

## CULTURA NEOLIBERAL Y VIOLENCIAS EN *GRACIADIÓ* DE RAÚL PERRONE

Ariel Ilzarbe<sup>1</sup>\*

**Resumen:** El presente artículo busca indagar en las distintas modalidades de violencias registradas en el film *Graciadió* de Raúl Perrone, pensandolas en relación a la cultura neoliberal en la que se encuentran insertas. Entendemos que la obra de Perrone comparte con otras manifestaciones artísticas, como el caso de la música, un espíritu crítico hacia la política contemporánea, poniendo en primer plano a un pueblo joven que es víctima tanto de la violencia por ausencia del estado (el paulatino retiro de lo público) como por su presencia (violencia institucional y policial).

**Palabras claves:** cultura neoliberal – violencias – marginalidades – cine argentino – gatillo fácil

**Abstract:** The following article aims to analyze the different modalities of violence recorded in Raúl Perrone's film *Graciadió*, thinking them in relation to the neoliberal culture in which they are embedded. We understand that Perrone's work shares with other artistic manifestations -music, for instance- a critical spirit towards contemporary politics, foregrounded young people which are victims of both violence due to the absence of the State (the gradual withdrawal of the public affair) and by their presence (institutional and police violence).

**Key-words:** neoliberal culture - violence – marginalities – Argentinian cinema – hair-trigger

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

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

---

<sup>1</sup> Profesor de Historia. Facultad de Ciencias Humanas. UNICEN. Tesista de la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica. Facultad de Arte. UNICEN. Pcia Bs. As. Tandil. [ilzarbeariel@gmail.com](mailto:ilzarbeariel@gmail.com)

El economista continúa con la diatriba anti-intervencionista mencionando los males que esta política económica implica, entre otros encontramos: desaliento de la empresa privada, aumento del gasto público, desequilibrio fiscal, inflación, estancamiento y retraso económico, anulación del espíritu de competitividad, declive de la participación argentina en el comercio mundial, etcétera. Corregir las conductas desviadas era la tarea que la élite económica buscó llevar a cabo. Según este sector era necesario dar un golpe de timón y precisar un ajuste a gran escala. Sin embargo, el plan económico no pudo ser puesto en práctica tal y como lo habían planteado sus mentores, puesto que contó con ciertos resquemores venidos desde la propia Junta que comandaba los destinos del país<sup>2</sup>. De esa manera, y con algunas reservas, el gobierno militar inició el proceso de reestructuración económica. Las clases altas, bien representadas en la figura de Martínez de Hoz, creyeron fundamental el mantenimiento del orden, para ello era necesario un disciplinamiento y control sobre los sectores populares. Trasciende el propósito de nuestro trabajo el análisis del sanguinario proceso desencadenado a partir de entonces, sin embargo, resaltamos estos episodios de la historia argentina para poner en primer plano el vínculo que se estableció desde sus orígenes entre el *neoliberalismo* y la *violencia*, en particular la que atañe al control de la población por parte del Estado, a partir de prácticas coercitivas-delictuales que derivaron en el terrorismo de Estado.

Los años ochenta, caracterizados por muchos intelectuales como “la década perdida”, presenciaron una recesión de la economía argentina. A pesar del optimismo inicial, prontamente la dura realidad económica y social mostró su rostro. Precisamente Lucas Llach y Pablo Gerchunoff (2003) comentan:

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

Los intentos de retornar al modelo de acumulación previo a la experiencia de la dictadura resultaron fallidos, hacia mediados de la década el “Plan Austral” fue puesto en marcha, y con él las políticas de saneamiento fiscal que buscaron frenar el proceso inflacionario profundizado luego de la crisis de la deuda<sup>3</sup>.

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

---

<sup>2</sup> La puesta en práctica de las políticas económicas neoliberales encontró su límite en la cúpula misma del cuerpo militar, siendo que muchas de las ideas de Martínez de Hoz se toparon con el veto del Ejecutivo. Según Marcelo Cavarozzi el liberalismo que se puso en práctica enfatizó la idea de un Estado fuerte, resultando lo que él denomina “liberalismo desde arriba” (Cavarozzi, 2006: 58). Asimismo, Lucas Iramain insiste en la tesis de un estado dual *liberal-corporativo*. (Iramain, 2013: 3).

<sup>3</sup> En 1982 México dejó de pagar su deuda externa, lo que provocó que los bancos y gobiernos centrales ofrecieran condiciones más duras para negociar con los países deudores. Las entradas de capital se vieron mermadas en número, al tiempo que se produjo una fuga masiva de los mismos. El ajuste recayó principalmente en el sector de importaciones y en la inversión pública, junto a ello, los ingresos se vieron afectados y la recaudación disminuyó por lo que, al igual que en el resto de Latinoamérica, el gobierno recurrió a la emisión monetaria, lo que generó un aumento en los niveles inflacionarios.

