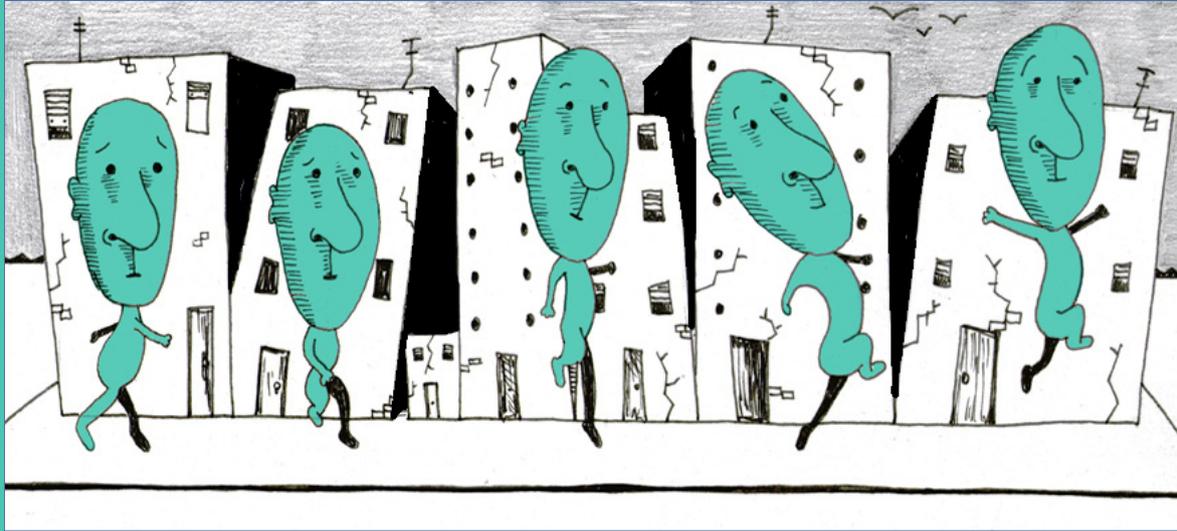


# #15

# CRISIS Y RENOVACIÓN EN EL CINE DE ANIMACIÓN ARGENTINO. EL CASO DE *EL EMPLEO*<sup>1</sup>

**Vicente Fenoll**

*Universitat de València*



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

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

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

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

## 0. Introducción

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

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

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

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

---

## NOTAS

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

---

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

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

## 1. El cine de animación en Argentina

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

## 2. La crisis de 2001

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

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

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

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

---

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

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

### 3. Análisis de *El empleo*

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

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

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



Ilustración 1. Cosificación del hombre en su trabajo objetivado.

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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



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

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

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

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

#### 4. Conclusiones

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

## Bibliografía citada

- AGUILAR, G. M. (2006): *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- AMADO, A. M. (2009): *La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007*, Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.
- BARTHES, R. (1986): *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Ediciones Paidós ibérica.
- BENDAZZI, G. (2008): *Quirino Cristiani, pionero del cine de animación: dos veces el océano*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor SRL.
- BOURDIEU, P. (1998): *Acts of resistance: Against the tyranny of the market*, Nueva York: New Press.
- BRAS, L. (1990): *Formas de hacer cine animación*, Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- CAMPERO, A. (2009): *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- CASTORIADIS, C. (1997): *El avance de la insignificancia*, Buenos Aires: Eudeba.
- DELEUZE, G. (1987): *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.
- DÍAZ, C. (2015): *Fisuras en el sentido. Luchas populares y luchas simbólicas*, Córdoba (Argentina): Recovecos.
- DILLON, A. (2014): «Figuras de la crisis en el cine de Lucrecia Martel», *Question*, vol. 1, 44, 52-66.
- DILLON, A. (2015): «La crisis argentina en el cine de Juan José Campanella», *El ojo que piensa*, 11, <[http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion\\_1\\_el\\_ojo\\_11\\_panoramicas\\_la\\_crisis\\_argentina\\_en\\_el\\_cine\\_de.pdf](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion_1_el_ojo_11_panoramicas_la_crisis_argentina_en_el_cine_de.pdf)>, [07/07/2016].
- EISENSTEIN, S.; SLIWOWSKI, M.; LEYDA, J. y MICHELSON, A. (1976): «Notes for a Film of "Capital"», *October*, vol. 2, 3-26.
- FERNÁNDEZ, L. y GAGO, S. (2012): «Nuevos soportes y formatos: los cambios editoriales en el campo de la historieta argentina», *Cultura, lenguaje y representación*, vol. 10, 86-96, <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/340>>, [07/07/2016].
- GAGO, S. (2016): «Carne Argentina: las representaciones de la crisis de 2001 en la historieta», *Miguel Hernández Communication Journal*, 7, 139-168, <<http://rev.innovacionumh.es/index.php?journal=mhcj&page=article&op=view&path%5B%5D=132&path%5B%5D=255>>, [07/07/2016].
- GODFRID, F. (2009): «El empleo del tiempo», *Grupokane*, 1-11, <[http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=226:artentrevbgrasso&catid=39:catanimacion&Itemid=29](http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=226:artentrevbgrasso&catid=39:catanimacion&Itemid=29)>, [20/10/2015].
- GONZÁLEZ, A. R. (2011): «La animación en Argentina» en Rodríguez Jáuregui, P. (ed.), *Haciendo dibujitos en el fin del mundo*, Rosario: Centro Audiovisual Rosario, 31-50.
- GRAMSCI, A. (1975): *Cartas desde la cárcel*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- GRIMSON, A. (2004): «La experiencia argentina y sus fantasmas» en Grimson, Alejandro (comp.), *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO, 177-193.
- HEINZ, J. (2015): «Racional y popular. Entrevista a Claudio Díaz», *La Voz*, <<http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/racional-y-popular>>, [20/10/2015].
- HESEL, S. (2011): *¡Indignaos!*, Barcelona: Destino.
- JAMESON, F. (2009): «Marx y el montaje», *New Left Review*, vol. 58, 103-112, <[http://newleftreview.es/article/download\\_pdf?language=es&id=2793](http://newleftreview.es/article/download_pdf?language=es&id=2793)>, [07/07/2016].
- LINK, D. (2015): «Aspectos sobre el fin del mundo y la vida después de mañana en algunas películas argentinas», *presentado en el seminario El presente como instante de peligro. Crisis y representaciones simbólicas (2001-2015)*, celebrado en Buenos Aires el 20 de agosto de 2015, <[https://www.academia.edu/15053995/Daniel\\_Link.\\_Aspectos\\_sobre\\_el\\_fin\\_del\\_mundo\\_y\\_la\\_vida\\_despu%C3%A9s\\_de\\_ma%C3%B1ana\\_en\\_algunas\\_pel%C3%ADculas\\_argentinas\\_](https://www.academia.edu/15053995/Daniel_Link._Aspectos_sobre_el_fin_del_mundo_y_la_vida_despu%C3%A9s_de_ma%C3%B1ana_en_algunas_pel%C3%ADculas_argentinas_)>, [07/07/2016].
- MANRUPE, R. (2004): *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- MANRUPE, R. (2011): «Dibujos animados argentinos» en Rodríguez Jáuregui, P. (ed.), *Haciendo dibujitos en el fin del mundo*, Rosario: Centro Audiovisual Rosario, 17-19.

