona como una gestión de foco sobre su lamento: *“no tienen idea de lo que esto significa para mí, aquí soy alguien, allá afuera tú y yo no somos nada, aquí estoy bien, aquí estoy bien”* (min 82.28). Esta vez, la toma en picada pone a Jesús Carlos por debajo de la mirada de los empleados invirtiendo por primera vez los papeles y haciendo énfasis en su propia vulnerabilidad.

Como podemos ver, el filme despliega una serie de emociones que antes conceptualizamos como indicadores de incertidumbre en niveles traumáticos. A diferencia de *La Demolición*, donde encontramos la relación entre la precarización y la idea de futuro explícitamente expresada en los diálogos, *Maquinaria Panamericana* nos ofrece una construcción alegórica que echa mano de una serie de recursos que van desde la iluminación sombría, equiparable al tenebrismo barroco, hasta imágenes intertextuales que apelan a la religión logrando que el filme en su conjunto pueda ser leído en clave alegórica, más allá de la anécdota que se cuenta.



## 4. Conclusiones

América Latina es una región históricamente golpeada por los vaivenes de la política y la economía internacional. Nuestra historia es la de pueblos colonizados y recursos expoliados a la sombra de Estados constituidos bajo intereses siempre externos: España y Portugal en los años de la colonia, Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial y aquellos de las grandes oligarquías occidentales tras la neoliberalización de la economía global. Por ello no ha de sorprendernos que las élites políticas y económicas de la región se enriquezcan gestionando los intereses supranacionales mientras justifican con cifras de crecimiento macroeconómico su pobre desempeño en materia de desarrollo y bienestar social. América Latina es una de las regiones más desiguales del planeta, donde el 1% más rico percibe el 21% de los ingresos totales, el doble que en países con un nivel de desarrollo similar (Cullell, 2020) y donde el mediano crecimiento que observó la región durante la última década fue severamente minado por la crisis económica –y principalmente laboral– consecuencia de la pandemia por Sars-Cov-2 que llegó a nuestro continente en febrero del 2020. El Banco Interamericano de Desarrollo (BID), en su informe de ese mismo año, ha calificado dicha crisis como una “crisis histórica”, sin precedentes para los mercados de trabajo en la región y con un impacto profundamente desigual para las clases más vulnerables (Ozuara, Bosch, Mondragón & Torres, 2020) principalmente los trabajadores jóvenes, de baja educación e informales, –especialmente mujeres–. No sólo se llegaron a perder más de 31 millones de empleos en la región, es decir, un 14% del empleo total sino que los empleos que lograron preservarse observaron importantes caídas en el número de horas trabajadas y en los salarios por hora (Ibíd).

En este contexto, se vuelve más pertinente que nunca la pregunta por la responsabilidad del Estado en la consecución del desarrollo social y particularmente en el robustecimiento de instituciones que potencien el pleno empleo, el desarrollo industrial y el comercio en cada una de las economías nacionales, en otras palabras, la pregunta por el Estado de bienestar. Sin embargo, aquella es una pregunta que demanda una reformulación

en torno a las condiciones de nuestras economías y nuestra propia realidad histórica y social pues, como afirma Rita Segato el Estado ciudadano latinoamericano “(...) intenta con torpeza ir remediando los males que el [Estado empresarial]<sup>43</sup> va sembrando” (2014, p. 597). Lo que Rita Segato llama Estado empresarial comprende la racionalidad instrumental de un tipo de gobierno que únicamente atiende a la calculabilidad y el control de los procesos naturales y sociales mientras que el Estado ciudadano apunta a una modernidad en tanto autodeterminación política y autonomía moral (Lechner, 1990). En otras palabras el replaneamiento del papel del Estado en la procuración de bienestar en América Latina se encuentra ante la añeja paradoja entre modernización y modernidad (Ibíd).

El déficit institucional que sufren los países en vías de desarrollo para enfrentar la dinámica de la modernización tiene consecuencias diferenciadas en cada uno de los países de la región: históricamente, Argentina y Uruguay lograron consolidar un capitalismo de bienestar a partir de conjuntar la racionalidad técnico instrumental (eficacia de los mercados, productividad industrial, y competitividad) con valores de la racionalidad normativa (soberanía popular, derechos humanos), sin embargo en el caso de nuestro país esta conjunción no logró cristalizarse aún en los gobiernos de corte más socialista como el cardenismo; en cambio han imperado gobiernos paternalistas que han cooptado incluso las organizaciones sindicales prácticamente desde su creación (ver anexo II). En ese sentido, el desarrollo social e histórico de las instituciones modernas en el contexto mexicano y argentino, y en particular en lo relativo al mundo del trabajo, aparece plasmado en cada uno de los filmes analizados en esta investigación: a través de las memorias de Beto Luna en *La Demolición*, por ejemplo, vemos una fuerza laboral polítizada y productiva, una edad de oro del trabajo industrial del sector textil y un sindicalismo que fue brutalmente reprimido; además, derivado de una tradición marcada por el cine militante (ver anexo I), a saber, la introducción de elementos documentales y no actores en escena, el filme culmina con la aparición de los extrabajadores del lavado de lana que son trabajadores reales de la cooperativa Lavalán (emplazamiento donde se filmó la película), una de las cientos de

---

<sup>43</sup> *Estado empresarial* también es un concepto de segato que aparece en el mismo artículo citado.

fábricas recuperadas por los trabajadores argentinos después de la crisis de 2001. Los extrabajadores caminan manifestando su apoyo a Beto Luna y exigiendo el pago de sus salarios y deudas acumuladas. Este hecho no solo conecta con la tradición documental del cine militante (ver anexo I) sino que pone de manifiesto la colectivización de las demandas laborales de una ciudadanía consciente del papel del Estado y de las instituciones dedicadas a proteger y promover sus derechos.

Por otro lado, la figura de Don Alejandro en *Maquinaria Panamericana*, representa el proteccionismo de un Estado paternalista que no logra ajustarse efectivamente a la modernización instrumental que demanda la contemporaneidad. Por eso todo el mobiliario y la maquinaria de la empresa es obsoleta a pesar de estar ambientada en la segunda década del 2000 (como lo sugiere la moda de los personajes o los automóviles que circulan por la calle al final del filme). Aún cuando la muerte de Don Alejandro representa lo obsoleto, su representación simbólica en la figura del navegante, remite a mejores tiempos, a tiempos de bonanza y crecimiento, a diferencia del liderazgo de Jesús Carlos, quien a pesar de autoproclamarse líder y de buscar recuperar la empresa, carece de los recursos para enfrentar un mundo que ha cambiado. Por otra parte, los empleados de MAPSA no hacen ninguna referencia a instancias legales para solventar la pérdida de su empleo y, en la decisión de encerrarse tampoco se vislumbra un plan para hacer productiva a la empresa, por el contrario, así como depositaron el liderazgo en manos de Don Alejandro –padre y tomador de decisiones–, ahora dejan en Jesús Carlos la tarea de encontrar los medios para “recuperar” MAPSA mientras ellos bailan y se embriagan catásticamente. Como vimos antes, la investigación de Mancini (2017) revela que una de las diferencias entre los trabajadores rosarinos y regiomontanos se encuentra precisamente en la forma en la que los primeros expresan la responsabilidad del Estado y las instituciones en la asimilación y colectivización de los riesgos mientras que los segundos se culpabilizan individualmente por los vaivenes de un mercado de trabajo que replica las desigualdades sociales estructurales. Ambas situaciones atraviesan la trama de los filmes haciendo de sus

representaciones ficcionales, expresiones históricas en el sentido que aquí hemos convocado apoyados en la ontología comunicativa de Romeu (2020).

La hipótesis de la que partimos en esta investigación, fue que cada uno de los filmes seleccionados revelaba una serie de consecuencias anímicas y emocionales derivadas de condiciones de incertidumbre estructural a las que están sometidos sus personajes, idea que viene apoyada también por los códigos propios del cine como la fotografía, el montaje, el color o la iluminación. En ese sentido, concluimos que el cine mexicano, en parte por su tradición barroca y gestual, hace un uso más variado de dichos elementos a la hora de construir un atmósfera de incertidumbre que acompaña la narración de los acontecimientos, la actuación de los personajes y el decorado de los escenarios. El filme argentino por su parte, aunque es menos gestual y, en cierta medida, menos cinematográfico, despliega la emocionalidad de los personajes en sus propias expresiones, que es también donde encontramos un humor que no deja de lado la militancia política.

Si bien ambos filmes tratan una situación social, representando consecuencias psicosociales desprendidas de condiciones estructurales, ambos cierran sobre las transformaciones personales de sus protagonistas: en *La Demolición*, el encuentro con Beto Luna transforma radicalmente a Lazzari quien reconoce que su condición es parte de un estado de las cosas “... y así fue como ese día perdí aquel laburo, y la verdad que al principio la pasamos mal, pero ¿qué iba a hacer? me iba a quedar llorando en la cama, llorando deprimido... no. Si este país hay que salir a pelearla siempre ¿o no?” piensa para sí el protagonista. Esta frase revela un tipo de pensamiento histórico (Zemelman, 2011), es decir, una “toma de consciencia de la disconformidad respecto de las circunstancias” (p. 34). Este rompimiento de los límites de lo dado, prefigura un distanciamiento con lo real en la medida en que, al inconformarnos con una situación, somos capaces de verla en sus posibilidades de desenvolvimiento, lo que a su vez exige la presencia de un proyecto desde el cual se leen y determinan sus potencialidades (Ibíd, p. 34). En su encuentro con Luna, Lazzari advierte su propia disconformidad como resultado de una inercia que, no solo se deriva de situaciones sociales estructurales, sino también como una situación que es

susceptible de ser transformada. Pero el filme enmarca esta transformación personal en el encuentro de Lazzari con Beto y también con las consecuencias políticas de ese encuentro, es decir con la movilización de extrabajadores del lavado de lana que Beto provoca indirectamente<sup>44</sup>, por lo que el cambio de actitud de Lazzari también puede leerse en su potencial de transformación social en tanto representa la potencia de transformación del sujeto que se coloca históricamente frente a sus circunstancias para concebir la realidad como una articulación dinámica, condición de posibilidad necesaria para la transformación social, desde un plano subjetivo.

Por su parte, los empleados de MAPSA se niegan a abandonar el que fue su lugar de trabajo, la metáfora de un sistema en el que nada funciona. Las máquinas obsoletas y la herrumbre del lugar apoyan visualmente esa incapacidad de eficiencia y renovación. La escena final nos muestra a todos desconcertados ante las puertas abiertas de la compañía, el único que decide abandonarla es Ignacio quien, como vimos antes, vive un proceso de transformación personal aislado de la catarsis colectiva de los demás y en ese sentido, el filme vuelve a cerrar sobre la resiliencia individual y, respecto a la situación del colectivo, solo queda la confirmación visual de una vuelta a aquello que por conocido es menos malo.

---

<sup>44</sup> La historia de Luna es el eco de historias que resistencia que se dieron naturalmente en una zona con una intensa actividad industrial, social y política como es El Barrio de Avellaneda, lugar donde “(...) se promovieron prácticas de resistencia en el marco de la dictadura y transición democrática, debido a sus altos niveles de organización social, en comparación con otras ciudades no centrales de la provincia de Buenos Aires y del país” (Bettanin, 2017, p. 46). Desafortunadamente los movimientos sociales y sindicales fueron brutalmente reprimidos por el Estado en confabulación con muchos de los empresarios y dueños de fábricas en la zona que participaron como coautores de delitos de lesa humanidad contra los sindicalistas, crímenes que quedan expuestos en el informe: *Responsabilidad empresarial en delitos de Lesa Humanidad. Represión a trabajadores durante el terrorismo de Estado* del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, elaborado por la Editorial del Ministerio de Justicia de la Nación bajo el mandato presidencial de Cristina Fernández de Krichner. En el diálogo entre Beto y Luna también se hace un referencia explícita a esta complicidad entre los dueños de las fábricas, el estado, la iglesia e incluso un esquirol o rompehuelgas para el desmembramiento violento de estas organizaciones: “(...) y un día nos llamaron ellos y estaba el dueño de la empresa, un cura, un político y un sindicalista, ¡absoluta garantía de seriedad!.. y sabe por qué nos juntaron, porque ellos habían prometido reactivar esto pero no lo hicieron, entonces nosotros les paramos la fábrica y perdieron millones...” (min. 52.16) Esta escena también deja abierta la pregunta por la responsabilidad empresarial que tuvieron los grandes grupos económicos en la detención, tortura y desaparición de los trabajadores y su complicidad con el criminal con el disciplinamiento de la fuerza de trabajo. Ya en 1998 se conocían los antecedentes de diez mil casos de trabajadores desaparecidos, muchos de ellos con responsabilidad directa de los directivos de las empresas (Orellana, 2016). Después de las protestas de diciembre de 2001, la clase media empobrecida, los desocupados y los “piqueteros” que tomaron las calles comenzaron a revivir las “asambleas barriales” y la vida política urbana.

A diferencia de la transformación de Lazzari en *La Demolición*, la transformación de Ignacio no está enmarcada en una lucha política, por lo que es susceptible a una interpretación abierta en al menos tres sentidos: 1) la transformación personal como resiliencia ante la inminente descomposición de los sistemas de trabajo en el esquema industrial; 2) al ser Ignacio el hijo ilegítimo de Don Alejandro su proceso de duelo toma tintes personales y melodramáticos, en el filme Ignacio es el único que tiene familia explícitamente representada: el padre que lo protegió desde la sombra, la madre que lo abraza y lo alimenta (min. 3.55) y la media hermana que siempre supo de su existencia (min. 74.31) y 3) al ser un filme alegórico, el acto de rebeldía de Ignacio también puede ser leído en términos de una toma de postura respecto de las condiciones de un mercado de trabajo que se percibe obsoleto e ineficiente. En cualquier caso, no hay insumos para extraer una toma política de postura en torno a la incidencia de las políticas neoliberales en la precarización del mercado laboral en nuestro país. Sumado a ello el acto del resto de los empleados de MAPSA sí puede leerse como un acto de negación de la propia realidad que se vuelve patológica y que, en la reproducción del orden de las cosas, no implica transformación alguna, ni a nivel personal ni, en consecuencia, a nivel social.

Recordemos que las películas que hemos analizado en esta investigación fueron elegidas como una muestra intencionada para revelar la forma en la que está construida la incertidumbre, derivada de las actuales condiciones de precariedad laboral en América Latina, así como sus consecuencias psicológicas y emocionales, por esa razón se eligió dentro del universo de películas mexicanas y argentinas que abordaban como tema principal situaciones vinculadas con el universo laboral, aquellas que representaban una situación de crisis. En ese sentido, aunque los filmes no son necesariamente representativos de toda la filmografía que aborda el tema de lo laboral, sobre todo en Argentina donde el tema es prolíficamente explorado, fueron elegidos por su énfasis en el despliegue de emociones desprendidas de los complejos procesos de precarización.

Dado que nuestro objetivo principal fue describir la forma en la que se representan cinematográficamente las consecuencias de la incertidumbre, en condiciones de

precariedad, lo primero fue comprender la manera en la que dichas condiciones estructurales de precarización del trabajo y de la vida, configuradas por el capitalismo en su etapa neoliberal, impactan en el bienestar subjetivo e intersubjetivo de la gente. Esta primera exploración nos llevó a identificar bajo la categoría de *incertidumbre* un campo teórico adecuado para describir la idea generalizada de pérdida de toda certeza en cuanto a la duración del trabajo y la seguridad de los recursos para mantener, no sólo cierto grado de independencia social, sino de condiciones dignas para el desarrollo de la vida, nos referimos a la sociología del trabajo. El clima epocal, descrito en esta investigación bajo el concepto de incertidumbre estructural, está fuertemente vinculado con la racionalidad neoliberal y su consecuente destrucción de la vida política en favor de una supremacía del mercado y sus intereses supranacionales. Por otro lado la exploración de las consecuencias de dichas condiciones de precarización también fue conceptualizada bajo la categoría de incertidumbre existencial cuyos indicadores fueron recuperados de la teoría psicoanalítica, la sociología de las emociones y la comunicación intercultural. Las tres aproximaciones resultaron útiles a la hora de distinguir la forma en la que se expresan emociones como, por ejemplo, el miedo desde una perspectiva subjetiva (Lazzari y sus ataques de pánico) y una social (la asignación de responsabilidades en *Maquinaria Panamericana*).

Esto nos lleva directamente a la pregunta que guió esta investigación, a saber, ¿cómo se representa cinematográficamente la incertidumbre derivada de la precarización laboral así como sus impactos en la vida anímica de los sujetos? En ese sentido, ambos filmes, en el despliegue de la emocionalidad de sus personajes, presentaron algunos de los indicadores que construimos bajo la categoría de incertidumbre existencial como la depresión y la apatía, así como emociones interpretadas en clave sociológica como el miedo. Dichas emociones no se identificaron únicamente en las expresiones y actitudes de los personajes sino también en el despliegue de los códigos propios del cine como la imagen, la iluminación, la colorimetría, la música (diegética y extradiegética) y el montaje (encuadres, movimientos de cámara, sucesión de planos). Sobre este punto el filme mexicano desplegó una mayor cantidad de recursos visuales en la construcción atmosférica

de la emocionalidad, mientras que el filme argentino desplegó las emociones, principalmente, en los diálogos de los personajes, sus expresiones verbales y el desarrollo de la historia. Esto llama la atención sobre lo que probablemente apunte a ciertas diferencias idiosincráticas entre ambas culturas: la mexicana con una tradición más barroca y gestual en el desarrollo de su humor dramático, mientras que el humor argentino se juega sobre una compleja utilización del lenguaje, característica llevada al extremo en el llamado humor seco de filmes como *Silvia Prieto* (1999) o *Los Guantes Mágicos* (2003) de Martín Rejtman.