Las soluciones neoliberales implementadas en la década del noventa “contribuyeron a instituir nuevas formas de distribución de la riqueza y del poder que trastocaron profundamente la organización social” (Heredia, 2011: 182), incluso a crear una *nueva sociedad*. Los efectos sociales de las políticas económicas impactaron fuertemente en las clases medias, gran parte de la población metropolitana vio menguar sus condiciones de vida. Aparecieron en escena los denominados “nuevos pobres”, un fenómeno propio de la época. Con esa expresión se aludía

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

El fenómeno de la desocupación golpeó fuertemente a estos sectores medios, los índices indican un camino *in crescendo*, más aún si sumamos los que tienen en cuenta a los números de la subocupación. Si tomamos ambos indicadores sumados (desocupación + subocupación) encontramos que a comienzos de la década de 1980 no alcanzaban los dos dígitos (1980: 8,3%), mientras que al finalizar la misma los superaban (1989: 15,7). En los años noventa los números se dispararían a cifras inéditas (1996: 30,9%). (Cavalleri, Donaire, 2005). Los datos fríos se estrellan contra los cuerpos de las clases medias, la pérdida de un trabajo regular se convirtió en una posibilidad, por ende, en un miedo. La movilidad social, típica de las sociedades capitalistas, se dio en un sentido descendente. Una vasta población que había disfrutado de un pasar estable durante la década anterior, se encontraba ahora despojada de sus antiguos modos de vida. Se hizo evidente la fragmentación y polarización dentro de este grupo social, al punto tal que:

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

Para Maristella Svampa(2010) los sectores medios se vieron resquebrajados en su interior, provocando el surgimiento de una nueva tipología de clase: los *perdedores*, los *ganadores*, y los que mantuvieron su posición (pp.138,139).

### **Jóvenes, pueblo y globalización**

La figura de los *jóvenes desocupados* es central en los relatos producidos desde el espacio-tiempo estudiado, la marginalidad<sup>4</sup> aparece como corolario de la precarización de vastos sectores sociales. El tránsito epocal de la modernidad a nuestros tiempos ha tenido distintas denominaciones. Fredric Jameson (1991) alude al corte producido hacia

---

<sup>4</sup> Nuestra consideración de la marginalidad se centra en torno a la figura del *marginal*, por quien entendemos a aquellos sujetos que, a pesar que el mundo se mueva en una dirección (según los postulados decimonónicos del progreso), se detienen o son arrojados a la monotonía de los instantes sin un futuro pensable o concebible. Se es marginal respecto al transcurso del tiempo que instaura el *capitalismo tardío* o globalizado propio de nuestra época.

fines del modernismo (datado en la segunda mitad del siglo XX) como momento posmoderno, definiéndolo como “la dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío” (p.75). Sus aportes teóricos influyeron fuertemente en la crítica marxista contemporánea, autores como David Harvey, Perry Anderson o Terry Eagleton dedicaron gran parte de sus trabajos a estudiar dicho fenómeno. En otra línea teórica Jean-François Lyotard (1993), siguiendo los estudios de Daniel Bell y Alan Touraine, refiere a lo posmoderno como la edad cultural afín a lo social-postindustrial. Autores como Paul B. Preciado (2014) prefieren hablar de tal régimen posindustrial, global y mediático como *farmacopornografico*. Con una clara herencia foucaultiana, el autor remite al control biopolítico sobre la población, en sus aspectos *biomolecular* y *semiótico-técnico* de la sexualidad, respondiendo a los dictámenes de la “nueva religión” de la modernidad: la ciencia. (p.35). Frente a estas ideas rupturistas algunos autores hablan de una continuidad de la modernidad, en este sentido Anthony Giddens (1994) plantea sobre la posmodernidad que “tiene sentido verla como un intento de la modernidad empezando a comprenderse a sí misma, y no como un intento de superar a la modernidad como tal” (p.54)

A contramano del occidentalismo imperante, Walter D. Mignolo, apoyándose en los textos de Aníbal Quijano, ofrece una interpretación alternativa del proyecto de la modernidad: esta no podría ser pensada sin su correlato colonial. En su misma génesis surge un proyecto de resistencia, que los autores indican como *de-colonial*. Así las raíces de este pensamiento se encontrarían en la propia instauración de la matriz colonial de poder (lo que lo diferenciaría de su par *poscolonial* que encuentra filiación directa en el postestructuralismo francés). Este proyecto presupone la crítica misma del binomio modernidad-colonialidad y el des-ocultamiento de su naturaleza dual. Mignolo (2008) argumenta que “La de-colonialidad es (...) la energía que no se deja manejar por la lógica de la colonialidad ni se cree los cuentos de hadas de la retórica de la modernidad” (p.250).

