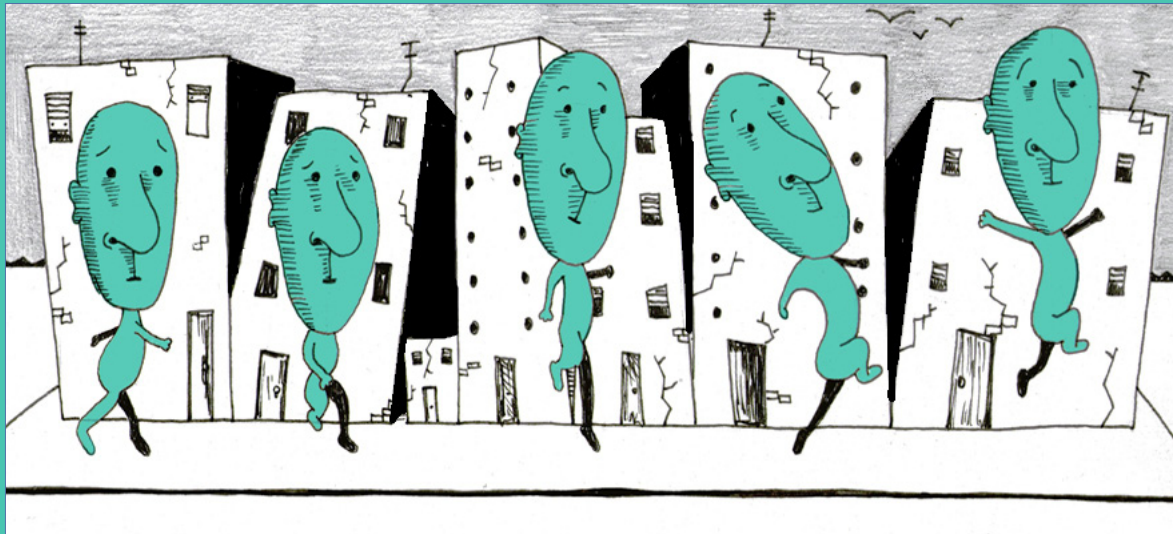


#15

CRISIS Y RENOVACIÓN EN EL CINE DE ANIMACIÓN ARGENTINO. EL CASO DE *EL EMPLEO*¹

Vicente Fenoll

Universitat de València



Resumen || Los procesos de crisis modifican el imaginario social e influyen en la creación artística y en los productos culturales. El objetivo de este trabajo es averiguar la incidencia de la crisis Argentina de 2001 en el cine de animación. A partir del análisis audiovisual de la película *El empleo* (Santiago Grasso, 2008), buscamos qué elementos se problematizan y qué tipo de discurso plantea. Las conclusiones del trabajo pretenden ampliar la cobertura de los estudios académicos centrados en el impacto de la crisis sobre los productos culturales también al ámbito del cine de animación contemporáneo.

Palabras clave || Cine de animación | Crisis | Animación argentina | Alienación | Empleo

Abstract || Crisis processes change the social imaginary and influence artistic creation and cultural products. The aim of this work is to analyze the impact of the 2001 Argentinian crisis on film animation. By means of an audiovisual analysis of the film *El empleo* (dir. Santiago Grasso, 2008), I address the elements that are problematized and the discourses posed by the film. The conclusion aims to expand the scope of academic studies focusing on the impact of crisis on cultural products in the field of contemporary animation.

Keywords || Animated films | Crisis | Argentinian animation | Alienation | Employment

0. Introducción

El propósito de este trabajo es analizar la película de animación *El empleo* (Santiago «Bou» Grasso, 2008) para rastrear los efectos de la crisis Argentina de 2001 en la producción cultural del país austral. Consideramos oportuno el estudio de este corto de animación independiente porque, al estar producido al margen de la industria cultural, el autor dispone de mayor libertad para la selección de temas, ya que la obra no está supeditada a intereses comerciales. Asimismo, dentro del repertorio de obras producidas por animadores independientes que proliferan con el cambio de siglo, nuestro caso de estudio ofrece un ejemplo paradigmático para observar la incidencia de la crisis en este ámbito de creación audiovisual: la película plantea una crítica mordaz al empleo y al lugar que ocupa el ser humano dentro del sistema de producción capitalista, cuestionando las relaciones de producción que fundamentan el modelo económico que colapsa en diciembre de 2001.

La animación es un formato audiovisual que ofrece un alto grado de libertad expresiva y permite representar conceptos e ideas que proceden directamente de la mente del autor (Autor, 2015). Como señala Santiago Grasso en una entrevista (Godfrid, 2009), aunque técnicamente la película de animación *El empleo* podría haberse rodado con actores, la utilización de la animación permite desarrollar ideas que son difíciles de plasmar en otros formatos. En esta misma línea, Luis Bras (1990) plantea que, pese a los alardes técnicos del cine, el dibujo animado posibilita mostrar acciones que desafían a las leyes naturales y a las experiencias o conductas normales:

Dejemos la normalidad para el cine con actores, entremos en la poesía de la imaginación, del color que no es así, de los árboles que no son así, de los seres que no son así. Son como los pensó el animador, que al inventar sus criaturas les impuso una vivencia distinta a obediencia a las leyes de la naturaleza. En esa impertinencia reside el verdadero encanto del dibujo animado. (Cit. en Manrupe, 2011: 18)

Las características del cine de animación establecen una relación significativa entre lo representado y la sociedad en que se produce, ya que la abstracción de la imagen animada le permite presentarse como «ícono-simbólico —escapando a la indicialidad de la imagen fotográfica— y de esta forma dar cuenta de manera más efectiva de las construcciones “imaginarias” que configuran un cierto imaginario social» (Pelli, 2012: 57). Como define Castoriadis, las significaciones imaginarias sociales creadas por una sociedad «hacen que exista un mundo en el cual esta sociedad se inscribe y se da un lugar. Mediante ellas es como se constituye un sistema de normas, de instituciones en el sentido más amplio del término, de valores, de orientaciones, de finalidades de la vida tanto colectiva como individual» (1997: 195).

