



¿Idealismo en tiempos del mercado? La cinematografía de Piñeyro en los 90

Carolina Rocha*

Resumen

Este artículo traza un panorama de los desafíos que enfrentó el cine argentino a principios de los años 90 cuando entraron en vigencia nuevas leyes respecto a la calidad y financiamiento de los productos audiovisuales. También describe cómo el cineasta Marcelo Piñeyro respondió exitosamente a la exigencia de atraer a audiencias locales mediante sus películas, *Tango feroz* (1993), *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997). A pesar de que estas películas están destinadas a un público masivo, las líneas argumentales de las mismas enfatizan la defensa de ideales y valores éticos que se contraponen al discurso dominante del menemismo que privilegiaba el éxito económico. Al mostrar la dicotomía individuo- sistema, las películas de Piñeyro incorporan técnicas conocidas y aceptadas por las audiencias para enfatizar el idealismo. De tal manera, los filmes de Piñeyro aparecen como contrapuestos al capitalismo a pesar de ser productos culturales creados en conformidad a ese modelo económico.

Palabras Claves

Producción cultural, capitalismo, consumo popular, cine argentino, neoliberalismo.

Abstract

This article traces the challenges faced by Argentine cinematography in the early 1990s when new laws that regulated quality and financing were first approved and implemented. It also describes how Marcelo Piñeyro successfully adapted to the requirement of attracting local audiences to his films: *Tango feroz* (1993), *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997). Although these movies were created for mass consumption, the plot lines of all three films emphasize the defense of ideals and ethical values. These plots created a counterdiscourse to the one presented by Menemism which prioritized economic success. By showing the dichotomy

* Profesora a tiempo Completo del Departamento de español, italiano, portugués de la Universidad de Illinois, Urbana. Sus áreas de especialización son la literatura y el cine contemporáneo argentino. Es coeditora junto con Hugo Hortiguera de una colección de ensayos sobre la producción cultural argentina entre 1989-2001 que aparecerá el año próximo editada por Edwin Mellen Press. Contacto: cmrocha@uiuc.edu o caroli_r@yahoo.com



individual-system, the films directed by Piñeyro used techniques and narratives known by the audience to emphasize idealism. Piñeyro's films appear to reject capitalism, though they are cultural products that emerged conforming to it.

Key Words

cultural production, capitalism, popular consumption, argentine cinema, neoliberalism.

En su estudio sobre la industria cultural, Theodor Adorno afirmaba que “the culture industry fuses the old and familiar into a new quality. In all its branches, products are tailored for consumption by masses” (1991: 85) y más adelante continuaba diciendo: “the entire practice of the culture industry transfers the profit motive naked onto the cultural forms” (1991: 86). Adorno establecía así una relación estrecha entre las características de los productos culturales que se producían bajo el capitalismo y el efecto del mismo en las obras culturales. Por su parte, Pierre Bourdieu también utilizó como objeto de estudio el comportamiento de los productores culturales según su acercamiento o distanciamiento del poder político. Más concretamente, Bourdieu dividía a los productores culturales entre aquellos que se identificaban con determinados gobiernos y producían de acuerdo a sus lineamientos y aquellos que se oponían al oficialismo y producían artefactos culturales que criticaban la política hegemónica. Estos últimos, por un lado, gozaban de más libertad creativa ya que no debían sujetarse a un particular modelo político y económico. Sin embargo, por estar alejados del poder político recibían menos apoyo económico. En el pensamiento de Bourdieu, la falta de subsidios financieros igualaba a los productores culturales “independientes” a las clases dominadas de una determinada sociedad debido a que la marginalización de los primeros los colocaba en una situación privilegiada para entender la dominación que afectaba a los segundos.

Las ideas de Adorno y Bourdieu sobre la producción cultural surgida en un sistema capitalista poseen especial importancia para examinar la producción cinematográfica argentina durante la década del 90. Esto es así porque a partir de 1989, la política nacional adopta un modelo capitalista de libre mercado, caracterizado por el pragmatismo y la lógica de la eficiencia. Vale recordar que en su discurso de asunción a la presidencia, Carlos Menem instaba a la nación a levantarse y a andar, pero advirtiendo el menor protagonismo del estado con las siguientes palabras: “Desde el estado nacional, vamos a dar el ejemplo, a través de una cirugía mayor que va a extirpar de raíz males que son ancestrales e intolerables”. (Menem: 1990: 17). Para ello, el presidente mencionaba como principios “la eficacia social, la participación de toda la ciudadanía, la sana administración, el protagonismo del usuario y la anulación de toda clase



de feudo, [que] serán instrumentos vitales para transformar a nuestro Estado” (Menem: 1990: 17). El programa anterior se aplicaba también a la producción cinematográfica nacional, pero atenuado por un doble discurso.