Más allá de las diferentes posiciones teóricas de estos intelectuales, nadie niega que nos encontramos en tiempos de globalización, en términos prácticos lo vemos en la mayor conectividad e interdependencia de las distintas culturas, y en los efectos que tiene la dominación de una manera-de-ver-el-mundo por sobre las demás. Consideraciones sobre su naturaleza, su carácter novedoso o su asociación con la idea moderna de progreso ha sido tópico de numerosos debates, al igual que el papel que Latinoamérica desempeña en este proceso<sup>5</sup>. Sin menospreciar la importancia de las discusiones al respecto, es innegable que ha tenido consecuencias en la vida cotidiana de los pueblos. Las problemáticas que abordaremos en este artículo deberán de entenderse en este contexto, especialmente en las relaciones entre la globalización y la cultura neoliberal. Iván Mejía (2012) comenta de manera rotunda: “Lo único que el capitalismo ha dejado a su paso son poblaciones enteras de residuos humanos” (p.81). La pobreza es objeto de múltiples teorizaciones, se debate una y otra vez la manera correcta de ser nombrada. Como consecuencia no deseada de la acumulación capitalista, se la ha tratado, a lo largo de la historia, a partir de distintos eufemismos y conceptos que buscan edulcorar la dureza con la que golpea sobre los cuerpos<sup>6</sup>: *hombres de hierro, plebe, proletarios,*

---

<sup>5</sup> Un interesante debate en torno a la globalización y la historia puede verse en el volumen editado por Daniel Bauer (2016): *La historia en tiempos de globalización*. En su introducción, Bauer, comenta: “hoy nadie duda en asociar la noción de globalización a un fenómeno histórico objetivo, y no [como sucede con los términos mencionados en el párrafo anterior] con una teoría particular” (p.10). El autor señala que se puede discutir los distintos modos de entender la globalización como tal pero no el fenómeno en sí. Sobre la relación de lo latinoamericano en un marco más amplio recomendamos la lectura del compendio de Mato (2001).

<sup>6</sup> Nos encontramos en los límites de la empatía, la imposible comprensión de cuerpos ajenos al propio.

*masas, gente común, condenados de la tierra, subalternos, pueblo, multitud, parias, población excedente, vidas precarias, homo sacer*, entre otras figuras. En todas ellas aparece una grieta, la que condolece sobre ellos en forma de *pobres dignos* y la que los recluye en la *indignidad*. Problema ético, pero también deseo *voyeurista*, en cuanto se los puede ver sin que corra riesgo nuestra integridad. La burguesía observando al pobre. Algo de esto es lo denunciaban Luis Ospina y Carlos Mayolo bajo el término de *pornomiseria*, un corpus audiovisual que ponía en el centro a la figura del *pobre*: “La miseria se convirtió en un tema impactante, y por lo tanto, en mercancía. Fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores.” (Ospina, L. y Mayolo, C., 1977). También es lo que reprodujo el cine occidental en sus figuraciones sobre la vida en el “tercer mundo”, quizás las producciones de un género nuevo como el *shockumentary* den cuenta de ello<sup>7</sup>.

Mejía (2012) sugiere la posibilidad de cambiar la mirada sobre esta población, así propone:

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

El director de la Trilogía de Ituzaingó, Raúl Perrone, evita llevar adelante esta especie de pedagogía burguesa, limitándose a retratar sin cuestionar, a poner el foco en la vida cotidiana de los *nuevos pobres*, en la vida del barrio, y en los vaivenes de lo cotidiano. El método de filmación es precario, el mismo reconoce que los recursos con los que contó para la producción de la película fueron mínimos, austeros:

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

El cineasta bromea cuando se le pregunta sobre los presupuestos que se gastan en el mundo audiovisual, sobre estos comenta: “Me parecen obscenos. Con la plata que se gastan en catering yo podría hacer tres películas” (Perrone, 2018).

