

A propósito de cierta *Mala época* de los jóvenes según el cine argentino ficcional (1995-2001)¹

Miriam E. Goldstein²

Introducción

El presente trabajo se propone analizar las múltiples identidades que se entrecruzan y se construyen en la vida urbana, a partir de un corpus constituido por textos cinematográficos nacionales estrenados dentro del período 1995-2001. La amplia variedad de actantes incluidos en las diégesis fílmicas adquiere sentido en tanto se los interpreta como representaciones de determinados actores sociales. Como personajes, son constituidos a través de una conjunción de rasgos, inmersos en acontecimientos históricos particulares, atravesados por un tipo peculiar de conflictos y en un espacio privilegiado.

Dado que los filmes seleccionados se enmarcan en pactos narrativos de ficción (fccionales), sus historias no deben ser leídas como documentación de lo efectivamente acaecido. Esto no invalida, sin embargo, la legitimidad de leer (interpretar) en los productos fílmicos lo histórico (como documentos históricos), ya que como discursos dan cuenta de un mundo simbólico imaginario característico, construido en el contexto argentino de los últimos años. Son un testimonio de cómo nos han pensado y representado nuestros cineastas, cuál es el horizonte de *decibilidad* legítimo acerca de la sociedad argentina y los rasgos de quienes la constituimos, a fines del siglo XX, entre el apogeo del menemismo y el ascenso y caída del radicalismo delarruista.

En el área del denominado “‘Nuevo’ nuevo cine argentino”, el corpus parte de la consideración especial de un filme realizado por estudiantes de la FUC, *Mala época* (1998), para abrir luego el espectro a reflexiones sobre otras películas como: *Fuga de cerebros* (Mussa, 1998); *Pizza, birra, faso* (Caetano-Stagnaro, 1998); *Picado fino* (Sapir, 1998); *Silvia Prieto* (Rejtman, 1999); *Sábado* (Villegas, 2001) y *Sólo por hoy* (Rotter, 2001).

¹ Este trabajo fue presentado en las IV Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad, organizado por las Facultades de Humanidades y Artes y de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional de Rosario, 4 al 6 de octubre de 2006.

² Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, e-mail: mirigold@yahoo.com.ar

Se tomarán como punto de partida algunas de las consideraciones elaboradas por Andrés Farhi (2005) acerca de las representaciones vinculadas con los jóvenes en el cine argentino estrenado entre 1983 y 1994, durante el período inmediatamente anterior al que aquí se analiza, para pensar luego, fundamentalmente, de qué nos hablan algunas representaciones fílmicas estrenadas en la etapa que va de 1995 a 2001, qué información aportan acerca de la dinámica social, en relación con los espacios y los actores que los habitan y recorren, y con las identidades que construyen.

Volviendo a los aportes centrales del texto de Andrés Farhi, es importante su señalamiento de un quiebre producido en el cine nacional entre comienzos de los 80 y mediados de la década siguiente, respecto a la forma como las ficciones cinematográficas iban transformando las maneras de representar a los actores jóvenes.

En virtud de sus apreciaciones, parece haberse producido el pasaje de una representación signada por la homogeneidad (entre 1989 y 1994) a otra, atravesada por la diversidad (lo que se denomina “‘Nuevo’ nuevo cine argentino”). Entonces, se comenzaba a narrar el presente al mismo tiempo que se estaba construyendo. Un presente signado por la caída del peso de la figura paterna, el quiebre de un modelo de familia en torno del que solían girar los actantes jóvenes y la *cuasidesaparición* de instituciones como la Iglesia y la Escuela.

Especifiquemos, entonces, algunas de las características señaladas por Farhi en ese cine del período inmediatamente anterior al que nos ocupará, donde la homogeneidad atribuida a la figura de los jóvenes parece provenir la mirada de directores que no lo eran y que prefieren la problemática sobre las clases medias.

En general, tras el levantamiento de la censura, los filmes tendieron a delinear figuras juveniles bastante similares entre sí. La muerte parecía ser el destino de los personajes jóvenes, tanto en diégesis fílmicas situadas en el horror de la dictadura militar, cuanto en las que referían a un tiempo ficcional contemporáneo. En un tiempo en el que la sociedad argentina intentaba una resignificación del valor de la vida, lo que el cine “daba a ver” era la tragedia juvenil. Ante la perplejidad que esta observación le provocaba, el autor intentaba leer la continuidad entre cuestiones planteadas en los filmes anteriores a la dictadura y formulaciones del regreso a la democracia en torno de los jóvenes y el autoritarismo. La pregunta que parecían querer responder era ¿qué hacer con los jóvenes?; ¿cuál es la relación entre jóvenes y autoritarismo?