En ese sentido la elección de un método comparado nos dio además la posibilidad de encontrar en la historia de ambas filmografías nacionales elementos idiosincráticos que jugaron un papel significativo en la construcción cinematográfica de las emociones, por ejemplo, las alusiones al “jefe” o dueño de la empresa en tono paternalista que observamos en *Maquinaria Panamericana* están presentes desde el cine de los años 30, en el género de la comedia ranchera, mientras que son prácticamente inexistentes en su contraparte argentina.

Del mismo modo, en la comparación de imaginarios contrasta el alto nivel de conciencia política de la ciudadanía salarial en Argentina con las escasas referencias que hace el cine mexicano al sistema económico como causa de la desigualdad social, la erosión del ámbito laboral y el empobrecimiento generalizado de la vida<sup>45</sup>.

Esta recapitulación de los aspectos más destacados de las filmografías nacionales en su relación con la representación de la realidad social así como el uso del análisis fílmico de Aristizábal y Pinilla (2017), resultaron clave para describir los elementos formales que se

---

<sup>45</sup> No se confunda esta afirmación con la idea de que no existe en México un cine político. El Estado, en el imaginario fílmico (y cultural mexicano) es la figura a la que se dirigen la mayor parte de las críticas sobre el estado de crisis de la sociedad en sus diferentes épocas. Muy pocos filmes direccionan sus críticas hacia el sistema económico y sus detentores supranacionales como motor de las desigualdades sociales. En el estudio que hace Sánchez Pardo (2016) sobre la violencia en el cine latinoamericano como un producto orgánico a la lógica neoliberal de la mercancía, únicamente destaca, como crítico del sistema, el filme *Un mundo maravilloso* de Luis Estrada (2006). Nosotros en desarrollo del contexto mexicano, también destacamos el papel del cine experimental en esta crítica, particularmente con *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez.



articulan al representar la idea de futuro en condiciones de precariedad laboral. Ejemplo de ello es el uso de la iluminación tenebrista, de tintes barrocos, en *Maquinaria Panamericana* para reforzar la idea de un futuro incierto y amenazante. También destacamos en ambos contextos la forma en la que se comprime la idea de precarización a partir de ciertos elementos narrativos como la historia y el carácter de los personajes en *La Demolición* o la referencia alegórica a la muerte en *Maquinaria Panamericana*.

Cabe destacar que el ejercicio de poner en relación la forma en la que ambos filmes construyen las consecuencias de vivir en incertidumbre resulta provechoso en tanto nos permite leer la realidad desde un pensamiento histórico (Zemelman, 2011). El despliegue de las propias circunstancias de los personajes, y de su emocionalidad, pone énfasis en las grietas de un sistema que no sirve más, reabriendo espacios de reflexión y posibilitando la redirección de una serie de emociones que, cuando se piensan colectivamente se convierten en pasiones (Mouffe, 2005) con una enorme potencial político y transformador. Retomando el pensamiento de Chantal Mouffe, las emociones que compartimos en lo individual los que sufrimos las consecuencias de una sistema ferozmente desigual, pueden encontrarse en el terreno caótico de lo social y resonar juntas hasta convertirse en pasiones colectivas con el potencial político de generar nuevas formas de antagonismo orientadas a un proyecto transformador de la realidad social.

El cine, como caja de resonancia del estado de la cultura, puede ser un medio para pensar las emociones individuales en sentido colectivo y en ese sentido coincidimos con Sánchez Pardo (2016) cuando afirma que ningún tema tratado por el cine es intrínsecamente político sino que “(...) se abre como un espacio de figuración ideológica que media entre dos factores: el trauma de lo Real del capitalismo en sus distintas etapas y la construcción de órdenes simbólicos y cierres simbólicos para sustentarlos.” (p. 13) En otras palabras, aunque muchos filmes no sostengan una postura explícitamente política, su potencial radica en la construcción de una emocionalidad vinculada con el estado de las cosas y en ello puede encontrarse la semilla del distanciamiento que lleva al pensamiento histórico, independientemente de si esa semilla cae o no en tierra fértil.

Finalmente consideramos que una de las principales aportaciones de esta investigación es la construcción de un modelo interdisciplinario que nos permite observar en la representación cinematográfica los complejos procesos emocionales y cognitivos que se desprenden de la pauperización del trabajo y de la vida, consecuencia del neoliberalismo en la región. En ese sentido sostenemos que cada uno de los filmes revela una postura informada de dichas consecuencias a nivel local, pero también patrones históricos e idiosincráticos, por lo que es posible estudiarlos como un discurso situado, es decir un modo de expresión particular, soportado por los códigos propios del cine.

En esa reflexión, el papel de los medios y de la representación mediática es fundamental puesto que en ellos se configura un campo de disputa de la imagen y su incidencia tanto en el plano social como en las propias subjetividades de cada uno de los sujetos que día a día construimos el devenir histórico. En este sentido, es tan valioso el cine en su potencial reflexivo como la apertura de espacios de reflexión y discusión que se consoliden como una alternativa a los canales oficiales de difusión, tal como lo hizo el cine político en el cono sur o el cine experimental de los años 50 en México: espacios contrahegemónicos desde los cuales se erigieron críticas y denuncias y se visibilizaron aspectos de la realidad social que los medios oficiales se esforzaban en ocultar. Por ello sostenemos que tan importante es la creación como su análisis y discusión y que, en relación con la conciencia política, puede contribuir a la gestación y consolidación de un cambio de narrativa que desplace el presente por el futuro dada su fuerza como dispositivo cultural y la posibilidad de su interlocución real con un número cada vez mayor de audiencias.

## Bibliografía

- Águila, M. (2010). Raíz y huella económicas del cardenismo. En *El cardenismo, 1932-1940*. FCE.
- Amado, A. (2016). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S. R. L.
- Angona, J. P. (2005). Imágenes de la desolación. La caída del mundo del trabajo en el nuevo cine argentino. *Question, 1*(7).
- Aranzúbia, A. (2011). Nuevo cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna. *Dimensión Antropológica 52*(Mayo/Agosto).
- Aristizábal, J., & Pinilla, O. (2017). Una propuesta de análisis cinematográfico integral. *KEPES, 14*(16), 11–32. <https://doi.org/10.17151/kepes.2017.14.16.2>
- Ariza, M. (2016). *Emociones, afectos y sociología. Diálogos desde la investigación social y la interdisciplina*.
- Ayala Blanco, J. (1968). *La aventura del cine mexicano 1931-1967 (ePub)*. Titivillus ePub base r2.1.
- Azuala, O. Bosch, M, Mondragón, M y Torres, E. (2020). De la crisis a la oportunidad: El Covid-19 en el mercado laboral de América Latina y el Caribe. Observatorio laboral Covid-9. Banco Interamericano de Desarrollo.
- Bardan, A. (2013). The New European Cinema of Precarity: A Transnational Perspective. En E. Mazierska (Ed.), *Work in Cinema. Labor and the human condition* (pp. 69–90). New York: Pilgrave Macmillan.
- Bauman, Z. (2008). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. México D.F.: Tusquets.
- Bauman, Z. & Dessal, G. (2014). *El retorno del péndulo. Sobre el psicoanálisis y el futuro del mundo líquido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (1998). *Trabajo, consumo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa.

- Bayón, M. (2005). Las huellas de los noventa en la sociedad argentina. Trayectorias, identidades e incertidumbres desde la inestabilidad laboral. *Revista Mexicana de Sociología*, 67(4), 729–753.
- Belmonte Grey, C. (2016). El cine de la comedia ranchera durante el ‘socialismo a la mexicana’. *Nueva Época Revista del Colegio de San Luis* VI(11):176–200.
- Berlant, L. (2011). Nearly Utopian, Nearly Normal: Post-Fordist Affect in *La Promesse* and *Rosetta*. In *Cruel Optimism*. Durham, London: Duke University Press.
- Bergson, H. (1948). *La evolución creadora*. Madrid, España: Aguilar.
- Bettanin, C. (2017). Territorio marcado: memorias sobre la dictadura en la ciudad de Avellaneda. *Territorios-REVISTA DE TRABAJO SOCIAL*, 1, 41–56.
- Bizberg, I. (2020). El fracaso de la continuidad. La economía política del sexenio de Peña Nieto. *Foro Internacional* 60(2):629–82. doi: 10.24201/fi.v60i2.2735.
- Blasco, D., & Menache, D. (2012). El Asadito y Mundo Grúa : Cine gris como síntoma de la crisis en la Argentina de fin de siglo XX. *VII Jornadas de Sociología de La UNLP*. Retrieved from <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/actas/Blasco.pdf>
- Brand, Á M C. (2018). Fabular un pueblo a través del arte. *Educación en Revista* 34(67):39–54. doi: 10.1590/0104-4060.56116.
- Brothers, D. (2008). *Toward a Psychology of Uncertainty*. New York: The Analytic Press.
- Bulloni, M. N., & Del Bono, A. (2019). El trabajo en la producción cinematográfica argentina en foco. *Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 19, 88–117.
- Carrillo, C., Zindel, M., Roberto, L., & Chaparro, V. (n.d.). *Fotografía, cine, juegos digitales y narratividad. Estudios sobre la sensibilidad novomediática*.
- Carrillo Canán, A. J. L. (2008). Acerca del presupuesto de la narratividad cinematográfica. *Nuevo Itinerario*, 3, 1–26.
- Carrillo Canán, A. J. L., Zindel, M., Calderón Zacauala, M., & Montes González, F. (2012). La Tensión Entre Los Nuevos Medios Y La Narratología. El Caso Del Cine. *Limite. Revista de Filosofía y Psicología*, 7(25), 73–96.
- Carrillo Canán, A. J. L., Zindel, M., & Rivas López, G. (2015). Las emociones

- cinematográficas en Bordwell. *Nuevo Itinerario Revista Digital de Filosofía*, 10(10), 1–19.
- Casetti, F., & Chio, F. Di. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Castel, R. (2010). *El Ascenso de Las Incertidumbres: Trabajo, Protecciones, Estatuto del Individuo*. <https://doi.org/>-
- Ceballos Ramírez, M. (1992). El sindicalismo católico en México, 1919-1931. Pp. 256–308  
En *Actores políticos y desajustes sociales*. Ciudad de México: Colegio de México.
- CONEVAL. (2020). *Medición de la pobreza*.
- Cuarterolo, A. (2009). Los antecedentes del cine político y social en la Argentina ( 1896-1933 ). *Formas, Estilos y Registros (1896-1969)*, 1, 145–172.
- Cullell, J. M. (11 de Septiembre de 2020). La pérdida de empleos en América Latina es tres veces más común entre hogares pobres. El país. URL: <https://elpais.com/economia/2020-09-11/la-perdida-de-empleos-en-america-latina-es-tres-veces-mas-comun-entre-los-hogares-pobres.html?outputType=amp>
- Curzio, L. (2007). *Para entender el liberalismo*. México D.F.: Nostra Ediciones.
- de la Garza, E. (2001). Problemas clásicos y actuales de la crisis del trabajo. El trabajo del futuro. El futuro del trabajo. *Buenos Aires. CLACSO*, 11–31.
- De la Garza, E. (2016). *Los estudios laborales en América Latina. Orígenes, desarrollo y perspectivas* (pp. 1–243). pp. 1–243.
- De Riz, L. (2008). *Argentina: entre la crisis y la renovación*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.
- Eco, U. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press.
- Escalante, F. (2015). *Historia mínima del Neoliberalismo*. México D.F.: Colegio de México.
- Estrada, A. y Noyola, L. (2016). La mirada militante en el cine independiente del 68 mexicano: evocación, denuncia y propaganda (1968-1973). *Imagofagia Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 14.
- Expósito, M. (2020). Entrevista a Nelly Richard, ensayista, crítica cultural chilena. Retrieved from Nodal. Noticias de América Latina y el Caribe website: <https://www.nodal.am/2020/05/nelly-richard-ensayista-critica-cultural-chilena->

tendremos-que-hacer-reaparecer-el-deseo-en-medio-de-la-necesidad/?fbclid=IwAR2zrFQDaj8l0NmoFb8PSHHgmn1GlZrZGlv7L7ED7DBjSWGsZJUmNfnFzh0

- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class: And How it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Perseus Book Group.
- Freud, S. (1970). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Galán Zorzuelo, M. (2012). Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales. *Revista Comunicación, N° 10, 1*, 1091–1102.
- Getino, O. (1982). *A diez años de "hacia un tercer cine."* Ciudad de México: Filmoteca UNAM.
- Getino Lima, A. (2020). Hacia un cine de intervención política en el México de los setenta. Procesos de politización en los integrantes del Taller de Cine Octubre. *Cambios y Permanencias 11(1):1375–97*.
- Gracia, A., & Cavaliere, S. (2007). Repertorios en fábrica. La experiencia de recuperación fabril en Argentina, 2000-2006. *Estudios Sociológicos, XXV(73)*, 155–186.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1942-2019)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Gudykunst, W. (2003). Intercultural Communication Theories. En *Cross-Cultural and Intercultural Communication*. California State University, SAGE Publications.
- Guimenez, S. (2012). Neoliberalismo y Precariedad Laboral en el Estado Argentino (1990-2007). *Revista de Ciencias Sociales (Cr), I-II(135–136)*, 141–150.
- Habermas, J. (1997). El giro pragmático de Rorty. *Isegoría, 0(17)*, 5–36. <https://doi.org/10.3989/isegoria.1997.i17.196>
- Hall, S. (2014). *Sin garantías. Trayectoria y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- INCAA. (2011). *Anuario del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales Argentina*.
- INEGI. 2016. "Esperanza de vida de los negocios en México".

- Kantaris, E. G. (1996). The Last Snapshots of Modernity Argentine Cinema after the “Process.” *Bulletin of Hispanic Studies*, 73(2), 219–244. <https://doi.org/10.1080/000749096760149945>
- Kemper, T. (1978). *A Social Interactional Theory of Emotions*. New York: Wiley.
- Kress, G., Leite-García, R., & van Leeuwen, T. (2000). Semiótica discursiva. In *El discurso como estructura y proceso Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Gedisa.
- Kruger, C. (2009). *Cine y Peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Kruger, C. (2010). Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943). *Anuario Del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti,”* 10(10), 261–282.
- Labrunée, M. E., & Gallo, E. (2005). Informalidad, precariedad y trabajo en negro. Distinción conceptual y aproximación empírica. *Realidad Económica*, 210 60-76., 60–76.
- Laval, C., & Dardot, P. (2013). *La nueva razón del mundo*. Barcelona: Gedisa.
- Lechner, N. (1977). La crisis del Estado en America Latina. *Revista Mexicana de Sociología*, 39(2), 389–426.
- Lechner, N. (1990). ¿Son compatibles modernidad y modernización? El desafío de la democracia latinoamericana. *Documento de trabajo FLACSO-CHILE*, 440, 1-10.
- León, C. (2005). *El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina, Ediciones Abya-Yala, Corporación Editora Nacional.
- Lippmann, W. (1944). *The good society*. Great Britain: George Allen And Unwin Ltd.
- Lombardo, T. (2008). *The evolution of human consciousness*. Bloomington.
- López, F. (2011). El Giro Lingüístico De La Filosofía Y La Historiografía Contemporanea. *Mañongo*, 19, 25. Retrieved from <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo37/art09.pdf>
- Liotard, J. F. (2000). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra Teorema.
- Mancini, F. (2016). Emociones en riesgo: miedo, vergüenza y culpa en tiempos de incertidumbre laboral. En *Emociones, afectos y sociología. Diálogos desde la investigación social y la interdisciplina*. Ciudad de México: Instituto de Ciencias

Sociales UNAM.