Los sujetos marginales aparecen altivamente en escena en sus películas, no se encuentran en jaula alguna construida por las visiones de la burguesía. Son estos *nuevos pobres*, jóvenes desapegados del mundo, que tienen un *tempo* propio, muchas veces a contramano del reloj del capitalismo. En la mayoría de los estudios sobre el tema estos sectores sociales aparecen disociados del concepto de pueblo, el cual es reservado

---

<sup>7</sup> Ejemplos sobran del género, también denominado *mondo*: *Mondo Cane* (Jacoppeti, Cavara, Proserpi, 1962), *Mondo Topless* (Russ Meyer, 1966), *Africa Segreta* (Castiglioni, 1969), entre otras. Su influencia sobre otros géneros puede verse en las distintas variantes del *explotation*, como *Cannibal olocaust* (Deodato, 1980), o incluso en las controversiales *snuff movies*. Para el caso de estas últimas podemos ver como en el afiche promocional de *Snuff* (1976, Findlay) una frase sentenciaba: *the film that could only be made on South America... where life is CHEAP!* Debemos recordar la recurrencia temática de las *snuff movies* era la filmación de muertes reales.

solamente para designar a un colectivo del pasado (el pueblo glorioso y militante de los años setenta o el pueblo de la colonia, por ejemplo) o a ciertos espacios donde el capitalismo no terminó de permear totalmente (el sujeto “pueblo originario”). A pesar de estas inquietudes que mencionamos, podemos ver que en los años noventa el pueblo no desaparece, sino que se complejiza en su estructura. El sistema identitario que unía al pueblo en torno del adjetivo desposeído da lugar a otro referido en la figura del *joven pobre desposeído*. La desarticulación del mundo del trabajo provocó la separación de la identidad obrera de la conciencia popular. Los jóvenes entraron en la década en un clima de inestabilidad y desregulación social, el primado de los consumos culturales hizo de puente interclasista entre las clases populares y las clases medias, plasmado en la conformación de nuevas tribus urbanas como lo demuestran los neologismos del *rock chabón* o *rock barrial* (Svampa, 2010: 179). Gonzalo Aguilar (2010), respecto al cine de los años noventa: “vistas las cosas con detenimiento, no cabe hablar en estas películas del “pueblo” como reservorio cultural, ya que los personajes que aparecen no representan a un pueblo ni lo alegorizan sino que transitan por fuera de esta categoría” (p. 146). El autor prefiere hablar de *lumpenes*, categoría que no está exenta de una serie de problemas, sobre todo porque no alude a un sujeto histórico en particular sino a un proceso (Mejía, 2012: 84). Paradigmáticamente la cita de Aguilar pertenece a un capítulo de su libro llamado “Adiós al Pueblo”<sup>8</sup>. El pueblo que desaparece es aquel idealizado, así: “una de las características del cine de los noventa es mostrar que no solo los tiempos cambiaron sino que el pueblo (...) ya no existe más” (Aguilar, 2010: 137). El “pueblo ausente” era el mismo pueblo que servía de interlocutor del cine político y social de los años sesenta y setenta. Esta virtual desaparición del pueblo ocupa un lugar contiguo a la idea de la muerte de la política. Incluso el mismo Aguilar manifiesta que “la participación cívica comienza a ser desacreditada y la movilización popular desatendida” (p.138). En realidad, entendemos que la política nunca desapareció totalmente de los primeros planos, y que, por poner un ejemplo, en los años noventa se dieron grandes manifestaciones que gestaron lo que luego se dio a conocer como movimientos piqueteros y sociales, comenzando allende Buenos Aires para luego trasladarse al conurbano porteño (Svampa, 2010: 205 y ss., Adamovsky, 2012: 441 y ss., Novaro, 2010: 257 y ss.).

### Graciadió Perrone

En *Graciadió* nos encontramos con una propuesta estética<sup>9</sup> que se aleja de cualquier pretensión moralizante o idealista, y que, en cambio, enaltece el lugar de lo sensible como modo de habitar el mundo. Parafraseando a Edgardo Gutiérrez (2017: 53) podemos decir que el Raúl Perrone “vindica sin ambages la vuelta a lo inmediato”, una percepción que de por sí puede considerarse “salvaje”, una percepción pura centrada en la imagen. Es un film que *encarna* la sensibilidad de una época, que hace visible las *maneras de estar* en los noventa y de transitar el barrio, concebido no como un aglomerado de meros decorados y audios impostados sino a partir del concreto

---

<sup>8</sup> Aguilar llega a plantear la posibilidad real de pensar lo político cuando las categorías tradicionales como *pueblo* “ya no resultan ni dinámicas ni eficaces” (Aguilar, G. 2009: 7)