- MARX, K. (1968): *Manuscritos de 1844: economía política y filosófica*, Buenos Aires: Arandú.
- MARX, K. (1976): *El capital: crítica de la economía política. El proceso de producción del capital. Libro 1. Vol. 1*, Barcelona: Grijalbo.
- PAGE, J. (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Londres: Duke University Press.
- PELLI, M. S. (2012): «Fantasías Animadas Argentinas» en Triquell, X. y Ruiz, S. (eds.), *Fuera de cuadro: discursos audiovisuales desde los márgenes*, Villa María: Eduvim, 55-68.
- RODRÍGUEZ JÁUREGUI, P. (2001): «Hay que generar alternativas», *La Capital*, <[http://archivo.lacapital.com.ar/2001/12/23/articulo\\_129.html](http://archivo.lacapital.com.ar/2001/12/23/articulo_129.html)>, [22/10/2015].
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, A. (2015): «La crisis como ruina. Literatura argentina de principios de siglo XXI», *Cultural Narratives of Crisis and Renewal (CRIC) seminars*, Amsterdam.
- SAXTON, J. (2003): «Argentina's economic crisis: causes and cures», *Joint Economic Committee*, EE. UU, <[http://www.jec.senate.gov/public/\\_cache/files/5fbf2f91-6cdf-4e70-8ff2-620ba901fc4c/argentina-s-economic-crisis---06-13-03.pdf](http://www.jec.senate.gov/public/_cache/files/5fbf2f91-6cdf-4e70-8ff2-620ba901fc4c/argentina-s-economic-crisis---06-13-03.pdf)>, [20/10/2015].
- SIRAGUSA, C. (2010): «La invención animada bajo estudio: bitácora de una investigación sobre el audiovisual» en González, A. R. (ed.), *Poéticas de la animación argentina*, Córdoba (Argentina): La Barbarie, 23-29.
- SORLIN, P. (1985): *Sociología del cine. Apertura para la historia de mañana*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- SVAMPA, M. y PEREIRA, S. (2004): «Las dimensiones de la experiencia piquetera: Tensiones y marcos comunes en la organización y movilización de desocupados en Argentina», *Trayectorias*, vol. VI, 16, 1-24.
- SVAMPA, M. (2005): *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires: Taurus.
- VERÓN, E. (1998): *La semiosis social: Fragmento de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa.
- VON SPRECHER, R. (2011): «Estudio de la historia de la historieta como campo. Luchas por la construcción de lo nuevo y de lo viejo en Argentina» en Von Sprecher, R. y Reggiani, F. (eds.), *Teorías sobre la Historieta*, Córdoba (Argentina): Escuela de Ciencias de la Información, 33-50.
- WILLIAMS, R. (1997): *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