El segundo subperíodo que señala Farhi, va de 1983 a 1988 (2005: 61-66) y está constituido tanto por unos filmes que ficcionalizan hechos vinculados con la dictadura militar, como por otros que narran el presente del país y sus habitantes. Comparten algunos rasgos como la escenificación de la familia (metáfora de un país opresivo) y, en especial del padre, figura aglutinadora y de confrontación alrededor de la cual giraba simbólicamente el universo juvenil. Se trata de un ámbito asfixiante, que en muchos de los casos culmina en tragedia y en otros supone el enfrentamiento con una alta dosis de adversidad.

El año 1989 marca un quiebre en las representaciones fílmicas e inicia un segundo subperíodo que llega hasta 1994. Si bien continúa la anterior idea de encierro, los actantes ya no se conectan con la firmeza asfixiante de la tierra y sus instituciones sino (a través de metáforas acuáticas) con el naufragio nacional. El cine nativo comienza a mostrar dificultades que deben enfrentar algunos personajes jóvenes para salir de una situación compleja en la que se juega su inclusión-exclusión social y su búsqueda de un destino. Algunos filmes que nos permiten corroborarlo podrían ser: *El lado oscuro del corazón* (Subiela, 1992); *Perdido por perdido* (Lecchi, 1993) y *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1991).

De la caracterización del período anterior quedan planteadas ciertas hipótesis acerca de las novedosas pero heterogéneas formas en las que los filmes que constituyen nuestro corpus representan su época: el período delimitado entre 1995 (en que se reglamenta la denominada Nueva Ley de Cine) y 2001 (fecha elegida en virtud del derrumbe institucional sufrido entonces por nuestro país).

Los discursos cinematográficos, en el seno de las luchas por el sentido de las distintas discursividades de su tiempo, trabajan en una doble dirección: por una parte, dan cuenta del devenir social en el que están inmersos, ya que funcionan según las condiciones de decibilidad que ese contexto de poder habilita como legítimas; por otra, se instituyen como *modelizadores* de la sociabilidad.

Roger Chartier (1996) apunta un doble sentido asignado a la palabra “representación”, vinculado con una doble funcionalidad de la misma. Se trata, *de hacer presente una ausencia*, al mismo tiempo que, *quien la hace visible se hace visible porque construye una imagen de sí y constituye a quien la mira como sujeto observador*.

Doble dimensión, entonces, para este concepto: *dimensión transitiva*, ya que toda representación representa “algo” ausente, y *reflexiva*, en tanto *se presenta* al representar ese algo, y agregaríamos que construye a su interlocutor modelo.

A partir de su revisión sobre textos de Foucault, y de la problemática histórica de la escritura de las prácticas, observa Chartier:

Se anula de esta manera la división considerada largo tiempo como fundadora de la práctica historiadora entre, por un lado, lo vivido, las instituciones, las relaciones de dominación y, por otro, los textos, las representaciones, las construcciones intelectuales. Lo real no pesa más de un lado que del otro: todos estos elementos constituyen “fragmentos de realidad”, cuyo ordenamiento ha de comprenderse y, de esta manera, “ver el juego y el desarrollo de realidades diversas que se articulan entre sí: un programa, el lazo que lo explica, la ley que le brinda su valor coercitivo, etc., son realidades (aunque de otro modo) al igual que las instituciones que le dan cuerpo o los comportamientos que se le agregan más o menos fielmente (Chartier, 1996: 32).

La propuesta nos obliga, entonces, a focalizar la noción de representación, y su relación con los imaginarios sociales, por una parte; mientras que debemos enfatizar, por otra, un tipo de lectura que no olvide señalar las lógicas diversas que rigen la representación y lo representado.

Ahora bien, pretender construir una interpretación de los filmes del período 1995-2001 partiendo de una película como *Mala época* (ópera prima de varios alumnos de la FUC; Saad, De Rosa, Roselli, Moreno 1998),³ significa haberla leído como metáfora de la Argentina menemista desmembrada, al mismo tiempo que como afirmación (desde un conjunto de miradas tan jóvenes como desilusionadas) de que la reconstrucción de la Patria resulta imposible a fin de siglo en la Argentina.

Desde el comienzo, una música de tambores acompaña al cartón absolutamente negro en el que se inscribe en letras rojas mayúsculas el nombre del filme. La elección de la música *extradiagética* nos podría remitir a cierta tradición del cine político (cf. Solanas, Costa Gavras).