<sup>9</sup> Retomamos a Edgardo Gutiérrez (2017) en su consideración de la estética como ámbito autónomo de la filosofía, que tiene sus orígenes en la propuesta de Alexander Baumgarten de “ciencia del conocimiento sensible” y que posteriormente se desarrolla en autores de la talla de Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty hasta llegar a fines del siglo XX con Gilles Deleuze. Esta línea recupera el sentido dado por los griegos de la *aisthesis* como percepción de lo sensible en oposición a la idea platónica de apariencia y ocultamiento que sería retomada, posteriormente, por G.W.F. Hegel.

auténtico, genuino, y del ruido del ambiente. La obra se estructura en una serie de gags, situaciones cómicas que atraviesan los personajes, y que, generalmente, se presenta como una escena situada en una única locación. Todos estos episodios están conectados por una narrativa mayor que no respeta la secuenciación teleológica de un relato clásico, con un principio y final identificables, sino que propone una perpetuidad temporal en forma de bucle o reiteración, pero que se disloca en un final anacrónico, es decir por fuera de la estructura circular del film.

El microcosmos de Perrone es el barrio de Ituzaingó, temporalmente situado a mediados de los años noventa. Se presentan tópicos que abarcan un amplio espectro discursivo: el desempleo juvenil, el hostigamiento policial, los complejos vínculos sexo-afectivos, el rol de la amistad, la marginalidad urbana, etcétera. El director se refugia en lo habitual, en los hechos que componen lo cotidiano, en el banal transcurrir de los días, característica arquetípica tanto de las *sitcoms* estadounidenses como del género *slacker*. En este sentido, y tal como plantea Luciano Redigonda (2016): “En el cine *slacker* la representación de la geografía propia es clave. Los realizadores dan a conocer el territorio a partir de rótulos y nombres de calles que conforman la ciudad o barrio en el que viven” (p.5). La geografía se define desde el barrio, donde los jóvenes habitan y vivencian las transformaciones suscitadas por la cultura neoliberal. Abundan las zonas vacías / vaciadas, los lugares abandonados y en ruinas / arruinados. Este paisaje acompaña la opción estética minimal que el film pone en juego. Podemos decir que no hay grandes acontecimientos ni hechos extraordinarios, nada interrumpe el parsimonioso paso del tiempo, los personajes:

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

Son situaciones posibles que experimentan aquellos que crecieron en los años noventa, población que Ana Mendes Diz (2007) define por su carácter anómico ya que “no cuentan con modelos ni referentes adultos que les brinden las certidumbres que otrora sostenían las subjetividades”. El mundo de los mayores está roto, según la autora por los estragos que provoca la instalación de “comportamientos eminentemente competitivos e individualistas, que alimentan la incertidumbre y el pesimismo por el futuro” (117). Los jóvenes abrazan posturas que podemos calificar de nihilistas<sup>10</sup>, sus mayores referentes han retomado la senda del slogan, que Humphrey Bogard hizo famoso en *Knock on Any Door* (Nicholas Ray, 1949), “vive rápido, muere joven”. El suicidio de Kurt Cobain, *frontman* de Nirvana, a la edad de 27 años ilustra el desencanto no solo con el presente sino también con el futuro<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> En cuanto al nihilismo seguimos las consideraciones de Friedrich Nietzsche que lo entiende como la pérdida de validez de los valores supremos, “falta la meta, falta la respuesta al *porqué*” (2006: 35). Franco Volpi retoma esta concepción al considerar que esta situación de desorientación profetizada por Nietzsche hoy en día se ha vuelto una realidad: “el fuego que él encendió se extiende hoy por todo el mundo” formando parte del aire que respiramos ((2011: 16).

<sup>11</sup> Es en este momento cuando se produce un *revival* de la fábula o mito del “Club de los 27”. Con ese nombre se conoce a una creencia, descartada por la ciencia, que establece que la edad media de muerte de los músicos de rock son los 27 años. Estrellas como Kurt Cobain, Amy Winehouse, Brian Jones, Jim Morrison, Janis Joplin y Jimi Hendrix, inmersos en una vorágine de adicción al alcohol y las drogas, fallecieron a esa edad.

En esta distancia generacional encontramos un vínculo con el espíritu parricida que recorría Rusia a fines de siglo XIX, tal como lo plantea Franco Volpi:

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

El parricidio conforma ese “crimen principal y primordial tanto de la humanidad como del individuo” que, a comienzos del siglo, menciona Sigmund Freud (1992: 181) y que caracteriza a gran parte de las vanguardias de la modernidad artística. Esta situación de parricidio simbólico impulsa un proceso en donde la afirmación de las subjetividades se produce a partir de la desobediencia de todo lo instituido por los sectores ortodoxos (como lo son los padres), al tiempo que borra el límite de aquello que puede llegar a ser considerado legítimo pero que, sin embargo, y, por el contrario, no es legitimado por ellos. Se produce, de esta manera, una subversión del orden que los adultos consideran legítimo socialmente. Esto queda claro en la propuesta de Perrone en donde el mundo de los jóvenes se encuentra a contramano del mundo de los adultos (encarnados por el policía, el psicoanalista, el directivo de la AFJP, el director de la escuela, etcétera). Podemos decir que prevalece el (des)orden y la (des)obediencia juvenil en un mundo de los adultos que no se (cons)truye sino que se (des)truye<sup>12</sup>.