NOTAS

1 | Este artículo forma parte de la producción académica del proyecto I+D de la Comisión Europea «Cultural narratives of crisis and renewal» (RISE-2014-645666 CRIC).

De este modo, el análisis del mundo imaginario de la película animada nos permite buscar los elementos que elige el autor para la representación de las relaciones de producción del sistema capitalista y averiguar la perspectiva que adopta en la elaboración del discurso. Como señala Eliseo Verón: «el análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos, ya sean las de su generación o las que dan cuenta de sus “efectos”» (1998: 127). Si bien aceptamos que las representaciones del cine no muestran la realidad tal como es, sí que permiten su análisis como construcciones sociales, ya que las películas «constituyen uno de los instrumentos de que dispone una sociedad para ponerse en escena y mostrarse» (Sorlin, 1985: 252).

Para llevar a cabo nuestra investigación nos centraremos, en primer lugar, en las características del cine de animación argentino en que se circunscribe la obra analizada. A continuación, contextualizaremos la situación social, económica y política en que se produce nuestro caso de estudio, *El empleo*, para poner la película en relación con las condiciones productivas (Verón, 1998) y la configuración ideológica y el medio social en que se inserta (Sorlin, 1985). Nos interesa conocer cómo surge la crisis de 2001 y qué repercusión tiene en la producción cultural del país, especialmente en el ámbito del cine de animación. Por último, realizaremos un análisis de la película y ofreceremos las conclusiones de nuestro estudio. Dado que la película no contiene diálogos, el análisis del discurso se lleva a cabo a través de una hermenéutica de los elementos audiovisuales: los sonidos, los rótulos, los colores y texturas utilizados, así como las acciones de los personajes animados cobran un papel central en el estudio, al ser los únicos elementos que aportan significado a la obra.

1. El cine de animación en Argentina

La animación argentina tiene una larga trayectoria que se remonta a los orígenes del cine. Según Giannalberto Bendazzi (2008), el primer largometraje de animación de la historia se produce en Argentina. Se trata de *El Apóstol*, realizado por Quirino Cristiani en 1917. Igualmente, también se filma en este país el primer largometraje animado sonoro, *Peludópolis* (Quirino Cristiani, 1931). En la década de los cuarenta, encontramos la primera película animada en color argentina: *Upa en apuros* (Dante Quintero, 1942). Este corto supone la primera toma de contacto con los Estudios Disney, iniciando una escuela de la estética Disney en Argentina (González, 2011: 36).

Aparte de estas obras seminales, encontramos películas animadas para la publicidad desde la aparición de la televisión en los años

cincuenta, con una producción especialmente prolífica en los años setenta. La producción de animación también se centra en el desarrollo de series para la televisión, que incluyen la adaptación de historietas o tiras cómicas. Durante este periodo se consolidan animadores de la talla de Manuel García Ferré, Jorge Martín, Oscar Desplats o Carlos Constantini. Después de esta fase de popularización de la animación y tras la transición democrática, llegamos en la década de los noventa al periodo de la «animación argentina contemporánea» (Siragusa, 2010: 27). Como apunta Alejandro González (2011), a mediados de los noventa se produce un punto de inflexión y surgen nuevas productoras, que relanzan la creación de animación para el cine y, en especial, para la televisión, sumándose a la labor realizada desde 1990 por el programa televisivo *Caloi en su tinta*. Destacan los proyectos desarrollados por las productoras *Illusions Studios* o *Patagonik Films*, a los que hay que añadir la producción de un nutrido grupo de animadores independientes que surgen a partir del año 2000. Como señala Manrupe: «Lo que los *fanzines* fueron hacia 1997-1998, en el cambio de siglo lo constituyó la animación» (2004: 117).

La activación de la animación independiente se debe a la conjunción de diversos factores. En primer lugar, se popularizan durante los noventa series de animación en las que tiene cabida el público adulto, como *The Simpsons* (Matt Groening), *Beavis and Butt-head* (Mike Judge) o *Mercano el marciano* (Juan Antín). En segundo lugar, la evolución tecnológica posibilita que, con una simple computadora y el software adecuado, se pueda producir animación sin necesidad de invertir grandes cantidades de dinero en equipo de rodaje y en actores. Sirva de ejemplo la serie de animación *Alejo y Valentina* de Alejandro Szykula, desarrollada íntegramente por el autor con el programa Flash y difundida originalmente a través de Internet. A esta circunstancia hay que sumar que el tipo de cambio del dólar en los noventa era muy bajo, por lo que favoreció la inversión en nuevas tecnologías. En tercer lugar, durante este periodo aumenta el número de centros educativos que ofrecen esta especialidad, incrementando el número de posibles animadores. En cuarto lugar, la creación de animación se ve potenciada con la aparición de numerosos festivales, como ANIMA en Córdoba o Expotoons en Buenos Aires, donde poder exhibir la producción y establecer redes de contacto entre animadores y académicos. Por último, resulta crucial para la consolidación de este proceso la política de ayudas que ofrece el gobierno argentino al sector a través del INCAA.