³ Estrenada el 31 diciembre de 1998. Entre 1999 y 2000, fue vista por 25.605 espectadores. “Este es el segundo largometraje realizado por la Universidad del Cine, íntegramente realizado por alumnos en el marco de experimentación y plena libertad creadora. Su propósito esencial, completar la educación cinematográfica y abrirles las puertas del cine profesional en sus distintas etapas”. La dirección y el guión fueron realizados por estos estudiantes de la FUC: Saad, De Rosa, Roselli, Moreno.

Luego, un ritmo de cumbia marcado por diversos instrumentos de percusión acompaña una sesión fotográfica protagonizada por el político Celestini, candidato a diputado. El sonido representa cada fotografía como un disparo sordo, que separa las sucesivas tomas del candidato con un bebé, con un joven de traje, con un obrero, o solo. El afiche resultante, elegido para su exhibición callejera, lo mostrará absolutamente solo.

Filme de cuatro episodios, unidos en tanto sus personajes protagónicos se rozan entre sí. El migrante del campo es visto en un amanecer lluvioso por Omar (obrero de la construcción); el adolescente es compañero de Lucía Celestini, hija del candidato a diputado; Antonio es un adulto joven, “contratado” como sonidista por la Unidad Básica a la que Celestini prometió ir y no fue.

En el relato predomina una focalización (la relación de saber, entre narrador y personajes) de tipo externo, behaviorista. Salvo en ciertos pasajes en los que el narrador muestra saber más que los personajes, y con lo que muestra desmiente lo que ellos manifiestan.

No hay idealización de los personajes. Se los muestra en sus contradicciones y vacilaciones.

El primer episodio, denominado “La Querencia”, fija su punto de partida en el habitante rural que migra a la gran ciudad, donde convivirá con los inmigrantes.

Un migrante interno (el mayor de dos hermanos que viven en el campo, se traslada a Buenos Aires, para luego llamar al menor) protagoniza este segmento densamente trágico. Un hombre mayor manifiesta antes de su partida: “Te conté que yo anduve por Buenos Aires. Y me fue muy bien. Pero muy bien”. No parece ser el padre de ambos, sino un agricultor. Lo que indica tal vez su breve intervención es que en nuestro país hay una tradición de migrantes en el sentido campo-ciudad que otrora fue exitosa. Pero, el sospechoso regreso a su terruño evidencia que no le fue tan bien como dice.

Ya en Buenos Aires, la tensión que transmite la historia del protagonista proviene de matar accidentalmente a un inmigrante polaco, luego de haberle robado dinero de la habitación contigua, y de intentar varias veces infructuosamente ocultar el cadáver sin ser visto. Sólo lo logrará con la ayuda del hermano menor, quien apenas llegado se encuentra con que debe empuñar la pala, esta vez para encubrir un delito. El relato resulta circular, ya que para animarse a enterrarlo deben volver a La Querencia. Hecho que confirma el fracaso del joven que migró a la ciudad.

La metáfora es cíclica: de cavar para sembrar la tierra en el campo, a cavar en el mismo sitio para ocultar al muerto.

Las elecciones marcan el momento en que se pueden realizar transacciones y obtener dinero en Buenos Aires. Antes, nadie que no esté relacionado con el mundo político puede solucionar sus problemas, o sea, conseguir trabajo. Las duras leyes del mercado rigen todo tipo de comunicación dentro de la pensión. El dinero, fuente de poder indiscutible, si se posee, proviene de oscuras operaciones y sirve para todo tipo de intercambios, incluyendo la satisfacción del apetito sexual.

La impronta que aporta el género policial es importante. Así, el deambular del joven es el de un flamante y accidental asesino que busca (para) deshacerse de la prueba del delito. Una alta cuota de sufrimiento es connotada por el periplo exhibido, lo cual, según la lectura de Gorelik (2003), carece de fundamentos externos al propio personaje, ya que sólo el desconocimiento de los códigos urbanos hace que el protagonista se sienta perseguido.

Sólo un “amigo/cómplice” del polaco parece estar buscando a su “socio” para reclamarle el reparto del dinero. El polaco está “desaparecido...”.

El protagonista no será llamado por su nombre sino hasta que, tardíamente, Juan, su hermano menor, lo interpele “Oscar”. Para los vecinos de la Unidad Básica, es simplemente “pibe”.

Un final abierto, una incógnita parece ser la lectura en clave de la Argentina del período menemista: ¿se descubrirá la verdad?

Como indicio de lo metafórico del caso, no se escenifica si alguien intenta develar las causas de la desaparición del polaco.