---

<sup>12</sup> Construir, destruir derivan del latín *construere*, *destruere* y tienen su raíz en *struere*: levantar, edificar (Corominas, J. 1987: 168)

## Clics posmodernos

En el mismo año que se estrena *Graciadió*, el grupo de rock alternativo Babasónicos graba los temas que editarían posteriormente en sus álbumes *Babasónica* (1997) y *Vedette* (2000). Uno de ellos llamado “Arenas movedizas” parece entrar en complicidad con la película retratando perfectamente el clima de época:

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

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

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

(...)

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

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

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

El imperio del patrón de acumulación bajo el cual se construye la lógica cultural posmoderna, es decir, el capitalismo tardío, o neoliberalismo, se muestra, de una manera directa, en la escena en que el Mendo se presenta a una entrevista de trabajo. La empresa para la cual se postula no es sino un emergente de la época: una empresa de previsión social privada, una AFJP, sector emblema del modelo menemista.

## Violencias

En la escena que da comienzo al film se nos presentan a los dos protagonistas: primero a Gus, que se muestra tenso, nervioso, intentando, sin éxito, encender un cigarrillo (termina siendo ayudado por una mano que le acerca un encendedor por fuera del campo) y luego a Pao, que está masticando un chicle y haciendo un globo con él. Gus, en el interior de una casa, con un retrato de San Cayetano<sup>13</sup> colgado en la pared de fondo y mirando a cámara, dice: “Viejo, te tengo que decir una cosa: me mandé una cagada”, hay un corte y en el plano siguiente aparece Pao, en otra locación, diciendo: “Mama, Papa, estoy embarazada”. Una mano abofetea a Pao cuando enuncia la frase “estoy embarazada” y sirve de transición vinculando ambos mundos al ser recibida en el siguiente plano por Gus (que ahora aparece en el exterior a una altura considerable del piso). La autoridad paterna / materna sanciona el comportamiento sexual, que consideran irresponsable, de los adolescentes.

---

<sup>13</sup> No es un dato menor el hecho de que en una época signada por el desempleo el retrato que aparezca en la pared sea el de San Cayetano, que, en Argentina, país de culto católico, es símbolo y patrono del pan y del trabajo.



En la próxima escena aparece la leyenda: ITUZAINGO – BUENOS AIRES – 1997, vemos que Gus está subido al techo de una casa, la vista de fondo nos indica que se trata de una zona residencial, un barrio de casas bajas sin edificios en el horizonte. Pasa a un plano más amplio que muestra la zona, y luego se centra en Gus, que dice, comprobando que los tiene consigo: “los cigarrillos, los documentos, el encendedor”. Estos son los elementos básicos que le permiten sobrevivir en el barrio: el vicio, que lo acompaña en su andar diario, y la identificación que evita, aunque no en todos los casos, el ser llevado por AA (averiguación de antecedentes<sup>14</sup>). La siguiente escena nos muestra al “Cana” silbando la melodía de “Popey the sailor man”.



Lo próximo que vemos es un escape: Gus y el Mendo corren rápidamente y trepan una reja, no sabemos bien por qué lo hacen; el plano muestra fábricas en ruinas, la acción frenética es acompañada por la canción “Ángeles caídos” de la banda de punk rock Ataque 77. En la escena inmediatamente posterior entendemos el motivo de la huida, en ella se nos muestra a ambos protagonistas sentados en un sofá repartiéndose remeras

---

<sup>14</sup> Práctica habitual que consiste en la detención de las personas a fin de identificarlas y “prevenir” un delito. En democracia no son pocos los casos que, aun siendo regulada, ha provocado privaciones ilegítimas, abusos policiales, torturas e incluso la muerte. Estas prácticas han sido históricamente condenadas por entes que monitorean la violación, por parte de los aparatos represivos del Estado, de los Derechos Humanos (como es el caso de la CORREPI y otras ONG similares).