En efecto, en los primeros documentos del gobierno de Carlos Menem la cinematografía nacional es considerada como una industria cultural. Si por un lado y considerando su carácter de industria, los productos audiovisuales eran sometidos a los dictados de la ley de Emergencia Económica, mediante la cual se suspendían todas las ayudas y subvenciones para esta área, por el otro, se decretaba la “excepción” de la cinematografía de los alcances de esta ley (Getino 1998: 110-111). Esta excepción, temporaria a mi entender, se vería confirmada por el lenguaje ambiguo del Plan Federal de Cultura de 1990 que en lo referido al cine proponía: “a) incrementar y mejorar con una concepción pluralista y democrática la calidad industrial y técnica de la producción cinematográfica y audiovisual nacional y su *promoción, difusión y comercialización a nivel interno e internacional*. h) *racionalizar y modernizar, con criterios de economicidad y eficiencia*, la administración del INC (Instituto Nacional de Cinematografía), a fin de que los recursos presupuestales se destinen en términos ampliamente mayoritarios a la promoción de la actividad cinematográfica en sus diversas áreas” (Getino 1998: 351-352 énfasis mío). Esbozados en el Plan aparecían tanto el objetivo de captar a públicos locales e internacionales como la advertencia de que esta industria debía atenerse a las leyes de la oferta y la demanda que también afectaban a otras industrias nacionales. En ese sentido es importante considerar la afirmación de Tamara Falicov, una estudiosa del cine argentino de este período, que sostenía que: “The emphasis on commercial culture over unique, auteur-inspired work led critics to call the cultural policy of the Menem administration the culture of the shopping mall” (Falicov 1999: 145). Por otra parte, la demanda de atraer a públicos diferentes y generar lucro tenía lugar en momentos en que, a nivel local, se producía un cambio en Argentina respecto a los consumos culturales.

Ciertamente, varios factores influyeron en la dinámica cultural de los noventa, impactando el consumo de productos culturales audiovisuales. Primeramente, debido a la crisis económica de fines de los 80 y el aumento del precio de las entradas, el público argentino que frecuentaba salas de cine disminuyó notablemente. En segundo lugar, el surgimiento de nuevas tecnologías, como la videoreproductora, “privataron” el consumo de productos audiovisuales; en los noventa se veía más pero desde la casa. Ana Wortman menciona que: “El cine comenzó a perder el carácter históricamente popular que tuvo a lo largo del siglo y se orientó gradualmente hacia públicos más reducidos, con un poder adquisitivo superior y también con características ideológicas y culturales distintas de los espectadores tradicionales” (Wortman: 2003: 116). Los



datos que proporciona Octavio Getino –disminución del 17 % de los espectadores en el trienio 1989-1992 – corroboran la apreciación de Wortman al tiempo que introducen otra razón de esta disminución: “el cine argentino había perdido el interés del público” (Getino: 1998: 121). En efecto, entre 1980 y 1988, las producciones argentinas que habían captado entre el 13,71 % (1985) y el 21,54 % (1986) de los espectadores nacionales, bruscamente descienden cuando sólo atraen al 4,76 % del público argentino en 1989 y al 3,86 % en 1990⁶³. Por lo tanto, se puede afirmar que el cine argentino de principios de los 90 convocaba a un sector minoritario de la audiencia local.

En este contexto, los cineastas de los 90 se encontraban ante la necesidad de crear un producto que generase ganancias teniendo que reconquistar a un público nacional que se había volcado predominantemente al consumo de películas extranjeras. Un director que respondió exitosamente a la demanda de crear productos culturales redituables en medio de una situación de contracción de los consumos audiovisuales públicos fue Marcelo Piñeyro (1953)⁶⁴. Piñeyro dirigió tres de las películas más vistas en los años 90: *Tango feroz, la leyenda de tanguito* (1993), *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997). ¿Cómo consiguió este cineasta reconquistar el apoyo de parte de la audiencia nacional que se había alejado de las películas argentinas por ser demasiado pasatempistas como las producidas por la familia Carreras⁶⁵? ¿Qué elementos tienen en común estas películas cuyos géneros dispares corresponden respectivamente al drama histórico, los ‘roadies’ (o películas donde el camino es esencial) y un policial urbano?

El crítico cinematográfico argentino Sergio Wolf responde las preguntas anteriores manifestando que, “[Piñeyro] hizo todo un recorrido y su cine fue cambiando mucho desde *Tango...* a *Plata quemada*. Empezó por lo declamatorio, lo alegórico y la estética de poster de *Tango feroz* [y] *Caballos salvajes*, pasó por una construcción narrativa de personajes mucho más compleja en *Cenizas del paraíso*” (Bernardes: 2002: 121). Mi lectura coincide con Wolf en destacar el impresionante ritmo de cambio que Piñeyro logró sólo en un período de cinco años - desde la filmación de *Tango* en el 92 hasta la de *Cenizas* en el 1996-. Sin embargo, en este trabajo me interesa subrayar las similitudes temáticas en *Tango*, *Caballos* y *Cenizas* a pesar de las diferencias de género de estas tres películas⁶⁶. Primeramente, para entender cómo la cinematografía de Piñeyro se adecua a las demandas de las audiencias es importante tener en cuenta las observaciones de Nestor García Canclini sobre los gustos e intereses de las audiencias contemporáneas:

The large demand for films that deal with historical themes or contemporary social problems is evidence that light entertainment is not the only reason why people continue to see films. For large numbers, which are even higher among the youngest viewers or



the most educated, the problematic treatment of current issues, close to everyday life, as well as intercultural matters and artistic innovations, is the motivation for watching movies. (2001: 122)

El mérito de Piñeyro consiste en la variación de géneros que utiliza en sus películas, manteniendo una única temática en la que los protagonistas resisten a la presión del sistema capitalista dominante.