De este modo, se incorporan al mundo de la animación un conjunto de directores noveles, que introducen las nuevas tecnologías en el sector al tiempo que plantean temáticas y perspectivas diferentes. Dentro de este plantel encontramos a animadores como Ayar

Blasco, Santiago Grasso o Juan Pablo Zararamella, que desarrollan proyectos independientes al margen de su trabajo para la televisión, con el fin de liberarse de los constreñimientos a los que se ven sujetos tanto en la temática como en los formatos utilizados. Asimismo, existe una importante producción y experimentación proveniente del ámbito académico, como la Universidad del Cine, el Centro Experimental de Animación de la Universidad de Córdoba, el grupo AVEX (Avellaneda Experimental) o Pablo Rodríguez Jáuregui y la Escuela para Animadores de Rosario.

Vinculada a estos realizadores independientes, encontramos una renovación en la producción de animación argentina contemporánea. Películas como *Mercano el marciano* (Juan Antín, 2002), *The Planet* (Pablo Rodríguez Jáuregui, 2002), *Luminaris* (Juan Pablo Zaramella, 2011), *Teclópolis* (Javier Mrad, 2011), *Ánima Buenos Aires* (María Verónica Ramírez, 2012), *Padre* (Santiago «Bou» Grasso, 2013) o el caso analizado son una muestra de cómo la animación argentina independiente busca desligarse de los clichés tradicionales y de su encasillamiento en el ámbito del público infantil, abordando temas más complejos, como la globalización, las relaciones de producción del sistema capitalista o los desaparecidos durante la última dictadura militar.

Cabe destacar el estrecho vínculo que existe entre el mundo de la historieta y el de la animación. Sirva de ejemplo el caso de Santiago Grasso, que es animador e historietista. En este sentido, en el ámbito de la historieta argentina, encontramos también un proceso de crisis y renovación que se materializa con el cambio de siglo. La crisis de 2001 confluye con el declive en el que se encuentra inmerso el sector desde la década de los noventa. De tal forma que el estallido social propina el golpe de gracia al modelo existente, que se hace patente con la desaparición de las principales editoriales (von Sprecher, 2011). Con la llegada de la Web 2.0, la producción independiente de cómic, que había sobrevivido en el ámbito del fanzine y de la autoedición, se traslada a Internet, donde aparecen los primeros blogs de historieta (Fernández y Gago, 2012). Este nuevo modo de producción ofrece una mayor libertad creativa para el género y favorece la aparición de una nueva generación de creadores.

En el cine argentino encontramos también un proceso de renovación durante los años noventa, que se concreta con la llegada de una generación de realizadores que constituyen un «nuevo régimen creativo» denominado Nuevo Cine Argentino (NCA) (Aguilar, 2006: 14). Destacan, entre otros, directores como Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Martín Rejtman o Pablo Trapero. Las películas del NCA suponen una ruptura con el cine anterior porque utilizan modos de producción muy diferentes, en general más precarios, y abandonan el espíritu contestatario, con un rechazo a la demanda política e identitaria que lo diferencia del proceder del cine argentino de

décadas anteriores (Aguilar, 2006). Igualmente, como señala Agustín Campero (2009), el NCA lo conforman una compleja amalgama de películas en las que, a menudo, no están claras las fronteras entre lo documental y lo ficcional. No obstante, aunque no podemos hablar de un movimiento homogéneo, siempre se percibe en sus películas algo de la verdad: «no sólo de la verdad de la relación entre el director y las condiciones de producción de su obra, sino también de la verdad del mundo en el que vivimos» (Campero, 2009: 8).

Al igual que sucede con las películas de animación, la producción del NCA se financia, principalmente, gracias al INCAA o al apoyo de fundaciones extranjeras. En este sentido, cabe destacar el papel del estado en el fomento de una producción nacional, que ha mantenido la inversión en el cine de forma continuada, incluso en plena recesión económica (Puente, 2007: 50). Otro de los elementos que caracteriza al NCA es la utilización de medios de distribución alternativos para obtener visibilidad, especialmente gracias a su exhibición en festivales de cine, como el Festival de Cine Independiente de Rotterdam o el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).

Podemos observar el impacto de la crisis en la temática de la producción cinematográfica de este periodo, donde aparece reflejada de forma explícita y cruda en películas documentales como *Memorias del saqueo* (Fernando «Pino» Solanas, 2004) o *La dignidad de los nadie* (Fernando «Pino» Solanas, 2005). La crisis está presente en las películas del NCA, formando parte de su temática habitual (Page, 2009). El contexto de crisis aparece de forma más realista en películas como *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998) o de forma más metafórica en films como *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001). Incluso encontramos la impronta de la crisis en películas del circuito comercial, como *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) o *Luna de Avellaneda* (Juan José Campanella, 2004).

Los cambios sufridos en el ámbito de la historieta, el cine y la animación tienen su origen en la década neoliberal y cristalizan con la crisis del cambio de siglo. El contexto político, económico y social de ese periodo sienta las bases para que se produzca este proceso de transformación, que supone una apertura formal y de contenidos de la producción animada, liberada de las constricciones que impone la pertenencia a la industria cultural. A continuación, vamos a repasar la cronología de la crisis de 2001 y las implicaciones que tiene para la producción cultural argentina.