robadas. Ahora sabemos que ambos jóvenes han cometido un delito. En una escena posterior, mientras Pao y Gus caminan por la calle, escuchamos un silbido y un llamado. Un dedo les indica que tienen que acercarse, mientras suben por una escalera de un edificio abandonado el silbido, casi inapreciable, se transforma en la melodía de Popeye que escuchamos al comienzo del film. Es el Cana. Este les pide los documentos de identidad, los revisa y le dice a Pao: “¿Sos menor piba?” a lo cual le responde: “Cumpló 18 el mes que viene”. El Cana se acerca a la cámara, lo llama a Gus y le dice que lo tienen que acompañar porque “la piba” es menor. Este le responde que ya se iban. El policía le pregunta: “¿Te la coges?”. En esta escena la tensión aumenta, se evidencia la dominación patriarcal que ejerce el Cana sobre el personaje protagonizado por Violeta Naón, tanto por ser menor como por ser mujer. Este en ningún momento la hace partícipe de la discusión, que se da entre los dos varones / machos, ella no solo es reducida al papel de acompañante sexual de Gus, sino también que es hostigada por la perversidad y violencia del lenguaje que utiliza el policía. Al finalizar la escena, ya con ambos protagonistas en la calle, El Cana desde el edificio les hace el gesto de dispararles con la mano.

Transcurrido un tiempo Gus y el Mendo se ven cara a cara con El Cana, este último responsabiliza a los primeros por haberlo dejado en muletas luego de que saliera a perseguirlos cuando le robaron las remeras a un personaje al que apodan “El Gordo”. Es interesante destacar que en el encuentro previo con Gus, el policía no hizo mención alguna de este hecho, lo que puede llevar a considerar que no existe una estructura temporal lineal secuencial. Gus niega toda culpabilidad diciéndole: “Para un poco porque yo con esa historia no tengo nada que ver”, a lo que el policía responde: “Mira pibe, conmigo vas a tener que aprender a vivir bien, porque si no la vas a pagar ¿me entendés que la vas a pagar? Porque conmigo nadie juega”. Los jóvenes, asustados por la situación, salen corriendo, el policía intenta subirse a su automóvil, aunque la renguera le complica la tarea. Posteriormente, en otra escena, vemos al Cana subido a su auto buscándolos. Hacia el final del metraje queda expuesta la figura simbólica de la serpiente que se muerde la cola. La narrativa circular de la película se evidencia en el retorno a lo primitivo: nos encontramos con Gus y al Mendo en el negocio de El Gordo, mientras discuten por unas deudas, uno de ellos aprovecha la distracción para robarle las remeras. Al ser descubiertos, ambos protagonistas emprenden la huida, el film queda estancado en un bucle temporal, un eterno presente. Esto se ve reforzado con el recurso sonoro, al escucharse la misma música que aparece al comienzo del film. Luego de esto se repiten las escenas de Pao mascando chicle, Gus revisando los documentos, los cigarrillos y el encendedor.

En este contexto de hostilidad policial una considerable cantidad de casos concluyeron en el “gatillo fácil”, concepto que se popularizó en los medios masivos de comunicación durante los años noventa y que, según Sandra Gayol y Gabriel Kessler, implican “muertes que tienen como principales víctimas a jóvenes varones de los sectores populares, y como victimarios a empleados de la Policía Federal o de las policías federales” (2018: 37). Según Gabriel Sarfati (2008) se distingue de la represión de la dictadura por ponderar más su función preventiva que punitiva. El estado buscó neutralizar cualquier contenido ideológico del hecho, excluyendo en su discurso “cualquier tipo de represión política [y asignando] al personal policial o de seguridad involucrado (...) un exceso en el cumplimiento del deber o un delito sin conexión con los planteos de la fuerza o de las autoridades” (p.8). Sin embargo, a nivel mediático y en la opinión pública las explicaciones ancladas en los excesos individuales no encontraron un terreno fértil, en su lugar comenzó a construirse una explicación que suponía un enfoque más amplio de la problemática que cuestionaba la metodología de control

usada por la policía. Entre los primeros casos emblemáticos de esta práctica encontramos los de “La masacre de Ingeniero Budge” en 1987 y la de Walter Bulacio en 1991<sup>15</sup>. Las bandas de rock aludieron en distintas ocasiones al tema dedicándole canciones enteras, tal como sucede con “Pistolas” (1994) de Los Piojos en donde encontramos la siguiente referencia:

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

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

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

Un gatillo fácil siempre se puede encontrar  
en una esquina, en cualquier lugar.  
Por eso acordate cuando vas a salir,  
que en está selva no se puede dormir.

Una bala se escapó, la tiró ese señor  
que estaba justo ahí disfrazado de azul.