# #15

# CRISIS AND RENEWAL IN ARGENTINIAN ANIMATION. THE CASE OF *EL EMPLEO*<sup>1</sup>

**Vicente Fenoll**

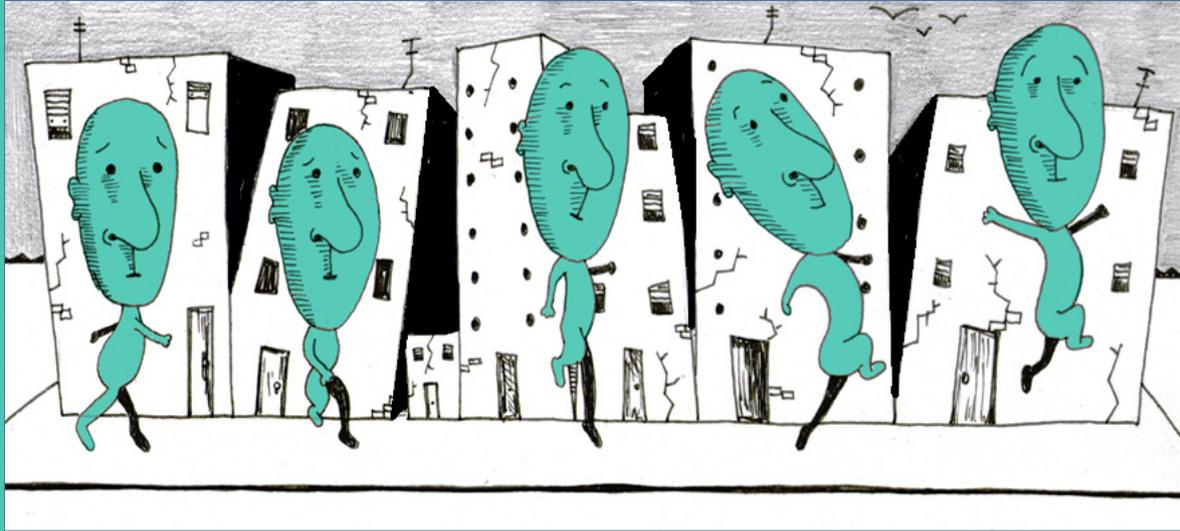
*Universitat de València*

**Illustration** || Andrés Müller

**Translation** || Patrick Duffey

**Article** || Received on: 22/10/2015 | International Advisory Board's suitability: 11/05/2016 | Published: 07/2016

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



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

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

# 0. Introduction

This paper presents an analysis the animated film *El empleo* (dir. Santiago “Bou” Grasso, 2008) to trace the effects of the Argentinian crisis of 2001 upon the country’s cultural production. This independent animated short offers a promising focus for our study because, being produced at the margins of the culture industry, the piece is not subordinated to commercial interests, and thus the director is afforded more freedom in selecting themes. Furthermore, within the repertoire of works produced by independent animators which proliferate at the end of the century, the example under scrutiny offers a paradigmatic case through which to observe the impact of the crisis within the field of audiovisual creation: the film puts forward a biting critique of employment and the place that the human being occupies within the capitalist system of production, questioning the relations of production that form the base of the economic model that collapses in December of 2001.

Animation is an audiovisual format that offers a high degree of expressive liberty and permits the representation of concepts and ideas that proceed directly from the mind of the author (Autor, 2015). As Santiago Grasso points out in an interview (Godfrid, 2009), although technically *El empleo* could have been shot with actors, the use of animation permits the development of ideas that might be difficult to express in other forms. In the same vein, Luis Bras (1990) suggests that, despite the wealth of techniques cinema can boast, the animated image makes it possible to show actions that challenge the laws of nature and normal experience and conduct.

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

Animation establishes a special type of significative relation between that which is represented and the society in which it is produced, since the abstraction of the animated image permits its appearance as “ícono-simbólico—escapando a la indicialidad de la imagen fotográfica—y de esta forma dar cuenta de manera más efectiva de las construcciones ‘imaginarias’ que configuran un cierto imaginario social” (Pelli, 2012: 57). As Castoriadis describes, the acts of signification which proceed from the social imaginary “hacen que exista un mundo en el cual esta sociedad se inscribe y se da un lugar. Mediante ellas es como se constituye un sistema de normas, de instituciones en el sentido más amplio del término, de valores,

---

## NOTAS

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

de orientaciones, de finalidades de la vida tanto colectiva como individual” (1997: 195).

Thus, analysis of the imaginary world of the animated film permits an examination of the elements that the creator selects for the representation of capitalist relations of production, and allows an attempt to establish the perspective adopted in the elaboration of the film’s discourse. As Eliseo Verón points out: “el análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos, ya sean las de su generación o las que dan cuenta de sus ‘efectos”” (1998: 127). While we accept that the representations of cinema do not show reality as such, they do allow their analysis as social constructions, since films “constituyen uno de los instrumentos de que dispone una sociedad para ponerse en escena y mostrarse” (Sorlin, 1985: 252).

To realize our inquiry we will focus, firstly, on the characteristics of Argentinian animation, the field in which the analyzed work is circumscribed. Then we will contextualize *El empleo* with reference to the social, economic and political situation in which it was produced, placing the film in relation to the conditions of production (Verón, 1998) and the ideological configuration of the social medium in which it is embedded (Sorlin, 1985). We hope to come closer to an understanding of how the financial crisis of 2001 occurred and what repercussions it has in Argentina’s cultural production, especially in the fields of film and animation. Finally, we will turn to the film itself and offer the conclusions of our analysis. Given that the film contains no dialogue, the analysis must be conducted through a hermeneutic of audio-visual elements: sounds, labels, colors, textures, and the actions of characters take the central role in our study, as they are the sole meaning-bearing elements of the piece.

## 1. Animated Film in Argentina

The story of the development of Argentinian animation reaches back to the origins of cinema. According to Giannalberto Bendazzi (2008), the first animated feature film was produced in Argentina. He refers to *El Apóstol*, directed by Quirino Cristiani in 1917. Argentina is also where Cristiani produced the first talkie animated feature film, *Peludópolis* (1931). Argentina’s first color animated film appears in the forties: *Upa en apuros* (dir. Dante Quintero, 1942). This short is an example of the earliest traces of influence from Disney Studios in Argentina, and it inaugurates an Argentinian school of animation influenced by Disney’s aesthetic. (González, 2011: 36).

Apart from these seminal works, there also exist animations used in advertisements starting from the appearance of television in the

---

fifties, with a particularly prolific period of production in the seventies. The animation industry has also been centered on the development of television series, which includes the adaptation of comic books and comic strips. This period witnesses the consolidation of the studios of distinguished animators like Manuel García Ferré, Jorge Martín, Oscar Desplats and Carlos Constantini. After this phase of popularization for animation and the transition to democracy, we arrive in the nineties at the period of “contemporary Argentinian animation” (Siragusa, 2010: 27). As Alejandro González notes (2011), the mid-nineties represent a watershed moment in which many new animators emerge who begin to revitalize animation for the cinema and also for television, culminating in the production of the televised program *Caloi en su tinta*. A list of the most significant works of this period would include the productions of Illusions Studios and Protagonik Films, and would also make reference to the work of the contingent of independent animators who emerge beginning around the year 2000. As Manrupe points out, “Lo que los *fanzines* fueron hacia 1997-1998, en el cambio de siglo lo constituyó la animación” (2004: 117).

The stimulation of Argentinian animation can be attributed to the confluence of many factors. Firstly, during the nineties there is a rise in the popularity of animated series which catered to adult audiences, like *The Simpsons* (dir. Matt Groening), *Beavis and Butt-head* (dir. Mike Judge) and *Mercano el marciano* (dir. Juan Antín). Second, advances in technology make it possible to animate using a simple personal computer equipped with the adequate software, thus eliminating the production costs that in earlier days would have been used to finance the employment of film crews and actors. Take for example Alejandro Szykula’s series *Alejo y Valentina*, developed entirely by means of Flash, a program originally disseminated online. It is relevant that the exchange rate of the dollar was quite low in the nineties, encouraging investment in new technologies. Thirdly, in this period there is an increase in the number of schools which offer specialized training in animation, which, of course, increases the number of potential animators. Fourthly, animation’s status is strengthened by the appearance of several festivals, such as ANIMA in Córdoba and Expotoons in Buenos Aires, where animators exhibit their work and establish a network of contact between artists and academics. Finally, there is the crucial element of government assistance tendered to the industry through the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts (INCAA).