El segundo episodio, denominado “Vida y obra” (de lejos el mejor y el más conmovedor) comienza con imágenes de afiches pegados en los tabiques de una obra en construcción. Postulan a Celestini como candidato a diputado. Los inmigrantes reaparecen entre los obreros de la construcción, algunos de ellos procedentes de países limítrofes. En la radio que los despierta, mientras un chamamé despliega sus acordes, se enuncia un acontecimiento vinculado con el “amor a la Patria”. Es que dos de ellos son paraguayos. El capataz, en cambio, es argentino; también el sindicalista y sus perros.

Aparecen el trabajo y los consumos de estos hombres pertenecientes a los sectores populares. Música de cumbia acompaña sucesivas imágenes de obreros que trabajan.

Comidas y bebidas (asado, tortas fritas, vino) nos refieren su cotidianeidad. Pero, el episodio narrado se aleja de una visión costumbrista de los actantes.

El más joven se emborracha con frecuencia. Asimismo, tiende a cierto desborde sexual, representado como un aspecto relevante de los sectores populares. Los desenlaces son bastante diversos y, tarde o temprano, adversos.

Primero, se escenifican las reacciones extemporáneas del joven obrero nativo ante el cuerpo atractivo y joven de la arquitecta; luego, ante una jovencita que pasa. Por ello lo atacará duramente una señora mayor, portavoz de algunos prejuicios sostenidos por la clase media acerca de los obreros. Luego, el mismo personaje besará a la arquitecta, sorpresivamente, en el momento del clímax dramático, cuando ella está distraída. Imágenes posteriores, sugieren que la profesional se entiende amorosamente con el gremialista.

Oscar, paraguayo, persigue por su parte a una señorita a quien le dice un piropo inocente: “Madrecita linda, póngame el collar y lléveme a dar una vuelta por la plaza”. Ella lo mira y luego mira al grupo de seis (capataz y obreros) en una panorámica con *ralenti*. El tiempo parece hacerse más lento para permitir la percepción del personaje femenino supuestamente “sobrenatural”, que lleva un rosario entre sus dedos.

—¿No te acordás de mí? Yo te quiero ayudar. Todos necesitamos ayuda.

Habla luego en guaraní frases que Oscar va repitiendo, una a una. Y, finalmente, la joven besa la frente de Oscar.

—Era la virgen. Yo vi la virgen y eso no es ninguna broma [sostendrá el protagonista del episodio].

Las consignas recibidas parecen ser “recuerden quiénes son”, por lo que entiende Oscar “tenemos que pensar, juntos” para “saber quiénes somos, pero quiénes somos de verdad”.

Dos racionalidades opuestas se representan más claramente a partir de ahí: la de los obreros que se proponen *pensar* por qué estamos aquí (vida) *versus* la de los patrones capitalistas, que exigen *trabajar porque estamos atrasados*, levantar tablonos, terminar la obra, y el gremio se une a esta exigencia (obra). El título “Vida y obra juega”, al menos, con la bisemia del sintagma: se trata de cierta biografía (¿la de Oscar?) o de la

oposición contrastante antes mencionada. De manera que la disimulada oposición entre obreros y dirigentes aumentará hasta que, finalmente, el poder de la segunda deje minusválido al pobre Oscar. El sistema aplasta condenatoriamente a Oscar, quien propuso pensar y además logró cierto consenso mayoritario, enfrentado claramente a Luque, el capataz, quien amenaza con ir al sindicato y le grita a Gutiérrez (Roly Serrano) “va a venir el sindicato y nos va a cagar a todos”.

El fuego (metáfora del fervoroso pensamiento del obrero) se apagará por la lluvia de esa noche y del amanecer siguiente (naturalización del sistema y su lógica de la rentabilidad material). Su planteo representa algo que inevitablemente nos hace pensar en lo que Thompson (1990) denominara “economía moral de la multitud”, para nombrar la oposición presentada por sectores populares en nombre del “valor de la costumbre” y ante las nuevas exigencias para el logro de la rentabilidad económica con el advenimiento del capitalismo.

Oscar usa una libreta de apuntes para anotar lo que piensa “hoy parece que”, momento en que ve el Chevrolet que arranca y se va (se trata de Omar, protagonista del primer episodio, quien despierta en su Chevrolet, bajo el amanecer posterior a la lluvia torrencial, con el vecino de su cuarto de pensión muerto y todavía en el baúl).