2. La crisis de 2001

En diciembre de 2001 se produce un colapso político, económico y social en Argentina, que tiene su origen en la recesión económica que arrastra el país desde 1998. La crisis estalla por la decisión del gobierno argentino de restringir la libre disposición de dinero en efectivo, ordenada el 3 de diciembre de 2001: el denominado *corralito*. Aunque la medida pretende evitar la fuga de capitales del país, a la postre, supone la confiscación del dinero de los ahorristas. Esta medida desencadena protestas populares masivas, como cacerolazos y manifestaciones en todo el país bajo el lema *¡Que se vayan todos!*, que tienen como consecuencia inmediata la caída del presidente Fernando de la Rúa. De este modo, culmina una década de gobiernos neoliberales, caracterizada por privatizaciones, desindustrialización, desempleo y precarización del trabajo, que tuvieron como corolario el aumento de las desigualdades sociales (Svampa, 2005).

En esta coyuntura, Argentina declara la suspensión de pagos de la deuda externa y se sumerge en una profunda crisis económica. El desempleo pasa del 12,4% en 1998 al 23,6% en 2002, mientras que la tasa de pobreza que en 1998 representa el 25,9% de la población se incrementa hasta el 57,5% en 2002 (Saxton, 2003). La rápida degradación de la situación económica acarrea consecuencias dramáticas a nivel político, ya que en apenas dos semanas se suceden en la dirección del país cinco presidentes. Al mismo tiempo, desencadena una tremenda inestabilidad social, con protestas, disturbios y saqueos a comercios, que fueron reprimidos con dureza por las fuerzas policiales y de seguridad. De este modo, la experiencia devastadora del desempleo, el hambre y la recesión pasan a formar parte del imaginario colectivo de los argentinos (Grimson, 2004). Para Claudio Díaz (2015), uno de los cambios más profundos que se produce en la sociedad argentina tras la década neoliberal está relacionado con los modos de pensar, de sentir y de percibir la realidad. Según afirma el autor en una entrevista, el neoliberalismo acarrea profundas modificaciones en el imaginario social:

El individualismo, la sospecha de que todo lo que viene del estado es malo, la idea de un Mercado que funciona como instancia superior que tiene leyes propias y tan misteriosas como si fuera una instancia divina, que tiene sus propios sacerdotes que hablan un lenguaje incomprensible. En ese imaginario, la lógica de la mercancía lo envuelve todo, lo atraviesa todo. (Heinz, 2015)

Las dislocaciones de todo tipo provocadas por la profunda crisis que sufre la Argentina con el cambio de siglo repercuten en los objetivos, las representaciones y la forma de narrar las historias de

los autores de este país. En consonancia con la visión de Williams (1997), consideramos que las condiciones históricas materiales determinan a los fenómenos culturales, mediante un proceso de límites y presiones complejo e interrelacionado que se halla en el propio proceso social. Partimos de la base de que «toda producción de sentido está insertada en lo social» (Verón, 1998: 125). Por tanto, el clima de convulsión social y el paisaje humano de la crisis tienen «una expresión simbólica en distintos lenguajes artísticos producidos en ese contexto» (Amado, 2009: 16). De esta manera, el análisis de los productos culturales permite descubrir ejemplos en los que se representa el proceso histórico y social, es decir, la ideología y la concepción del mundo cristalizada en un momento dado (Williams, 1997).

Se han publicado diversos estudios académicos sobre las huellas de la crisis en los relatos de obras pertenecientes a los distintos espacios de producción cultural argentina. En el ámbito de la música popular, disponemos de estudios que analizan la manera en que se manifiesta el imaginario social en las canciones durante la década de los noventa (Díaz, 2015). También encontramos estudios que se ocupan del impacto en la literatura de la primera década del nuevo siglo (Rodríguez Pérsico, 2015), así como de la historieta tras la crisis de 2001 (Gago, 2016). En cuanto al cine, distintos autores han analizado la producción de este periodo, centrándose especialmente en el Nuevo Cine Argentino (Aguilar, 2006; Amado, 2007; Campero, 2009; Dillon, 2014; Link, 2015; Page, 2009), pero también en el cine más comercial (Dillon, 2015). Sin embargo, pese a la existencia de un corpus de films de animación que representan de algún modo los efectos de la crisis, no encontramos investigación académica que se ocupe de este fenómeno. En este sentido, el objetivo del estudio es paliar esta carencia, por lo que nos proponemos analizar la siguiente producción animada.

3. Análisis de *El empleo*

El empleo (2008) es un corto de animación, dirigido por el argentino Santiago Grasso, que muestra sin diálogos la jornada de un hombre desde que se levanta por la mañana hasta que llega a su puesto de trabajo. Se trata de una animación independiente producida por el mismo autor, que cuenta con el apoyo de una Beca Nacional de Creación otorgada por el Fondo Nacional de las Artes y la subvención del INCAA. La película ha sido galardonada con más de cien premios en distintos festivales internacionales, entre los que destacan: Festival Internacional de Annecy (2009), Festival de Cine de la Habana (2009), Festival Cinema Jove de Valencia (2009) o Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (2008).

El director, conocido como Santiago Bou Grasso, es Diseñador de Comunicación Visual por la Universidad Nacional de la Plata (Buenos Aires). Aparte de su trabajo como ilustrador y dibujante de cómic, ha trabajado de animador en varios largometrajes de producción argentina e internacional: *Condor Crux* (Juan Pablo Buscarini, Swan Glecer y Pablo Holcer, 2000), *Patoruzito* (José Luis Massa, 2004), *Gisaku* (Baltasar Pedrosa, 2005), *El Arca* (Juan Pablo Buscarini, 2007) o *Nocturna* (Adrià García y Víctor Maldonado, 2007), entre otros. En la actualidad desarrolla su obra a través de la productora opusBOU, con la que ha realizado cuatro cortos de animación independiente: *El pájaro y el hombre* (2005) y *-Hola?* (2007) son apuestas formales con una temática banal, mientras que *El empleo* (2008) se centra en el tema de las relaciones de producción y *Padre* (2013) es un ejercicio de memoria histórica que aborda el final de la última dictadura militar.

El empleo está realizado mediante animación de dibujos en 2D pintados en acuarela, aunque incluye algunos objetos diseñados en 3D, como el reloj despertador de la escena inicial. La paleta de colores ocres utilizada en la animación confiere un aspecto apagado a la película, especialmente a los personajes, casi transparentes. Asimismo, la trama moteada característica de la acuarela se utiliza solo para pintar los fondos. De este modo, la textura rugosa resalta los colores de los elementos no humanos, como pared, suelo, mobiliario, cielo, etc. Por el contrario, las personas aparecen dibujadas sin detalles, diluidas en colores lisos de un tono uniforme. Esta connotación cromática de las imágenes se suma al simbolismo de la diégesis y condiciona la lectura emocional de la historia, ya que acentúa el estado de apatía en que están inmersos los personajes y redonda en su representación alienada.



Ilustración 1. Cosificación del hombre en su trabajo objetivado.

La historia arranca con el sonido del despertador, que señala el inicio de la jornada laboral del protagonista. La animación nos ofrece imágenes realistas pero que plantean situaciones surrealistas, en las que los seres humanos aparecen cosificados en relación al puesto de trabajo que realizan. Desde la primera escena asistimos a una historia en la que el uso del hombre por el hombre se hace patente de forma visual. El protagonista se incorpora y enciende una lamparilla de mesa que se sustenta sobre la espalda de lo que parece ser un hombre agazapado, aunque está caracterizado de tal forma que en un primer visionado puede llegar a pasar desapercibido. Sin embargo, cuando se levanta y enciende la luz, entonces se observa claramente que la lámpara es un realidad un hombre que hace de lámpara.

Si bien la situación produce cierto extrañamiento, la aparición del rótulo *el Empleo* junto al hombre-lámpara nos ayuda a establecer una perspectiva desde la que dotar de significación a la escena. En este sentido, el mensaje lingüístico cumple una doble función. Por un lado, una función denotativa que indica literalmente el título del corto. Por el otro, *el Empleo* cumple una función connotativa que nos permite anclar el significado de las distintas acciones que se suceden en la historia. Como señala Barthes, «el texto guía al lector entre los significados de la imagen, le hace evitar algunos y recibir otros, y a través de un *dispatching* a menudo sutil, lo teleguía hacia un sentido elegido con antelación» (1986: 36-37). Al carecer de diálogos en la diégesis que acoten el sentido del corto, el título nos impele sin otras interferencias lingüísticas a fijar la lectura de la significación simbólica de las imágenes desde un punto de vista que desenmascara dialécticamente el vínculo entre el empleo y la alienación del ser humano.

Como señala Marx en sus manuscritos económico-filosóficos, el *empleo* es alienante porque «en su trabajo el trabajador no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu» (Marx, 1968: 109). En este sentido, el film refleja la enajenación de los personajes en el desempeño de sus empleos. Los gestos apáticos revelan una aceptación estoica, casi ascética, de la actividad productiva, lo cual nos permite, como propone Eisenstein, «seguir los síntomas visibles hasta sus causas ausentes (o insumables)» (Jameson, 2009: 107). En este punto, cabe recordar que, en una economía en continua crisis, el empleo está connotado por la contingencia de su carencia: el desempleo. Tal y como sostiene Bourdieu (1998), la generalización de la inseguridad laboral en la sociedad acrecienta el temor al desempleo y a las terribles consecuencias que este conlleva, por lo que los empleados se encuentran a merced de los empleadores, desencadenando una precarización de las condiciones laborales: «Casualization of

employment is part of a mode of domination of a new kind, based on the creation of a generalized and permanent state of insecurity aimed at forcing workers into submission, into the acceptance of exploitation» (Bourdieu, 1998: 82).

Tras levantarse de la cama, el protagonista comienza las rutinas de su jornada, en las que cada objeto material se encuentra remplazado por un ser humano que realiza las funciones del objeto. De este modo, se afeita frente a un hombre-espejo, para tomar a continuación el café sentado sobre un hombre-silla frente a una pareja de hombres-mesa a la luz de un hombre-lámpara. El eco del título *el empleo* dirige la interpretación de las imágenes desde la perspectiva de las relaciones de producción. Una vez planteado el contexto en que se desarrolla la historia, la cámara se aproxima al rostro del protagonista, aislándolo del resto de personajes cosificados que conforman la escena, para mostrar la apatía y el estado de alienación en que se encuentra. En este sentido, el corto se caracteriza por un uso acertado del ritmo de la acción, que es lo suficientemente pausado como para que el espectador reflexione sobre el simbolismo de las distintas situaciones en las que se desenvuelve el protagonista.

Antes de salir de casa recoge la gabardina, el maletín y las llaves de una mujer-perchero. En todos los personajes encontramos las mismas miradas vacías, ajenas a la situación en que se encuentran. Tan sólo un desmotivado pestañeo y un lacónico suspiro nos transmiten la idea de que los hombres-objeto están vivos. A partir de este momento, todas las escenas del protagonista cuentan con una estructura similar: se plantea una situación y se prolonga unos segundos para generar una expectativa antes de mostrar su resolución al espectador. De este modo, vemos al personaje esperando unos segundos en una parada de taxi, le sigue un plano detalle de unos pies caminando y, a continuación, se nos muestra el personaje subido al lomo de un hombre-taxi. Después de detenerse frente a los hombres-semáforo y entrar dentro del edificio a través de los hombres-puerta, el personaje entra en un ascensor. En esta escena, cuando el ascensor sale de plano por la parte superior del encuadre, el plano se prolonga más tiempo del necesario, generando un suspense que se resuelve al desvelarse que el mecanismo utilizado es un hombre obeso que ejerce de contrapeso. Una vez llega el personaje a la planta de destino, sale del ascensor y deposita su gabardina y su maletín en una mujer-taquilla.

Después de las escenas de acceso al edificio, planteadas de forma ingeniosa y cómica, la cámara adopta una perspectiva más circunspecta, centrándose en el flemático caminar del personaje. Finalmente, se detiene y, con la misma parsimonia, se extiende en el suelo delante de la puerta para ejercer de hombre-felpudo. Si bien llegados a este punto, el mensaje del hombre-objeto ha sido

recalcado suficientemente, siempre se ha producido en la otredad, por lo que el espectador ha podido disfrutar del planteamiento desde la exterioridad. Sin embargo, al transformarse el protagonista del film en hombre-objeto, transfiere al espectador la reificación. De este modo, la dilatada secuencia en que otro personaje se acerca y limpia sus zapatos sobre la espalda del protagonista se percibe desde otra perspectiva, ya que el espectador es también receptor de la humillación del hombre-felpudo, que literalmente es pisoteado por otro hombre. La secuencia acaba con un estoico suspiro del protagonista, tirado en el suelo y con las marcas de suciedad de los zapatos visibles en la espalda.

Cabe destacar que el empleo elegido para el protagonista de la historia es precisamente el más humillante de todos. El resto de hombres-objeto que aparecen desempeñando su trabajo, transmiten extrañamiento al principio y comicidad o ridículo después. Sin embargo, la identificación con el protagonista hace que el espectador *se sienta como un felpudo*. De este modo, aunque se transfiere el concepto del uso del hombre por el hombre, se accede a él desde la perspectiva de la víctima, favoreciendo este punto de vista en la interpretación de la historia que hace el espectador.



Ilustración 2. Toma de conciencia como requisito para el cambio.

Al finalizar los títulos de crédito de la película, vuelve a aparecer el hombre-lámpara del principio, quien se quita la pantalla de la cabeza y, después de contemplarla durante unos instantes, la lanza enfadado al suelo y se marcha. Según apunta Deleuze (1987), al observar a un individuo encontramos referencias a sus propios asuntos,

aunque estos expresan necesariamente las contradicciones y problemas sociales o padezcan directamente sus efectos. El elemento privado puede convertirse, pues, en el lugar de una toma de conciencia, en la medida en que se remonta a las causas o en que descubre el «objeto» que él expresa. (Deleuze, 1987: 288)

Tras esta escena, no sabemos cuál es el siguiente paso que da el protagonista del corto, en este sentido es un final abierto, lo que sí que se desprende de las imágenes es que para salir del estado alienado hay que tomar conciencia de él.

4. Conclusiones

El impacto de la crisis argentina de 2001 despierta en algunos animadores la necesidad de producir obras con valor pedagógico que sirvan de herramienta para el cambio social. Tal y como plantea Pablo Rodríguez Jáuregui en una entrevista al diario *La Capital* (23/12/2001), realizada en diciembre de 2001:

Hay que intentar que las producciones articulen de alguna manera con la realidad para que no sean algo decorativo o un divertimento estético, sino que cumpla alguna función social en un momento crítico del país. Hablo por mí, pero creo que hay que intentar hacer un cine militante aplicado a los dibujos animados. De cualquier manera no nos vamos a hacer ricos pero tenemos trabajar para que trascienda al prestigio personal. (Rodríguez Jáuregui, 2001)

El Empleo es un ejemplo de cómo repercute la experiencia de la crisis en la elección del tema y en los objetivos del artista, ya que plantea una mirada crítica al modelo de relaciones de producción capitalista con el fin de desnaturalizarlo. La película muestra de manera alegórica la explotación del ser humano por el propio ser humano. Las imágenes nos invitan a reflexionar sobre el estatuto del trabajo en la sociedad capitalista, en un recorrido que va desde el protagonista de la historia hasta el espectador. No obstante, la historia no ofrece esta denuncia acabada, simplemente la sugiere, para que sea el propio espectador el que aprehenda el sentido por sí mismo. En este sentido, la película se diferencia del estilo del Nuevo Cine Argentino, el cual se caracteriza por evitar las narraciones alegóricas (Aguilar, 2006; Page, 2009).

Santiago Grasso traspone el discurso en relato fílmico: las imágenes en movimiento se utilizan con fines dialécticos y críticos. Toda la acción del corto se supedita a la trasmisión de conceptos abstractos que se encuentran imbricados en la superficie fenomenológica de las acciones de los personajes. Asistimos, por tanto, a una puesta en escena que está en sintonía con el cine intelectual de Sergei Eisenstein, donde se plantean relaciones visuales que impelen a la abstracción y a la generalización: «something like a Marxian

version of Freudian free association» (Jameson, 2009: 113). Si bien el director soviético proyectó filmar de forma asociativa las tesis expuestas por Karl Marx en *El capital* (1976), a través de las acciones desarrolladas durante «a day in a man's life» (Eisenstein et al., 1976: 7); en cambio, *El empleo* desarrolla este ambicioso proyecto, pero reproduciendo durante la jornada de este hombre la cuestión del trabajo alienado, tema presente en otra obra de Marx: *Los manuscritos económico-filosóficos* (1968).

En *El empleo* las asociaciones no se producen entre planos consecutivos, como sucede en el montaje intelectual, sino que cobran sentido dentro del mismo plano. En efecto, el corto ilustra el patetismo cotidiano de los seres humanos mediante una alegoría que desnaturaliza la explotación y el carácter alienante que subyace en las relaciones de producción del sistema capitalista. Visualmente se representa a las personas que aparecen en el corto con los trabajos que desempeñan, es decir, se establece una relación metonímica entre el trabajador y su empleo, entre el ser humano y su trabajo objetivado. Los distintos personajes que se cruzan con el protagonista lo hacen en calidad de objetos y son utilizadas como tales: están cosificados. La figura cobra significado pleno gracias a la última escena, en la que se revela que el propio protagonista es un eslabón más del sistema capitalista de producción. La identificación del espectador con el personaje exige una lectura en primera persona, que nos lleva a la reflexión de que nosotros también formamos parte del sistema. De este modo, el estado de alienación trasciende a través de las imágenes, que muestran desde una perspectiva desnaturalizante la cosificación del ser humano y su uso mercantilizado al servicio de la economía.

Durante la película, las relaciones de producción se asumen con resignación como algo inexorable, incuestionable y fuera de toda duda, independientemente de lo denigrante o duro que el trabajo pueda llegar a ser. Como apunta Grimson (2004), el fantasma de la devastación económica y la sensación de que la situación siempre podría ser peor generan parálisis y conservadurismo en la sociedad argentina, y desarrollan «la capacidad de regular los límites de las prácticas, de las expectativas y de los deseos» (Grimson, 2004: 192). Por tanto, es en estos miedos donde se concretan los límites en la superestructura social que vienen determinados por la base económica (Williams, 1997).

En este sentido, el discurso de la película entronca con el que encontramos en el cine argentino contemporáneo, donde se ofrece una perspectiva muy negativa en cuanto a la posibilidad de subvertir el control del mercado o restablecer la acción colectiva (Page, 2009). Asimismo, refleja, en palabras de Maristella Svampa, el proceso de descolectivización de los trabajadores argentinos a raíz de las

transformaciones de la década neoliberal, es decir: «la pérdida de aquellos soportes colectivos que configuraban la identidad del sujeto (sobre todo, referidos al mundo del trabajo y la pertenencia social) y, por consiguiente, a la entrada a un periodo de “individualización” de lo social» (Svampa y Pereira, 2004: 3).

En cambio, a diferencia del NCA, la película plantea la auto reflexión como herramienta para el cambio, ya que la toma de conciencia permite desnaturalizar la cosificación de las relaciones laborales. El último plano muestra cómo la resignación que rezuman los distintos personajes durante todo el corto se transforma en enojo. La reflexión provoca una fisura en la naturalización del proceso, por la que se vislumbra la explotación del hombre por el hombre. Tal revelación admonitoria lleva al enfado y este a la acción. De este modo, se produce una correlación entre lo privado y lo político en la que se materializa la idea de Gramsci (1975) de que para acabar con la reproducción consentida de las relaciones reales entre los hombres y el mundo de la producción es necesario, en primer lugar, tomar conciencia de nuestra participación pasiva en el proceso. Como señala Stéphane Hessel en su obra *¡Indignaos!* (2011), hay que vencer la indiferencia para no perder la facultad de indignación y el compromiso que la sigue, componentes esenciales e indispensables en el ser humano.

Bibliografía citada

- AGUILAR, G. M. (2006): *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- AMADO, A. M. (2009): *La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007*, Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.
- BARTHES, R. (1986): *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Ediciones Paidós ibérica.
- BENDAZZI, G. (2008): *Quirino Cristiani, pionero del cine de animación: dos veces el océano*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor SRL.
- BOURDIEU, P. (1998): *Acts of resistance: Against the tyranny of the market*, Nueva York: New Press.
- BRAS, L. (1990): *Formas de hacer cine animación*, Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- CAMPERO, A. (2009): *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- CASTORIADIS, C. (1997): *El avance de la insignificancia*, Buenos Aires: Eudeba.
- DELEUZE, G. (1987): *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.
- DÍAZ, C. (2015): *Fisuras en el sentido. Luchas populares y luchas simbólicas*, Córdoba (Argentina): Recovecos.
- DILLON, A. (2014): «Figuras de la crisis en el cine de Lucrecia Martel», *Question*, vol. 1, 44, 52-66.
- DILLON, A. (2015): «La crisis argentina en el cine de Juan José Campanella», *El ojo que piensa*, 11, <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion_1_el_ojo_11_panoramicas_la_crisis_argentina_en_el_cine_de.pdf>, [07/07/2016].
- EISENSTEIN, S.; SLIWOWSKI, M.; LEYDA, J. y MICHELSON, A. (1976): «Notes for a Film of "Capital"», *October*, vol. 2, 3-26.
- FERNÁNDEZ, L. y GAGO, S. (2012): «Nuevos soportes y formatos: los cambios editoriales en el campo de la historieta argentina», *Cultura, lenguaje y representación*, vol. 10, 86-96, <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/340>>, [07/07/2016].
- GAGO, S. (2016): «Carne Argentina: las representaciones de la crisis de 2001 en la historieta», *Miguel Hernández Communication Journal*, 7, 139-168, <<http://rev.innovacionumh.es/index.php?journal=mhcj&page=article&op=view&path%5B%5D=132&path%5B%5D=255>>, [07/07/2016].
- GODFRID, F. (2009): «El empleo del tiempo», *Grupokane*, 1-11, <http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=226:artentrevbgrasso&catid=39:catanimacion&Itemid=29>, [20/10/2015].
- GONZÁLEZ, A. R. (2011): «La animación en Argentina» en Rodríguez Jáuregui, P. (ed.), *Haciendo dibujitos en el fin del mundo*, Rosario: Centro Audiovisual Rosario, 31-50.
- GRAMSCI, A. (1975): *Cartas desde la cárcel*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- GRIMSON, A. (2004): «La experiencia argentina y sus fantasmas» en Grimson, Alejandro (comp.), *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO, 177-193.
- HEINZ, J. (2015): «Racional y popular. Entrevista a Claudio Díaz», *La Voz*, <<http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/racional-y-popular>>, [20/10/2015].
- HESEL, S. (2011): *¡Indignaos!*, Barcelona: Destino.
- JAMESON, F. (2009): «Marx y el montaje», *New Left Review*, vol. 58, 103-112, <http://newleftreview.es/article/download_pdf?language=es&id=2793>, [07/07/2016].
- LINK, D. (2015): «Aspectos sobre el fin del mundo y la vida después de mañana en algunas películas argentinas», *presentado en el seminario El presente como instante de peligro. Crisis y representaciones simbólicas (2001-2015)*, celebrado en Buenos Aires el 20 de agosto de 2015, <https://www.academia.edu/15053995/Daniel_Link._Aspectos_sobre_el_fin_del_mundo_y_la_vida_despu%C3%A9s_de_ma%C3%B1ana_en_algunas_pel%C3%ADculas_argentinas_>, [07/07/2016].
- MANRUPE, R. (2004): *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- MANRUPE, R. (2011): «Dibujos animados argentinos» en Rodríguez Jáuregui, P. (ed.), *Haciendo dibujitos en el fin del mundo*, Rosario: Centro Audiovisual Rosario, 17-19.

- MARX, K. (1968): *Manuscritos de 1844: economía política y filosófica*, Buenos Aires: Arandú.
- MARX, K. (1976): *El capital: crítica de la economía política. El proceso de producción del capital. Libro 1. Vol. 1*, Barcelona: Grijalbo.
- PAGE, J. (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Londres: Duke University Press.
- PELLI, M. S. (2012): «Fantasías Animadas Argentinas» en Triquell, X. y Ruiz, S. (eds.), *Fuera de cuadro: discursos audiovisuales desde los márgenes*, Villa María: Eduvim, 55-68.
- RODRÍGUEZ JÁUREGUI, P. (2001): «Hay que generar alternativas», *La Capital*, <http://archivo.lacapital.com.ar/2001/12/23/articulo_129.html>, [22/10/2015].
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, A. (2015): «La crisis como ruina. Literatura argentina de principios de siglo XXI», *Cultural Narratives of Crisis and Renewal (CRIC) seminars*, Amsterdam.
- SAXTON, J. (2003): «Argentina's economic crisis: causes and cures», *Joint Economic Committee*, EE. UU, <http://www.jec.senate.gov/public/_cache/files/5fbf2f91-6cdf-4e70-8ff2-620ba901fc4c/argentina-s-economic-crisis---06-13-03.pdf>, [20/10/2015].
- SIRAGUSA, C. (2010): «La invención animada bajo estudio: bitácora de una investigación sobre el audiovisual» en González, A. R. (ed.), *Poéticas de la animación argentina*, Córdoba (Argentina): La Barbarie, 23-29.
- SORLIN, P. (1985): *Sociología del cine. Apertura para la historia de mañana*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- SVAMPA, M. y PEREIRA, S. (2004): «Las dimensiones de la experiencia piquetera: Tensiones y marcos comunes en la organización y movilización de desocupados en Argentina», *Trayectorias*, vol. VI, 16, 1-24.
- SVAMPA, M. (2005): *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires: Taurus.
- VERÓN, E. (1998): *La semiosis social: Fragmento de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa.
- VON SPRECHER, R. (2011): «Estudio de la historia de la historieta como campo. Luchas por la construcción de lo nuevo y de lo viejo en Argentina» en Von Sprecher, R. y Reggiani, F. (eds.), *Teorías sobre la Historieta*, Córdoba (Argentina): Escuela de Ciencias de la Información, 33-50.
- WILLIAMS, R. (1997): *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.