En efecto, un tema al que Piñeyro recurre en sus tres éxitos cinematográficos es a la dicotomía individuo versus comunidad. Los protagonistas de sus tres películas que analizo son derrotados por el establishment político-económico al que se enfrentan sin éxito. Debido a que los protagonistas de las películas escritas y dirigidas por Piñeyro encarnan valores con los que la audiencia se identifica, su rechazo a descartar valores y 'venderse' no es un defecto sino la marca de un cierto heroísmo. Y esto ocurre en tiempos cuando la lógica del mercado se impone priorizando valores económicos, muchas veces en detrimento de lo moral. Al resaltar la heroicidad individual a pesar que lo heroico conduce a la pérdida del éxito social y económico en los protagonistas de sus películas, Piñeyro creó productos audiovisuales alternativos frente a la vertical implantación del neo-liberalismo en Argentina⁶⁷. Para ello, tuvo extremo cuidado en despolitizar la crítica, representándola como una cuestión de elección de un código moral diferente, amenazado y en retirada.

63 Si bien es cierto que el descenso de público en estos años se debió a la crisis hiperinflacionaria que produjo una contracción de consumos en todas las áreas, si se consideran el total de espectadores de esos años 25.482.446 en 1989 y 22.101.642 en 1990 se evidencia que los gustos de los telespectadores se volcaban al consumo de cinematografías extranjeras. (Getino: 1998: 338). En los años siguientes, disminuyen las audiencias en general pero las películas nacionales logran mayores audiencias: 7,59 % del total de películas vistas en Argentina en 1991 y 10,07 % en 1992.

64 En su artículo, *Bountiful Rebound of Argentine Cinema*, María Alejandra Gutiérrez comete a mi entender error al mencionar a Adrián Caetano, director de *Pizza, birra y faso* (1997) como uno de los responsables del éxito del cine argentino en los últimos años. Gutiérrez omite mencionar el éxito de las dos primeras películas de Piñeyro que fueron más populares que la película de Caetano.

65 Entre 1983 y 1986, Enrique y Nicolás Carrera producen seis de las películas más taquilleras de la década: *Los extraterrestres* (1983), *Los reyes del sablazo* (1983), *Los colimbas se divierten* (1985), *Mingo y Aníbal contra los fantasmas* (1985), *Los fierrecillos se divierten* (1985), *Rambito y Rambón, primera misión* (1986). En general, se trata de películas cómicas son un remake de títulos exitosos producidos por Hollywood.

66 Para un análisis basado en los géneros cinematográficos ver mi trabajo. "Crímen/es irresuelto/s en *Cenizas del paraíso* de Marcelo Piñeyro (1997)" Forthcoming in *Revista de Estudios Hispánicos*.

67 No estoy diciendo que la introducción del neo-liberalismo no produjo reacciones de diversos grupos como sindicatos, personal del estado, jubilados, etc sino que a pesar de esas protestas y pedido de reivindicaciones, el proyecto del presidente Menem se produjo sin un diálogo que incorporara las demandas de los sectores más afectados por el cambio de políticas.



Los personajes de *Tango*, *Cenizas* y *Caballos* se enfrentan al sistema, no a un determinado partido político. Son rebeldes porque responden a motivaciones internas o un sentido ético personal que entra en tensión con otro sistema de valores más inclinado hacia el éxito económico. Al delinear a sus protagonistas como personas que rechazan la atmósfera capitalista dominante, Piñeyro contradice lo que Adorno mencionaba como las características de los héroes en la cultura de masas: “[the hero] no longer makes any sacrifices but now enjoys success. He does not come of age and assume freedom through his deeds for his career is simply the revelation of his conformity” (1991: 66). Precisamente, lo que los protagonistas de las tres películas de Piñeyro logran es el ejercicio de la libertad a pesar de los altos costos personales que implique priorizarla.

Sin embargo, estas películas que parecen rechazar el capitalismo de las últimas décadas en las que se enfatizó la globalización y la apertura de mercados, son producidas dentro del esquema capitalista mismo ya que se orientan a conquistar públicos nacionales y extranjeros. Para ello, se toman en cuenta las preferencias de públicos diversos acostumbrados a productos audiovisuales donde se privilegia el ritmo de lo narrado, con actores reconocidos mundialmente acompañando a nuevas figuras y con una terminación de calidad en lo editado. Por lo que si el contenido es opuesto a la conformidad a la que hacía referencia Adorno, la forma de estas películas se adapta a patrones conocidos que generan éxitos de taquilla. A continuación procedo a analizar las películas de Piñeyro mencionando por un lado, la recepción y el argumento que exalta a figuras heroicas debido a su resistencia.

Tango feroz

Estrenada en junio de 1993⁶⁸ rápidamente se convierte en un éxito, especialmente entre la franja de jóvenes telespectadores urbanos. En *Tango feroz* participó un elenco que incluía a figuras consagradas de la cinematografía de los 80: Héctor Alterio e Imanol Arias⁶⁹, junto a actores jóvenes, conocidos por su trabajo en la televisión como Fernán Mirás –cuya única participación en cine había sido en *La amiga* (1988) de Jeanine Meerapfel–Cecilia Dopazo y Leonardo Sbaraglia⁷⁰. Entre las distinciones internacionales, *Tango feroz* cosechó el Premio del Jurado Joven en el Festival de San Sebastián (1993) y fue exhibida en el Festival Internacional de Toronto. Además del éxito que tuvo en las taquillas, es necesario tener en cuenta que fue la primera película que generó su propio *merchandizing*, en el sentido que la banda sonora también se transformó en un éxito comercial paralelo al logrado por la película. Esto es así porque la misma fue hecha de acuerdo a patrones internacionales de calidad en estudios londinenses.



En el argumento de *Tango feroz* cuyos responsables fueron Piñeyro y Aída Bortnik – que habían trabajado juntos también en el guión de *La historia oficial* (1984) – se unen dos líneas narrativas. Por un lado, la vida de una figura clave de la música popular argentina, José Alberto Iglesias (1945-1972) iniciador del rock nacional a fines de los años 60. Por otra parte, la referencia al contexto histórico de fines de los años 60 enfatizando las tensiones políticas que enfrentaban a una juventud comprometida con el cambio social y a las autoridades encargadas de reprimirlos y controlarlos. Como lo reconocen varios críticos⁷¹, la película no se basa en una reproducción fidedigna de la vida de Iglesias sino más bien en una metáfora alegórica de un personaje que se transforma en víctima de un estado autoritario.

La alegoría de Tango como representante de un sistema de valores a los cuales no traiciona es lo que contribuye a su popularidad en la audiencia. Efectivamente, el personaje de Tango encarnado por Fernán Mirás es una figura que se enfrenta primero, a los que quieren comercializar su música, y luego a las autoridades que pretenden que colabore entregando a militantes políticos. En ambas instancias, la respuesta de Tango es la misma: frente al poder político y económico que busca avasallar sus derechos y destruir su dignidad, no claudica⁷². Este mensaje no-conformista es igualmente entendible tanto para las generaciones de jóvenes argentinos que no vivieron a fines de los sesenta como lo notaba una página de cine: “While situated in the past, with its talk of corruption, oppression and false appearances, the movie stroke a chord in Argentina in 1993, making it the most successful movie of the year in that country” (imdb). Sin embargo, el público internacional también traza estos paralelos al reinterpretar al personaje de Tango como una figura que rechaza el éxito económico como forma de mantenerse fiel a sus principios.

68 Curiosamente, la opera prima de Piñeyro, fue posible gracias a un generoso préstamo del INC de 550.000 dólares. (Getino: 1998: 121)

69 Héctor Alterio participó en *La historia oficial*, la única película argentina que recibió un Oscar e Imanol Arias fue el protagonista de *Camila* (1984) la película más vista del período 1983-1997.

70 La composición de este elenco multigeneracional se debió también a la necesidad de atraer a distintos públicos.

71 En su reseña sobre la película, el historiador canadiense David Sheinin sostiene que “*Tango feroz* offers up a rose-colored vision of pre-1974 Argentina (in cinematography yellow) before the death squads, the mass torture, the disappearances” (1996:1164). Algo similar menciona Laura Martins cuando sostiene que “Tango el personaje, podría ser la amalgama ficcional de muchos músicos de la época, pero sin particularismos que lo asocien unívocamente al compositor y cantante argentino” (2001: 2).

72 En la página de imdb se lee: “The movie is not so much the life of the singer as it is of a metaphoric legend. That of the artist that would not sell himself, and would remain truth to his love and beliefs” (imdb).



En este sentido, Tango adopta una dimensión universal que lo hermana, por ejemplo, con los defensores actuales del medio-ambiente, los perseguidos por motivos políticos o simplemente los mini-empresarios que deben hacer frente al poder de las grandes corporaciones multinacionales. Es su desafío a los valores dominantes –basados en el materialismo y el triunfo personal a desmedro de lo colectivo– lo que lo convierte en héroe.

A partir de la recepción exitosa de *Tango feroz*, Piñeyro descubre el interés que despiertan los argumentos que presentan a figuras heroicas. Criticar al “sistema” en general genera el lucro necesario para seguir filmando. Los espectadores de clase media, nacionales e internacionales, aceptan y consumen la fórmula de los heroes caídos porque les permite imaginarse formas alternativas de vida, más libres, más desinteresadas, que les provean el placer de ver, al menos, desafiar al sistema.

Caballos salvajes

En 1995, Piñeyro estrena *Caballos salvajes* convocando nuevamente a Héctor Alterio, Leonardo Sbaraglia, Cecilia Dopazo y Fernán Mirás. Logrando no sólo que fuera la película argentina más vista del año, sino que también tuvo el mérito de atraer a la mitad de todos los espectadores argentinos que vieron filmes nacionales en 1995. Entre los premios internacionales, *Caballos salvajes* cosechó la mención Especial del Jurado en el Festival de Sundance en 1996. Al igual que *Tango feroz*, en *Caballos salvajes*, Piñeyro recurre al ritmo intenso (los primeros siete minutos son claves)⁷³ y a una cuidada producción como técnicas claves donde sustentar un argumento que hace hincapié en formas idealistas de resistencia, ubicando esta vez, la acción en la Argentina de los 90.

El argumento de *Caballos salvajes* presenta a José un anarquista de 70 años que, decide abandonar una vida común, anónima, de respeto a las leyes y, en su opinión, monótona para probarse a sí mismo que “está verdaderamente vivo, antes de estar totalmente muerto”. Para eso, va a la financiera que lo estafó para reclamar por la fuerza la devolución de un depósito bancario. Amenaza con suicidarse si un empleado no le entrega el dinero y cuando éste encuentra efectivo, no sólo se lo da sino que finge ser su rehén para ayudarlo a escapar ileso. Aquí se forma la dupla protagónica en la cual el personaje de Pedro prueba en dos oportunidades su altruismo e idealismo: primero, al proponerse como rehén para que José pueda escapar, y segundo, cuando José, alterado por los sucesos de la financiera, se descompone y Pedro lo lleva a un centro de asistencia médica. Este incidente da paso en los primeros siete minutos del filme a una huida



veloz por las congestionadas calles porteñas a plena luz del día. Por esta razón, *Caballos salvajes* podría transformarse en un filme más de acción y aventuras. No obstante, logra captar a la audiencia ofreciendo un marco referencial que el público argentino identifica como contrario al éxito económico alentado por sectores que se beneficiaban con la política de libre mercado.

En efecto, cuando José tiene la oportunidad de explicarse, lo hace manifestando su adherencia a los principios anarquistas y su rechazo a todo tipo de instituciones que limiten o tergiversen el destino individual. Frente al *laissez faire* y la atmósfera exitista propiciada por el oficialismo, el discurso de José sobre las falacias de la política en general se dirige a instruir a su salvador y aprendiz, Pedro, en las turbias relaciones entre un poder político corrupto y los grupos económicos que sólo persiguen el lucro.⁷⁴ Por el rechazo que José hace de lo económico y político, Pedro intenta clasificarlo como marxista pero es en este sentido que Piñeyro despolitiza el argumento al hacer de José, un defensor de la libertad individual frente a un sistema que, a su entender, oprime y explota al hombre. Reproduzco el diálogo entre José y Pedro que ilustra lo dicho anteriormente:

Pedro: Usted me está hablando de política

José: Pero, ¿quién mierda habla de política?... ¿Cómo voy a hablar de política? No estoy hablando de política. Hablo del mundo en que vivimos. Los países se vacían, se rematan, las corporaciones se reparten el mapa con gente adentro.

Pedro: Entiendo, usted es marxista.

José: Frío, frío. Soy más antiguo que eso

Pedro; ¿Más antiguo que un comunista?

José: Soy un anarquista.

73 Una de las reseñas publicada en el exterior hacía referencia por un lado a la falta de una tradición cinematografía exitosa y, por otro a la habilidad de Piñeyro de dirigir un filme según el patrón de gusto americano: "The fact that a film comes from a country that hasn't produced much internationally successful cinema doesn't mean it has to be obscure. To the contrary, "Wild Horses," the latest from Argentina's popular new director Marcelo Pineyro, is so accessible and entertaining you might think it was from Hollywood if it weren't for the Spanish dialogue" (Walters: 1996).

74 Es necesario aclarar dos datos; primeramente, el hecho de que José se dirija a una financiera alude a mesas dinero que proliferaron en Argentina durante el tiempo de "la plata dulce" a fines de los 70. Muchas de ellas ofrecían altos intereses a los inversionistas y declararon la bancarrota confiscando los depósitos de los inversores. En segundo lugar, estudiosos de la evolución política argentina, resaltan las semejanzas entre el proyecto político-económico del Proceso (1976-1983) y el implementado por Menem a partir de 1989. Por ejemplo, Fernando Reati mantiene "A esta continuidad se refiere entre otros Guillermo O'Donnell (1997:2), para quien Menem vino a completar la tarea de fragmentación y desagregación social iniciada por el regimen military en los 70" (2006: 29).



Al quitar el matiz local de lucha entre partidos políticos específicos, el tema de *Caballos salvajes* adopta un tono universal entre opresor y oprimido.

Caballos salvajes muestra la dicotomía entre la bondad de este par de ‘criminales’ de buen corazón y la impunidad de los poderosos. En su huida hacia los confines del país, José y Pedro tienen la oportunidad de probar sus valores éticos. Por ejemplo, una vez que cuentan el dinero robado, José se niega a tomar más del monto de su depósito inicial, sin cobrar años de intereses acumulados. Deciden entonces, devolver el resto de su botín pero, conscientes del origen turbio de ese dinero –derivado según José del dinero el lavado de dinero, del narcotráfico, la venta de armas, comisiones, negocios sucios el sistema –, eligen distribuirlo entre los más carenciados. Estos resultan ser obreros de una petroquímica que se encuentran desempleados o cesanteados. La opción por las clases más afectadas por el proyecto económico neoliberal se confirma con la canción que los protagonistas entonan “Cuando querrá el dios del cielo que la tortilla se vuelva que los pobres coman pan y los ricos, mierda, mierda”. La unión de José y Pedro, representantes de la clase media con los trabajadores traza la línea respecto a las partes en conflicto. Sus enemigos son el brazo armado del capital contratado por los directivos de la financiera, que no vacila en agredir a mujeres indefensas y personas que entraron en contacto con los fugitivos. La presencia de estos matones a sueldo que operan como máquinas destructivas hace referencia a la impunidad de la que gozan amparados por la ineficiencia de un sistema que, al no ejercer como árbitro entre fuerzas opuestas, deja sin protección a los ciudadanos comunes⁷⁵.

El sistema al que los fugitivos se enfrentan también desenmascara el rol de los medios informativos en tiempos de la priorización del lucro. Cuando las leyes de la oferta y demanda también afectan a los medios informativos, a mayores ratings, se consiguen mayores beneficios económicos para la televisora. Al estar sometido el periodismo televisivo a las leyes del mercado, las noticias se vuelven un producto. Por ejemplo, el periodista que tiene la primicia grita excitado “me la va a comprar la CNN”. Las fuentes encargadas de difundir la información no poseen una visión objetiva sino que la elaboran como una mercancía que la audiencia consume. Para ello, el canal de televisión asigna un sobrenombre sensacionalista a la dupla encarnada por José y Pedro. Son los “indomables”, rebeldes que se niegan a ser manipulados. Mientras el público apoya con sus ratings las acciones de los indomables, la televisión los presenta como héroes. Sin embargo, cuando José y Pedro deciden entablar una comunicación directa con la audiencia, sin la mediación de los editores informativos, las autoridades de la televisora, deciden pasarse de lado y mostrarlos como criminales.

La explícita alianza existente entre poderes económicos y medios de información masivos constituye otro elemento del argumento que *Caballos salvajes*. Utiliza como crítica al capital. Al



presentar a los medios televisivos como compañías que priorizan el lucro sobre la información imparcial, la película parece criticar esta unión. Pero, la crítica debe ser entendida como un recurso para captar a un público educado cuyas habilidades analíticas acepten esta denuncia sobre la falta de objetividad de la televisión y su desempeño de acuerdo a los intereses capitalistas. Esto es así porque en el financiamiento de la película participaron grupos como Artear, creado durante las privatizaciones de los canales televisivos en 1990. Este grupo nuclea al antiguo canal 13 junto a Clarín. O sea que la crítica que se realiza en la película a los medios televisivos, se hace partiendo del financiamiento aportado por estos mismos medios. Si en el argumento se desafía al gran capital, esta estrategia funciona como forma de captar públicos.

En la parte final de la película, el argumento enfatiza por un lado: honestidad “pícaro” de los indomables frente a la deshonestidad del sistema capitalista. Los indomables van ganando gran popularidad en su paso hacia el lugar más incontaminado del imaginario argentino: el sur. La gente que toma contacto con ellos – en su mayoría trabajadores de la Patagonia y habitantes de los pequeños pueblos que atraviesan – consigue intuir ‘el producto fabricado’ por los medios televisivos. Frente a la duplicidad y la distorsión que transmite la televisión, los indomables actúan guiados por sus principios morales: pagan por sus gastos, si roban un auto, lo devuelven con un monto por su ‘alquiler temporario’. Es este proceder lo que les gana simpatizantes y una cadena de solidaridad formado por camioneros que literalmente los escudan para ayudarlos a escapar de sus perseguidores.

La última parte de la película acentúa la tensión entre los matones criminales y los héroes indomables. José y Pedro llegan a una ciudad cordillerana para comprar legalmente un grupo de caballos, criados por José. Destinados a ser vendidos y convertidos en carne picada, José se rehúsa a entregarlos y los compra para dejarlos en libertad. En este gesto, se manifiesta su altruismo y se resuelven las dudas sobre su supuesta criminalidad: el episodio de la financiera fue una forma de recuperar lo propio para salvar a los caballos. A lo largo de la película, José ha probado representar el binomio naturaleza-libertad. Este binomio ha estado enfatizado tanto por la sucesión de tomas en espacios abiertos mostrando la inconmensurabilidad de la pampa,

75 Francisco Javier Millás incluye a *Caballos salvajes* y *Cenizas del paraíso* en su estudio sobre las secuelas de la represión en el cine argentino. Específicamente, afirma que ambas películas “aluden a la dictadura a través de las secuelas que ésta ha dejado en la sociedad argentina” (2001: 454).



el mar y las cordilleras como por el acompañamiento musical a cargo de Andrés Calamaro cada vez que los protagonistas deben huir apresuradamente para sobrevivir.

Pero, el binomio que encarna José pertenece a un modelo sin vigencia en tiempos del mercado, cuando lo natural y libre es reemplazado por el afán de lucro. Consciente de esto, José proyecta su altruismo sobre su aprendiz, Pedro, al alentarle a cruzar la frontera y salvarse de la persecución encarnizada de la que son víctimas. Por el contrario, los perseguidores dejan al descubierto su verdadera naturaleza criminal al asesinar a José de una forma vil y traicionera. Con la muerte de José, se enfatiza el mensaje de la película sobre soledad del individuo común frente a un sistema injusto. *Caballos salvajes* pone de manifiesto la ausencia de un Estado efectivo, que al no garantizar la seguridad y propiedad personal deja a los ciudadanos indefensos frente al poder de grupos políticos-económicos que operan en conformidad a sus propios intereses. Frente a la ciudadanía domesticada que acepta pasiva y resignadamente este orden, los indomables desafían el sistema, a través de la defensa de la familia, valores morales altruistas y la libertad individual.

Cenizas del paraíso

Al igual que *Tango feroz* y *Caballos salvajes*, *Cenizas del paraíso* no sólo se ubicó entre las películas más taquilleras de 1997 sino que representó a la Argentina para la competencia de los Oscars. Asimismo recibió una exitosa acogida entre los críticos: fue nominada a la Concha de oro en el Festival de San Sebastián de 1997, ganadora de tres premios en el Festival de La Habana de 1997 y del Premio Goya a la mejor película extranjera en 1998. Además, recibió diez nominaciones al Cóndor de Plata en Argentina, ganando uno. Como en las películas anteriores, Piñeyro convocó a un elenco de figuras reconocidas nacional e internacionalmente como Héctor Alterio, Leonardo Sbaraglia y Cecilia Roth junto a actores desconocidos como Leticia Brédice (quien ganó el único Cóndor de plata como major actriz de reparto) y Nicolás Abeles (nominado a la revelación masculina para un Cóndor)⁷⁶.

El argumento de *Cenizas del paraíso* se organiza en torno a dos muertes: la de Ana Muro y el juez Costa Makantasis y al proceso de dilucidar quién cometió estos asesinatos. Desde el punto de vista narrativo, la película se complejiza al presentar cuatro puntos de vista: la de los tres hijos del juez Makantasis y la de Ana Muro que reconstruyen los episodios inmediatamente anteriores a estas muertes. La reconstrucción de esos puntos de vista se orienta a trazar la salida del paraíso de una familia de clase media argentina encabezada por el honorable juez Makantasis. En *Cenizas del paraíso* la institución que aparece bajo observación es la justicia. Por un lado,



la jueza Teller (Cecilia Roth) es la encargada de ordenar y descifrar las diversas declaraciones –en un primer momento, los tres hijos del juez Makantasis se declaran culpables del asesinato de Ana– para encontrar a quien asesinó a la joven Ana Muro. Por otro, el juez Martini queda a cargo de una investigación paralela destinada a establecer el ‘suicidio’ del juez Makantasis. Estos magistrados representan dos modelos opuestos de accionar: la jueza Teller actúa guiada de acuerdo al espíritu de la ley, es eficiente, firme e intenta resolver el caso que le fue asignado mientras el juez Martini manipulador y amenazante, busca obstruir las investigaciones para servir de esa manera a un entorno corrupto del cual forma parte.

Los vínculos entre grupos económicos y poder político que representan al sistema son más explícitos en esta película. Antes de morir, el juez Makantasis investigaba los turbios negociados del empresario Francisco Muro quien, a pesar de jactarse de su eficiencia en los negocios, consigue su poder y posición a base de presiones, sobornos y la eliminación de sus competidores. Como su colega Makantasis, la jueza Teller descubre la íntima relación entre el imperio económico creado por Muro y las autoridades políticas que lo encubren al ser intimada a desistir de sus investigaciones por parte de un ministro. Al final de la película, Muro aparece como el único responsable del asesinato del juez Makantasis (ya no suicidio) y del suicidio de su hija Ana (ya no homicidio). Curiosamente es Ana, quien presencia antes que los espectadores, la destrucción de la honrada familia Makantasis, y quien a través de su auto-eliminación pretende revertir el desorden paterno que causa muerte y estragos.

El personaje de Ana como figura que rechaza la corrupción iniciada por su propio padre se alinea con la figura del Juez Makantasis. En efecto, estos dos personajes desafían el entramado entre grupos económicos y poder político a pesar que intuyen el alto costo personal que tal rebeldía les puede ocasionar: para Ana, perder los vínculos con su padre y, por lo tanto, cuestionar su propia historia personal; para el juez Makantasis salir del paraíso y de la vida comfortable que posee junto a sus hijos.⁷⁷ Es por esto que, a diferencia de *Tango feroz* y *Caballos salvajes*, *Cenizas del pa-*

⁷⁶ *Cenizas del paraíso* junto a *Dibu*, la película fueron los primeros productos de la empresa Patagonik creada en 1996 cuyos socios son Artear, Telefónica Media y Buena Vista Internacional. Para mayor información remitirse a la página de web.

⁷⁷ Cuando uno de los hijos del juez le advierte sobre la peligrosidad del caso que investiga, Makantasis padre pregunta retóricamente: ¿Qué querés que haga? ¿Que sólo ponga en prisión a Alí Babá y los cuarenta ladrones?” descartando una justicia para ricos y otra para pobres.



raíso presenta como víctimas principales de la alianza entre corrupción política y económica al propio público de clase media y media alta: estudiantes, jueces, doctores y abogados, residentes urbanos y con educación, con una cierta sofisticación en los gustos y cosmopolitas.