Esta intersección entre ambos episodios señala, en cierto modo, una interrelación entre los universos representados en cada uno, que daría cuenta de su valor metonímico (el filme íntegro representa a diversos actores: un desocupado migrante del interior, un obrero de la construcción proveniente de países limítrofes, un niño de clase media agobiado por la diferencia de clase con su entorno y un trabajador porteño cuentapropista, agobiado por el poder omnímodo del aparato político corrupto) como metonimia del universo representado. Pero, también funcionaría como anticipación de un final que roza la tragedia.

Transgredir las normas que aceptan como natural, ergo legítima, la división asimétrica entre los que piensan, los dominantes, los letrados (mundo intelectual) y los que hacen (mundo obrero subalterno) provocará el silenciamiento del líder rebelde de los subalternos.

Porque no todos los obreros son representados en la misma actitud frente al “bloque de poder” (para usar una categoría de HALL, 1984). Oscar es el peor desde la mirada dirigente. Entonces, lo popular no está representado como un bloque homogéneo. Algún

otro obrero, pensamos en el tibio Gutiérrez, provoca en el capataz una reacción que lo amedrenta:

–¿Qué hacés Gutiérrez? Me estás cagando, hermano. Vos tenías que estar arriba levantando paredes.

En la jornada “para pensar” uno se emborracha con un *tetrabrick*, mientras otros juegan a las cartas o al fútbol, aunque hayan compartido la comida; unas tortas fritas que son arrojadas, junto con la bebida, por el capataz, representante de la patronal que no respeta los valores de los subalternos. Ellos reivindican lo material (“*con la comida no*”), así como también, su capacidad simbólica (el valor de su reflexión conjunta y la seriedad con la que Oscar escribe el resultado de sus sencillas observaciones, da cuenta de ello). Es significativa la secuencia en que un obrero le dice al capataz:

–¿Sabés una cosa, Luque? Todos tendríamos que ser capataces, porque todos sabemos de todo.

Todo lo anterior es “traducido-interpretado” por los letrados desde su propia clave. Funciona como ejemplo válido la pregunta de la arquitecta:

–¿Usted pertenece a alguna secta?

Donde el término empleado da cuenta de la confusión peyorativa entre creencia popular y creencia legítima.

El clímax del estallido sobrevendrá en el momento en el que el sindicalista interpele a Oscar inquisidoramente como “paraguayo hijo de puta” y agregue “te venís a matar el hambre a mi Patria, negro de mierda”. Aparece ahí, tal vez por primera vez en el filme, la alusión a la Patria por parte de un representante del sindicato que, sin embargo, traiciona su misión de clase funcionando como miembro del bloque de poder que coacciona al trabajador:

–Vamos a poner orden... Macho, entonces ustedes no quieren laburar... la huelga la ordena el sindicato, no ustedes.

Para luego agregar:

–Paraguayo de mierda y la puta que te parió, que te venís a matar el hambre a mi Patria, negro de mierda.

El universo representado expresa que el enfrentarse con este actante poderoso traerá como consecuencia directa el derrumbe del escenario laboral (la obra en construcción... ¿la Argentina del discurso menemista?) y el aplastamiento del más débil. Sólo en ese momento, crucialmente dramático, el grupo de obreros reaccionará en bloque solidario con el compañero seriamente lesionado.

Cuando se represente la nueva situación de “orden”, todo volverá a su lugar legítimo: la mezcladora vista en picado, empequeñecida; las manos de la intelectual arquitecta seguirán señalando el rumbo del trabajo rentable y la cámara dará cuenta, a través de un plano subjetivo en contrapicado, de su satisfacción al mirar el edificio construido.

La voz en *off* de Oscar, y las imágenes que representan al cuerpo popular minusválido del trabajador antes activo, dan cuenta de la mirada desesperanzada del sujeto enunciador. La isotopía elaborada entre su cuerpo averiado, sus manos que ya no escriben y los afiches políticos rotos y hechos collage, vuelven a oponerse a la imagen del edificio en construcción, magnificada por el contrapicado.

El tercer episodio se titula “Está todo mal”. Se trata de una breve historia cíclica, enmarcada por el cautiverio y posterior asesinato de un hombre, Raúl Castro, por parte de sus raptores. La secuencia inicial es prolepsis o anticipación de un hecho que ocurrirá más tarde. Termina en el momento en que los captores van a matar a Castro, quien ignora su destino y comenta que el partido que está mirando por televisión va “3 a 0”. El cierre de esta secuencia interrumpida por un empalme seco, lo veremos al final del relato, cuando un hombre dispare tres tiros en la nuca del cautivo.

La clase media está involucrada, o peor, un joven adolescente perteneciente a la clase media empobrecida resulta casualmente responsable y beneficiario material de la muerte del cautivo. Esto expresa, como corolario, una opinión despiadada hacia las posibilidades de ascenso social en la Argentina de fines del 90.