So, during this period we see the world of animation incorporate new groups of directors who introduce recent technologies while simultaneously introducing novel thematics and perspectives to the industry. In this group of cultivators of the craft we find Ayar Blasco,

---

Santiago Grasso, and Juan Pablo Zararamella, animators who undertake independent projects in the margins of their television work, finding outlets by which to liberate themselves creatively from constraints upon form and thematic content. At the same time, there exists an important strain of experimentation coming from the academy, as, for example, from the Universidad del Cine, the *Centro Experimental de Animación de la Universidad de Córdoba*, the AVEX (Avellaneda Experimental) group, and Pablo Rodríguez Jáuregui and the Escuela para Animadores de Rosario.

The revitalization of Argentinian animation that we observe in the contemporary period is linked to these independent directors. Films like *Mercano el marciano* (dir. Juan Antín, 2002), *The Planet* (dir. Pablo Rodríguez Jáuregui, 2002), *Luminaris* (dir. Juan Pablo Zaramella, 2011), *Teclópolis* (dir. Javier Mrad, 2011), *Ánima Buenos Aires* (dir. María Verónica Ramírez, 2012), *Padre* (dir. Santiago “Bou” Grasso, 2013) and *El empleo* show how independent animation in Argentina distances itself from traditional clichés and from animation’s stereotyped role as children’s entertainment, tackling more complex themes, such as globalization, the relations of production under the capitalist system, or the missing people during the most recent military dictatorship.

The tight link between the comic strip and animation should be kept in mind. Santiago Grasso, as an animator and comics artist, is exemplary of this link. In the field of Argentinian comics, too, we observe a process of crisis and renewal materializing at the turn of the century. The crisis of 2001 coincides with the decline that affects the comics industry since the beginning of the nineties. The crash is what deals the killing blow to the existing model, a fact that becomes clear in light of the disappearance of the leading publishers (von Sprecher, 2011). With the arrival of Web 2.0, independent comics production, which had survived in the form of fanzines and desktop publishing, shifted its locus to the internet, where first comics blogs appear (Fernández and Gago, 2012). This new mode of production offers the greatest creative freedom to the genre and fosters the emergence of a new generation of creators.

In non-animated Argentinian cinema we also find a process of renewal during the nineties, materializing with the arrival of a new generation of directors which constitute a “nuevo regimen creativo” called the Nuevo Cine Argentino (NCA) (Aguilar, 2006: 14). Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Martín Rejtman, and Pablo Trapero stand out, among others. The films of the NCA evince a rupture with earlier cinema because they use different, and often more precarious, modes of production, and abandon an anti-establishment posture, rejecting the political demands that shaped the identity of Argentinian cinema of the preceding decades (Aguilar, 2006). Furthermore, as Agustín Campero (2009) points out, the NCA comprises a complex

---

amalgam of films in which, often, the borders between fiction and documentary are blurred. Nonetheless, though one cannot speak of a homogeneous movement, the films of the NCA always express a sort of veracity: “no sólo de la verdad de la relación entre el director y las condiciones de producción de su obra, sino también de la verdad del mundo en el que vivimos” (Campero, 2009: 8).

Just as with the animation of the period, the work of the NCA is largely funded by the INCAA and foreign foundations. With regard to the foment of national cinematic production, it is important to keep in mind the importance of the role of the state, which has continually invested in the field of cinema, even in times of economic recession (Puente, 2007: 50). Another of the elements that characterize the NCA is the use of alternative means of distribution in order to achieve visibility, especially exhibition in film festivals, like the Independent Film Festival of Rotterdam and the Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).

We can observe the impact of the crisis in the thematics of cinematic production of this period, where it appears reflected frankly and explicitly in documentaries like *Memorias del saqueo* (dir. Fernando “Pino” Solanas, 2004) and *La dignidad de los nadie*s (dir. Fernando “Pino” Solanas, 2005). The crisis is ubiquitous in the films of the NCA; it forms a part of their customary thematic repertoire (Page, 2009). The context of crisis appears in a realistic form in films like *Pizza, birra, faso* (dir. Adrián Caetano y Bruno Stagnate, 1998) and metaphorically in films like *La ciénaga* (dir. Lucrecia Martel, 2001). We even find the imprint of the crisis in films on the commercial circuit, like *El hijo de la novia* (dir. Juan José Campanella, 2001) and *Luna de Avellaneda* (dir. Juan José Campanella, 2004).

The changes in the sphere of comics, film, and animation originate in the neoliberal decade of the nineties and crystallize with the crisis at the turn of the century. The political, economic, and social context of this period lays the foundation for this process of transformation, which leads to an opening of form and content in the production of animation, freed from the restrictions imposed by the culture industry. Next, we will trace the chronology of the crisis of 2001 and explore the implications it has for the cultural production of Argentina.

## 2. The Crisis of 2001

A political, economic, and social collapse occurs in Argentina in December of 2001, originating in the recession beginning in 1998. The crisis erupts due to the government’s decision to restrict the free withdrawal of cash, ordered on December 3, 2001, a measure dubbed *corralito*. Although the measure is intended to avoid the fleeing of

capital from the country, it ultimately means the confiscation of savings. This move elicits massive popular protest, like the *cacero/azos* (protest by banging on pots and pans) and demonstrations that break out all over the country under the slogan “They all must go!” (“*¡Que se vayan todos!*”), which results in the immediate resignation of president Fernando de la Rúa. Thus culminates a decade of neoliberal politics characterized by privatization, deindustrialization, unemployment, precarization of labor, and a magnification of social inequality (Svampa, 2005).

Under these circumstances, Argentina declares the suspension of payment of external debt and plunges into a deep economic crisis. Unemployment goes from 12.4% in 1998 to 23.6% in 2002, while the poverty rate rises precipitously from 25.9% in 1998 to 57.5% in 2002 (Saxton, 2003). The rapid deterioration of the economic situation incurs dramatic political consequences; the presidency changes hands five times in the space of two weeks. At the same time, tremendous social instability is unleashed with protests, riots, and looting, which the police and security forces proceed to suppress harshly. In this way, the devastating experience of unemployment, hunger, and the recession come to form part of the collective imaginary of Argentina (Grimson, 2004). For Claudio Díaz (2015), one of the most profound changes that the crisis elicits in Argentinian society after the neoliberal decade is related to modes of thinking, feeling, and perceiving reality. As the author affirms in an interview, neoliberalism entails deep modifications in the social imaginary:

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

The myriad dislocations provoked by the crisis which Argentina suffers at the turn of the century reverberate in the objectives, representations, and narrative forms of the country’s authors. Historical-material conditions determine cultural phenomena, by way of complex and interrelating processes of limitation and pressure that leave traces upon social processes they influence (Williams, 1997). We affirm with Verón that “toda producción de sentido está insertada en lo social” (1998: 125). The climate of social upheaval and the human landscape of the crisis receive “una expresión simbólica en distintos lenguajes artísticos producidos en ese contexto” (Amado, 2009: 16). Thus, the analysis of cultural products allows the description of examples of the historical and social process, that is to say, the crystallized ideology and conception of the world in a given moment (Williams, 1997).

---

Various academic studies address the imprint of the crisis in reference to the distinct spheres of cultural production in Argentina. In the field of popular music, there exist analyses of the way in which the social imaginary manifests in the songs of the nineties (Díaz, 2015). One also finds studies occupied with the impact that the first decade of the new century has upon literature (Rodríguez Périsko, 2015), as well as upon comics following the 2001 crisis (Gago, 2016). Many authors study the cinematic production of this period, focusing especially on the Nuevo Cine Argentino (Aguilar, 2006; Amado, 2007; Campero, 2009; Dillon, 2014; Link, 2015; Page, 2009), but also on commercial cinema (Dillon, 2015). However, in spite of the existence of a corpus of animated films that represent in some way the effects of the crisis, there is a lack of research that addresses this cultural phenomenon. Accordingly, the goal of this study is to fill this void, and so we proceed to an analysis of *El empleo*.

### 3. Analysis of *El empleo*

*El empleo* (2008) is an animated short, directed by the Argentinian Santiago Grasso, which depicts without dialogue the working day of a man from when he wakes up in the morning until his arrival at his work post. It is an independent animation produced with the aid of a Beca Nacional de Creación granted by El Fondo Nacional de la Artes and the subsidy of the INCAA. The film is the winner of more than ten prizes from various international film festivals, among which the Annecy International Animation Film Festival (2009), the Havana Film Festival (2009), the International Film Festival of Valencia Cinema Jove (2009), and the Mar de Plata International Film Festival (2008) stand out.

The director, known as Santiago Bou Grasso, is a designer of visual communication at the Universidad Nacional de la Plata (Buenos Aires). Apart from his work as an illustrator and comics artist, his past output includes work on various feature films from Argentina and other countries: *Condor Crux* (Juan Pablo Buscarini, Swan Glecer and Pablo Holcer, 2000), *Patoruzito* (dir. José Luis Massa, 2004), *Gisaku* (dir. Baltasar Pedrosa, 2005), *El Arca* (dir. Juan Pablo Buscarini, 2007) and *Nocturna* (dir. Adrià García and Víctor Maldonado, 2007), among others. He is currently developing his work through the production company opusBOU, which has put out four animated shorts: *El pájaro y el hombre* (2005) and *-Hola?* (2007) are formal experiments with conventional thematic material, while *El empleo* (2008) addresses the theme of the relations of production, and *Padre* (2013) is an exercise in historical memory that handles the end of the last military dictatorship.

*El empleo* is executed in 2D animation painted with watercolor, although it includes certain 3D-designed objects, like the alarm clock of the first scene. The short's ochre color palette conveys a subdued atmosphere, especially with reference to the almost transparent human figures. The mottling characteristic of watercolor is used solely for the interiors. The textured background highlights the colors of the non-human elements, such as the wall, the floor, the furniture, the sky, etc. Contrarily, the people in *El empleo* appear drawn without details, diluted in flat colors of uniform tone. This chromatic symbolism within the diegesis conditions the emotional response that the story elicits, accentuating the state of apathy in which the characters are immersed and reflecting an ambience of alienation.



Image 1: An objectified laborer.

The story begins with the sound of an alarm clock, which signals the beginning of the working day of the protagonist. The animation offers realistic images but presents surrealistic situations, in which human beings appear transformed into objects according to the work which they carry out. From the very first scene, the use of humans by humans is made visually manifest. The protagonist turns of his alarm clock on a table supported by what appears to be a crouching man, drawn in such a way that on the first viewing this element of the scene might pass unnoticed. However, when he gets out of bed and turns on a free-standing lamp the audience observes clearly that this “lamp” is actually a man performing the role of a lamp.

While the scenario produces a certain air of strangeness, the appearance of *El empleo*'s title in space beside the lamp-man helps the audience to establish a perspective through which to endow the scene with meaning. In this way, the linguistic message fulfills

---

a double function. On the one hand, it carries out the denotative function that literally indicates the short's title. On the other, *El empleo* fulfills a connotative function that permits the clarification of the actions that occur in the story. As Barthes points out, "el texto guía al lector entre los significados de la imagen, le hace evitar algunos y recibir otros, y a través de un *dispatching* a menudo sutil, lo teleguía hacia un sentido elegido con antelación" (1986: 36-37). In the absence of dialogues in the diegesis, seemingly closed off from meaning, the title impels us without other linguistic interpositions to locate the symbolic significance of the images from a point of view that dialectically unmask the link between labor and alienation.

In his *Economic and Philosophic Manuscripts*, Marx writes that the laborer is alienated because "in his work, therefore, he does not affirm himself but denies himself, does not feel content but unhappy, does not develop freely his physical and mental energy but mortifies his body and ruins his mind" (Marx, 1959: 30). Accordingly, the film reflects the estrangement of people from the performance of their tasks. The apathetic gestures betray a stoic, almost acetic acceptance, of their activities. These visible gestures allow us, as Eisenstein proposes, "to trace the visible symptoms back to their absent (or untotalizable) causes" (Jameson, 2009: 107). In this connection it should be kept in mind that in an economy of continual crisis, employment is defined by the contingency of its absence: unemployment. As Bordieu sustains, the generalization of labor insecurity in society cultivates the fear of unemployment and the terrible consequences that accompany it, so that workers find themselves at the mercy of their employers: "Casualization of employment is part of a mode of domination of a new kind, based on the creation of a generalized and permanent state of insecurity aimed at forcing workers into submission, into the acceptance of exploitation" (1998: 82).

After getting up from bed, the protagonist begins a morning routine in which expected everyday objects are replaced with human beings that perform those objects' functions. He shaves before a man-mirror, he drinks his coffee sitting on a man-chair in front of a table made of one man and one woman in the light provided by a man-lamp. The echo of the title channels the interpretation of the images through the perspective of the relations of production. Once the context in which the story unfolds is established, the camera draws near to the protagonist's face, isolating him from the rest of the objectified characters, to show the state of apathy and alienation in which he finds himself. In this way, the short is characterized by a precise use of rhythm of action, which is sufficiently unhurried for the spectator to reflect on the symbolism of the situations through which the protagonist passes.

Before walking out the door of his apartment, the protagonist takes his raincoat, suitcase, and keys from the woman-coatrack. In all

---

of the characters one encounters the same empty look, alien to the situation at hand. Only lazy blinking and laconic sighs convey the idea that the human-objects are living. From when we exit the protagonist's apartment, every scene assumes a similar structure: a situation is presented, prolonged for a few seconds in order to generate an expectation in the viewer before delivering its resolution. A man waits a few seconds for a taxi, a close-up of walking feet follows, and finally a person is shown from the waist up as a man-taxi. After stopping before a human traffic light and entering a building through a man-door, the protagonist enters an elevator. In this scene, when the elevator rises out of view, the shot lingers longer than necessary, creating a suspense that resolves when we see that the mechanism used to lift the elevator is an obese man who serves as a counterweight. Once the man arrives at his destination within the building, he exits the elevator and deposits his raincoat and suitcase in a woman-locker.

After the comically witty scenes in which he enters the building, the camera becomes more circumspect, centering on the phlegmatic walking of the character. Finally, he halts and, with the same economy of movement, he lays himself out prone in front of a door in order to carry out his own function as a man-doormat. Up to this point, the idea of the human-object which each scene reinforces has been produced in otherness, so that the viewer has been able to enjoy the spectacle from the exterior. However, the transformation of the protagonist into an object transfers the reification to the spectator. The sequence in which the other character approaches and cleans his shoes on the protagonist's back conveys the humiliation of the man-doormat, who is literally 'walked all over' by the other man. The sequence ends with a stoic sigh from the protagonist, prone on the floor with smears of dirt from the other man's shoes visible on his back.

It should be noted that the work chosen for the protagonist is the most humiliating of all. The rest of the human objects that appear carrying out their tasks initially convey estrangement or alienation and later comic absurdity. However, the identification of the protagonist's work makes the spectator *feel like a doormat*. In this way, the idea of the use of people by people is accessed from the perspective of the victim, positioning this point of view as the starting point for the viewers' interpretation.

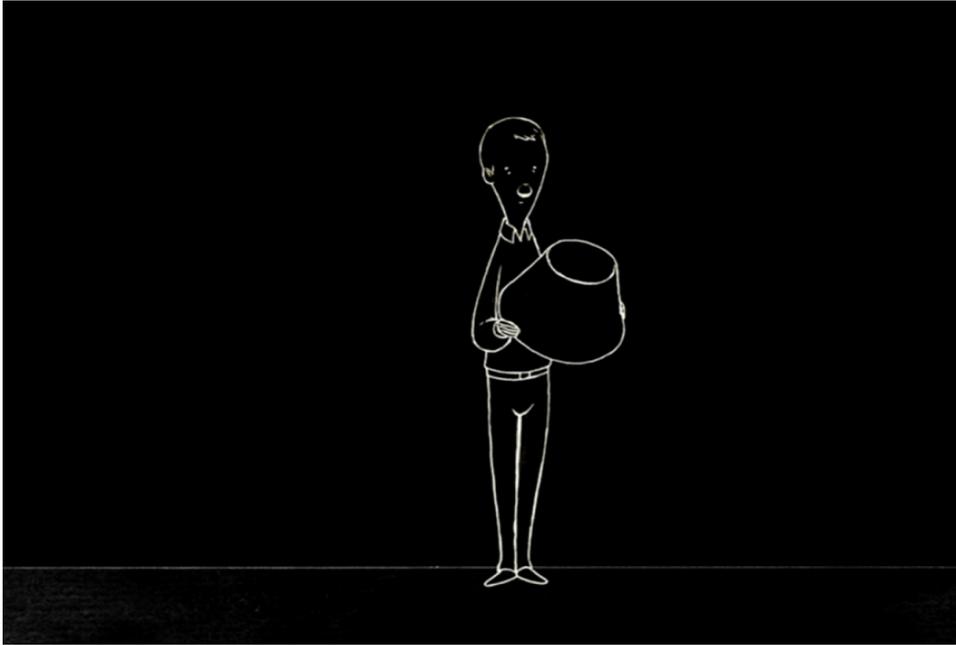


Image 2. Consciousness as prerequisite for change.

At the end of the film's credits, the man-lamp from the title-scene reappears, removes the lampshade from his head, contemplates it for a moment, and then throws it angrily to the ground and leaves. According to Deleuze (1989), in observing another person we discover references to our own concerns.

even though this business necessarily expresses social contradictions and problems, or directly suffers their effects. The private element can thus become the place of a becoming conscious, in so far as it goes back to root causes, or reveals the 'object' that it expresses. (Deleuze, 1989: 218)

After this scene, we do not know what next step the short's protagonist might take. The ending is open, but that which unequivocally emerges from the images is the message that consciousness of one's situation is what is necessary for liberation from the state of alienation.

#### 4. Conclusions

The impact of the Argentinian crisis of 2001 awakes in certain animators the sense of the necessity of creating works with didactic value that serve as tools for social change. As Pablo Rodríguez Jáuregui says in an interview with *La Capital* in December 2001,

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

---

*El empleo* is an example of how the experience of the crisis resonates in the artist's choice of themes and objectives, as it casts a critical eye on the capitalist model of relations of production with the aim of denaturalizing them. The film allegorically shows the exploitation of human beings by other human beings. The images invite us to reflect on the status of work in capitalist society, in a course that runs from the protagonist to the viewer. However, the story does not offer this indictment conclusively; it simply suggests it, so that the audience must arrive at this sentiment for itself. In this way *El empleo* differentiates itself from the Nuevo Cine Argentino, which is characterized by its avoidance of allegorical narratives (Aguilar, 2006; Page, 2009).

Santiago Grasso transposes the discourse of critique into filmic narrative: the moving images are utilized with critical and dialectical ends. All of the short's action is subordinated to the transmission of abstract concepts found imbricated in the phenomenological substrate of the characters' actions. This staging of concepts is attuned to the intellectual cinema of Sergei Eisenstein, where visual relations arise which compel the viewer to abstraction and generalization: "something like a Marxian version of Freudian free association" (Jameson, 2009: 113). The soviet director's project was to create film which conveyed in an associative mode the theses of Karl Marx in *Das Kapital*, through the actions developing during "a day in a man's life" (Eisenstein et al., 1976: 7). *El empleo* undertakes a related project, but uses the span of a man's working day to address a theme present in Marx's *Economic and Philosophic Manuscripts*, the matter of alienated labor.

In *El empleo*, the associations are not produced between consecutive scenes, as happens in intellectual montage, but rather, meaning is produced within the same scene. In effect, the short illustrates the quotidian pathos of the human beings through an allegory that denaturalizes the exploitation and the alienating character that underlie the capitalist system of production. Visually, the short represents characters with the work they perform, establishing a metonymic relation between the worker and the work, between the human subject and its objective labor. The distinct characters that cross paths with the protagonist perform their tasks as though they were objects and are used as such; they are objectified. This recurring figure takes its full meaning with the final scene, in which it is revealed that the protagonist is one more link in the system of production. The identification of the spectator with the main character demands a reading in first-person, which brings us to the reflection that we too form a part of the system. In this way, the state of alienation emerges through the images, which show from a denaturalized perspective the objectification of the human being and its mercantile use in the service of the economy.

---

During the film, the relations of production are assumed with resignation, as something inexorable, unquestionable, and outside all doubt, independently of any consideration of how degrading or hard labor may become. As Grimson points out, the phantom of economic devastation and the sensation that the situation could always be worse generate paralysis and conservatism in Argentinian society, and contribute to the development of “la capacidad de regular los límites de las prácticas, de las expectativas y de los deseos” (2004: 192). Therefore, it is in these fears that we experience the manifestation of the limits of the social superstructure determined by the economic base (Williams, 1997).

In this sense, the discourse of the film connects with what we encounter in contempo-rary Argentinian film, which offers a cynical perspective on the possibility of the subver-sion of market control or the reestablishment of collective action (Page, 2009). Additionally, it reflects, in the words of Maristella Svampa, the process of decollectivization of Argentinian workers at the root of the neoliberal decade: “la pérdida de aquellos soportes colectivos que configuraban la identidad del sujeto (sobre todo, referidos al mundo del trabajo y la pertenencia social) y, por consiguiente, a la entrada a un periodo de ‘individualización’ de lo social” (Svampa and Pereira, 2004: 3).

In contrast to work of the NCA, *El empleo* presents reflection as a tool for change, since consciousness permits the the denaturalization of objectification of labor relations. The final scene shows how the resignation that emanates from the characters transforms into anger. The reflection provokes a fissure in the naturalization of the process, through which we can glimpse the exploitation of humans by humans. Such an admonitory revelation leads to anger, and anger leads to action. In this way a correlation between the private and the political is produced, a realization of the idea of Gramsci (1975) that in order to end the consensual reproduction of economic relations between humans, it is first necessary to acknowledge our passive participation in the process. As Stéphane Hessel expresses in *Engagez-Vous! (Time for Outrage!)*, (2011), indifference must be defeated if we are not to lose the faculty of indignation and the commitment to act, essential and indispensable components of being human.

## Works Cited

- AGUILAR, G. M. (2006): *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- AMADO, A. M. (2009): *La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007*, Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.
- BARTHES, R. (1986): *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Ediciones Paidós ibérica.
- BENDAZZI, G. (2008): *Quirino Cristiani, pionero del cine de animación: dos veces el océano*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor SRL.
- BOURDIEU, P. (1998): *Acts of resistance: Against the tyranny of the market*, Nueva York: New Press.
- BRAS, L. (1990): *Formas de hacer cine animación*, Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- CAMPERO, A. (2009): *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- CASTORIADIS, C. (1997): *El avance de la insignificancia*, Buenos Aires: Eudeba.
- DELEUZE, G. (1987): *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.
- DÍAZ, C. (2015): *Fisuras en el sentido. Luchas populares y luchas simbólicas*, Córdoba (Argentina): Recovecos.
- DILLON, A. (2014): «Figuras de la crisis en el cine de Lucrecia Martel», *Question*, vol. 1, 44, 52-66.
- DILLON, A. (2015): «La crisis argentina en el cine de Juan José Campanella», *El ojo que piensa*, 11, <[http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion\\_1\\_el\\_ojo\\_11\\_panoramicas\\_la\\_crisis\\_argentina\\_en\\_el\\_cine\\_de.pdf](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion_1_el_ojo_11_panoramicas_la_crisis_argentina_en_el_cine_de.pdf)>, [07/07/2016].
- EISENSTEIN, S.; SLIWOWSKI, M.; LEYDA, J. y MICHELSON, A. (1976): «Notes for a Film of "Capital"», *October*, vol. 2, 3-26.
- FERNÁNDEZ, L. y GAGO, S. (2012): «Nuevos soportes y formatos: los cambios editoriales en el campo de la historieta argentina», *Cultura, lenguaje y representación*, vol. 10, 86-96, <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/340>>, [07/07/2016].
- GAGO, S. (2016): «Carne Argentina: las representaciones de la crisis de 2001 en la historieta», *Miguel Hernández Communication Journal*, 7, 139-168, <<http://rev.innovacionumh.es/index.php?journal=mhcj&page=article&op=view&path%5B%5D=132&path%5B%5D=255>>, [07/07/2016].
- GODFRID, F. (2009): «El empleo del tiempo», *Grupokane*, 1-11, <[http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=226:artentrevbgrasso&catid=39:catanimacion&Itemid=29](http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=226:artentrevbgrasso&catid=39:catanimacion&Itemid=29)>, [20/10/2015].
- GONZÁLEZ, A. R. (2011): «La animación en Argentina» en Rodríguez Jáuregui, P. (ed.), *Haciendo dibujitos en el fin del mundo*, Rosario: Centro Audiovisual Rosario, 31-50.
- GRAMSCI, A. (1975): *Cartas desde la cárcel*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- GRIMSON, A. (2004): «La experiencia argentina y sus fantasmas» en Grimson, Alejandro (comp.), *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO, 177-193.
- HEINZ, J. (2015): «Racional y popular. Entrevista a Claudio Díaz», *La Voz*, <<http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/racional-y-popular>>, [20/10/2015].
- HESEL, S. (2011): *¡Indignaos!*, Barcelona: Destino.
- JAMESON, F. (2009): «Marx y el montaje», *New Left Review*, vol. 58, 103-112, <[http://newleftreview.es/article/download\\_pdf?language=es&id=2793](http://newleftreview.es/article/download_pdf?language=es&id=2793)>, [07/07/2016].
- LINK, D. (2015): «Aspectos sobre el fin del mundo y la vida después de mañana en algunas películas argentinas», *presentado en el seminario El presente como instante de peligro. Crisis y representaciones simbólicas (2001-2015)*, celebrado en Buenos Aires el 20 de agosto de 2015, <[https://www.academia.edu/15053995/Daniel\\_Link.\\_Aspectos\\_sobre\\_el\\_fin\\_del\\_mundo\\_y\\_la\\_vida\\_despu%C3%A9s\\_de\\_ma%C3%B1ana\\_en\\_algunas\\_pel%C3%ADculas\\_argentinas\\_](https://www.academia.edu/15053995/Daniel_Link._Aspectos_sobre_el_fin_del_mundo_y_la_vida_despu%C3%A9s_de_ma%C3%B1ana_en_algunas_pel%C3%ADculas_argentinas_)>, [07/07/2016].
- MANRUPE, R. (2004): *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- MANRUPE, R. (2011): «Dibujos animados argentinos» en Rodríguez Jáuregui, P. (ed.), *Haciendo dibujitos en el fin del mundo*, Rosario: Centro Audiovisual Rosario, 17-19.

- MARX, K. (1968): *Manuscritos de 1844: economía política y filosófica*, Buenos Aires: Arandú.
- MARX, K. (1976): *El capital: crítica de la economía política. El proceso de producción del capital. Libro 1. Vol. 1*, Barcelona: Grijalbo.
- PAGE, J. (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Londres: Duke University Press.
- PELLI, M. S. (2012): «Fantasías Animadas Argentinas» en Triquell, X. y Ruiz, S. (eds.), *Fuera de cuadro: discursos audiovisuales desde los márgenes*, Villa María: Eduvim, 55-68.
- RODRÍGUEZ JÁUREGUI, P. (2001): «Hay que generar alternativas», *La Capital*, <[http://archivo.lacapital.com.ar/2001/12/23/articulo\\_129.html](http://archivo.lacapital.com.ar/2001/12/23/articulo_129.html)>, [22/10/2015].
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, A. (2015): «La crisis como ruina. Literatura argentina de principios de siglo XXI», *Cultural Narratives of Crisis and Renewal (CRIC) seminars*, Amsterdam.
- SAXTON, J. (2003): «Argentina's economic crisis: causes and cures», *Joint Economic Committee*, EE. UU, <[http://www.jec.senate.gov/public/\\_cache/files/5fbf2f91-6cdf-4e70-8ff2-620ba901fc4c/argentina-s-economic-crisis---06-13-03.pdf](http://www.jec.senate.gov/public/_cache/files/5fbf2f91-6cdf-4e70-8ff2-620ba901fc4c/argentina-s-economic-crisis---06-13-03.pdf)>, [20/10/2015].
- SIRAGUSA, C. (2010): «La invención animada bajo estudio: bitácora de una investigación sobre el audiovisual» en González, A. R. (ed.), *Poéticas de la animación argentina*, Córdoba (Argentina): La Barbarie, 23-29.
- SORLIN, P. (1985): *Sociología del cine. Apertura para la historia de mañana*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- SVAMPA, M. y PEREIRA, S. (2004): «Las dimensiones de la experiencia piquetera: Tensiones y marcos comunes en la organización y movilización de desocupados en Argentina», *Trayectorias*, vol. VI, 16, 1-24.
- SVAMPA, M. (2005): *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires: Taurus.
- VERÓN, E. (1998): *La semiosis social: Fragmento de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa.
- VON SPRECHER, R. (2011): «Estudio de la historia de la historieta como campo. Luchas por la construcción de lo nuevo y de lo viejo en Argentina» en Von Sprecher, R. y Reggiani, F. (eds.), *Teorías sobre la Historieta*, Córdoba (Argentina): Escuela de Ciencias de la Información, 33-50.
- WILLIAMS, R. (1997): *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.