Además de las víctimas ya mencionadas de la violencia que desencadena el accionar inescrupuloso de Muro —en su mayoría pertenecientes a la clase media profesional—, *Cenizas del paraíso* incorpora dos escenas que ilustran la pauperización urbana como consecuencia precisamente de la falta de conciencia social de los grupos involucrados en actividades corruptas. Me estoy refiriendo a niños que revuelven en bolsas de basura buscando alimento. Estas escenas actúan como ejemplos de las otras violencias, no tan sangrientas, pero igualmente letales que tienen lugar cuando la justicia es manipulada por quienes buscan servir sus propios intereses sin tener en cuenta las necesidades de los otros grupos que forman la sociedad. En este aspecto, es ilustrativo mencionar las palabras finales de la jueza Teller. Ante la pregunta de su asistente que también ha participado en el esclarecimiento de las muertes de Makantasis y Ana Muro sobre qué hará, la jueza responde con un “haga lo que haga no será justicia”. Consciente del poder de sus adversarios, la jueza entiende que resturar el orden a través de la justicia en una sociedad donde el dinero maneja y compra voluntades no es tarea sencilla. Las víctimas del sistema no sólo son los hermanos Makantasis, sino todos aquellos que se enfrentan con sus valores éticos a los grupos de poder ya sea en Argentina o en el mundo.

Inicié este artículo haciendo referencia a las apreciaciones de Adorno y Bourdieu sobre los productos culturales elaborados con fines de obtener una ganancia en un sistema capitalista que los mercantiliza. Retomo esas ideas como forma de evaluar el mérito del cineasta Marcelo Piñeyro cuyas películas en los años 90 fueron exitosas desde el punto de vista comercial, a pesar de las circunstancias adversas que atravesaba el cine argentino en ese período. Contrariamente a lo que opinaba Bourdieu, Piñeyro delinea sus películas con el aval y financiamiento tanto del INCAA como de capitales privados. O sea, opera conforme a la lógica estipulada por las leyes creadas a principio de los noventa que afectaban a los productos culturales audiovisuales. Sin embargo, las tres películas analizadas muestran que el director, descubre y reutiliza el tema del conflicto entre individuo idealista enfrentado a un sistema injusto, despolitizándolo como forma de universalizar sus películas. Esta estrategia de universalizar conflictos éticos que se que tienen lugar en el sistema capitalista lo aleja de los productores que producen de acuerdo a las clases dominantes como lo planteaba Bourdieu porque parecería que Piñeyro desafiara el proyecto económico capitalista pero Piñeyro utiliza la crítica y el conflicto como una forma de separarse del capital y de tener éxito no sólo entre el público local sino también entre las audiencias internacionales y los críticos cinematográficos. De esta forma, Piñeyro logra invertir las apreciaciones de Adorno



referidas a que la cultura de masa evita el conflicto. Piñeyro lo usa justamente como un medio para generar productos audiovisuales que generen considerables ganancias.

Bibliografía

ADORNO, Theodor (1991): *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. Edición e introducción de J. M. Bernstein. London: Routledge.

Artear: http://www.artear.com.ar/home_m.asp?a=1&nocach=21714, Noviembre 10, 2006.

BERNARDEZ, Horacio, Diego LERER, Sergio WOLF, editores (2002): *Cine argentino: temas, autores, y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka, Fipresci.

BOURDIEU, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.

FALICOV, Tamara Leah (1999): *The contemporary Argentine film industry 1983-1998: state-culture policy within a global market*. Dissertation

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001): *Consumers and Citizens. Globalization and Multicultural conflicts*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GUTIERREZ, María Alejandra (2004): "Bountiful Rebound of Argentine Cinema" *Américas* Mayo-junio volumen 56.3.

GETINO, Octavio (1998): *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Ediciones Ciccus.

MARTINS, Laura. (2001) Cine argentino de los noventa: memoria y/o mercado (sobre Piñeyro, Stantic y Filipelli) *Estudios Interdisciplinarios de América latina y el Caribe* Julio-diciembre 2001, volumen 12 http://www.tau.ac.il/eial/XII_2/martins.html

MENEM, Carlos (1990): *La esperanza y la acción*. Buenos Aires: Emecé Editores, <http://lanic.utexas.edu/larrp/pm/sample2/argentin/menem/890025.html>, Octubre 31, 2006.



MILLÁS, Francisco Javier (2001): *La memoria agitada: Cine y represión en Chile y Argentina*. Madrid: Ocho y medio Libros de cine.

Patagonik. <http://www.patagonik.com.ar/institucional/laempresa.php> Noviembre 10 de 2006.

PIÑEYRO, Marcelo: *Tango feroz* (1993)

_____ : *Caballos salvajes* (1995)

_____ : *Cenizas del paraíso* (1997)

REATI, Fernando (2006): *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.

ROCHA, Carolina (1997): "Crímen/es irresuelto/s en *Cenizas del paraíso* de Marcelo Piñeyro" De próxima aparición en *Revista de Estudios Hispánicos*.

Tanguito: <http://www.rock.com.ar/bios/0/213.shtml> Noviembre 1, 2006.

Tango feroz: <http://www.imdb.com/title/tt0108291/> Noviembre 11, 2006.

SHEININ, David (1996): "Tango feroz. La leyenda de Tanguito" *American Historical Review*. V 101, no 4, 1164-1165.

WALTERS, Barry: *An entertaining road movie from Argentina*.
<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi> Noviembre 10, 2006.

WORTMAN, Ana Coordinadora (2003): *Pensar las clases medias. Consumo culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: La Crujía.