La imposibilidad de pertenencia y la consecuente autoexclusión han sido planteadas por el joven protagonista, al haber comprobado que su compañero de colegio, Pablo, por

vivir en el universo minoritario de los privilegiados, ha logrado atraer a Lucía, besarla, acariciarla.

El protagonista, enamorado silencioso y frustrado, carece de nombre en el relato, a diferencia de Pablo, su compañero de clase, nombrado permanentemente por sus pares y joven “ganador” en el amor. Quiere, entonces, cambiarse de colegio el año siguiente e ir a una escuela del Estado, como su hermano.

Pero, la narración también habla a gritos de la “responsabilidad” de los jóvenes de clase media, a quienes sólo les interesa poseer, por cualquier medio, con el fin de “ser alguien para las clases superiores”. Siguen, es claro, mandatos del mundo adulto, signados por las leyes del mercado que rigen todo su universo.

El desenlace separa la secuencia del ajusticiamiento final del cautivo mediante disparos, de un plano medio donde el adolescente aparece llamativamente vestido con un abrigo antes deseado y económicamente inaccesible para sí, a través de un plano absolutamente connotado por el ennegrecimiento total.

Por último, el cuarto relato se titula “Compañeros”. Se trata del menos sutil y más esquemático de todos los episodios representados. La Patria es usada como significante disponible para corresponderse con cualquier tipo de anacronismos, en el marco de (re)presentación pública de los políticos dentro del mezquino universo de una Unidad Básica.

Habiendo capturado el dinero para la campaña, Carlos Brochato da rifas a cambio del trabajo de un honesto sonidista llamado Antonio. Una vez más, el poder y el sexo se ven comprometidos. Otra vez, quien posee el dinero será el dueño del cuerpo femenino deseado. Al menos, finalmente, su mirada amenazante llevará a Carmen a seguirlo, abandonando a su joven amante, Antonio.

La separación, atravesada por el miedo, y propuesta por el personaje femenino al que daba cuerpo Virginia Inocenti, se escenifica en plena calle, en un banco de plaza, y los protagonistas resultan fragmentados por el tránsito que pasa e impide escuchar claramente sus palabras.

También en esta historia Antonio será llamado “pibe” por los muchachos de la Unidad Básica. Y sufrirá violencia y amenazas cuando reclame el dinero prometido a cambio de su trabajo. Perderá la ilusión de poseer paralelamente el dinero y la mujer amada.

Según puede observarse, en el cine argentino estrenado entre los años 1995 y 2001, las representaciones de los actores sociales jóvenes están signadas por un sentimiento de inquietud e incomodidad, motivados por el (no) lugar que ocupan. Por ende, salir de él constituye a menudo una obsesión alienante, que puede conducirlos a la muerte, a la propia corrupción y/o al logro de una salvación a través de métodos no legítimos para la moral tradicional, pero justificados por las lógicas de mercado contemporáneas.

Las diversas formas de inquietud e incomodidad manifestadas los convierte en actantes deambuladores, cuyos sueños obsesivos consisten en ser quienes no son y están acompañados casi permanentemente por fervientes deseos de salir (se) del lugar que habitan y que sienten hostil o como algo que les queda demasiado chico.

Perseguir el objetivo de abandonar el campo, el país, la ciudad o el barrio puede estar relacionado con la persecución de ilusiones o con los intentos desesperados de salvarse y vivir una vida mejor. Todo lo anterior habilita recurrir a cualquier medio para obtener un fin: los lazos de solidaridad no se exhiben ni siquiera entre los protagonistas jóvenes y el falseamiento o la delación son conductas habituales.

Las diégesis fílmicas están surcadas por recorridos que van del merodeo a la búsqueda, y de ella (luego de sufrir persecuciones) al intento desesperado de huida, que culmina frecuentemente en la muerte de los jóvenes, sobre todo cuando se trata de jóvenes varones pertenecientes a los sectores populares.

Tal vez como un indicio de la reproducción de la situación de subalternidad, las mujeres pobres suelen sobrevivir, aunque luego de haberse visto involucradas, desde muy jóvenes, en situaciones trágicas.