- Mancini, F. (2017). *Asir incertidumbres. Riesgo y subjetividad en el mundo del trabajo*. México D.F.: UNAM-Instituto de Ciencias Sociales, Colegio de México.
- Mantecón, A. R. (n.d.). “*Películas y públicos. La batalla por la diversidad.*”
- Márquez Padilla, C., & Ros, J. (1990). SEGMENTACIÓN DEL MERCADO DE TRABAJO Y DESARROLLO ECONÓMICO EN MÉXICO. *El Trimestre Económico. Fondo de Cultura Económica*, 57(226 (2)), 343–378.
- Marín Cardona, M. J. 2020. “El cine del engaño. Análisis de la alegoría en el Barroco filmico”. *Escribanía* 18(2):51–68.
- Marticorena, C. (2005). *Precariedad laboral y caída salarial. El mercado de trabajo en la Argentina post convertibilidad*. Buenos Aires.
- Martinelli, L. (2020). Tiempos precarios: trabajo y muerte. La crisis del sueño europeo en el cine de Robin Campillo. *Foto Cinema Revista Científica de Cine y Fotografía*, 21, 199–220.
- Martínez, C. (2016). El impacto del giro lingüístico en la historia cultural. *Prismas, Revista de Historia Intelectual*, 20, 11–29.
- Mendoza, M., J. Aban, J D y León, L. (2020). “¿Con cuánto alcanza para tener una vida digna en México?” *Nexos*, noviembre
- Mestman, M. (2007). Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional Cine Liberación y el Movimiento Peronista. In J. Sartora & S. Rival (Eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino* (pp. 51–70).
- Metz, C. (1964). Le cinéma : langue ou langage? *Communications*, 4, 52–90.
- Metz, C. (1974a). *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. <https://doi.org/10.2307/3331928>
- Metz, C. (1974b). *Language and cinema*. The Hague: Mouton.
- Miaja Ávila, M., & Moral de la Rubia, J. (2013). El significado psicológico de las cinco fases del duelo propuestas por Kübler-Ross mediante las redes semánticas naturales. *Psicooncología*, 10(1), 109-130. [https://doi.org/10.5209/rev\\_PSIC.2013.v10.41951](https://doi.org/10.5209/rev_PSIC.2013.v10.41951)
- Miquel, Á. (1990). El matrimonio de la butaca y la pantalla. *Artes de México*, 10, 36–36.



- Monsiváis, Carlos. 1990. "Sociedad y Cultura". en *Entre la guerra y la estabilidad política: El México de los 40*, editado por Rafael Loyola (coord.). México, D.F.: CNCA y Grijalbo.
- Monsiváis, C., & Bonfil, Ca. (Eds.). (1994). *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. El Milagro / IMCINE.
- Montes, N. (2012). Lo público, lo privado y el Nuevo Cine Argentino. *Tram [p] as de La Comunicación y La Cultura*.
- Moretti, I. (2019). Muchachos del Este: boceto para des-ordenar los afectos. In Ianina Moretti & N. Perrote (Eds.), *Sentirse precari\*s. Afectos, emociones y gobierno de los cuerpos*. Córdoba: Editorial de la UNC.
- Mouffe, C. 2005. "Política y pasiones: las apuestas de la democracia". Pp. 75–100 en *Pensar este tiempo: Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós.
- Navarro, M. (2018). "2012-2018, el sexenio del empleo (mal pagado)". *Forbes México*.
- Neffa, J. (2003). Reflexiones acerca de la naturaleza y significación del trabajo humano. *Congreso Nacional de Estudios Del Trabajo*. Buenos Aires.
- Nisbet, R. (1986). La Idea De Progreso. *Revista Libertas*, 5(Octubre), 30.
- Ochoa, C. (1998). *Las salas cinematográficas en la Ciudad de México en tiempos de cambio 1982-1997*. UAM-Azcapotzalco.
- Ochoa, C., & Rosas Mantecón, A. (2007). Cines y ciudad: inclusión, sergregación y fragmentación urbana. In M. A. Porta (Ed.), *Espacios públicos y prácticas metropolitanas* (pp. 207–252). CONACyT UAM-Azcapotzalco.
- Orellana, V. (2016). Reseña del libro "Responsabilidad empresarial en delitos de Lesa Humanidad. Represión a trabajadores durante el terrorismo de Estado" del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación". *Aletheia*, 6(12).
- Ortiz, E. (1972). El Estado Nacional en el Sistema Internacional. *Cuadernos de La Realidad Nacional. Revolución y Legalidad: Problemas Del Estado y El Derecho En Chile*.
- Palma, J. (2006). La ley, los festivales y la crítica. Los orígenes del nuevo cine argentino. *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, UBA*. Buenos Aires.

- Pascual, I. (2015). 'Marginados' y 'Aperturos': poder político y creación cinematográfica en México (1965-1976). El cine inspirado en Juan Rulfo como ejemplo. En *III Congreso Internacional Historia, Arte y Literatura en el Cine en Español y Portugués. Hibridaciones, Transformaciones y Nuevos Espacios Narrativos*. Hergar Ediciones Anatema.
- Paz, O. (2006). *El laberinto de la Soledad*. Cátedra.
- Ramírez, S. y Cueli, J. (1977). *El mexicano, psicología de sus motivaciones*. México D.F.: Grijalvo
- Ricaurte, P. (2014). Hacia una semiótica de la memoria. *EN-CLAVES DEL PENSAMIENTO, VIII(16)*, 31–54.
- Rodgers, G. (1989). Precarious work in Western Europe: The state of the debate. In G. and J. Rodgers (Ed.), *Precarious jobs in labour market regulation. A growth of atypical employment in Western Europe*.
- Rodríguez, I. (2017). Cine militante y feminismo en México (1975-1982): El Taller de Cine Octubre y el Colectivo Cine Mujer. Pp. 203–20 En *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, editado por D. Dorotinsky, Á. Vázquez Mantecón, D. Levin Rojo, y A. Ziri6n P6rez. Universidad Aut6noma Metropolitana Azcapotzalco / Instituto de Investigaciones Est6ticas UNAM.
- Rodr6guez MARINO, P. (2007). Debates y propuestas sobre memoria, medios de comunicaci6n y cine. *Question, I(16)*.
- Rojas, G., & Salas, C. (2004). La precarizaci6n del empleo en M6xico , 1995 - 2004. *Revista Latinoamericana de Estudios Del Trabajo*, 39–78.
- Romero, L. A. (2012). *Breve historia contemporanea de la Argentina 1916-2010*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econ6mica.
- Romeu, V. (2018). *El fen6meno comunicativo*. Editorial N6mada.
- Romeu, V. (2021). La propuesta bio-hist6rica-fenomenol6gica de la comunicaci6n y su pertinencia para el an6lisis hist6rico de lo social. *Anuario De Investigaci6n De La Comunicaci6n CONEICC, (XXVIII)*, 130-143.

- Rosas Mantecón, A. (2012). Públicos de cine en México. *Alteridades*, 22(44), 41–58.
- Rosas Mantecón, A. (2013). *Rectivación de la exhibición sin diversidad. Películas y públicos mexicanos al cambio de siglo*.
- Rueda Laffond, J. C., & Chicharro Merayo, M. del M. (2004). La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico. *Ámbitos*, 12, 427–450.
- Ruy-Sánchez, A. (1978). Cine Echeverrista (1971-76). *Historia y sociedad segunda época* 18–27.
- Sánchez Pardo, I. (2014). *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press.
- Sánchez Pardo, I. (2018). Pantelion: Neoliberalism and Media in the Age of Precarization. En C. Burucúa & C. Sitnisky (Eds.), *The Precarious in the Cinemas of the Americas. Global Cinema*. Palgrave Mc. Millan.
- Sánchez Pardo, I. (2016). El arte de la violencia sistémica. La explotación neoliberal como estética y mercancía en el cine mexicano contemporáneo. *Hispanófila* 178(1):11–20.
- Sánchez, R. (1994). *Montaje Cinematográfico. Arte de Movimiento*. UNAM.
- Sánchez Ruíz, E. (2001). Preferencias y ofertas cinematográficas en México. *Revista Mexicana de La Comunicación*, (72), 46–49.
- Segato, R. (2014). El sexo y la norma: Frente Estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad. *Estudios Feministas* 22: 593–616.
- Solomianski, A. (2006). Significado estructural, historia y tercer mundo en Amores perros. *Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 3(3):17–36.
- Schmidt-Welle, F. (2016). Entre la esperanza y la ilusión: Mundo Grúa (Pablo Trapero, 1999) y Schultze gets the Blues (Michael Schorr, 2003). In B. Chappuzeau & C. von Tschilschke (Eds.), *Cine argentino contemporáneo*. Iberoamericana Vervuert.
- Sorlin, P. (1985). Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana. In *Revista española de la opinión pública*. <https://doi.org/10.2307/40180902>
- Srnicek, N., & Williams, A. (2017). *Inventar el futuro. Poscapitalismo y un mundo sin trabajo*. Barcelona: Malpaso.

- Steir-Livny, L. (2015). Holocaust Humor, Satire, and Parody on Israeli Television. *Jewish Film & New Media*, 3(2), 193–219.
- Stiglitz, J. E. (2002). Empleo, justicia social y bienestar de la sociedad. *Revista Internacional Del Trabajo*, 121(1–2), 9–31. <https://doi.org/10.1111/j.1564-913X.2002.tb00364.x>
- Tomlin, R., Forrest, L., Pu, M. M., & Kim, M. H. (2000). Semántica del discurso. In *El discurso como estructura y proceso Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Gedisa.
- Tomlinson, J. (2011). Re-inventing the “moral economy” in post-war Britain. *Historical Research*, 84(224), 356–373. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2281.2010.00544.x>
- Valenzuela, J. M. (1991). Modernidad, postmodernidad y juventud. *Revista Mexicana de Sociología*, 53(1), 167–202.
- Van Dijk, T. a. (2008). Semántica del discurso e ideología. *Discurso y Sociedad*, 2(1), 201–261.
- Vázquez Mantecón, Á. (2011). Alegorías, metáforas y símbolos en el cine sobre la Revolución mexicana. *Caravelle* 97:165–79.
- Vázquez Mantecón, Á. (2017). El impacto del método Varan en el registro de las nuevas identidades urbanas en el cine independiente de los años ochenta en México. Pp. 179–201 En *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, editado por D. Dorotinsky, Á. Vázquez Mantecón, D. Levin Rojo, y A. Zirióñ Pérez. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco / Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.
- Vidales, C. (2016). Una mirada epistemológica al estudio de la comunicación. In M. R. Padilla de la Torre & M. Herrera-Aguilar (Eds.), *Historia y aportes sociales de la investigación de la Comunicación en México. Acuerdos y discusiones sobre su núcleo disciplinario*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Vilar, G. (2014). El arte contemporáneo y la precariedad. In *Vidas dañadas. Precariedad y vulnerabilidad en la era de la austeridad*. Barcelona: Artefakte.
- Villegas, M. (1993). Las disciplinas del discurso: hermenéutica, semiótica y análisis textual. *Anuario de Psicología*, (59), 19–60.

Vizcarra, F. (2014). *Coordenadas para una sociología del cine*. (January 2005).

Zavala, L. (2012). Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico. *La Colmena*,  
74.

## Anexos

### Anexo I. El cine social en Argentina. Apuntes para comprender su tradición filmica

El cine latinoamericano del llamado periodo neoliberal y en particular el cine argentino tuvo uno de sus momentos más álgidos a partir de la crisis del 2001, sin embargo el cine que explora las repercusiones sociales de la imposición del modelo neoliberal en este país es de más vieja data. En Argentina, el cine político, así como otras prácticas audiovisuales, están fuertemente influenciadas por el cine militante de los sesentas y setentas, es decir por los grupos *Cine Liberación* y *Cine de la Base*<sup>46</sup> (Galán, 2012) cuyos recursos narrativos y estéticos a su vez, formaron parte de las estrategias del cine nacional de finales del siglo XIX. Las tremendas olas migratorias de esta época configuraron en la región un panorama heterogéneo y conflictivo<sup>47</sup> transformando radicalmente la sociedad argentina tradicional y haciendo necesaria una estrategia de construcción y consolidación de una identidad nacional, para lo cual, la educación básica y el cine jugaron papeles fundamentales. Este último en su etapa silente estuvo claramente dividido en dos grandes objetivos perseguidos por intereses opuestos: el primero, alentado por el Estado, era lograr una integración nacional a partir de diferentes lenguajes y costumbres que en conjunto, impulsaran el surgimiento de un sentimiento patriótico compartido<sup>48</sup>; y el segundo, perseguido por ciertos círculos intelectuales de las clases medias y altas, estuvo fuertemente asociado a un discurso positivista cuya principal tarea sería la de construir la nación a la luz de los primeros resultados del proceso civilizatorio europeo.

Este discurso positivista en la Argentina estuvo influenciado por el determinismo biologicista de Herbert Spencer<sup>49</sup> (Cuarterolo, 2000, p.p. 146-147), sin embargo, resultado de analizar todos los problemas de las incipientes democracias latinoamericanas dentro de

---

<sup>46</sup> Con posturas marcadamente peronistas y marxistas respectivamente.

<sup>47</sup> Para un análisis de la historia de las migraciones en la Argentina de este periodo véase (Romero, 2012)

<sup>48</sup> Algunas de estos filmes de acuerdo con Cuarterolo (2000) fueron: *La revolución de mayo*, 1909; *El fusilamiento de Dorrego*, 1910; *Amalia*, 1914, *Güemes y sus gauchos*, 1910 o *Juan Moreira*, 1910, (estas últimas dos hoy perdidas) entre otras. Filme en los que, de acuerdo con el autor, operaban símbolos de identificación con el criollismo, la utopía agraria o el culto al honor. (p.147)

<sup>49</sup> quien, hacia fines del siglo XIX, intentó aplicar las ideas de Darwin sobre la evolución de las especies al campo de la sociología.

un marco biologicista implicaba un fuerte racismo. A diferencia del grupo de filmes con vocación nacionalista que se adhería al primero de los objetivos y que privilegiaba el género ficcional; el cine “positivista” echaba mano de documentales que exaltaran los progresos técnicos y científicos de una modernidad industrial<sup>50</sup> que perseguía los cánones del proceso civilizatorio europeo. Aunque con diferentes propósitos e impulsados por distintos grupos, estas filmografías tenían en común la exclusión de cualquier tipo de crítica social o política. Ni las ficciones ni los documentales de este periodo tenían como protagonistas a los actores sociales más desfavorecidos: los migrantes, los pobres, los obreros.

La reivindicación de estas omisiones llegaría con un cine que maduraba estética y narrativamente hacia la segunda década del siglo XX, la urgencia por consolidar una gramática nacional y de encontrar un mayor realismo en las formas de autorrepresentación, dieron lugar a un cine que 1) abordaba problemas sociales o políticamente conflictivos de la época (derivados de la migración, las diferencias en las condiciones laborales y de vida, el problema de la vivienda escasa, las huelgas obreras.); 2) otorgaba voz al “otro” como protagonista del relato (indígenas, obreros y migrantes, principalmente); 3) optaba por la elección de espacios alternativos y la problematización de espacios convencionales (se comenzó a retratar el territorio sin fines paisajísticos, introduciendo sus problemáticas particulares desde una perspectiva crítica; 4) utilizaba el humor y la animación para cuestionar aspectos del contexto sociopolítico (Cuarterolo, 2009).

De este tipo de propuestas surgieron una serie de estrategias que retomaría el cine político y social de las décadas siguientes como el registro documental en el marco del cine de ficción, usado con el objetivo de dar un mayor efecto de realidad. Otra estrategia estrechamente vinculada a la anterior era la presencia de los sujetos protagonistas que recreaban en pantalla sus propios conflictos. De acuerdo con Ella Shohat y Robert Stam (citados en Cuarterolo, 2009, p.149) esta estrategia constituye una delegación de la propia voz y por lo tanto tiene un trasfondo marcadamente político. Por último la búsqueda de

---

<sup>50</sup> “Las operaciones del Doctor Posadas (1900), La expedición de la Uruguay al Polo Sur (1903) o Diversas prácticas de vuelo en El Palomar (1913) manifestaban esta idea de un progreso indefinido y una fe ciega en la ciencia y “asociaban estas proezas a la superioridad social y cultural de la elite gobernante” (Marrone citado en (Cuarterolo, 2000, p. 147)

espacios reales y la negativa a adoptar cualquier tipo de decorado teatral que modificara los espacios sería otro sello del cine político nacido en este periodo.

Según Cuarterolo (2009) *Nobleza Gaucha* (1915) fue el primer filme que retrató la dicotomía campo y ciudad desde la perspectiva de los humildes habitantes del campo. El filme coincide con una serie de conflictos que se dieron en el entorno rural durante toda la década. Los gauchos y granjeros que eran agobiados por las deudas y las presiones de los terratenientes y comerciantes reaccionaban por primera vez contra las injusticias a las que eran sometidos exigiendo mejores condiciones de arrendamiento y comercialización, demostrando además una incipiente consciencia de clase. Desde este momento, las problemáticas sociales y políticas que fueron expuestas por primera vez en *Nobleza Gaucha* cobraron visibilidad en la realización de una importante cantidad de filmes, entonces silentes, que se oponían a la otra buena parte que seguía idealizando el campo en postales idílicas y exentas de conflictos. *Juan Sin Ropa* (1919)<sup>51</sup> de José González Castillo es quizás uno de los filmes políticos más importantes del periodo silente, definida por Domingo Di Núbila (citado en Cuarterolo, 2009, p. 153) como el primer filme que se “puso del lado del proletariado con total combatividad”, recoge el clima de descontento y agitación popular que en el mundo real culminaría con el estallido de un conflicto en los talleres metalúrgicos.