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

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

---

<sup>15</sup> El primer caso mencionado consistió en el fusilamiento por parte de la policía bonaerense de Oscar Aredes, Agustín Olivera y Roberto Argañaraz, tres jóvenes que se encontraban tomando cerveza en la esquina de la localidad de Ingeniero Budge, partido de Lomas de Zamora. La trascendencia del hecho hizo posible que se transformara en el primer juicio por violencia policial en la historia argentina. El caso de Walter Bulacio comenzó con una *razzia*, o redada policial, a la salida de un recital de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota. Walter fue detenido, a pesar de ser menor de edad, y retenido en una comisaría por “averiguación de antecedentes” para luego ser torturado por integrantes de la fuerza. Al otro día fue llevado al hospital, falleciendo 5 días más tarde.

(...) frente a una metodología de control policial indiscriminada sobre la población que se manifiesta en:  
La arbitraria detención de ciudadanos, medida amparada en la averiguación de antecedentes.  
La “ejecución” de supuestos delincuentes en enfrentamientos no comprobados (...)  
La persecución nocturna de jóvenes, homosexuales y otros sectores. (20).

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

### **Conclusiones**

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

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

Links de interés:

“Arenas movedizas” de Babasónicos

<https://open.spotify.com/track/7x1x6Z4vKSeXOtwCOsCcWh>

“Pistolas” de Los Piojos

<https://open.spotify.com/track/4zJOvPywNnXOWdIFIWgfzn>

“Gatillo Fácil” de Dos Minutos

<https://open.spotify.com/track/1qH3IXkJM7e9GDDS9rCzzP?>

Promo / Trailer CINE.AR

<https://www.youtube.com/watch?v=6LlevMOZoek>

Ficha técnica:

Cinenacional:

<https://cinenacional.com/pelicula/graciadio/ficha-tecnica/>

Filmaffinity

<https://www.filmaffinity.com/ar/film867409.html>

Internet Movie Database (IMDB)

<https://www.imdb.com/title/tt0304099/>

## BIBLIOGRAFÍA

Adamovsky, E. (2012). *Historia de la clase media argentina: apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta.

Aguilar, G. (2009). “Sobre la presencia del pueblo en el Nuevo Cine Argentino”, en *La Fuga*, 10. Disponible en <http://2016.lafuga.cl/sobre-la-presencia-del-pueblo-en-el-nuevo-cine-argentino/363>. Consultado el 15 de febrero del 2017.

Aguilar, G. (2010) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Caraballo, L.; Charlier, N.; Garulli, L. (2011). *La dictadura: testimonios y documentos, 1976-1983*. Buenos Aires: Eudeba.

Castagna, G. (1997) “Ángeles con caras sucias” en *Revista El amante N°66* (p.11). Buenos Aires: Ediciones Tatanka.

Cavalleri, Donaire, Rosati (2005): “Evolución de la distribución de la población según la división del trabajo social: Argentina, 1960-2001” en *Programa de investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina. Documento de trabajo N°51*. Recuperado de: <http://www.pimsa.secyt.gov.ar/publicaciones/DT%2051.pdf>. Buenos Aires: PIMSA Documentos y Publicaciones.

Cavarozzi, M. (2006). *Autoritarismo y democracia: 1955-2006*. Buenos Aires: Ariel.

Corominas, J. (1987) [1961] *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos S.A.

Freud, S. (1991) [1915-1917] “Conferencias de introducción al psicoanálisis” en *Obras completas. Volumen 15 Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II) (1915-1916)*. Avellaneda: Amorrortu editores.

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

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

Giddens, A. (1994). *Las consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

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

Han, Byung-Chul (2021) [2009] *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Lanús: Herder.

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

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

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

Lyotard, J. (1993). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini.

Mejía, I. (2012). “Los residuos de la maquinaria capitalista: una reflexión sobre la violencia estructural y la vida presocial” (pp. 80-91) en Mac Gregor, H. (Curadora académica): *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México: UNAM.

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

Mignolo, W. (2008). “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura, un manifiesto y un caso” en *Tabula Rasa N°8* (enero-junio 2008). Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

Nietzsche, F. (2006) [1888] *La voluntad del poder: ensayo de una transmutación de todos los valores*. Madrid: EDAF S.A.

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

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

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

Preciado, P. (2017) *Testo Yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.

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

Sarfati, G. (2008) *Un discurso para el gatillo fácil*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini".

Suriano, J. (2008). *Anarquistas: cultura y política libertaria en Buenos Aires: 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial.

Svampa, M. (2010) *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

Symns, E. (2011) [1987] *Cerdo & Peces. La revista de este sitio inmundo. Lo mejor*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Volpi, F. (2011) *El nihilismo*. Buenos Aires: Biblos.

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