Es llamativo advertir que, tanto en *Fuga de cerebros* (Musa, 1998) como en *Pizza, birra, faso* (Caetano-Stagnaro, 1998), los personajes femeninos de los sectores marginales están imbuidos de una actitud inocente y crédula hacia los jóvenes de quienes están enamoradas, y nunca participan de los actos delictivos junto a ellos. En ocasiones los ignoran (Diana en *Fuga de cerebros*) y, cuando ello no ocurre, asumen una actitud condenatoria e intentan redimirlos. En este sentido, habiendo hecho lo posible por conseguir que Córdoba consiguiera un trabajo digno y dejara de mentir, Sandra (*Pizza, birra, faso*) cruza el Río de la Plata hacia Uruguay, para salvarse y salvar su descendencia, mientras el N.N. sexo masculino en que se ha transformado su pareja, muere.

En cuanto a representaciones de jóvenes de las clases medias, tomamos como ejemplo *Picado fino* (Sapir, 1998) y *Silvia Prieto* (Rejtman, 1999).

El protagonista de la historia que narra Esteban Sapir, llamado Tomás Caminos, pronuncia tan reiterada como mecánicamente su frase “me voy a la ciudad”, toda vez que huye de la atormentadora casa familiar, situada en un indeterminado barrio suburbano. Cuando su relación con un *dealer* prometa beneficios económicos, su sueño será viajar con Alma (malévolo personaje femenino caracterizado por su inescrupulosidad) a los países del Norte. Tomás es representado en un universo fílmico de cajas chinas, ya que el montaje espasmódico, los carteles y los sonidos utilizados de manera expresionista que acompañan sus travesías, acercan la película al formato de un gran *videogame* dentro del cual Tomás juega a su vez un *videogame* y pierde. Sus problemas de visión hacen que él no vea mucho más allá de sus narices y que su visión esté fuera de foco.

Respecto del cineasta Martín Rejtman,⁴ sus filmes “hablan” del espacio social, aunque lo hagan por omisión (no existen los más privilegiados, ni los desposeídos, ni los lúmpenes; su personaje predilecto es la clase media empobrecida).

Lo que hace a su filmografía altamente interesante es que en sus historias consigue, sin pasar por encima de la carencia económica, un descentramiento de este motivo de queja (que suele ser la marca más frecuente entre los sectores sociales a quienes representa) para enfrentarlos con un universo experiencial desdramatizado, distanciado y, en consecuencia, paródico. De esa manera, logra poner al descubierto carencias y miserias más escondidas. Su cine opera como un catalejo, a la vez que sirve para alcanzar una visión que va más allá, logra acercarnos al detalle.

No parece casual que, a través de su serie (*Rapado*, 1996; *Silvia Prieto*, 1999; y *Los guantes mágicos*, 2004), la edad de los personajes protagónicos vaya ascendiendo. Esto sirve para poner en evidencia que los jóvenes adolecen de ciertas características y los supuestos adultos, de tan “juvenilizados”, no se muestran capaces de contenerlos y, menos aún, de funcionar como figuras ejemplares. Todo lo contrario: se derrumban detrás de un discurso tan inútil como impracticable en estos tiempos.

⁴ Un detalle interesante sobre este director considerado “de culto” por la crítica: *Rapado* (su ópera prima de 1991) fue calificada como “película sin interés” por el INCAA, gestión Mahárbiz, objetándosele que “mostraba una juventud sin horizontes, sin ideales y, por tanto, no argentina”. Fue estrenada tardíamente en 1996.

En definitiva, los habitantes de la ciudad son mostrados en la más extrema soledad, sumergidos en la inercia de no poder registrar siquiera, con cierta seriedad, sus aspectos valiosos como individuos, tan abotagados que ni se imaginan como integrantes de un grupo que pueda transformar la realidad.

Mentir y mentirse puede ser una coartada, pero la verdad es que todos son intercambiables en el marco de la Argentina de los últimos años. Ausentes las instituciones, su intervención jamás será convocada por los protagonistas de Rejtman, quienes ante la menor sugerencia al respecto muestran absoluta desconfianza.

Tampoco confían en la institución familiar. Discursos de padres e hijos corren por carriles paralelos, sin intercambiar jamás una cuota de comunicación verdadera. Se habla lo mínimo indispensable y solamente se transmiten ciertos datos intrascendentes. Cuando no se miente, se disimula o se desoye al otro.

La ligazón principal parece darse entre ser humano y máquina de trasladarse, medio de transporte que posibilita deambular. Son seres que se desplazan permanentemente, como forma de liberar sus inquietudes. Desechadas las posibilidades de movilidad ascendente, es decir, de ascenso social, el único recurso parece ser el merodeo.

Y gracias a él, a sus innumerables e impredecibles periplos, puede llegar la “salvación” inesperada: capturar algo de otro, apropiarse, ¿robarle?; llamarlo así sería darle un estatuto moral condenatorio que no existe en Rejtman. La actuación desafectivizada que sus personajes muestran en los casos de hurto parece abonar la idea de que, en nuestra sociedad, todos nos sentimos estafados. En definitiva, si nada de eso adquiere dramatismo es porque todos podremos devolver el gesto de atropello del que hemos sido víctimas. Y vale poner la creatividad al servicio de este acto retributivo.