---

<sup>51</sup> “Juan Sin Ropa era el nombre del inmigrante que vencía en un duelo lírico al viejo payador Santos Vega pero, en un nivel más amplio, el personaje funcionaba como el símbolo demonizado del progreso, como una representación del triunfo de la civilización sobre la barbarie, de la razón de Occidente sobre la “irracionalidad” del indio, del positivismo de Sarmiento sobre el romanticismo plasmado por José Hernández en el Martín Fierro.<sup>11</sup> La figura alegórica de Juan Sin Ropa está simbolizada en el film por el personaje de Juan Ponce (Héctor Quiroga), un gaucho que viaja a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida. Allí es empleado en un frigorífico dirigido por un industrial mezquino (José de Angel) y termina convirtiéndose en el líder de una huelga que culmina con una violenta represión policial. Perseguido por la autoridad, debe volver al campo donde se convierte en dirigente agrario y junto a otros colonos debe utilizar los recursos de la lucha colectiva aprendidos en la ciudad para enfrentarse a los especuladores y acopiadores de grano. Al igual que sucedía en *Nobleza Gaucha*, el conflicto no parte aquí de la oposición maniquea entre ciudad y campaña que caracterizó a gran parte del cine del período, sino de una oposición de clases. Los ricos habitan tanto el campo como la ciudad y ambos espacios son igualmente conflictivos. En esta lucha de clases es nuevamente la alianza del protagonista con un inmigrante la que les otorga la fuerza para vencer. (...) Juan, efectivamente logra prosperar y se convierte en un importante cerealero que llega a ser postulado al Parlamento. El triunfo final del gaucho contribuía entonces a reivindicar el poder de la fuerza colectiva y sentaba las bases para un modelo de lucha que perduraría en el cine posterior. La figura alegórica de Juan Sin Ropa no estaba ya representada sólo por Juan Ponce sino que se había convertido en un sujeto colectivo.” (Cuarterolo, 2009, pp. 154-155)



A diferencia de quizás la mayor parte de América Latina, la Argentina de los años veinte había entrado en un proceso de modernidad que imitaba el intenso periodo de experimentación cultural y política que definió la Europa del siglo XX. La enorme población de europeos migrantes creó un clima social influido por las ideas socialistas del viejo continente por lo que las estructuras y discursos que estaban dominados por una élite agraria parecían cada vez más inadecuadas e incompatibles con las crecientes aspiraciones populares. Tampoco eran compatibles estas estructuras con el nivel cultural de una sociedad transformada por los medios de comunicación y, en gran parte gracias a las más de mil salas de cine que ya existían en Argentina para la década de los treinta (Kantaris, 1996). Este fue un periodo particularmente convulso pues coincidía con el último periodo de la hegemonía británica sobre el comercio argentino.

Parte de los estragos de esa colonización fueron registrados en las películas de un abogado, jurista, escritor y cineasta independiente, socialista en sus años mozos y cercano al gobierno popular del presidente Yrigoyen. Nos referimos a Alcides Greca cuya obra estaba “impregnada de una actitud militante, virulentamente política” (Couselo en Cuarterolo, 2009, p. 156) y particularmente comprometida con los indígenas, la población más castigada durante la “campaña civilizatoria” iniciada en 1884. Los sobrevivientes de la ocupación quedaron sumidos en la miseria y fueron esclavizados en condiciones infrahumanas u orillados a la mendicidad, el alcohol o la prostitución. Greca decidió filmar basándose en una episodio que tuvo lugar en 1904,

cuando un grupo de aborígenes se sublevaron contra las autoridades locales, convencidos de que la protección divina de sus tatadioses los ayudaría a recuperar las tierras perdidas. De esta anécdota nace *El último malón*, un film financiado íntegramente por el propio director a través de una compañía productora de efímera existencia, la Greca Film Empresa Cinematográfica Rosarina, improvisada en las mismas instalaciones de su estudio profesional. (Cuarterolo, 2009, p. 158)

Aunque el filme fue criticado por una supuesta actitud paternalista por parte de Greca, es de resaltar su compromiso político con uno de los grupos sociales históricamente más invisibilizados en Argentina.

*En pos de la tierra* (1922), un filme de propaganda institucional financiado por la Federación Agraria Argentina recientemente creada, buscaba defender los intereses de los colonos en contra de los intermediarios y comerciantes. El protagonista es un colono italiano, José, que después de trabajar como peón en el campo logra arrendar un terreno para forjarse un futuro propio. Sin embargo José descubre pronto que los intermediarios lo despojan de su producción sumiéndolo en un ciclo de deuda imposible de romper. La única forma fue acercarse a la Federación Agraria, descubriendo que sólo la lucha conjunta lo sacará del problema. El filme ficcional da paso a una serie de imágenes documentales que registran marchas y protestas de los grupos agraristas. El drama de Juan deja entonces de ser individual para convertirse en colectivo. (Cuarterolo, 2009, p. 163). El hecho de que este filme fuera un encargo institucional evidencia la utilización del cine como una estrategia política de propagación ideológica. Podemos imaginar la potencia emotiva y de identificación con el espectador que lograron este tipo de filmes institucionales gracias a la combinación de imágenes documentales y el drama ficcionalizado protagonizado por personajes heroicos y entrañables.

Estos son solo algunos ejemplos de un cine político que se extendió enormemente durante la era silente del cine y los primeros años del cine sonoro. Este período de radicalización y crecimiento de la participación popular fue anulado por el golpe militar contra el presidente populista Hipólito Yrigoyen en 1930, y fue reprimido durante la subsiguiente 'Década infame' de los años treinta para resurgir nuevamente con el ascenso de Juan Domingo Perón. en la década de 1940.

De acuerdo con Elia Geoffrey Kantaris (1996), mientras en Europa, el sueño del progreso y de la realización de la utopía vía la movilización de las masas del proletariado industrial se vino abajo con los regímenes fascistas, la Argentina vivió un proceso de modernidad dilatada “*delayed modernity*” que se extendió hasta los años del peronismo, una mezcla de neo-fascismo con el quasi triunfo de los trabajadores vía una mayor redistribución del ingreso y la promesa de grandeza industrial. (p. 222) De acuerdo con la

autora este sueño de modernidad dilatada se vendría abajo en la década de los ochenta después de la sangrienta dictadura militar, “el Proceso” y la reinstauración de la democracia.

Clara Kriger (2010) analiza las complejas relaciones que se dieron entre la industria filmica y el Estado entre las décadas del treinta y el cuarenta; momento en el cual se articula toda una política institucional para regular la producción, circulación y exhibición de filmes en Argentina a través de la Dirección General de Espectáculos Públicos creada en 1933. La serie de regulaciones que surgieron en esta institución afectaron de distinto modo a creadores, productoras y por supuesto, también a los espectadores. En este cine del Estado resuenan los discursos peronistas ya sea de manera tangencial (nunca casual) y otras veces como componentes significativos dentro de la narración. Se verá aparecer en ellas nuevas temáticas sociales, personajes y discursos éticos. La lectura que hace Kriger en *Cine y Peronismo* (2009) se despliega sobre los filmes como parte de procesos culturales del primer peronismo, es decir, en su carácter articulador de las prácticas comunicativas con los movimientos sociales. En este sentido, el cine de esta época es eminentemente político dado que aquello que es producido funciona “(...) como un espacio de mediaciones en donde los procesos económicos, sociales y políticos dejan de ser exteriores a los procesos simbólicos y donde estos últimos constituyen el sentido social y no sólo lo expresan.” (Kriger, 2009, p. 208).

Es decir que las películas que se producen durante el primer peronismo no son únicamente producciones simbólicas sino que funcionan como un lugar de construcción de los tópicos que conectan los discursos y prácticas de la sociedad contemporánea adquiriendo mayor peso aquellos que se propagan desde el Estado, creando al mismo tiempo un campo de verosimilitud necesario para la eficaz aprehensión e involucramiento de amplias capas sociales. Uno de los ejes temáticos que elabora Kriger (2009) para su análisis del cine en el periodo peronista involucra filmes que remiten a aspectos de las relaciones obreros-empresarios, ricos-pobres. Uno de ellos es *Navidad de los pobres* (1947), un filme de Manuel Romero que despliega en clave humorística, pero al interior de un melodrama clásico, las peripecias que deberá sortear una pareja de amantes pertenecientes a distintas clases sociales, las tesis del filme según Kriger (2009) se encuentran en la relación entre el amante masculino de la trama, un empresario acomodado

y su padre; esta relación exhibe no sólo las diferencias de clase sino también las ideológicas desde una perspectiva generacional.

El hijo es un empresario con visión peronista de las relaciones sociales en las que “capital y trabajo se dan la mano” (Íbid, p. 209) es decir que un negocio próspero surge de la camaradería entre el empresario y los trabajadores, actitud que el padre reprueba en una actitud pre-peronista argumentando que no se puede ser indulgente con los trabajadores porque de allí nace la confianza y la desobediencia. El filme recrea una actitud muy difundida en el peronismo, sobre la necesidad de lograr una conciliación entre las clases sociales, armonizando las relaciones de fuerza entre el capital y el trabajo. *Dios se lo pague* (1948) y *Alma de Bohemio* (1949) son otros filmes que Kriger (2009) analizará bajo esta óptica dicotómica pero conciliadora que caracterizó el discurso de clases del primer peronismo. Sin embargo la conflictiva organización social que se propone conciliadora, tiene poco que ver con la rígida división de clases en la Argentina de la época y la casi inexistente movilidad social.

El cine industrial del peronismo contuvo muchos otros discursos que, vinculados a lo social, se mostraban como alusiones políticas o propaganda estatal. El terreno donde resuenan todos estos discursos es el familiar y, aunque existen muchos filmes que podrían usarse para ilustrar este punto Kriger (2009) elige *La calle grita* (1948) de Lucas Demare puesto que profundiza en los resultados cotidianos de las políticas económicas y sociales que lleva adelante el Estado. Los elementos que dan cuenta de la situación político social aparece en carteles y textos colocados en primer plano de una comedia melodramática donde el personaje de Leopoldo Díaz (Enrique Muiño) representa a un reputado asesor del Ministerio de Economía cuya principal consigna es “guerra al déficit”.

El conflicto comienza cuando una de las empleadas domésticas de Leopoldo le pide un aumento de sueldo con el argumento de que va a casarse y es imposible llevar su nueva vida con el sueldo que recibe de éste. El doctor se lo niega pero le promete resolver el déficit resultante entre los ingresos y sus gastos para lo cual le presenta un presupuesto viable. El doctor sale a la calle para ver cómo viven los sectores más populares y cómo les afecta la constante inflación, aunque el filme termina de manera conciliadora, con el doctor que ha aprendiendo a reconocer las necesidades de los más desfavorecidos y que otorga el

aumento pedido. El filme también presenta la contrapartida de los novios que han aprendido a trabajar más duro y sacrificarse para lograr resolver los problemas económicos de su nueva vida, llegando a un estado de armonía financiera y amorosa (íbid, p. 232-233).

El objetivo social del filme descansa en la necesidad de conciliar las posiciones entre quienes ejecutan políticas públicas y quienes son afectados por ellas. El cine industrial que se desarrollaba en total consonancia con las políticas de Estado durante este periodo transitó por fórmulas narrativas accesibles al gran público, el melodrama y los musicales fueron quizás los géneros más utilizados. Durante la dictadura militar, eufemísticamente conocida como “el Proceso”, hubo una imperiosa necesidad de erradicar la utopía colectivista de Perón que se confundió con la peculiar dinámica de la Guerra Fría y su lucha paranoica contra todo lo que aparentara una subversión comunista (Kantaris, 1996). Esta paranoia

coincidió, como era de esperar, con una reacción neoliberal despiadada en nombre de los mercados libres y la desregulación económica mediante la cual las distintas élites gobernantes intentaron alinearse con los (para ellos) flujos lucrativos de capital multinacional. El período de redemocratización (...) es en sí mismo un momento contradictorio de alegría utópica reavivada y de una profunda crisis de conciencia, un llamado a dar cuenta del costo social de ese 'Proceso' (la deuda interna), en el medio de los impulsos compulsivos de la hiperinflación, la disolución social del desempleo masivo y la reprogramación de una deuda externa impagable (Kantaris, 1996, p. 222)

La vuelta a la democracia coincidió con la inercia de un proceso de reestructuración neoliberal que destruiría las relaciones sociales de la época industrial desarticulando también los logros obtenidos en el ámbito de las relaciones laborales. El periodo transcurre entre los años sesentas y setentas es quizás el periodo en el que el cine político como categoría tuvo “su máxima precisión de sentido en la cultura del compromiso integral que anudaba lo político, lo social y lo estético”. (Amado, 2016)

Fue una época en la que el cine se convierte no solo en una herramienta de consciencia sino también de agitación ideológica. En este panorama tiene una presencia

fundamental el grupo *Cine Liberación* fundado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, todos ellos simpatizantes de la resistencia peronista formada después del golpe de estado de 1955 y exiliados por la dictadura. *La hora de los Hornos* (1969) es un documental que, a manera de manifiesto, revela su filiación peronista y su simpatía por “la llegada de las masas a la historia” (Amado, 2016, p. 66).

La primera parte del filme expone todas las formas de opresión neocolonial en Argentina y Latinoamérica, la segunda, titulada “Acto para la liberación”, inicia con la “Crónica del peronismo” y trata los avatares del peronismo y su líder entre 1945 y su caída en 1955, en seguida se abre un capítulo titulado “Crónica de la resistencia” donde se describen las acciones de rebeldía de sus seguidores ante la proscripción oficial que sufrió en adelante ese movimiento y todos sus emblemas incluyendo a su líder en el destierro.

La militancia del grupo *Cine Liberación* involucraba toda una estrategia de difusión ideológica, por lo que las proyecciones de las cintas se realizaban en escuelas, fábricas, centros comunitarios y otros lugares de acceso público que permitieran el diálogo y el debate de las ideas que en ellos se expresaban aunque el filme circuló en el incipiente circuito internacional de festivales. Para poder rodar sus largometrajes en la clandestinidad, el grupo Cine Liberación formó “Unidades Móviles de Cine Liberación” que, además de proyectar los filmes invitaban al espectador a subvertir los roles actor-espectador, confiriéndole foro abierto a los asistentes e incentivando el debate, todos estos grupos tenían decisión sobre el orden de proyección del filme y sobre la duración de la proyección (López Marsano, 2019)

Hacia 1972 se abrió una segunda etapa en la historia del grupo, caracterizada por proyectos de films políticos concebidos para su difusión en circuitos comerciales, y que se adherían a los objetivos de descolonización cultural propios del Tercer Cine promovido por Fernando Solanas y Octavio Getino. Si bien los proyectos de esta etapa se encontraban distantes de la “urgencia” propia del cine militante de la etapa previa –caracterizada por la difusión clandestina (o semiclandestina) asociada a la idea del “film-acto”– esta última no estaba en modo alguno agotada. No solo porque *La hora de los hornos* seguiría circulando a un ritmo nada despreciable, sino porque la película de Gerardo Vallejo, *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (1968-1971),

también tuvo que recurrir en parte a ese circuito, y porque las entrevistas a Perón en Puerta de Hierro recibieron un uso militante hasta su retorno a la presidencia. (Mestman, 2007, p.1)

Aunque los filmes de Cine Liberación estaban estructurados por la imagen documental, en su valor de “prueba irrefutable” (Getino y Solanas en Mestman, 2007, p. 7), los realizadores nunca ignoraron la función mediadora y activa del lenguaje filmico en la representación de las imágenes provenientes de la realidad, es decir, no era una mostración ingenua de hechos objetivos sino una suerte de “transparencia comunicativa” (Ibíd.) que facilitaba la transmisión de un mensaje claramente ideológico.

Los filmes de Cine y Libertad, y las demás estrategias comunicativas<sup>52</sup> que los simpatizantes peronistas desplegaron durante los 18 años de proscripción, buscaban superar las divergencias ideológicas de los distintos grupos para conseguir la unidad de la resistencia, “la demanda por el regreso de Perón a la Argentina se convirtió en el significativo unificador de un campo popular en expansión” (Laclau, 2005, p. 269) así como en una estrategia de preparación de la juventud que se encargaría de llevar sendos ideales al futuro del país.<sup>53</sup> Los filmes de Cine Liberación que se produjeron durante los años de exilio, circularon por el mismo circuito de difusión “popular, alternativo y oposicional” (Mestman, 2006, p. 13) en el que lo hiciera *La Hora de los Hornos*.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> como el “semanario Primera Plana, que unos meses antes se había convertido en el principal instrumento informativo del Movimiento Peronista en su hostigamiento periódico al régimen militar. Efectivamente, a comienzos de 1972, el semanario pasaría a manos del empresario peronista Jorge Antonio. Su nuevo director desde abril, Manuel Urriza, recuerda que se trataba de un proyecto de aquel y del general Perón para dirigirse a la clase media urbana, profesionales, universitarios e intelectuales, en general ajenos o enfrentados a la experiencia histórica peronista (Urriza en Mestman, 2007, p. 9)

<sup>53</sup> Esta preparación estratégica de la juventud denominada “trasvasamiento generacional” es definida en *Perón. La Revolución Justicialista* (1971) como una estrategia orgánica que comienza desde la crianza y en la que las mujeres tienen un papel político fundamental de preparación de los niños en los valores del peronismo como la soberanía nacional, la independencia del Imperio y el socialismo. De modo que la experiencia de los militantes se transmitiría a las siguientes generaciones, heredando estas la responsabilidad de llevar a cabo el proyecto revolucionario.

<sup>54</sup> Aunque su audiencia era diferente gracias a que “la inserción más plena del grupo en el Movimiento Peronista, así como ciertas zonas de la línea política de los films, hizo que algunos sectores que habían asistido a las proyecciones de *La hora de los hornos*, sobre todo de su primera parte, se distanciaran desde otras posiciones políticas no completamente peronistas. Algunos otros se encontraban encarando proyectos propios o en proceso de desmembramiento y no se sumarian – o al menos no del mismo modo– al trabajo militante que acompañaba a estos largometrajes. (Mestman, 2006, p. 13)

El cine de “la vuelta a la democracia” es un cine que marca diferencias formales y estéticas con su predecesor, el cambio de estrategia involucró los nuevos sentidos que rodeaban lo político. Parece plausible suponer que una sociedad atravesada por las profundas contradicciones de un nuevo modelo de acumulación que pone énfasis en el consumismo y el individualismo como parte de una estrategia cultural promovida por la racionalidad neoliberal (Laval & Dardot, 2013) se hubiera alejado de un cine manifiestamente militante y combativo, sin dejar de lado las huellas del terror que marcarían la vida psíquica de varias generaciones.

De acuerdo con Ana Amado (2016) la política, en la Argentina contemporánea, no deja de relacionarse con lo colectivo pero ha “privatizado” su expresión. Evidencia de ello es un cine que utiliza de modo creciente lo autobiográfico como canal expresivo (estrategia presente también en el género documental); esta tendencia se percibe en las relaciones cinematográficas que exhiben la célula familiar como núcleo temático (p. 45). En el juego antagónico intemperie/domesticidad (Viñas en Amado, 2016) expuesto en dramas familiares se exhibe lo social y cultural desde sus fisuras,<sup>55</sup> fisuras donde se revela el germen de la resistencia y los dilemas del cambio. Esto invita a pensar la política desde lo privado y el cine de los años ochenta –que se extiende en el tiempo hasta hoy- se politiza bajo la demanda narrativa y estética de revelar la singularidad histórico-política del país a través del mundo de lo privado.

Josefina Ludmer (citada en Amado, 2016, p. 46) observa que la organización familiar se vuelve la figura más frecuente en la cultura argentina, la familia para la autora se convierte en forma o mecanismo ficcional que reúne temporalidades y subjetividades en formas biológicas, afectivas, legales, simbólicas, económicas y políticas, convirtiéndose en la caja de resonancia del acontecer político. El cambio de ideas generacional puede vehicularse con mucha eficiencia a través de los puntos de vista de los padres y los hijos, las problemáticas se evidencian a través de las relaciones de filiación como metáfora extendida de los avatares de la sociedad.

---

<sup>55</sup> Las fisuras de un modelo familiar no ontológico sino el modelo familiar de la modernidad argentina –y de la modernidad en general- en la que los integrantes tenían roles sociales perfectamente definidos e intransferibles como el padre obrero proveedor y la madre administradora y portavoz de los valores hegemónicos a su prole.



Durante la década del ochenta, el cine argentino no estuvo exento de un proceso de metabolización de los horrores de la dictadura que vino acompañada de una mistificación del peronismo en voz de aquellos que conformaron la resistencia como el propio Solanas, así como los hijos de éstos que formaron una nueva generación de cineastas con consciencia política pero con formas de expresión muy distintas. En *El Exilio de Gardel* (1985) de Solanas, representa estas dos generaciones, pero la narración corre a cargo de la hija adolescente de la protagonista. El territorio que habitan los desterrados de *El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988), está impregnado de recuerdos y de las secuelas de la dictadura en el cuerpo social y en el de los individuos que las experimentan, ya sea en París o en Buenos Aires, “como fragmentos visuales de una realidad que no logra reconstruirse como presente, asediada en cada caso por la imaginación de otro tiempo y otro lugar, el lugar del origen.” (Amado, 2016, p. 68) El mito y su papel en la construcción de memoria constituye parte de ese intento de reelaboración, además de ser “una estética consoladora para un tiempo cultural sin mitos” (Ibíd., p. 80). El Solanas de los ochenta expresa un pesimismo auténtico, la nostalgia –a manera de presagio- por una nación que se pierde. *Sur* es la representación de esa pérdida, encarnada en el cuerpo de Floreal, un sindicalista que estuvo preso por su actividad política y que regresa sólo a encontrar ruinas de aquella Argentina por la que estuvo dispuesto al sacrificio. Durante los años noventa Solanas continuará representando sus emblemas de derrota a través del pastiche y la alegoría.

El cine de talante social y político realizado en esta época está atravesado también por un desolado panorama de muerte. La figura del desaparecido recorre la poética y la política de filmes como *El amor es una mujer gorda* (1988) y *Buenos Aires, viceversa* (1997) de Alejandro Agresti; *Un muro de silencio* (1992), de Lita Stantic; *El Ausente* (1988) de Rafael Fillipeli y *¡Que vivan los crotos!* (1991) de Ana Poliak. Filmes en los que Ana Amado (2016) encuentra procedimientos narrativos y figurativos cuyo eje es la mirada que, además de vector de continuidad o discontinuidad del discurso filmico (inscripción del punto de vista de los personajes, de la cámara) rige desde el ojo las figuraciones visuales que conectan el presente con el pasado (p. 104). De acuerdo con la autora la vocación política de estos filmes se encuentra en una sintaxis filmica que alude, como bisagra entre pasado y presente, a los cuerpos desaparecidos y a la de los cuerpos sacrificados por principios económicos fundados en la exclusión.

### *1.11 El cine del periodo neoliberal en Argentina*

Una parte importante de las fisuras abiertas en el tejido familiar (como imagen íntima del tejido social) fueron sin duda producto de la reestructuración del mundo laboral a partir de la introducción del modelo neoliberal. Como vimos antes, el trabajo no sólo es fuente de ingreso económico sino también de identidad social, por lo que el derrumbamiento de las estructuras laborales que habían sido erigidas durante la primera mitad del siglo trajeron consecuencias para la vida familiar y social que el cine no dejó pasar desapercibidas. La introducción de relaciones laborales precarias fue uno de los objetivos de este proceso de transformación neoliberal. La extensión de estas relaciones precarias resulta bastante inédita en Argentina si se considera la gama importante de derechos e instituciones que protegieron a los trabajadores de los riesgos sociales y laborales,

(...) [m]ás inédito aun resulta el hecho de que las transformaciones a las que se alude, fueron puestas en práctica, no solo en el ámbito privado sino también en el ámbito estatal, espacio de relaciones laborales que históricamente se había construido como el paradigma del empleo estable por tiempo indefinido. (Guimenez, 2012, p. 143)

Como hemos visto antes, los empleos precarios o inciertos (Marshall, 1990) identifican una relación laboral que descansa en una situación de continua incertidumbre y la absorción de los riesgos de trabajo (desde accidentes en el lugar de trabajo hasta la pérdida de éste) en las propias biografías de los trabajadores (Mancini, 2017). La porosidad y el debilitamiento de los mecanismos institucionalizados de protección adecuados a una nueva estructura de riesgos sociales condujo a un proceso donde el desempleo, la precariedad y la pobreza se retroalimentan y refuerzan mutuamente.

El potencial integrador del trabajo se erosiona y la incertidumbre que surge de la inseguridad laboral “impregna” múltiples dimensiones de la vida individual, familiar y colectiva: afecta el bienestar material y psicológico del individuo y del hogar, debilita las fuentes identitarias y de pertenencia social previas,

produce un progresivo encogimiento de las redes sociales, erosiona las perspectivas de mejoramiento futuro, redefine la dinámica familiar e introduce nuevas fuentes de tensión en el hogar. (Bayón, 2005, p. 730)

El llamado Nuevo Cine Argentino de los años noventa representó en la pantalla, no sólo cambios en las formas de hacer cine sino también la forma en la que se enunciaban aquellas profundas transformaciones que trajo consigo el nuevo modelo de acumulación.

Las desarticulaciones en las relaciones sociales producidas por el nuevo capitalismo tuvieron un impacto profundo en la manera de relacionar las esferas de lo público y lo privado. En este contexto, es pertinente postular que la erosión del sentido de lo público tuvo su correlato en el repliegue hacia la intimidad y sus identidades atomizadas, legitimadas y susceptibles de ser contadas. (Montes, 2012, s.p.)

Filmes como *Rapado* (1992) de Rejtman, *Pizza, Birra, Faso* (1998) de Caetano y Stagnaro, *Mundo Grúa* (1999) de Trapero o *La Ciénega* (2011) de Lucrecia Martell representan, en palabras de Montes (2012), un “(...) cine de lo ruinoso, de los vestigios de lo que quedó, porque posa su atención en armar relatos con los restos del proceso económico social de la década del noventa.” (s.p)

Este Nuevo Cine Argentino es posible gracias a las particulares condiciones de un sistema que, entre otras cosas, instaló el andamiaje legal que posibilitó introducir pautas de flexibilidad que terminaron con una de las sociedades salariales más homogéneas de América Latina dejando a amplios sectores de la población en condiciones precarias o declaradamente marginales. El esquema benefactor de un Estado cuyas instituciones beneficiaron una importante redistribución de los riesgos se repliega dejando en el abandono las prácticas protección y cohesión social. Esta nueva realidad, homogénea en tanto atraviesa amplios sectores de la población, desde las clases más desfavorecidas hasta las más acomodadas, da como resultado una cinematografía que no solo explora nuevas formas de representación y modelos estéticos sino también todo un nuevo universo

temático (Montes, 2012). En cuanto a las formas de representación, de acuerdo con Montes, hay un claro desvanecimiento de la alegoría como recurso narrativo sobre lo político en favor de películas que trabajan a partir de cierta ambigüedad y que permiten múltiples interpretaciones; destaca la movilidad permanente por un lado, o el anclaje a instituciones que se descomponen, lo que Aguilar (citado en Montes, 2012) diferencia en actitudes de nomadismo y sedentarismo como formas paradigmáticas de relacionarse con la movilidad y el espacio en tiempos de profundas transformaciones de lo público y de lo colectivo.

*Pizza Birra Faso* (1998) y *Rapado* (1992), son las películas paradigmáticas de un nomadismo que se convierte en vagabundeo como experiencia del espacio, de acuerdo con Aguilar, mientras que la falta de movimiento, la fijeza de los personajes y las acciones en *La Ciénega* constituyen el paradigma un sedentarismo que nosotros observamos también en *La Demolición* (2006) particularmente en el personaje de Beto Luna, un ex empleado que permanece anclado, literal y psicológicamente a la fábrica donde trabajó 40 años.

En este cine de la descolectivización, son precisamente las experiencias subjetivas las que mejor dan cuenta de las consecuencias del cambio de modelo de acumulación, del desmantelamiento de estado de bienestar, de la incertidumbre generalizada y de otros padecimientos sociales asociados a estos. Como hemos dicho antes, las historias construidas para la pantalla no “reflejan la realidad” pero están informadas de ella en tanto sus creadores son susceptibles a los cambios en su entorno, por lo tanto sí funcionan como caja de resonancia de preocupaciones e impresiones compartidas.

Así como los estudios de Mancini (2017; 2016) sobre las emociones en contextos de marcada incertidumbre, tienen el enorme valor de acercarnos a las trayectorias de vida de los trabajadores precarizados mostrándonos no solo sus discontinuidades particulares sino también las afectaciones emocionales producto de aquellas; el estudio de las películas como discurso tiene el valor de acercarnos a construcciones ficcionales que reflejan, de un modo muy particular, el sentir de aquellos que las producen. Para Montes (2012) el Nuevo Cine Argentino representa el sentir de una sociedad de lo imprevisto de cara al futuro, donde las instituciones perdieron su sentido otrora, donde quienes se aferran se hunden como en la ciénega metafórica de Martell o deambulan en itinerarios que no son compatibles con la

flexibilidad de un entramado laboral que se precariza cada vez más como es el caso de Rulo, en *Mundo Grúa* (1999) de Traperó, un filme que fue ampliamente relacionado –y estudiado– (Blasco & Menache, 2012; Schmidt-Welle, 2016; Angona, 2005) con el problema de la estabilidad en el mundo del trabajo sumergido en prácticas marcadas por la precarización, la desocupación, la subocupación, la ocupación intermitente, los escasos ingresos y en general con la crisis de comienzos de siglo.

## **Anexo II. Cine Mexicano. Un breve contexto**

El cine y la modernidad industrial están estrechamente vinculados en la historia postrevolucionaria de México. Aunque los primeros pasos para la modernización del país se dieron en la época porfirista, Díaz impulsó una agenda cultural anclada sólidamente en la arquitectura, la pintura (sobre todo el paisajismo) y la música. Es por eso que Belmonte Grey (2016) afirma que el desarrollo del cine como parte indispensable de la hegemonía cultural oficialista comienza en el periodo postrevolucionario, particularmente en los años 30.

A comienzos de la década, Lázaro Cárdenas articuló un proyecto político que priorizaba la industria y la urbanización con el fin de integrar a la nación al contexto de la modernidad occidental. En ese proyecto el cine jugó un papel fundamental supliendo a la radio como medio de entretenimiento y de formación sentimental de la población mexicana (Monsiváis 1990) (Monsiváis, 2007). Las audiencias fueron, a través de él, aprendiendo la retórica de la modernización y asimilando la erosión de la vida rural que quedó como telón de fondo para un programa que fusionó la tradición y el folclor con la estrategia socioeconómica impulsada por el gobierno a la manera de un “socialismo a la mexicana” (Belmonte Grey, 2016, p. 176).

En este sentido el llamado “cine de oro” constituye una bisagra entre la tradición y la modernidad. Películas como *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes, logran plasmar, con la perspectiva que da el paso del tiempo, el conflicto armado de 1910 (Ayala Blanco 1968) en una dimensión política que destaca los vicios y las pasiones de quienes dan forma a la nación, articulando a través de sus personajes, conflictos morales asociados al héroe revolucionario o al burgués

convenenciero. “A través de la sátira trágica, el director pasa al pensamiento ético y de ahí a la metáfora amplia. ” (Ayala Blanco, 1968, s.p.). El cine de de Fuentes fue el último que trató con sobriedad los claroscuros de la Revolución y la humanidad de sus personajes, exaltando la crisis de una lucha que resultó todo lo contrario a las epopeyas triunfales, y, como asegura Ayala Blanco (1968), no volvería a filmarse otra película sobre la Revolución con el talante crítico que imprimió de Fuentes en sus cintas hasta 30 años después.

El entremedio fue el turno de un cine que se destacó por retomar el imaginario y los íconos del México campirano convirtiéndolos en “(...) folklore, mariposeo de machos empistolados y hembras bravías, semillero de virtudes campiranas enfurecidas, demagogia de los tráfugas de clase en el poder. ” (Ibid s.p.)

Se trata de un periodo marcado por el género cinematográfico “genuinamente nacional”, a saber, la comedia ranchera caracterizada por melodramas sencillos, música vernácula, escenas campiranas, costumbres rurales y un humor muy simple, todo enmarcado con artesanía popular, trajes típicos, sombreros de charro, trajes de mariachi, sarapes, trenzas y aguardiente. Pero, a pesar de que esta fórmula se populariza en toda la República y fuera de ella, la comedia ranchera no representaba la complejidad de la cultura mexicana ni siquiera geográficamente hablando pues la iconografía que se hizo pasar por “identidad” nacional correspondía muy apenas al centro del país, en particular al imaginario jalisciense y algunas provincias del norte y sur. Este cine, a pesar de haber puesto a México ante los ojos del mundo era un cine caracterizado por su apoliticidad, las contradicciones entre la moral de los personajes y la moral social en turno son mínimas por no decir inexistentes (Ayala Blanco, 1968).

La provincia postrevolucionaria mexicana se vive como una sociedad idílica sin fracturas sociales ni morales, no hay conflictos agrarios ni revolución campesina ni obrera, únicamente riñas por amoríos, malentendidos picarescos o disputas familiares. Como apunta Belmonte Grey (2016) los conflictos entre clases se diluyen en el paternalismo de un patrón justo y protector y un peón agradecido y servicial.

Belmonte también enfatiza la aparente contradicción de este cine y sus temáticas apolíticas, hasta cierto punto celebratorias del orden social semifeudal de la hacienda

porfiriana, con las pretensiones progresistas del gobierno cardenista de principios de la década del 30. El autor explica esta contradicción como parte de una yuxtaposición estratégica entre el folclor del *western* mexicano y el programa modernizador cardenista. Películas como *Allá en Rancho Grande* (de Fuentes, 1936) y *Así es mi tierra* (Arcady Boytler, 1937) se convierten en documentos históricos de la estrategia puesta en marcha. Bratu Hansen denomina “modernismo vernáculo” (en Belmonte, 2016 pp 180-181) a la capacidad que tuvo el cine –junto con otros medios de comunicación– de proveer un horizonte sensorial y reflexivo de la experiencia de la modernidad y la modernización. El término *vernáculo* hace referencia a prácticas locales cotidianas de la población que son rescatadas y sometidas a un proceso de reinterpretación visual y sonora. La estrategia modernizadora requería secularizar a las masas y que éstas se identificaran identitariamente con un modelo de nación que relegara sus prácticas locales e identidades en beneficio de un proyecto cultural que venía acompañado de un programa de reformas económicas e institucionales profundas que dejaron huella en el desarrollo económico de México durante al menos medio siglo (desde la década del 30 hasta los años 80 del siglo pasado) (Águila, 2010).

El proyecto cardenista encabezó el proceso de institucionalización de la Revolución Mexicana<sup>56</sup> de fuerte raigambre nacional y campesina. Los pilares de dicha transformación serían la reforma agraria (con el reparto ejidal como eje productivo), el proyecto de industrialización (que involucró la nacionalización de empresas productivas como el petróleo y los ferrocarriles) y el mejoramiento de la situación laboral y reformas a la Ley del Trabajo que, aunque se había promulgado desde comienzos de siglo, no se implementó cabalmente hasta 1931 (Águila, 2010).

Las reformas a las condiciones de trabajo e implementación del código laboral en los años del cardenismo, fueron resultado de la presión por parte de los trabajadores que

---

<sup>56</sup> La polémica entorno al cardenismo lo coloca en una revisión antagónica de sus aspiraciones: por un lado hay quienes consideran el que su proyecto era “traidor y antimexicano” (Abascal Infante en Wilkie & Monzón Wilkie, 2002) y por otro está la idea de que el proyecto estuvo fuertemente cimentado en una utopía socialista cuyos pilares fueron la tierra, la educación, el petróleo y la soberanía (Gilly en Águila, 2010, p. 2)

desde los años del porfiriato habían librado sendas batallas, objeto de represiones ejemplares.<sup>57</sup>

Uno de los ejes de la cuestión laboral que favoreció el gobierno fue el aumento del “piso salarial”. El establecimiento del salario mínimo se sumó a otros rubros de la implementación del código laboral como la jornada máxima de trabajo, el pago de horas extraordinarias, el derecho a vacaciones, la definitividad en el trabajo, el derecho a la vivienda y a la jubilación, así como la libertad sindical para establecer negociaciones permanentes entre las empresas y la mano de obra.

Una vez que Cárdenas reconoce y legaliza la libertad de organización y huelga surgen asociaciones como la Confederación de Trabajadores de México (CTM) en 1938, su equivalente para el campesinado, la Confederación Nacional Campesina (CNC), también en el 38 y también la masa burócrata bajo el Estatuto de Trabajadores al Servicio del Estado en el mismo año. Es necesario mencionar que, aunque estas reformas apuntaban a una modernidad “bienestarista” y tuvieron un éxito evidente en la consecución de derechos laborales, los métodos políticos continuaron por vías “tradicionales” (manejo de relaciones clientelares y fomento la organización de los trabajadores en combinación con cúpulas institucionales) (Águila, 2010, p. 5), favoreciendo un liderazgo de las nuevas organizaciones que se deslizó hacia la “antidemocracia, el economicismo y la subordinación política al gobierno” (ibid, p. 31) el *charrismo* en una palabra.

A pesar de la mala reputación de las organizaciones sindicales y de que el nivel salarial dejó de crecer a partir de 1938, “(...) los estándares establecidos en los contratos colectivos quedaron como una referencia alcanzable, (...) la economía moral de trabajo había logrado dar un salto cualitativo en la fijación social de “mínimos aceptables” de vida” (Águila, 2010, p. 27).<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> De acuerdo con datos recuperados por Aurora Gómez (citada en Águila, 2010), las luchas sindicales modificaron en gran medida las condiciones de trabajo, siendo una mejora constante la reducción de la jornada laboral: de 12 a 11 horas diarias en 1907, de 11 a 10 horas en enero de 1912, de 10 a 9 horas en agosto de 1915 y de 9 a 8 horas en mayo de 1917. Estos datos muestran que las reformas cardenistas en materia laboral se lograron gracias a una continuidad en la lucha por las demandas obreras a lo largo de las décadas de 1910 a 1930. Las proezas y conquistas de los mineros o de los ferrocarrileros sirvieron de ejemplo para muchas otras olas de movilizaciones laborales.

<sup>58</sup> En Economía y trabajo en la minería mexicana. *La emergencia de un nuevo pacto laboral entre la Gran Depresión y el Cardenismo* Marcos Águila (2004) analiza en extenso el impacto del cardenismo, del *New*



Esta economía moral del trabajo así como las luchas que se libraron en torno a su reforma constituyeron una cara de la articulación política y cultural de las clases trabajadoras que el cine de la época de oro, con la comedia ranchera como producción dominante, fue incapaz de reflejar. Pero este desentendimiento, como apunta Belmonte Grey (2016) no es consecuencia de un descuido o de una “falta de atención”; Cárdenas se interesó por el cine tanto en su capacidad industrial como en su capacidad como difusor ideológico. Así, invierte dinero público en la creación de la Casa Productora Cinematográfica Latinoamericana, S. A. en 1934 y ya en 1935 promueve un préstamo para concluir la superproducción *¡Vámonos con Pancho Villa!* (de Fuentes, 1936).

El apoyo del régimen cardenista al cine de de Fuentes, Boytler y otros directores que comienzan con la tradición industrial del cine de oro mexicano, corresponde a la estrategia de consolidación de una modernidad industrial que comienza a permear en las urbes mientras se fomenta la repartición ejidal en las provincias con miras a hacerlas productivas, sobre todo en los cultivos de exportación como el café y el algodón. Esta doble articulación (industria/agricultura) en el plan de desarrollo nacional con tintes socialistas, es promovida en el imaginario cultural a través de un cine que reduce o elimina las tensiones, como vimos antes.

Parte de la estrategia fue a difusión masiva de estos contenidos así como la censura de aquellos que no compartieran esta visión oficialista, para ello Cárdenas creó en 1936 el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) cuya principal tarea sería la de “(...) supervisar la radio y la cinematografía (...) a fin de educar a la sociedad, de promover la unión campesina y obrera y organizar el mensaje revolucionario” (López González en Belmonte, 2016, p187).

Así la comedia ranchera como estrategia oficialista adquiere sentido a pesar de la evidente reducción del conflicto social.

---

*Deal* y la crisis del 29 en la reforma laboral así como su huella en la economía mexicana hasta comienzos de los años ochenta.

(...) [L]a comedia ranchera (...) [b]uscó en el pasado de la hacienda tradicional porfirista el medio para enfrentarse a los problemas de la modernización. Las secuencias de *Allá en el Rancho Grande* (...) son alegatos en tono paternalista. El patrón iba a convertirse en representante al mismo tiempo del amo de la casa grande y del presidente del Estado revolucionario protector de su pueblo. (...) El patrón era la autoridad regional en paralelo con la autoridad oficial. Los empleados le amaban y le solicitaban su opinión para toda cuestión, y estaban contentos de su vida cotidiana; en consecuencia, no había razón de amotinarse. Dicho de otra manera, el gobierno cardenista se sirvió de la imagen del patrón para, a través de su voz, emitir los discursos de la modernización: las tierras cultivadas serían respetadas a sus respectivos propietarios, y a los campesinos las tierras le serían otorgadas según las posibilidades y disponibilidades del gobierno. El Estado sólo les reclama obediencia y disciplina. (Ibíd, pp. 188-189)

El tratamiento del paisaje también resultó clave en la construcción de una sofisticada iconografía que sintetizaba elementos vernáculos con la representación de una nación que marchaba hacia la modernidad industrial y agrícola encabezada por la figura del patrón-padre-jefe revolucionario al que el pueblo admira casi con veneración religiosa. Sobre este punto Belmonte (2016) recuerda (evocando las reflexiones de Gruzinski en torno a *lo barroco*) cómo la asimilación de la religión por parte del pueblo indígena se dio a partir de la apropiación de los íconos de la cristiandad y su fusión con el imaginario cultural local y agrega que el proceso de negociación de la modernidad, puede explicarse de igual forma a partir de la negociación de imaginarios laicos impuestos sobretudo en los gobiernos callistas, como un panteón de héroes y acontecimientos civiles que se sincretizan con actitudes y rituales religiosos enraizados en el carácter y el imaginario popular. Cabe destacar que el talante religioso que impregna la vida cotidiana también hunde su impronta en la ferviente vida política del país, motivado en parte por la persecución que vivió la iglesia durante la revolución y particularmente por las facciones carrancistas. Como parte de su estrategia defensiva, la iglesia católica, se suma a las miles de organizaciones populares que intentaban participar en la construcción de una sociedad postrevolucionaria.

Manuel Ceballos (1992) recoge la historia de la participación de la iglesia católica en el sindicalismo mexicano destacando el notable crecimiento de sus organizaciones

políticas hasta 1925. Dentro de estas organizaciones una de las más numerosas en cuestión de membresía y más extendidas en cuestión territorial fue precisamente la Confederación Nacional Católica del Trabajo que, en ese mismo año ya contaba con 384 agrupaciones y 19 500 socios (Ceballos, 1992, p. 260). La instauración metódica de un catolicismo social es evidencia y síntoma del arraigo de la religión en el país así como de las actitudes e imaginarios que se configuraron en torno a ella a partir de las negociaciones culturales que se dieron en el territorio desde los años de la conquista, cuando el choque de imágenes dio como resultado una sociedad hispánica, “(...) tierra de todos los sincretismos, (...) de lo híbrido y de lo improvisado” ((Gruzinski, 1994, p. 15). Más tarde en el desarrollo de este capítulo encontraremos nuevamente esta hibridación de elementos religiosos y paternalistas en el análisis de *Maquinaria Panamericana* (del Paso, 2016).

*¡Así es mi tierra!* (1937) de Boytler es otro notable ejemplo de la comedia ranchera que dota a su héroe de rasgos paternalistas, esta vez condensados en la figura del revolucionario quien además es aconsejado por un licenciado culto y educado que encarna los valores morales de la civilización moderna: “mi general, el destino lo ha convertido en el hijo predilecto de Temis, la diosa de la justicia” (min. 46:44). El general es amado por su tropa, por los campesinos y el resto del pueblo, pero también por caciques y aristócratas que reconocen su lealtad por la causa y su honorabilidad (Belmonte, 2016, p. 198). Esta actitud conciliadora encabezada por el revolucionario justo sintetiza también la imagen que busca proyectar del gobierno cardenista.

En los años posteriores al sexenio de Cárdenas el proyecto socialista es suprimido por Manuel Ávila Camacho y, aunque la inercia de la comedia ranchera continúa dándole clásicos al cine de oro mexicano, la influencia norteamericana se hace más intensa y la retórica revolucionaria se sustituye por la fórmula del *western*. Predomina una comedia ranchera ingenua que está obligada a evitar temas que hagan eco de las aspiraciones políticas del sexenio anterior o cualquier otro guiño a las aspiraciones revolucionarias. Realizaciones en las que la provincia se reduce a evocaciones de la *belle époque* del paternalismo porfiriano, sostiene Ayala Blanco (1968), con haciendas pobladas de peones graciosos y patrones justos o villanos redimidos, una comedia de castas que adopta el punto de vista del patrón o del comerciante sin necesidades económicas y cuya estructura social gira en torno al microcosmos de la familia y la moral del macho, un macho por lo demás

tremendamente simpático (s.p.). Por eso el honor se juega en las cantinas, los naipes, las peleas de gallos y se ahogan las penas en tequila y canciones. La representación femenina se mueve casi completamente en la dicotomía de la mujer casta de moral intachable y la “chamacona” sin personalidad definida pero moralmente antagónica a la anterior. El cine del avilacamachismo es un cine sin contradicciones que refleja artificiosamente la “unidad nacional”. Carlos Monsiváis definía el espíritu de la época así: “(...) nada de ‘país plural’ ni de ‘diversidad de culturas’, México es uno” (Ibíd, p. 264).

La industria filmica nacional comenzaría a declinar al tiempo que las producciones americanas y europeas regresaban al mercado tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Para mantener su competitividad las producciones mexicanas redujeron sus costos y tiempos de rodaje con el objetivo de rodar más películas y aunque se logró producir más filmes la calidad de éstos se vio comprometida. Este escenario marca una crisis en la industria filmica mexicana que se prolongará hasta mediados de los años 60 y cuya reestructuración será posible, entre otros factores, gracias al surgimiento de un cine de talante político con fuerte raigambre en los movimientos sociales, en la masificación de las tecnologías audiovisuales y en la irrupción de las vanguardias artísticas que conformaron una *Ruptura* con las formas hegemónicas del arte mexicano.

### *III.1 Cine mexicano y movimientos sociales*

La relación entre el cine mexicano y los movimientos sociales se estrechó a partir de al menos dos acontecimientos: la creación del *Grupo Nuevo Cine* y su decisiva influencia en la renovación estética y discursiva del cine y las movilizaciones estudiantiles de 1968. El Grupo Nuevo Cine se formó a principios de los años sesenta por un grupo de cineastas, críticos y responsables de cine clubes que se propusieron revivir la industria cinematográfica mexicana. Influidos por los *Cahiers du Cinema* del escritor y cinéfilo francés André Bazin editaron siete números de una revista que, en su breve vida sentó las bases para toda una renovación estilística y discursiva que giraría en torno al cine de autor por encima de las grandes producciones industriales.

Sus integrantes (José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos

Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens) publicaron un manifiesto que recogía una serie de acciones conjuntas para superar el “deprimente estado del cine mexicano” (Manifiesto citado en (Aranzubia, 2011, p. 103) entre las que destacaban la urgente necesidad de eliminar las trabas sindicales<sup>59</sup> que les impedían ingresar a la industria, trabas que, como hemos dicho antes, eran producto del monopolio del Estado en la creación, producción y distribución del cine así como en el control de los contenidos y el ejercicio de la censura.

El Grupo Nuevo Cine apostaba entonces por un cine que superara aquellas trabas, más “experimental” en sus formas de producción y circulación y con un mayor flujo en salas de cine extranjero. En resumen, los integrantes del grupo buscaron desarrollar una cultura cinematográfica mexicana, proyecto que hizo a los integrantes pioneros de una cultura cinematográfica moderna en el país (Aranzubia, 2011).

De los puntos del manifiesto dos encontraron una importante formalización institucional: la demanda de enseñanza especializada que se enfocara en los nuevos cineastas así como de una cinemateca; ambas se convirtieron en una realidad a finales de 1962: la primera en la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográfico (CUEC-UNAM) y la segunda en la Filmoteca de la UNAM.

Lógicamente, la creación de ambos centros no es una consecuencia directa de la actividad del Grupo Nuevo Cine. Sin embargo, ambas instituciones sólo se entienden como respuesta a unas necesidades cada vez más presentes en el ánimo de la sociedad mexicana. (Aranzubia, 2011, p. 105)

En apenas dos años, el Grupo Nuevo Cine formó a toda una generación de cinéfilos, directores, animadores, críticos y promotores de toda una cultura del cine club. Fueron sus esfuerzos los que indirectamente hicieron posible la creación del Concurso de Cine

---

<sup>59</sup> Tanto Sindicato de trabajadores de la Producción Cinematográfica STPC como el Sindicato de trabajadores de la Industria Cinematográfica STIC habían implantado (durante la década del cincuenta) una serie de medidas “(...) para tratar de impedir que los profesionales del cine perdieran (en medio de una cada vez más acentuada coyuntura de crisis) su trabajo.” (Aranzubia, 2011, p. 104) a través de una política de puertas cerradas a nuevos artistas y técnicos.

Experimental celebrado entre 1964 y 1965 organizado por el STPC, organización que tuvo que ceder ante las políticas de apertura que promovió el Estado para solventar la crisis de la industria y para difundir una imagen acorde con su reformismo, punto sobre el que volveremos más adelante.

Las publicaciones del grupo Nuevo Cine cesaron a los 15 meses de haber visto la luz, sin embargo sus siete números dejaron un legado cuya importancia

(...) cabe buscarla sobre todo en dos lugares: primero, en la puesta en circulación de un tipo de discurso en torno al cine que va a servir para otorgar legitimidad (cultural e institucional) a los estudios sobre cine, como paso previo e ineludible antes de su inminente ingreso en la universidad; y, segundo, en la influencia que ejercen sobre una generación más joven (la de los Hermsillo, Ripstein, Cazals y compañía), que durante la década de 1970 se encargará de hacer realidad ese proyecto de creación de un cine mexicano en sintonía con las rupturas de los sesenta que la gente del Grupo Nuevo Cine, (...) no llegaron a realizar. (Aranzubia, 2011, p. 120)

Esta generación de nuevos directores influenciados por Grupo Nuevo Cine emerge, en gran medida, gracias al primer Concurso de Cine Experimental de 1965. Tanto el concurso como el clima que posibilitó el desarrollo de esta generación de “apertura” del cine nacional, corresponden a un periodo de reforma cinematográfica que se suma a un proceso de necesaria renovación política promovida, sobre todo en el sexenio de Luis Echeverría (1970-76) tras la crisis del 68 (Pascual, 2015).

La actitud reformista promovida por el gobierno pretendía poner fin al descontento generalizado por la rígida vida política del país que había expuesto su peor cara en las violentas represiones a las huelgas de trabajadores, como el movimiento ferrocarrilero de 1958-59, en el que fueron despedidos miles de huelguistas y cuyos principales dirigentes continuaban presos; también se proponía terminar con los remanentes del modelo

desarrollista posterior a la década del 30 y con el “desarrollo estabilizador”<sup>60</sup> (1954-1970) de las décadas posteriores.

Aunque, hemos marcado el movimiento estudiantil de 1968 como uno de los momentos constitutivos en el desarrollo de un cine con vocación política, es decir, comprometido con la realidad social de grupos vulnerables, existe un destacado antecedente de renovación estética y discursiva en el antes mencionado Concurso de Cine Experimental. Iris Pascual (2015) destaca la forma en la que, *La Fórmula Secreta* (1964) de Rubén Gámez, ganadora del concurso, esgrime una fuerte crítica al gobierno autoritario, a la invasión de productos americanos del período de la posguerra, a la sociedad “malinchista” que los prefiere aún a costa su propio empobrecimiento, e incluso a la iglesia católica; todo esto enmarcado en un metraje plagado de imágenes oníricas que se suceden entre fragmentos literarios de Juan Rulfo en voz del poeta Jaime Sabines.

De acuerdo con Pascual (2015) *La Fórmula Secreta* inaugura una etapa en la que se pueden distinguir al menos dos tipos de filmes con vocación política: aquellos profundamente críticos con la vida social, económica e institucional del país pero además estética y estilísticamente renovados y otros que sin dejar de representar aquella realidad marginal del país, lo hacen desde la narrativa más hegemónica y adheridos, en mayor o menor medida a los postulados oficiales. La autora pone como ejemplo paradigmático de este segundo grupo *El Rincón de las Vírgenes* (1972) de Alberto Isaac. La comparación resulta ilustrativa en tanto ambos filmes están inspirados en las letras de Juan Rulfo: mientras los diálogos en la película de Isaac son transcripciones literales de los cuentos “Anacleto Morones” y “El día del derrumbe”, el uso que hace Gámez del universo rulfiano es más heterodoxo y se filtra en la atmósfera creada por las imágenes, los sonidos y los textos.

El hecho de que la vena estética inaugurada por Gámez no tuviera mayor resonancia en las producciones nacionales se debe, según Pascual (2015) al hecho de que el Concurso calificado como “experimental” nunca fue tal, “(...) no pretendía indagar en fórmulas filmicas rompedoras sino proveer al cine comercial de nuevos talentos que captasen al

---

<sup>60</sup> como vimos antes, el desarrollo económico que promovieron los sexenios de Avila Camacho hasta el de Díaz Ordaz, también conocido como “desarrollo estabilizador” también tuvo su correlato en el cine de la comedia ranchera y el melodrama caracterizados por una absoluta disolución del conflicto de clases.

esquivo público de clase media” (p. 431) y, dentro de dicho público, la atención especial de los intelectuales. A pesar de ello la influencia del filme fue crucial para muchos directores independientes que comenzaron sus trayectorias en el contexto de la insurrección estudiantil de 1968 impulsados por la imperiosa necesidad de dar cuenta de los horrores de la represión asegurando espacios de representación y memoria histórica e inspirados por una coyuntura histórica en la que la cinematografía independiente se renovó en diferentes partes del mundo gracias a la

(...) confluencia de rupturas sociales y políticas con la innovación mediática y la masificación de los medios de producción dirigidos a las clases medias. Es el tiempo cuando el cine independiente cobra significado en lo experimental, ensayístico, crítico, revolucionario [y] libertario. (Estrada y Noyola, 2016, p. 2)

Este espíritu impregna varias producciones que se filmaron y distribuyeron en la clandestinidad tras la represión estudiantil. Entre los ejemplos más notables se encuentran: *El Grito* (1968-69) un documental realizado por estudiantes del CUEC con la dirección de Leobardo López Aretche que recoge las primeras voces militantes del movimiento; las 8 horas de metraje recolectadas por los estudiantes del CUEC con cámaras de 16mm constituyen uno de los archivos históricos más importantes del movimiento.

*Historia de un documento (Histoire d'un Document, 1971)* es un documental que recoge los testimonios de los presos políticos de Lecumberri. Su director Óscar Menéndez introdujo una cámara de 8mm a la antigua cárcel para filmar cómo vivían los presos entre los que se encontraban, no sólo aquellos del 68 sino también presos políticos de movimientos campesinos y obreros. Con textos de José Revueltas y Carlos Medina, la película se completó en la clandestinidad, fue enviada a París y distribuida gracias al apoyo de Jean Paul Sartre quien difundió la cinta en espacios estudiantiles y sindicales en Francia, Alemania, Italia, Dinamarca, Suecia e Inglaterra.

Tras ser censurada en Francia por la intervención del gobierno mexicano, la cinta viajó a Chile pero después del golpe de Estado contra el gobierno de Salvador Allende, quedó enlatada en la embajada de México hasta 1978, año en que se realizó la versión en



castellano bajo el título *1968: En memoria de José Revueltas* (Estrada y Noyola, 2016, pp. 20-22). Estrada y Noyola (2016) también destacan dentro de este grupo de filmes post 1968 *La Revolución Congelada* (1973), filme en el que el argentino Raymundo Gleyzer yuxtapone la historia y promesas de la revolución de 1910 con la realidad de los campesinos explotados del México de los setenta. A pesar de ser censurada en el país, la película gozó de amplia circulación gracias a los premios y elogios que recibió en Cannes y Locarno. El acontecimiento de Tlatelolco le permite al director desaparecido durante la dictadura militar en Argentina, elaborar un discurso sobre los movimientos revolucionarios en América Latina.

Estas y otras cintas provienen de voces militantes que se levantaron en favor de los movimientos populares. Sus realizadores vieron en el cine un instrumento de denuncia que tenía el objetivo de ampliar los ideales revolucionarios y por esa razón se difundieron en circuitos independientes, cineclubes, escuelas y sindicatos.

El Concurso de Cine Experimental fue también semillero de otro grupo de directores que se consagrarían rápidamente, al auspicio del Estado, en los directores del cine de la “apertura”. Tomando como modelo *El Rincón de las vírgenes* de Isaac, Pascual (2016) concluye que este cine de la apertura democrática promovida sobre todo en el sexenio de Echeverría, se suma al discurso político cuyo eje fue la crítica al desarrollismo de las décadas anteriores y al desarrollo estabilizador (p. 436).

A pesar de que este cine logra acercarse legítimamente a regiones intocadas de la realidad mexicana desde el llamado Realismo Social<sup>61</sup>, a sus problemáticas o a sus formas políticas (caciquismo regional, manipulación electoral, violencia política y autoritarismo), la autora resalta el hecho de que su crítica se encuentra siempre ambientada en momentos históricos del pasado o lugares lejanos (*Canoa* (1975) o *Las poquianchis* (1976), ambas de Felipe Cazals) contribuyendo indirectamente al relato oficial “(...) según el cual la represión, el autoritarismo o las desigualdades eran vicios del pasado que las autoridades

---

<sup>61</sup> Más allá de una discusión sobre la naturaleza conceptual del término Estrada y Noyola (2016) rescatan su pertinencia al abordar este tipo de cine puesto que el término “discute las tensiones que se establecen entre hacer cine vinculado a procesos sociales e históricos, rebasando la idea de registro para construir un discurso convincente, sea de ficción o documental. (nota al pie pág. 8) El término alude entonces a una forma filmica que cobra sentido, no en tanto hecho registrado, sino cuando se procesa para elaborar el drama humano contenido en el acontecimiento histórico (Niney en *Ibíd*, pp. 8-9

estaban, ahora sí, en proceso de corregir.” (Ibíd, p, 437) Esta visión de Pascal pone el acento en la relación entre el reformismo político y el cinematográfico de la década del setenta en México.

En este mismo sentido, Alberto Ruy Sánchez (1978) señala que el Estado reorganiza la industria del cine aumentando considerablemente su control sobre la producción, distribución y exhibición, y extendiendo su mercado nacional e internacional a través del impulso a esta nueva generación de directores “oficiales”. Con Rodolfo Echeverría, hermano del presidente, al mando de las comunicaciones (1971-76) “[c]asi todas las explicaciones de esta reforma al cine giran incuestionablemente en torno a las versiones oficiales” (Ibíd, p. 2).

Según el autor, aunque los intelectuales prefirieron ver en ellas una idealizada “libertad de expresión”, la realidad es que el asunto de la “apertura” tenía más que ver con una táctica política del Estado que incluía la centralización de la producción/distribución de películas y la integración de una prensa especializada en el mecanismo de fabricación y venta de películas, lo que necesariamente implicó una alianza entre un vasto sector de la intelectualidad y la crítica cinematográfica con los cineastas promovidos por el gobierno.

Ruy Sánchez concluye entonces que el cine mexicano de este periodo, se corresponde estética y discursivamente con la estrategia de reformulación de la industria cinematográfica en su peor momento de crisis. No solo se inyectaron importantes cantidades de dinero en equipo, laboratorios, estudios, redes de distribución, exhibición y promoción, sino que se impulsaron las carreras de los directores que promovían la reconstrucción de las aspiraciones del cine de la época de oro pero con temáticas y calidades artísticas renovadas cuyo objetivo era el de recuperar los mercados internos y conquistar los externos (Ibíd, p. 5).

Con aquella estrategia económica se entremezcló una política: la del supuesto enfrentamiento del Estado progresista contra la burguesía. Según el mismo Ruy Sánchez (1978) el Estado, a través de la centralización de la producción y del control de Banco

Cinematográfico<sup>62</sup> crearía un enfrentamiento entre los antiguos empresarios<sup>63</sup> y los nuevos burgueses a los que les cedería, tanto los créditos para sus producciones como el control de la industria a través del grupo DASA (Directores Asociados Sociedad Anónima) formado por casi todos los directores impulsados por el Estado que decidieron al mismo tiempo ser empresarios (pp. 6-8).

Entonces, de acuerdo con el autor, muchos de los intereses de este nuevo grupo de intelectuales y directores reaparecieron revestidos como intereses de toda la nación desde una retórica y una estética tercermundista. El proyecto de apertura impulsado por Echeverría se cristalizó en “liberación” de la industria filmica de antiguos organismos burocráticos anquilosados para su adhesión a un nuevo monopolio en manos de la pequeña burguesía intelectual, al tiempo que ejercía su control férreo y represivo sobre los campesinos y trabajadores que pretendían organizarse independientemente de las centrales y sindicatos estatales.

Pero a pesar de los esfuerzos de Echeverría por marginalizar cualquier crítica o producción no oficial, en 1974 surge el Taller de Cine Octubre al interior de las aulas de CUEC , dicho grupo que se avocó a la

(...) realización de películas explícitamente políticas con la intención de provocar la movilización de sus receptores. Se trataba de discursos influenciados por tendencias internacionales, entre las cuales destacaban las pertenecientes al Nuevo Cine Latinoamericano. (Getino Lima, 2020, p. 1375)

---

<sup>62</sup> Dicho banco fue creado por el gobierno en el marco de la Segunda Guerra Mundial con la intención de otorgar créditos que permitieran fortalecer la industria filmica nacional aprovechando el estado de declive de la industria Hollywoodense.

<sup>63</sup> Los antiguos productores privados que no reinvertían en la industria, los organismos sindicales que impedían la incorporación de los nuevos cineastas y el sector burocrático encargado de la Dirección General de Cinematografía (incluida la censura).

El taller es el resultado del proceso de maduración de ideas que surgen con la insurrección del 68. Sus integrantes<sup>64</sup> articularon un legítimo gusto por la creación cinematográfica con inquietudes políticas y sociales que se nutrieron de las ideas y las experiencias de cineastas latinoamericanos que llegaron a México huyendo de las dictaduras en sus respectivos países. Es el caso de Miguel Littín recién llegado a México tras el golpe militar que derrocó a Salvador Allende en Chile, Carlos Álvarez que llegaba de Colombia tras pasar quince meses en prisión o Julio García Espinosa como representante del cine cubano (Rodríguez, 2017, p. 208).

Desde su surgimiento el Taller de Cine Octubre tuvo el objetivo de poner su producción filmica al servicio de las luchas del proletariado y de los trabajadores en general, así como de “(...) contribuir al proceso de toma de conciencia de las clases explotadas de nuestro país” (Taller de Cine Octubre citado en Rodríguez 2017, p. 206).

Entre 1973 y 1975 el Taller había terminado tres cintas: *Explotados y explotadores*, versión audiovisual del manual de marxismo de Marta Harnecker; *Los albañiles*, registro y análisis de la huelga emprendida por un sindicato de obreros de la construcción en la refinería de Tula, Hidalgo; y *Chihuahua, un pueblo en lucha*, sobre la formación del Comité de Defensa Popular en aquel estado. Aunque tenían temas diferentes, en el fondo las cintas respondían a un patrón bien establecido dentro del Taller: elaborar obras didácticas a través de las cuales se desarrollara entre los trabajadores una conciencia de clase inexistente hasta ese momento, pero necesaria para la transformación revolucionaria. (Ibíd, p. 207)

Cabe destacar que la participación de las mujeres tuvo una presencia importante dentro del cine militante que se configuró en la década. *Mujer Así es la vida* (1980) fue una película colectiva del Taller que enmarcaba la importancia del trabajo doméstico en la cadena de explotación de los obreros concluyendo que “(...) el proletariado no podía lograr la victoria completa sin conquistar la libertad para la mujer” (Rodríguez, 2017, p, 209). El resultado

---

<sup>64</sup> Trinidad Langarica, Lourdes Gómez, José Rodríguez (Rolo), Ricardo Zarak, José Woldenbe, Jaime Tello, Abel Sánchez, Javer Téllez, José Luis Mariño, Abel Hurtado y Alfonso Graff, entre los más destacados (Getino, 2020, p. 1377)

fue un video-ensayo que dejó deliberadamente de lado la continuidad espacio temporal para desarrollar una narrativa dialéctica en imágenes y situaciones testimoniales. La propia intención experimental revela un aspecto de la lucha contrario la forma cinematográfica dominante, que es de la clase dominante”. *Ibíd*, (p. 212)

La producción del Taller y el cine feminista acompañaron durante la década del setenta las demandas sociales que quedan al margen del cine oficial. Su actividad será intensa y estará estrechamente vinculada hasta 1980 año en el que se separan los caminos de sus integrantes.

En la década de 1980 se desarrollará un cine independiente fuertemente influenciado por el *cinema de la verité*, que llegan a México a través de los Talleres Veran de Jean Rouch<sup>65</sup>. El objetivo era tratar de eliminar la edición para evitar la narración subjetiva de manera que el filme conservaba planos secuencia completos sin edición capturados en 8mm. Películas como *Gancho al hígado* (1982) de Luis Lupone o *El Tirantes* (1983) de Rafael Rebollar se convirtieron en las primeras películas independientes mexicanas que se internacionalizaron en un amplio circuito de festivales por lo que “[l]a generación de superocheros a la que pertenecía Lupone estuvo mucho más relacionada con el mundo de lo que estuvo la generación anterior” (Vázquez Mantecón 2017, p. 185).

La realidad que estas películas buscan representar es la de un México sumido en una severa crisis económica y un exponencial crecimiento demográfico que profundizó las diferencias sociales. Es por eso que uno de sus principales objetivos fue dar cuenta de las identidades urbanas que seguían quedando por fuera de las representaciones del cine comercial para ese entonces poblado de ficheras, cabarets y sicarios<sup>66</sup>. Las experiencias ligadas a la práctica del *cinema de la verité* se enmarcan en una búsqueda más amplia del cine independiente de la época

---

<sup>65</sup> Los orígenes de dicha postura se remontan a principios de los años sesenta, cuando Rouch y Edgar Morin realizaron la película *Cronique d'un été* (Crónica de un verano, 1960), que abrió el camino al *cinema verité*, que aspiraba a renovar las narrativas cinematográficas con secuencias cargadas de realidad. Con el tiempo, el trabajo de Rouch y de Morin había devenido en una metodología más compleja: el *cinema direct*, que se consolidó en torno al proyecto Varan, fundado a fines de los años setenta con la participación de cineastas como Ruy Guerra y eventualmente Jean-Luc Godard. (Vázquez Mantecón,

<sup>66</sup> Sánchez Pardo (2014) enfatiza el hecho de que el enorme consumo que hacen las clases populares de este tipo de cine ilustra muy bien el hecho de que éstas no acudían al cine con propósitos didácticos o ideologizantes y claramente se resistían (la afluencia no miente) a los intentos de un cine político como el de Cazals, Isaac o Ripstein.

(...) que se interesó por las transformaciones sociales experimentadas en las ciudades y cuyo desarrollo puso énfasis en la juventud y la aparición de nuevas tribus urbanas. A mediados de los años ochenta aparecieron películas como: *Sábado de mierda* (1985), de Gregorio Rocha, *Nadie es inocente* (1986), de Sarah Minter y *La neta no hay futuro* (1987), de Andrea Gentile, sobre las bandas punk que surgieron en los márgenes de la ciudad. Son cintas que salieron del ámbito de las escuelas de cine (el CUEC y el Centro de Capacitación Cinematográfica, CCC), que estaban al tanto de las propuestas del cine directo y que parcialmente utilizaron sus recursos para el ejercicio de documentales que intentaran comprender la complejidad de un proceso social. (Vázquez Mantecón, 2017, pp. 197-198)

Álvarez Mantecón concluye en su estudio sobre este tipo de cine influido por los postulados del *cinema de la veitè*, que aunque las producciones cinematográficas independientes se enfrentaron a la representación estereotípica de lo popular que por tradición había imperado en el cine comercial, no prescindieron del todo del estereotipo. Sin embargo es pertinente resaltar que buena parte del cine mexicano contemporáneo incorpora en sus recursos el uso de largos planos secuencia que registran el entorno inalterado de la realidad en la que queda enmarcada la ficción, como veremos más adelante.

## *II.II El cine mexicano en el periodo neoliberal*

Las estrategias de rescate del cine mexicano implementadas en la década del setenta no fueron suficientes para frenar la crisis de la industria fílmica mexicana asfixiada por la invasión de cine hollywoodense. Como apunta Sánchez Pardo (2014), la crisis no solo era una crisis de contenidos sino también de distribución pues para cuando Carlos Salinas de Gortari privatizó COTSA<sup>67</sup> el público ya no consumía cine mexicano.

---

<sup>67</sup> La Compañía Operadora de Teatros, S.A. fue uno de los mayores monopolios privados en la distribución de filmes, nació en la década de los treinta de la sociedad entre William Jenkins y los hermanos Espinosa Yglesias. COTSA fue administrada por el estado a partir del sexenio de López Mateos y se privatizó en el sexenio de Salinas de Gortari. sobre la relación entre el monopolio de distribución de Jenkins y el gobierno mexicano véase (Tello, 1988; Paxman, 2020 y Collado, 2020 Capítulo 8).

Este hecho es parte de las radicales transformaciones que tuvieron lugar en la industria filmica nacional -tanto en la distribución como en los contenidos- a partir de la irrupción del neoliberalismo y el TLCAN en el país. De acuerdo con Sánchez Pardo (2014) la economía cultural del llamado cine nacional se había desvanecido, entendiendo por “cine nacional” un género que se mueve alrededor de un repositorio de signos que definen la política y la idea de identidad construida en los 30 y 40 del siglo pasado. Para el autor esta mexicanidad construida por el cine dejó de tener significado social sobre todo para las audiencias de clase media. En este sentido, el cine industrial de los 70 y los 80 había perdido su potencial político, quedándose también al margen del cine político latinoamericano que surgió en el contexto de violencia y represión que se vivía en el cono sur durante las dictaduras (Sánchez Pardo, 2014, s.p.).

Sánchez Pardo (2014) también enfatiza que el cine posterior a 1950 fue un cine enfocado a una clase trabajadora que carecía de los recursos para pagar entradas a las salas de cine, así mismo las clases medias con la capacidad económica para dicho gasto, no se sentían reflejadas en los dramas sociales que se proyectaban en los teatros. Por esa razón los productores y los directores de cine fueron fortuitamente desplazando a las clases trabajadoras y concentrando sus esfuerzos en las clases medias urbanas. Este nuevo enfoque va dirigido en al menos dos sentidos: 1) su capacidad económica pues con la privatización de los teatros y la invasión de salas multiplex el precio de las entradas se fue elevando considerablemente y 2) en los contenidos de las películas cuyos protagonistas eran las clases medias y en particular la llamada “clase creativa” (Florida, 2002).

La transformación del cine en este periodo es un reflejo de las transformaciones económicas, simbólicas, ideológicas, sociales y estéticas que impactaron al país tras el ascenso del neoliberalismo y el género que mejor refleja este cambio de paradigma, según el propio Sánchez Pardo, es la comedia romántica, un género que además da cuenta de una creciente americanización tanto del modelo industrial del cine como de los contenidos de las historias. *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991) marcó esta nueva forma de hacer cine orientado a las clases medias y altas y precedió buena parte de los lenguajes estéticos del cine de los 2000. Tomás, el protagonista del filme es un creativo de la publicidad, una profesión que prolifera gracias a las dinámicas económicas y sociales surgidas de las

demandas del mercado neoliberal (Sánchez Pardo, 2014) y que se volverá ubicua en las historias de este nuevo cine mexicano.

A la par de este tipo de cine surge otro cuya principal característica es el retrato crudo de la violencia derivada de problemas sociales como la corrupción, el narcotráfico, la migración, el desempleo y la marginalidad. En los albores del siglo XX, una de las representaciones más contundentes del fracaso de las utopías sociales fue *Amores Perros* (Iñárritu, 2000), fracaso representado por el triunfo de la lógica neoliberal del beneficio propio que ha “(...) colonizando el imaginario mismo de los personajes como condición de existencia inevitable (...) en un mundo “sin historia” (Solomanski, 2006, p. 21).

Las historias de los personajes que se entrecruzan en el choque espectacular de la primera escena dan cuenta de las identidades sociales que pueblan la Ciudad de México y, de manera alegórica, de la forma violenta en la que éstas se encuentran. De acuerdo con Solomanski (2006), el choque de los distintos sectores no conduce a una posibilidad transformadora sino que revela el choque de personajes “totalmente egoístas y carentes de conciencia comunitaria” (p. 22). De acuerdo con la autora, el dinero aparece sobrerrepresentado, imágenes en primer plano del papel moneda aparecen frecuente y obsesivamente en primer plano, sin embargo, sus modos de producción no concuerdan con la imagen moderna del trabajo (que aparece subrepresentado) sino de robos, apuestas ilegales, asesinatos a sueldo y de “la mentira massmediática” de la publicidad, que “aunque sea el nivel menos estruendoso de la violencia social no es necesariamente el menos nocivo” (p. 24).

Estos son los únicos motores visibles de una lógica económica que nada tiene que ver con el esquema socialmente productivo del trabajo pero que sí tiene que ver con la lógica neoliberal del enriquecimiento individual como fin en sí mismo en todos los niveles y clases sociales. También representa la mentira massmediática y su fracaso en la figura de Valeria, que, como nota Solomanski (2006), vive en un departamento lleno de huecos cuya única decoración son fotos de la modelo misma; su destino trágico después del accidente en el que pierde una pierna y su lucrativa carrera en el mundo de la publicidad, solo revelan la soledad y el ensimismamiento en el que vive la protagonista. Por el contrario, el personaje de “el Chivo”, Martín Ezquerro, es un viejo ex profesor de clase media alta que, una vez



revolucionario, se ha convertido en un mercenario a sueldo de la misma oligarquía que combatiera otrora; vive entre libros y periódicos viejos que se acumulan como “artefactos inútiles de un proyecto moderno fracasado” (Ibíd, p. 27).

A pesar de que la violencia en *Amores Perros* es significativa y está vinculada tanto al fracaso de un proyecto histórico como al triunfo de la globalización neoliberal, Sánchez Pardo (2016) señala que existe una compleja articulación entre las “ideologías representacionales” de la violencia en el cine latinoamericano y su relación como estética y mercancía en el contexto del capitalismo neoliberal (p. 11).

En otras palabras este y otros filmes contemporáneos recurren a la violencia cinematográfica para crear un cierto efecto de realidad que permite percibir a los filmes como políticos tanto a nivel ideológico como afectivo (p. 12), es el caso de toda una cinematografía continental que emerge hacia finales de siglo y que echa mano de la representación “hiperrealista” de una juventud consumida por el sicariato, el desempleo, la droga y la marginación (p. 15). Destacan filmes como *Ciudad de Dios* (Meirelles y Lund, Brasil, 2002), *Rodrigo D No futuro* y *La vendedora de Rosas* (Gaviria, Colombia, 1990 y 1997), *Pizza, birra faso* (Caetano y Stagnaro, Argentina, 1997), *Caluga o Menta* (Justiniano, Chile, 1990), entre otros.

El *impasse* del que habla Sánchez Pardo consiste en que el éxito internacional de este tipo de filmes revela el papel de América Latina al interior de la “división internacional del trabajo simbólico como productor de violencia” (Ibíd, p. 12). Bajo esta lógica, la crítica que hace Iñárritu en *Amores Perros*, no es únicamente contra el neoliberalismo sino orgánica a él. La mayoría de las representaciones de la violencia social en el cine latinoamericano de este periodo circulan exitosamente como mercancías simbólicas en circuitos transnacionales. Para el autor, dicho *impasse* hace apremiante la necesidad de pensar la violencia cinematográfica no como un tema inherentemente político sino como un espacio de figuración ideológica que medie entre dos factores: el trauma de la realidad del orden económico y cultural dominante y la construcción de cierres simbólicos para sustentarlos (p. 13).

El autor pone como ejemplo paradigmático de estos cierres ideológicos el caso de *Un mundo maravilloso* (Estrada, México, 2006) donde la violencia de los pobres contra los

ricos no es sino el síntoma de un sistema que los ha invisibilizado y perseguido. Este tipo de filmes abonan a la visibilización del espacio normativo de la era neoliberal mexicana en un contexto en el que las audiencias tienen una relación política más articulada frente a factores superestructurales como el narco y el Estado, que frente al modelo económico (Sánchez Pardo, 2016, p. 14).

En México, durante la primera mitad del siglo XX, comenzaron a proliferar filmes que abordaban el tema de la violencia y la criminalidad disociadas de la presión estructural que ejerce el sistema sobre las clases sociales más desfavorecidas que irrumpen en la normalidad burguesa. *Batalla en el cielo* (Reygadas, 2005) y *Los bastardos* (Escalante, 2008) son ejemplos ilustrativos de estas situaciones. Ambos filmes narran en un tono frío y testimonial la violencia que desencadenan sus protagonistas: Marcos es un humilde chofer que secuestra a un bebé sin intenciones de lastimarlo pero cuando el bebé muere desata trágicas consecuencias para él viéndose obligado a confesar su crimen a la hija de su jefe y eventualmente a asesinarla a pesar del vínculo afectivo que ha surgido entre ambos.

*Los bastardos*, por su parte, funciona como el crudo registro de un par de indocumentados que irrumpen en la casa de una familia de clase media alta para asesinar y violentar a la madre de familia, contratados por el propio esposo de ésta. En ambos casos poca alusión se hace a las causas reales y estructurales que obligan a los protagonistas a buscar sus medios de sobrevivencia al margen del trabajo remunerado. La representación de la violencia desligada de las causas, como apunta Sánchez Pardo (2016) abona a su propio proceso de comodificación y se revela en su carácter de sostén simbólico del disciplinamiento de la sociedad (p. 17).

*Amores Perros* (Iñárritu, 2000), *Todo el Poder* (Sariñana, 2000), *Los Bastardos* (Escalante, 2008), *La Ley de Herodes* (Estrada, 1999), *El infierno* (Estrada, 2010) y otras películas del tipo son capaces de articular críticas muy duras hacia la corrupción, el Estado o el narcotráfico y sin embargo contribuyen a la comodificación de la violencia descrita arriba participando en la construcción del “fantasma de la violencia” que se constituye como sostén simbólico del disciplinamiento de la sociedad (Hopenhayn en Sánchez Pardo, 2016, p, 17-18).

En este sentido podría decirse que los filmes que representan la violencia social y la falta de oportunidades de las clases más desfavorecidas en relación con el ámbito laboral, caso que aquí nos ocupa, reproducen repetidamente los síntomas del sistema pero en un contexto que invisibiliza las causas estructurales que sujetan a dichas clases a aquella condición. Es por esa razón que en la comparativa presentada al inicio de este capítulo, los filmes argentinos que abordan la temática de la pobreza, la marginalidad y el desempleo, suelen partir de posturas fuertemente políticas, ancladas no solo en la condición de los personajes sino también en su propia conciencia del estado de las cosas.

Bajo esta óptica los filmes que, de algún modo, abordan la precariedad laboral en México lo hacen desde una mirada íntima a la situación del trabajador precarizado, las dificultades que enfrenta, sus afectos, sus formas de habitar una condición estructural que no logra dimensionar. *Workers* (Valle, 2013) *El comienzo del tiempo* (Arellano, 2014) *La camarista* (Avilés, 2018) son filmes que nos adentran contemplativamente a la vida de los trabajadores (pensionados en el caso del filme de Bernardo Arellano), a sus rutinas y a sus afectos. Las locaciones en las que se desarrolla la trama, la elección de los actores y no actores, el complejo despliegue de su emocionalidad y la belleza de su cinematografía hace de estas películas un elaborado estudio sobre el comportamiento humano en situaciones de riesgo (de riesgo laboral en la acepción que hemos trabajado antes en el desarrollo de esta investigación) pero dice poco acerca del entramado estructural y la violencia sistémica que determina su condición en el mundo del trabajo.

*Maquinaria Panamericana* (del Paso, 2016) no es la excepción, como revisamos anteriormente, únicamente una lectura alegórica (autorizada por el propio texto filmico) permite extraer las consecuencias emocionales de la violencia que implica la precarización de la vida laboral en el México contemporáneo sin que en ningún momento se haga alusión al sistema que la perpetra y la perpetúa. Cabe mencionar que el filme fue realizado en 2016 a medio periodo electoral del Presidente Enrique Peña Nieto cuyo mandato significó la vuelta al poder del Partido Revolucionario Institucional (PRI) tras doce años de administraciones panistas.

Peña Nieto heredó un país que había mejorado en términos macroeconómicos pero que también se había visto envuelto en problemas de desigualdad socioeconómica, crimen

organizado, una caótica “guerra contra el narcotráfico” y varios proyectos de infraestructura inconclusos. Durante este periodo, México pasó por tres grandes reformas estructurales: educativa, en telecomunicaciones y energética que se asemejaban al modelo económico implementado en la década de 1980 (Bizberg, 2020). Los pactos parecían beneficiar solo a quienes los firmaban: la clase política y las grandes empresas nacionales e internacionales (Bizberg, 2020). Los salarios en México durante esta época eran de los más bajos en América Latina y el sistema de seguridad social del país se había vuelto un simple sistema para otorgar “mínimos de sobrevivencia a las poblaciones más pobres (Bizberg, 2020).”

En el registro de la capacidad del Estado, a pesar de que se ha logrado mantener la estabilidad macroeconómica, desde el cambio del modelo de sustitución de importaciones por el exportador, el Estado ha sido cada vez menos capaz de incrementar los niveles de bienestar de la población. Ha crecido el número absoluto de pobres, a pesar de que el número relativo ha disminuido ligeramente, la economía ha sido incapaz de crecer a un ritmo sostenido para generar el número de empleos necesarios, fomentar la productividad, los salarios y reducir la desigualdad, que está hoy casi en el mismo nivel que hace 30 años: el índice de Gini, que era 49.7 en 2002, bajó apenas a 48.1 en 2012. (Ibíd, p. 124)

Al mismo tiempo se acusaba la elección de fraudulenta por diversos grupos de oposición política. Además, los sexenios de Calderón y Peña Nieto estuvieron plagados de controversias y acusaciones de corrupción. Esta combinación de políticas públicas enfocadas en la macroeconomía y elecciones controversiales y competidas dieron como resultado un país dividido políticamente y que padecía de una desigualdad socioeconómica significativa. La clase media y por ende las empresas pequeñas y medianas, como la representada en la película, atravesaban por una situación difícil. En efecto, las empresas nuevas en México durante esa época tenían una expectativa de vida de menos de 8 años (INEGI, 2016).

Mucho se dijo acerca de la disminución de las cifras de desempleo en el mandato de Peña Nieto, sin embargo, de acuerdo con María Fernanda Navarro (El economista, abril 6, 2018), el aumento de las plazas de trabajo y la reducción de las cifras de desempleo, nada dice de la calidad de dichas fuentes de trabajo: el 74% de las nuevas plazas no pagan más de 3,842 pesos (Navarro 2018).

Para 2018 el 34% de la población ocupada percibe un sueldo que va de 1,900 a 3,800 pesos al mes mientras que otro 26% percibe hasta tres salarios mínimos: 3,842 a 5,763 pesos al mes de acuerdo con el INEGI (cifra recuperada por Navarro, 2018). En otras palabras el 70% de la población ocupada percibe salarios bajos en relación con el costo de la vida digna que asciende a 27,198 pesos para una familia promedio (padres y dos hijos) en Ciudad de México y 25,488 pesos para el resto de las ciudades de acuerdo con el (EIM) Estándar de Ingreso Mínimo (Mendoza, Aban Tamayo, y Robles, 2020).

En conclusión, aunque las cifras presentaron un aumento significativo en materia de empleo durante sexenio de Peña Nieto, la calidad de esta se sitúa muy por debajo de los estándares para una vida digna.

### **Anexo III. Fichas técnicas de las películas**

#### ***La Demolición***

35mm / 80' / Color / 2006

Director: Marcelo Mangone

Guión: Ricardo Cardoso y Marcelo Mangone (adaptación)

Director de fotografía: Martín Nico

Dirección de Arte: Mariela Ripodas

Sonido: Vicente D' Elia

Música: Martin Bianchedi

Montaje: Sergio Zottola

Jefe de Producción: Pablo Trigo

Directora de Producción: Elida Motyczak

Productor Ejecutivo: Alberto Trigo

Elenco: Enrique Liporace, Jorge Paccini, Roly Serrano, Marcelo Mazzarello, Alejandro Pous, Ernestina Pais, Marcelo Alfaro, Mimi Ardú

#### ***Maquinaria Panamericana***

35mm / 90' / Color / 2015

Director: Joaquín del Paso

Guión: Joaquín del Paso y Lucy Pawlak

Director de fotografía: Fredrik Olsson

Dirección de Arte: Lucy Palwak y Paulina Sánchez

Sonido: Santiago de la Paz y Santiago Arrollo

Música: Christian Paris

Montaje: Raúl Barreras

Productora: Amondo Films

Elenco: Ramiro Orozco, Delfino López, Javier Zaragoza, Cecilia García, Irene Ramírez, Regina Dupacci, César Panini, Javier Camacho