En resumen, la representación de un territorio agobiante, que genera sensación de encierro y necesidad de fuga, es característica del cine nativo actual y funciona como continuidad del período 1989-1994. La ciudad, representada mediante segmentos diversos como pensiones, obras en construcción, casas de sectores medios empobrecidos, mansiones, pero sobre todo calles y avenidas, aparece como lugar de expulsión y de tragedia, casi exclusivamente para hombres, en especial, jóvenes y adultos inmigrantes de los sectores populares y, ocasionalmente, para adultos de la clase dominante.

En torno de una clase política que hegemoniza el poder por la vía de la “actuación” o “representación” (entendida como falseamiento de un rol que debiera cumplirse), sólo admite simpatizantes y/o cautivos. Los que pretenden permanecer afuera, pierden sus derechos de acceder al poder del dinero, al goce del cuerpo, de ejercitar su capacidad de pensar, de resistir.

Casi como puente, los sectores medios brindan generalmente su consenso a la clase dirigente, por la pretensión de emularlos, ascender socialmente y acceder a una nueva identidad social.

En el mundo urbano, y para la clase política y los actantes vinculados con ella, los jóvenes de sectores populares pierden sus señas particulares, su nombre propio, para pasar a ser “pibe”, lo que también ocurre con ciertos adultos que se rebelan ante el poder. La supuesta “inmortalidad” de mujeres populares jóvenes implica la capacidad reproductiva *ad infinitum* de nuestro esquema de desigualdad social.

Asimismo, si bien los adultos jóvenes de clases medias en el cine argentino actual se niegan a engendrar descendencia, su tendencia al reproductivismo parece manifestarse en una percepción recortada del mundo, donde “los de abajo” no aparecen a menudo en la superficie.

El ejercicio de un rol pedagógico inverso al tradicionalmente aceptado implica que el mundo adulto se infantiliza y pretende aprehender imágenes de los jóvenes. De hecho, la ligazón hombre-máquina, para poseer, para huir, parece ser objeto de deseo compartido.

En cuanto a las rupturas respecto de nuestra filmografía inmediatamente anterior, este “‘Nuevo’ nuevo cine argentino” exhibe una preocupación por narrar el presente, para lo cual transforma la homogeneidad en la elección de lo representado en una cierta heterogeneidad, otorgando visibilidad a territorios y actores que antes no la poseían. Esto tiene como consecuencia un cierto registro polifónico de hablas.

Las instituciones aparecen vacías de contenidos, aunque de maneras disímiles. Podríamos decir que, en el seno de familias no tradicionales, la carencia de figuras paternas es un signo común para los jóvenes de los sectores populares; los padres son seres distantes y a veces imaginarios. En cuanto a los de clases medias empobrecidas o no, los padres representados adquieren cualidad de adultos juvenilizados y (en algunos

casos) sólo los abuelos, cuando existen, funcionan como promotores o encarnaciones de actitudes adultas.

Por último, la problemática de la depreciación de la identidad nacional se ve no sólo en la obsesión por abandonar el propio territorio sino también en el vaciamiento de sentido de los símbolos y rituales (último episodio de *Mala época*), la fascinación por los consumos de ciertas marcas prestigiosas y el conocimiento de las lenguas foráneas, particularmente el inglés. Fideo, el protagonista de *Fuga de cerebros*, deslumbra a quienes los rodean (habitantes de una villa de Barracas) por el empleo frecuente de palabras, frases y canciones en idioma inglés, y por decirse norteamericano de origen.

Bibliografía

ANGENOT, Marc (1998): *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba,

BERNARDES, Horacio, LERER Diego y WOLF, Sergio [eds.], (2002): *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Fipresci Argentina.

CHARTIER, Roger (1996): *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial.

FARHI, Andrés (2005): *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

GORELIK, Adrián (2003): “*Mala época: los imaginarios de la descomposición social y urbana en Buenos Aires*, en: BIRGIN, Alejandra y TRÍMBOLI, Javier [comp.]: *Imágenes de los 90*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

HALL, Stuart (1984): “Notas sobre la deconstrucción de ‘lo popular’”, en: SAMUEL, R. [ed.]: *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.

THOMPSON, Edward P. (1990): “La economía ‘moral’ de la multitud en la Inglaterra del siglo XVIII”, en: *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica.