



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación

Representación de los adolescentes en el Nuevo cine argentino de la década del 2000.
Sociedad, familia y sexualidad.

Tesina de grado en Ciencias Sociales
Tutor: María Rosa del Coto
Autoras: Julieta Lorea y Constanza Tagliaferri
DNI 30.567.129 / 30.740.289
julietalorea@gmail.com / constanzatagliaferri@gmail.com

Tagliaferri, Constanza

Representación de los adolescentes en el nuevo cine argentino de la década del 2000 : sociedad, familia y sexualidad / Constanza Tagliaferri y Julieta Lorea. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, 2013.

E-Book.

ISBN 978-950-29-1446-6

1. Cine Argentino. I. Lorea, Julieta II. Título

CDD 302.23

Fecha de catalogación: 01/07/2013

Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor (Copyright) a nombre de Constanza Tagliaferri y Julieta Lorea (2013) y se distribuye bajo licencia Creative Commons atribución No Comercial / Sin Derivadas 2.5.

Se autoriza su copia y distribución sin fines comerciales, sin modificaciones y citando fuentes. Para más información ver aquí: <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/2.5/ar/>

Índice

Introducción.....	3
El objeto de estudio.....	3
Las razones de un tratamiento sobre la temática adolescente en el Nuevo cine argentino.....	4
Organización de la tesina.....	5
Juventud.....	7
Estado del arte.....	10
Marco teórico y metodología.....	13
Capítulo 1. Los recorridos de la historia del cine argentino.....	23
1.1. Nuevo cine argentino del sesenta.....	24
1.2. El cine de los ochenta. El autoritarismo político y el relato revisionista.....	28
1.3. Nuevo cine argentino del noventa.....	31
1.3.1 Nuevo cine argentino: ¿un giro renovador o una continuidad del sesenta?.....	35
1.4. Cine del año 2000.....	38
Capítulo 2. Sociedad.....	40
2.1. Escenarios sociales para la construcción identitaria.....	40
2.2. Pasaje del universo social narrado: de la marginalidad a la clase media-alta.....	41
2.3. La otredad en el cine argentino del 2000.....	47
Capítulo 3. Familia.....	57
3.1 La (des)estructura familiar.....	57
3.2 Subjetividad femenina y lógica patriarcal.....	58
3.3 El incesto, el parricidio y el filicidio como negación de la familia.....	65
3.4 La “orfandad” como disparador de la búsqueda identitaria.....	68
Capítulo 4. Sexualidad.....	72
4.1 Modos de representar la sexualidad.....	72
4.2 Tratamiento de la sexualidad en narraciones fílmicas anteriores.....	73
4.3 Sexualidad en el Nuevo cine argentino de los 2000.....	78
4.3.1 Deseo ambiguo y despertar sexual.....	78
4.3.2 Cuerpo intersex e incesto consentido: nuevos verosímiles.....	82
4.3.2.1 Incesto consentido.....	84
4.3.2.2 Cuerpo intersex.....	90
Consideraciones Finales.....	100
Bibliografía.....	105
Anexo	

Introducción

El objeto de estudio

El presente trabajo se propone analizar films nacionales en los que los protagonistas del relato son, fundamentalmente, adolescentes y en donde se tematizan diversas problemáticas asociadas a su representación¹. Para dicho propósito, el criterio de selección de las películas comprende aquellas obras que corresponden al recorte temporal que, tomando en consideración las fechas de su estreno, abarca el período que va desde el año 2000 al 2009, y son denominadas por críticos y académicos como pertenecientes a lo que se dio en llamar “Nuevo cine argentino”.

A partir de una recolección inicial de materiales que cumplen con los requisitos anteriormente mencionados, se escogieron aquellos films cuya complejidad temática y narrativa permiten abordar los objetivos que se plantean más abajo. En este sentido, si bien son numerosas las películas del período que tienen a adolescentes como protagonistas, no todas focalizan sus relatos en el desarrollo de problemáticas vinculadas al “adolescente”, o bien, no resultaban pertinentes para la búsqueda de ejes temáticos que permitieran establecer un mapa de regularidades y temas nodales. En función de ello, el corpus elegido está compuesto por los films: *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000); *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004); *Géminis* (Albertina Carri, 2005); *Glue, una historia adolescente en el medio de la nada* (Alexis Dos Santos, 2006); *XXY* (Lucía Puenzo, 2007); *La sangre brota* (Pablo

¹ En términos de De Certeau, la representación es siempre “una convención (...) que tiene el triple carácter de poner de manifiesto una totalidad en sí misma inasequible, de ser susceptible de un control, por último de tener una función operativa al tener un cierto poder.” (De Certeau, 1995: 54)

Fendrik, 2008); *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009) y *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009)².

Las razones de un tratamiento sobre la temática adolescente en el Nuevo cine argentino

La elección de la temática de la adolescencia para tomar como eje en el análisis de films nacionales de la primera década del siglo se funda en un conjunto de razones. Una de ellas, quizás la más evidente, surge de la visión de las películas y responde a la presencia predominante de adolescentes que asumen carácter protagónico en la mayoría de las producciones cinematográficas del período. Cabe señalar que este trabajo no pretende encontrar las intenciones de los realizadores al destacar la presencia de adolescentes en sus obras, sino en bucear en esta característica que, por ser compartida por muchos films del período, resulta llamativa.

² A pesar de tratar la temática adolescente y haber sido realizadas en el período 2000-2009, un conjunto de películas no fueron incluidas en el corpus de análisis ya que no son consideradas por la crítica como pertenecientes al llamado “nuevo cine argentino”. Ellas son *Una noche con Sabrina Love* (Alejandro Agresti, 2000); *El polaquito* (Juan Carlos Desanzo, 2003); *Buenos Aires 100 kilómetros* (Pablo José Meza, 2005); *Tatuado* (Eduardo Raspo, 2005). Por otro lado, existen films realizados en el período que, a pesar de ser catalogados como Nuevo cine argentino y aunque, en algunos casos, la traten lateralmente o junto a otros, no centralizan sus relatos en la problemática adolescente que resulta afín a los objetivos del presente trabajo, tal es el caso de: *Caja negra* (Luis Ortega, 2001); *El juego de la silla* (Ana Katz, 2001); *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002); *Ana y los otros* (Celina Murga, 2003); *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004); *Amor (primera parte)* (Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre y Juan Schnitman, 2004); *Como un avión estrellado* (Ezequiel Acuña, 2005); *Sofá cama* (Ulises Rosell, 2006); *La rabia* (Albertina Carri, 2008). Dentro de esta última categoría de films, *Nadar solo* (Ezequiel Acuña, 2003) se utilizará excepcionalmente en referencia a ciertos aspectos del análisis.

Otra razón se vincula con el hecho de que la aparición subrayada de los jóvenes en el nuevo cine, que a primera vista aparece como un rasgo de continuidad con el cine de los noventa, es el elemento que posibilita un análisis comparativo entre los films de dicho período y los 2000. Esto encontraría una explicación posible en la edad de los nuevos directores cuya juventud les permitió explorar una sensibilidad diferente a la del mundo adulto, lo que habría permitido abrir el relato en múltiples direcciones que indagaran sobre la relación del universo adolescente con los excesos, las drogas, la diversidad sexual, la estructura familiar, la otredad, etc. Así lo explica Farhi cuando afirma: “los jóvenes comenzarán a mirar con sus propios ojos, a través de la mirada de otros jóvenes: los directores del nuevo cine argentino.” (Farhi, 2005: 58)

Finalmente, otra razón radica en que las películas introducen una representación de temáticas novedosas en la historia del cine nacional, principalmente en torno a la sexualidad, y junto con ella, el tema del incesto y el cuerpo intersex, tópicos que establecen elementos de ruptura con la filmografía del período anterior del Nuevo cine argentino.

Organización de la tesina

El análisis se desarrollará a lo largo de cuatro capítulos: la historia del cine argentino reciente; la otredad y los modos de relación interpersonal dentro del relato; la estructura familiar como espacio de reconfiguración de roles sociales; y la sexualidad, en tanto lugar para la exploración del deseo y la formación identitaria de los personajes adolescentes. La sucesión de los capítulos respeta un orden que parte de lo más global a lo más puntual del objeto de estudio.

En primer lugar, se realizará un breve recorrido histórico del cine nacional que comprenderá las producciones realizadas entre los años sesenta y la actualidad; el mismo servirá de contexto para dar cuenta de cuáles fueron las características que cambiaron y las que continuaron, en las sucesivas etapas de la cinematografía argentina, y que han incidido en la conformación específica del campo a nivel ideológico, estético y narrativo.

A continuación, se desarrollarán tres ejes temáticos; a cada uno de ellos se le dedicará un capítulo, en el que se describirán y analizarán los aspectos que caracterizan los modos de representación de los films del período.

El primer eje indagará en la mirada etnocéntrica y la otredad puestos en escena en la discursividad fílmica. Desarrollado en el segundo capítulo de la tesina, este eje constará de un análisis del contexto social representado en los films cuya narración se ancla en la percepción de sus protagonistas que, pertenecientes a familias de clase medio-alta, se vinculan con el *otro* de manera ambigua, trazando con éste una distancia portadora de conflicto y, en algunos casos, también de fascinación.

El segundo eje estudiará la estructura del orden familiar, que abordada en el tercer capítulo, concentrará el tratamiento de la temática de la (re)configuración de los roles sociales al interior de las narraciones: el nuevo lugar de la mujer –que incluye la autoridad en la familia como elemento de disputa- y el parricidio e infanticidio –analizados ambos como fenómenos de negación respecto de la institución familiar.

La consideración de los dos ejes mencionados permitirá identificar las rupturas y las continuidades que, a nivel temático-argumental, señalan las características del período que

aquí se analizarán con respecto del Nuevo cine argentino del noventa³. Las descripciones que se efectuarán tienen como fin brindar un panorama contextual abarcativo de los escenarios sociales propuestos por los films dentro de los cuales los adolescentes son representados.

El análisis del tercer eje dedicado a la “sexualidad”, y abordado en el cuarto capítulo, girará en torno del deseo ambiguo, del incesto consentido y de la intersexualidad como temáticas centrales que impulsan -sobre todo las dos últimas- la apertura a nuevos verosímiles en la cinematografía nacional.

“Juventud”

La categoría “adolescencia”, que se utilizará a lo largo de esta tesina, se vincula a otra más analizada y profundizada, la de “juventud”. En principio, resulta importante comprender la “juventud” en su dimensión discursiva, como la palabra que remite a una representación, cuestión que excede su definición más corriente y difundida, la que la describe como una mera etapa etaria, un período preciso en la vida de los sujetos por el cual éstos transitan hacia el estadio adulto y a través del cual los mismos resultan adjudicatarios de “determinadas” características.

Para hablar de los jóvenes es necesario saltar de una mirada que se basa únicamente en la cuestión etaria hacia cómo es que el dato biológico se encuentra cargado social y

³ Las obras más significativas que componen este “Nuevo cine argentino” son: *Rapado* (Martín Rejtman, 1992); *Pizza, birra y faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1997); *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999); *Picado Fino* (Esteban Sapir, 1994); *Buenos Aires viceversa* (Alejandro Agresti, 1996); *Labios de churrasco* (Raúl Perrone, 1994); *El asadito* (Gustavo Postiglione, 1999); *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999), entre otros.

culturalmente (...) La condición de juventud no se ofrece de igual forma al conjunto de los integrantes de la categoría estadística joven. Por el contrario existen diferentes y desiguales modos de ser joven. (Saintout, 2006: 23)

En relación a lo mencionado, Pierre Bourdieu, en *“La ‘juventud’ no es más que una palabra”*, plantea que la “juventud” es una categoría construida históricamente, a la cual se le asignan diferentes sentidos según la cultura, la sociedad y la época en la que se inscriba. Por ello, su significación siempre se encuentra en disputa al interior de un orden social.

La edad es un dato biológico socialmente manipulado y manipulable (...) Hablar de jóvenes como una unidad social, de un grupo construido, que posee intereses comunes, y referir estos intereses a una edad definida biológicamente constituye en sí una manipulación evidente. (Bourdieu, 2002: 165)

Desde esta perspectiva, se entiende que no es posible continuar pensando a la “juventud” en singular, como si se tratase de un universo homogéneo⁴, sino que se hace necesario comenzar a pensar en los distintos modos de ser joven. Siguiendo esta línea teórica, Mario Margulis y Marcelo Urresti plantean dos conceptos que, bajo un funcionamiento

⁴ Margulis y Urresti toman de Cecilia Braslavsky su desarrollo sobre “los mitos de la juventud”. Estos son enumerados por la autora de la siguiente manera: “1) ‘la manifestación dorada’ por la cual se identifica a todos los jóvenes con los ‘privilegiados -despreocupados o militantes en defensa de sus privilegios-, con los individuos que poseen tiempo libre, que disfrutan del ocio y, todavía más ampliamente, de una moratoria social que les permite vivir sin angustias ni responsabilidades.’, 2) ‘La interpretación de la juventud gris’ por la que los jóvenes aparecen como los depositarios de todos los males, el segmento de la población más afectado por la crisis, por la sociedad autoritaria, que sería mayoría entre los desocupados, los delincuentes, los pobres, los apáticos, ‘la desgracia y resaca de la sociedad’, y por último, 3) ‘la Juventud blanca’, o los personajes maravillosos y puros que salvarían a la humanidad, que harían lo que no pudieron hacer sus padres, participativos, éticos, etc.” (Margulis y Urresti, 2008: 11)

complementario, permitirían comprender lo “joven”. El primero, la *moratoria vital*, se refiere a la energía biológica y la distancia de la muerte que poseen los jóvenes. El segundo, la *moratoria social*, se vincula a las condiciones materiales específicas del joven, las cuales le posibilita, entre otras cosas, estudiar sin la obligación de trabajar. Por lo tanto, la definición de “juventud” es construida, por un lado, en relación al “crédito vital” que le confiere la variable de la edad⁵, lo que resulta para los autores una cuestión indiscutible y, por el otro, a otros aspectos que los privilegios de la *moratoria social* no contempla; aspectos que, asociados a otras clases sociales y a las diferencias de género,⁶ dificultan el acceso de algunos jóvenes al denominado “período de retardo”. Hecha esta aclaración conceptual, los autores plantean que los modos de ser joven se relacionan con numerosos factores tanto materiales como simbólicos.

(...) la juventud es una condición que se articula social y culturalmente en función de la edad -como crédito energético y moratoria vital, o como distancia frente a la muerte-, con la generación a la que se pertenece -en tanto que memoria social incorporada, experiencia de vida diferencial-, con la clase social de origen -como moratoria social y período de retardo-, con el género -según las urgencias temporales que pesan sobre el varón o la mujer-, y con la ubicación en la familia - que es el marco institucional en el que todas las otras variables se articulan (Margulis y Urresti, 2008: 44)

⁵ La adolescencia se considera, habitualmente, al período que va de los doce a los veinte años, la cual varía de acuerdo a los grupos sociales de pertenencia y lo situacional, el contexto sociocultural e histórico.

⁶ Los autores utilizan el término “género” para dar cuenta de las diferencias sexuales, hombre/mujer, involucradas en la construcción de la “juventud”. En esta tesina, por su parte, se preferirá utilizar la noción de “sexualidad” para expresar una mayor diversidad de identidades sexuales posibles.

A partir de los conceptos aportados -y en especial, el de *moratoria social*-, es que se establecerá el tipo de enfoque teórico que guíe el estudio del corpus y, con ello, el análisis de los modos en que los adolescentes son representados en las películas. Se entiende que en ellas no hay una representación unidireccional y homogénea del “ser adolescente” sino que las mismas presentan diversas maneras de serlo, de acuerdo a diferentes condicionamientos sociales, sexuales y filiales. Así, la representación de los adolescentes varía según cómo los personajes son construidos en relación a la clase social a la que pertenecen, a la estructura familiar de la que forman parte y a la identidad sexual que poseen. En este sentido, el presente trabajo se propone bucear en los diversos “mundos” posibles de lo “adolescente” construidos en las obras fílmicas, así como identificar los sentidos puestos en juego en la representación de dichos “mundos”.

Estado del arte

En la etapa inaugural del Nuevo cine argentino, durante la segunda mitad de los noventa, realizadores, críticos y académicos reflexionaron sobre el fenómeno plasmando su perspectiva en la redacción de diversos libros. Estos se constituyeron, más tarde, en el punto de referencia para estudios posteriores. Uno de ellos es *El Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación* (2002), que está formado por artículos de Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf –también editores-, además de los de Diego Batlle, Gustavo Castagna, Leonardo D’Espósito, Paula Félix Didier, Leonardo Listorti, Ezequiel Luka, Luciano Monteagudo, Quintín, Pablo O. Scholz y Pablo Suarez. En él se abordan las problemáticas estéticas, económicas y las temáticas que se ponen en juego en el Nuevo cine argentino, como así también se debate su lugar en la industria.

Otro libro que se constituyó en referente, fue *Generaciones 60/90. Cine Argentino Independiente* (2003), editado por Fernando Martín Peña -crítico y ex director del festival BAFICI- y escrito por Gabriel Bobillo, Raúl Escobar, Máximo Eseven, Octavio Fabiano, Paula Félix-Didier, Viviana García, Leandro Godón, Maggie Iglesias, Axel Latorre, Leandro Listori, Ezequiel Luka, María Sol Pérez, Pablo Rodríguez Jáuregui, Alberto Rojas Apel, Carlos Salgado, Laura Tusi, Diego Villa y Magali Zadoff. La publicación se encuentra dividida en dos grandes apartados, dedicados respectivamente, al análisis del nuevo cine de la década del sesenta y del nuevo cine del noventa, que incluyen, a su vez, entrevistas a los más destacados directores de uno y otro período.

Por su parte, Emilio Bernini presenta en “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino” (2003), publicado en la revista *Kilómetro* 111 N° 4, el abordaje de los rasgos que permiten hablar de una continuidad del cine de los noventa respecto del cine de los sesenta. En este sentido, el autor sostiene la hipótesis de que el cine de los noventa, pese a algunas diferencias que puedan distanciarlo del proyecto del sesenta, se trataría de un retorno al programa propuesto por éste, el que fue interrumpido por motivos políticos.

Gonzalo Aguilar publica, en 2006, *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo cine argentino*, donde plantea las características que conforman al cine de los noventa, al que conceptualiza como un fenómeno de ruptura y renovador respecto de las propiedades que definen también al cine de la dictadura como al de los años de la democracia. El ensayo trata sobre los nuevos modos de producción, financiación, distribución y sobre la propuesta estética del nuevo grupo de directores y productores, la importancia de los festivales de cine, los elementos compartidos dentro de la heterogeneidad de estos nuevos films.

Los diferentes estilos autorales y la identificación de cierta función política en el cine nacional son analizados por académicos estadounidenses y británicos, cuyos ensayos están

agrupados en *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política* (2007). El debate sobre el empleo del sintagma Nuevo cine argentino, para referirse a las realizaciones de los noventa, es puesto bajo análisis por Sergio Wolf en su artículo “Las estéticas del nuevo cine argentino” (2006) y por Fernanada Zullo-Ruiz en su ensayo “El ‘Nuevo’ cine argentino: Forzando la mirada” (2006).

Por su parte, Miriam Goldstein, en su libro *Jóvenes de película. La problemática juvenil en el cine argentino (1995-2001)* (2008) analiza los imaginarios sociales en épocas de crisis, las distinciones ente el cine de ficción y el cine documental y la representación de los jóvenes y sus códigos lingüísticos populares en los films argentinos del período.

Adrián Melo es el compilador del libro *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* (2008). En él, diversos autores analizan las películas nacionales que, desde 1933 al 2007, han representado, de manera central o lateral, personajes homosexuales y travestis, detectando en ellas las problemáticas que surgen en el tratamiento de la temática sexual y la identidad, a las que entienden atravesadas por una particular perspectiva ideológica y política de su realizador y de la época.

Existen, asimismo, numerosas tesinas de grado realizadas en el marco de la carrera de Ciencias de la Comunicación, de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, abocadas al estudio del cine argentino y los modos de representación adolescente. En su mayoría, recorren el desarrollo del nuevo cine desde sus comienzos, en la década del noventa, hasta el 2000, año en el que se visualiza un quiebre estético y narrativo con la aparición de *La Ciénaga* de la reconocida cineasta Lucrecia Martel. Las mismas se centraron en el análisis de la representación de los jóvenes en el nuevo cine, haciendo foco en las siguientes temáticas: la marginalidad como escenario omnipresente, la exclusión social y la crisis de los “valores” institucionales como la escuela y la familia. Estos trabajos dan

cuenta de una representación de los jóvenes donde prima el azar, la incertidumbre y la búsqueda de otras experiencias por fuera de las instituciones tradicionales. Tales investigaciones son: *Cine argentino en los '90* (Gustavo Presas, 2000), *Rebeldes sin pausa, los pibes y la nada. Algunas cuestiones para pensar la representación de los jóvenes en el cine argentino de los 90* (Alejandro Lisica y Sebastián Meschengieser, 2003), *Las representaciones de los jóvenes en el cine argentino 1983/1994* (Andrés Fahri, 2003), *Construcción de los jóvenes en los films de los llamados "Nuevos cines argentinos" de comienzos de la década del sesenta y fines de la década de los noventa. Una aproximación semiótica* (Gastón Skratulja, 2006), *La construcción del adolescente en el cine argentino desde los valores institucionales. Una representación en decadencia* (Sandra Sacchi, 2006) y *La representación de los jóvenes en el nuevo cine argentino. Imágenes divergentes como problemas comunes (1995-2005)* (Yael Blanca y Paula Salvochea, 2009).

Marco teórico y metodología

Dado que este trabajo se centrará en textos cinematográficos, resulta fundamental dar cuenta de la definición que aquí se les atribuye. Por empezar, los films son generados dentro de una matriz ideológica. En la medida en que el cine se entiende como un medio de comunicación y de expresión, se comportará como “uno de los vehículos significantes de las representaciones que una sociedad da de sí misma (...) expresando y dejando entrever límites sobre ‘lo *decible*’ en un determinado período histórico.” (Pérez Rial, 2012: 2) Los films pueden considerarse producciones construidas en la hibridación de discursos ubicados fuera y dentro del campo ficcional, y cuya puesta en discurso es “el resultado de operaciones de

producción de sentido y la expresión de los conocimientos y prácticas que constituyen el contexto social.”⁷

Como se mencionó con anterioridad, la tesina se propone realizar un análisis que recorra los temas “sociedad”, “familia” y “sexualidad” en relación con los adolescentes protagonistas de los films que forman el corpus. Es fundamental, en este sentido, señalar que el foco elegido para el trabajo prestará menos atención al estudio de las marcas textuales que vinculan a estos films con otros que operan como sus condiciones de producción, que en analizar y comprender, desde una perspectiva interdisciplinaria que articula nociones de la sociología, los estudios culturales, la filosofía y la socio-semiótica, los modos en que tales films se posicionan y llevan a cabo el tratamiento de dichas temáticas.

A lo largo del trabajo se utilizarán las nociones de discurso propuestas por Verón y Foucault. Por un lado, se partirá de la noción de “semiosis social” entendida como “la dimensión significativa de los fenómenos sociales.” (Verón, 1998: 125) Desde esta perspectiva socio-semiótica, que la teoría de los discursos sociales de Verón dinamiza, las películas son discursos sociales y, por consiguiente, producciones de sentido que, en tanto tales, están compuestas por operaciones constructivas que dan lugar a una “configuración espacio-temporal de sentido.” (Verón, 1998: 127) La teoría veroniana postula la existencia de un proceso productivo que involucra condiciones de producción y de reconocimiento. Asimismo, establece la puesta en juego de reglas de generación de discurso y reglas de lectura, las cuales

⁷ Las nociones de enunciación y discursos estudiadas por Sophie Fisher son retomadas por María Elena Bittone en su ponencia “Tres aportes a la noción de operaciones: Verón, Fisher, Goodman”, presentada en el V Encuentro Argentino De Carreras De Comunicación Social, “Los talleres en comunicación: de la producción a formación. Estado de las prácticas: balance y prospectiva”, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Centro, 2007.

dan lugar, respectivamente, a gramáticas de producción y de reconocimiento. Verón considera que el análisis socio-semiótico no puede estudiar un discurso en su inmanencia ni tampoco efectuar un abordaje puramente externo; el discurso no es el reflejo de “algo” exterior sino “un punto de pasaje de sentido”. Por lo cual, para dar cuenta de las condiciones de producción de un discurso dado, “hay que demostrar las huellas [que ellas dejaron] en el objeto significante en forma de propiedades discursivas” (Verón, 1998: 127) Para este autor, un análisis discursivo implica, como se adelantó, atender al sistema de relaciones que se establece a partir del vínculo que entabla el discurso con sus condiciones de producción y de reconocimiento. Bajo la mirada del analista, los discursos, en este caso los films, se comportan como superficies textuales en las que pueden identificarse operaciones de producción de sentido que son siempre sociales.

En tanto discursos sociales, las producciones cinematográficas se nutren de sentidos socialmente compartidos. Es así que en los films se integran las formaciones discursivas de un momento histórico y una sociedad determinada. Para entender esta cuestión, resultarán útiles los aportes de Michel Foucault, quien se refiere al discurso como el campo de significaciones dadas y posibles a través del cual el poder se filtra y se reproduce. "En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad." (Foucault, 1973: 11) Desde esta perspectiva, se comprende el ejercicio del poder de las instituciones sociales en su intento por dominar los alcances de la producción discursiva, reproduciendo significados legítimos que, generados y distribuidos desde los dispositivos de saber y de poder -la iglesia, la policía, la medicina, la política, etc.-, fundan los *regímenes de verdad*. Esta relación entre poder y saber se efectúa en y por el discurso, al que Foucault concibe como “una serie de

elementos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable.” (Foucault, 1976: 97)

En este sentido, lo discursivo no puede concebirse como un espacio dividido, en el que, por un lado, se encuentran los discursos dominantes y, por el otro, los dominados, sino que es más bien “una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes [pero siempre como] bloques tácticos en el campo de las relaciones de fuerza.” (Foucault, 1976: 97-98) Es en este campo, entonces, donde surgen las ‘formaciones discursivas’, esas zonas de privilegio para la formación de saberes que ordenan los modos de habitar el mundo y de regular la vida en sociedad.

[Toda] formación [discursiva] tiene su origen en un conjunto de relaciones establecidas entre instancias de emergencia, de delimitación y de especificación. Diríase, pues, que una formación discursiva se define (al menos en cuanto a sus objetos) si se puede establecer semejante conjunto: si se puede mostrar cómo cualquier objeto del discurso encuentre en él su lugar y su ley de aparición; si se puede mostrar que es capaz de dar nacimiento simultánea o sucesivamente a objetos. (Foucault, 2002: 72-73)

Las definiciones de discurso aportadas por los autores antes mencionados, serán fundamentales para este trabajo, el cual se abocará a identificar cuáles son y cómo operan los discursos intervinientes en la configuración de los textos que se analizarán.

Asimismo, para llevar a cabo un análisis de las formaciones discursivas que delimitan el campo de lo *decible* y de lo pensable presentes en los films, este trabajo tomará la noción de hegemonía desarrollada por Raymond Williams:

La hegemonía es un cuerpo de prácticas y expectativas en relación a la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores. (...) Por lo tanto, es un sentido de realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad, un sentido de lo

absoluto debido a la realidad experimentada más allá de la cual la movilización de la mayoría de los miembros de la sociedad se torna sumamente difícil. (Williams, 1980: 131-132)

En el marco de la producción cultural de una sociedad dada, la construcción de las películas revela vínculos con otros discursos que, de forma sutil y efectiva, “legitiman” y “deslegitiman” prácticas y comportamientos culturales. Los discursos hegemónicos son los que establecen la apariencia “natural” de ciertos significados -los que conforman el “sentido común”- fijando temporalmente cierto orden de lo social.

Retomando nociones teóricas específicas de lo fílmico, hay otro concepto importante a tener en cuenta, el de verosímil, trabajado por Metz en “El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?”. Para este autor, existen dos tipos de verosímiles: uno de ellos es denominado *verosímil de género*; éste se construye mediante la reiteración de temas y motivos, elementos que juegan un papel central en el establecimiento de las leyes de un género. El otro es el *verosímil social* que se configura en un diálogo con los discursos sociales y culturales de un momento dado. (Metz, 1970: 22) *Lo verosímil* se constituye en un aspecto ineludible para el estudio de la producción de los films porque su origen cultural y arbitrario fundamenta el hecho de que el verosímil aparezca como una restricción que apunta a la “forma del contenido”, es decir, a los modos de *decir* del film, más que a lo *dicho*, por lo que se manifiesta como censura. “En este sentido, *lo Verosímil*, que es en principio la naturalización de lo convenido y no lo convenido mismo (...) es algo que no es lo verdadero pero que no es demasiado diferente: es lo que se parece a lo verdadero sin saberlo.” (Metz, 1970: 30)

La noción de verosímil es central en el presente trabajo, ya que permite analizar las posibilidades y las restricciones del campo temático, su incidencia en la representación del

universo adolescente y el diálogo que los films entablan con otros discursos que cohabitan en el sistema de significaciones.

Para analizar la dimensión social en la que están inscriptos los personajes de los films, este trabajo se apoyará en los conceptos desarrollados por Pierre Bourdieu. El *espacio social* conceptualizado por dicho autor es una construcción analítica que postula a la sociedad como un campo subdividido en el que aquellos agentes que se encuentren más próximos entre sí tendrán tendencia a compartir prácticas y propiedades homogéneas. Se trata de un sistema de posiciones sociales jerarquizadas, que se definen las unas en relación con las otras, en función de un sistema de legitimidades socialmente establecidas en un momento determinado. Así, las distancias imperantes en el espacio social se corresponden con las distancias sociales entre los agentes. El espacio social es un espacio de poder integrado por clases que se diferencian unas de otras a partir de un sistema relacional, en el que prima la desigualdad de capitales. Bourdieu distingue cuatro tipos de capital: el económico, el cultural, el social y el simbólico. Por capital económico entiende los recursos de naturaleza económica, donde el dinero ocupa un lugar primordial por su carácter de equivalente universal; el capital cultural agrupa a aquellos recursos de naturaleza cultural, como títulos que dan cuenta de un conocimiento incorporado. En cuanto a capital social, el autor se refiere a la capacidad de establecer lazos de pertenencia a distintos grupos o campos. Por último, el capital simbólico está conformado por propiedades intangibles, relacionadas con el talento, la fama, el carisma, la reputación del agente. En base a las proporciones que de cada uno de los capitales posea éste, será posible considerar su *volumen total de capital*.

La ubicación de los agentes en el espacio social también depende de la variable del tiempo, entendida como el desenvolvimiento, individual o colectivo, de los agentes en un espacio a lo largo de su vida; se convoca aquí a las llamadas trayectorias. Bourdieu establece

que ellas pueden modificarse horizontal y transversalmente, lo que, a su vez, puede suponer un desplazamiento de carácter ascendente o descendente. Mientras que el primero implica un reenclavamiento y una mejora de la posición del agente en el espacio social, el segundo supone un desclavamiento, es decir, una pérdida de posicionamiento por parte de aquel.

Según el autor, la posición que ocupan los agentes en el espacio social produce un *habitus*, “estructura estructurante que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas.” (Bourdieu, 1988: 170) Para Bourdieu, las prácticas puestas en juego por los agentes no son azarosas sino que responden a condicionamientos propios de las posiciones que ocupan en el universo social, es decir que los comportamientos de los agentes están determinados por el *habitus* de clase, aquella internalización de las condiciones materiales de existencia.

En relación a la temática de la sexualidad, el análisis retomará ciertos desarrollos teóricos y conceptuales, tales como: “dispositivo de la sexualidad”, de Michel Foucault, “género”, “heteronorma” y “materialidad del cuerpo”, de Judith Butler y, por último, los aportes de Pierre Bourdieu respecto de la mirada androcéntrica. A continuación se realizará un breve repaso de dichas nociones, las cuales resultarán centrales en el desarrollo que se llevará a cabo en el cuarto capítulo.

En su obra *Historia de la Sexualidad*, Foucault da cuenta de qué manera las relaciones de poder, desde el siglo XVIII, configuraron un dispositivo de la sexualidad. Es así que, para el autor, no existe un sexo humano dado por naturaleza. Dicho dispositivo, se basó en la “producción” de la sexualidad de los sujetos a partir de técnicas eficaces y coherentes. Sin embargo, a este dispositivo de poder, Foucault no lo entiende solo como “represión” ya que, en sus términos, el poder posee una dimensión productiva, es decir, un carácter positivo y no meramente negativo.

En las sociedades modernas el poder en realidad no ha regido la sexualidad según la ley y la soberanía; supongamos que el análisis histórico haya revelado la presencia de una verdadera ‘tecnología’ del sexo, mucho más compleja y sobre todo mucho más positiva que el efecto de una mera ‘prohibición’. (Foucault, 1976: 88)

Más que “sexualidad reprimida”, entonces, se trataría de una sexualidad en expansión que se fue constituyendo en el terreno de las relaciones de dominación. “‘Sexualidad’ es el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por cierto dispositivo dependiente de una tecnología política compleja” (Foucault, 1976: 154) Esto significa que no existen expresiones de lo sexual por fuera de la norma; en la medida en que se trata de un proceso fluctuante, sujeto a modificaciones, ésta continuará rigiendo tanto en el reconocimiento como en el rechazo de nuevas identidades o prácticas sexuales.

Por su parte, Judith Butler, filósofa tributaria del paradigma de Michel Foucault, plantea que para poder reflexionar sobre la *normalización* del género, primero es necesario deconstruir la dicotomía sexo/género como naturaleza/cultura; esta idea es la que establece una relación de correspondencia entre el “sexo”, como el soporte natural, y el “género”, como las características culturales y sociales asociadas al primer término. La autora sostiene que el sexo no es natural ni prediscursivo (es decir, previo al género), sino una construcción social. Así, la categoría de “sexo” actúa como principio normativo, o “ideal regulatorio” para Foucault, a partir de la cual se diferencian los cuerpos bajo la lógica del género binario de lo “masculino” y lo “femenino”. El género es el mecanismo por el cual se reproduce y se regula el sexo (hombre/mujer) y el deseo sexual (heterosexual) en la *materialidad del cuerpo*. Es en base a esta ‘generarización’ de los cuerpos que el género constituye al sujeto y no el sujeto quien decide su género. Esta restricción constitutiva es la que postula al género como “una

operación *articuladora* de poder”, que no solo regula sino que produce *la materialidad de los cuerpos*. (Butler, 2006: 70) Según Butler, como se ha dicho, los géneros son el resultado de una repetición ritualizada de normas, es decir, que “la articulación social del término [género] depende de su repetición, lo cual constituye una dimensión de la estructura performativa del género.” (Butler, 2006: 25) Este carácter performativo establece la identidad de género como una instancia de actuación, a la que es necesario “hacer”. De esta manera, el género, lejos de ser “natural”, es una categoría histórica, una forma cultural de construir la sexualidad, lo cual implica que “los términos para designar el género nunca se establecen de una vez por todas, sino que están siempre en el proceso de estar siendo rehechos.” (Butler, 2006: 25)

Por último, en *La dominación masculina*, Pierre Bourdieu considera que el mundo social construye al cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y división de los cuerpos. En esta construcción se produce un artefacto social: “hombre viril o mujer femenina”. Se trata de oposiciones arbitrarias respecto de lo femenino y lo masculino que se realiza en la construcción social de los cuerpos, pero que aparecen como naturales. “La división diferencial de los sexos parece estar ‘en el orden de las cosas’, como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable.” (Bourdieu, 2010: 10) Según el analista, estas identidades distintivas que instituye el arbitrario cultural no tienen otra existencia que la relacional. Así, cada uno de los dos sexos es el resultado de un trabajo mediante el cual se los produjo como cuerpos socialmente diferentes del sexo opuesto (viril-no femenino/femenino-no viril). Es mediante esta construcción relacional del cuerpo, que todas las prácticas se clasifican en masculino/femenino.

Finalmente, en cuanto a la metodología se trabajará de un modo descriptivo-analítico del corpus elegido, con el fin de articular un análisis de tipo temático (contenido) con otro de tipo formal/cinematográfico tomando en consideración el funcionamiento de la banda de

sonido y de la puesta en escena. Se emplearán diferentes conceptos de la teoría social y de la teoría narratológica cinematográfica, acuerdo a lo planteado en el marco teórico.

Capítulo 1. Los recorridos de la historia del cine argentino

El presente capítulo tiene por objetivo dar cuenta de las características históricas-contextuales que presenta el cine nacional de las últimas décadas, así como los aspectos filmicos correspondientes a cada período. Se intentará también identificar cómo ha sido representado al universo adolescente en décadas anteriores. El recorte temporal parte de los años sesenta y se justifica por dos razones. En primer lugar, porque en los sesenta la figura juvenil en el cine nacional se manifiesta con un perfil novedoso y, en segundo lugar, porque fue a partir de entonces que emergió, en el plano discursivo-formal, el “primer” Nuevo cine argentino.

En el período que va de los años sesenta hasta la actualidad en el cine argentino, pueden discriminarse etapas diferenciadas y, en cada una de ellas, identificarse, a su vez, lineamientos ideológicos que marcaron los modos de representación, las lógicas de producción y de exhibición de los films. De ahí que sea factible analizar la historia del cine nacional a la luz de los diferentes contextos socio-políticos. El recorrido de este trabajo comienza con el "primer" nuevo cine argentino, el de la década del sesenta, continúa con el cine de los ochenta (que coincidió con la restitución de la democracia), prosigue con el "segundo nuevo cine argentino", el de los noventa, que para algunos implica una continuación del primero y para otros posee una identidad propia, y, finalmente, culmina con el cine del 2000, período en el cual ciertos films analizados en este trabajo se rodaron y estrenaron.

1.1. Nuevo cine argentino del sesenta

En el primer período, el cual se considera que abarca desde 1954 hasta 1965, surgió un grupo de jóvenes directores que apuntaron a un trabajo renovador que se distanció de la tradicional industria cinematográfica local. El cine de convención o de estudio, instaurado en los años cuarenta y cincuenta, era el que primaba en la pantalla grande de la época y fue respecto de él que la llamada Generación del sesenta emprendió todo un proceso de reformulaciones y de novedosas propuestas artísticas. Estas incidieron, fundamentalmente, en un cambio en relación a los aspectos vinculados a lo temático, lo narrativo y lo estético. En cuanto a la temática adolescente/juvenil, ésta adquirió una mayor centralidad en los relatos fílmicos del período. Algunos de los títulos más representativos son: *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1961), *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1961), *Tres veces Ana* (David Kohon, 1961) y *La cifra impar* (Manuel Antín, 1961), entre otros; en su construcción discursiva habitaban personajes más “representativos” del sujeto social en cuestión, de sus prácticas, sus creencias y su cotidianeidad. Los films incorporaron la desorientación de los protagonistas y la "estética del deambular" en la ciudad; también los intentos de huida en el inexorable camino hacia la adultez; la inclusión del lenguaje coloquial -ausente en representaciones anteriores-, fue otro elemento con el que "se trataba de configurar un realismo crítico a través de la representación de problemáticas de los jóvenes de la época, su modo de hablar, de vestir, etc." (Verardi, 2008: 20) En relación a lo narrativo y lo estético, pudo observarse cómo “el cine argentino de la Generación del 60 compartió con los ‘nuevos cines’ de los años sesenta -la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* inglés, la nueva ola checa-, la confrontación con el cine precedente, al que consideraban desgastado, y la identificación con 'la escritura de autor' y la expresión personal.” (Félix-Didier, 2003: 20)

Ante una industria que no se preocupaba por renovarse, el cineasta Rodolfo Kuhn, expresa su punto de vista: “Filmaciones a lo Hollywood (...) con mucha gente, en estudios, con decorados de cartón, con ideas reproducción que no tiene nada que ver con el cine como fenómeno cultural. Se hace un cine criminalmente deformador y alienante.” (Peña, 2003: 7) Hasta ese momento, el cine nacional tenía dificultades para analizar la realidad social; los circuitos de exhibición eran regulados por las *mayors* norteamericanas, las temáticas de los films tendían a ser reiterativas, limitándose a los géneros del melodrama y la comedia, y se apuntaba a la lógica del *star system*. (Maranghello, 1992: 89) En oposición al circuito comercial, una importante cantidad de jóvenes cineastas emprendieron con dedicación, aunque no de manera orgánica sino individual, una paulatina transformación respecto de los modos de representación de los personajes, de las problemáticas, de los escenarios espacio-temporales y de los modos de producción propuestos por el modelo clásico, caracterizándose por la eliminación de los set de filmación, de los decorados, de la utilización del fuera de cuadro o de foco, del salto de eje y de la cámara en mano. El cine se había trasladado al escenario de la vida cotidiana, a las calles, a la ciudad. (Campero, 2008)

El cine se transformó en la plataforma artística para la expresión personal de los cineastas y la impresión de nuevos estilos y de un decir auténticos. La aparición de la figura del director-autor permitió que el cine experimentara un desplazamiento del campo del espectáculo y el entretenimiento hacia el del arte. (Aprea, 2008: 176) Los realizadores más destacados de esta generación fueron David José Kohon, Lautaro Murúa, José A. Martínez Suárez, Leonardo Favio, Simón Feldman, Manuel Antín, entre otros. La multiplicación de voces y miradas en el mundo cinéfilo planteó un panorama revelador para la crítica especializada del período, la cual, siendo testigo de lo que sucedía en Europa con el Neorrealismo italiano y la *Nouvelle vague*, dio en llamar a la producción de esta camada de

cineastas “nuevo cine argentino”. Los realizadores del sesenta fueron, en una primera etapa, cinéfilos. Así pues, “la renovación que finalmente se produjo no tuvo su origen en la industria sino en el ambiente de los cineclubes y los talleres vocacionales”, lugares en donde la práctica del espectador instruido –también voraz lector de revistas especializadas-, se consolidó en el elemento formador de nuevos directores, cuyas primeras experiencias se dieron en el terreno del corto y mediometrage. (Peña, 2003: 12)

Para comprender el surgimiento de esta “generación” de realizadores, resulta importante dar cuenta, a grandes rasgos, de los acontecimientos políticos y sociales que determinaron el contexto de época. En 1955, el gobierno nacional-popular de Juan Domingo Perón, que se encontraba en la mitad de su segundo mandato, fue interrumpido por el levantamiento militar autodenominado Revolución Libertadora, encabezado por el general Eduardo Lonardi y reemplazado, poco más tarde, por el general Pedro Eugenio Aramburu. Años después el país recuperó el voto soberano y eligió a su próximo representante político. Entre 1958 y 1962, el electo Arturo Frondizi implementó una serie de políticas desarrollistas e industriales que pronto se frustraron a causa de la inestabilidad económica y política y los “desbarajustes” inflacionarios, por un lado, y con grandes presiones del sector militar, por el otro. Un año antes que el presidente asumiera, en 1957, se aprobó la regulación progresista dada hasta ese momento en el terreno de la producción cinematográfica, la Ley de Cine. A partir de ella se llevaron a cabo varias reformas, entre las cuales se destacan la creación del Instituto Nacional de Cinematografía, organismo creado para el financiamiento y la protección de la producción nacional; el Centro Experimental Cinematográfico, destinado a la formación de nuevos artistas y técnicos; la regulación “seis por uno”, a través de la cual se exigía la exhibición de un film nacional cada seis extranjeros; y la garantía de la libertad de expresión cinematográfica. (Peña, 2003) Sin embargo, dicha legislación no tardó mucho en

ser incumplida por algunos sectores de la industria, principalmente por exhibidores y distribuidores. Y, a pesar de haberse ideado con la finalidad de favorecer y promover la producción local, también comenzó a temerse que el apoyo financiero del Estado pudiera devenir en elemento de dependencia para el cine. Esto último fue evidente cuando algunos productores se vieron presionados para conservar las “formas correctas” del cine industrial con el objetivo de obtener premios o subsidios que le permitiesen continuar filmando. A partir de este panorama socio-político, la nueva generación de cineastas debió resistir contra la censura sistemática, la dependencia del estado, los gobiernos militares, la doctrina impuesta por la propia industria cinematográfica y los mitos que marcaban los parámetros del “buen cine”. Aun así, y tal como lo muestra la historia, esto no impidió que los films de la “generación” mantuvieran, junto a un esfuerzo de plena convicción, una dinámica independiente en su producción y exhibición.⁸

⁸ Por su parte, el cine militante, que también formó parte del emprendimiento cinematográfico independiente del período, fue la expresión artística que surgió desde la clandestinidad tras el recrudescimiento político instaurado por un nuevo golpe militar en 1966 y por las restricciones que conllevó la aplicación de nuevas leyes de regulación cinematográfica creadas entre 1968 y 1983. Bajo la misma perspectiva de resistencia en el campo del arte y la política, pero con diferentes afiliaciones partidarias, los directores del sesenta narraban experiencias sobre la explotación laboral y campesina, la reivindicación sindical y la persecución política. Se consolidaron diversas agrupaciones de cineastas, entre ellas, el grupo Cine Liberación fundado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo; el Cine de base con Raymundo Gleyzer, y el grupo Realizadores de Mayo de Enrique y Nemesio Juárez y Pablo Szir. Sus intenciones fueron llevar la militancia política al cine, encontrar circuitos de producción y de exhibición alternativas y, a la vez, explotar las posibilidades expresivas del arte para la concientización y la identificación de los espectadores con la realidad que se vivía en la época. Fueron diversos los factores que, hasta comienzos de la democracia, incidieron de manera restrictiva en la mecánica de la realización y fue, a partir de la apertura política nacional, que se produjeron importantes cambios en la reactivación de la esfera cultural y cinematográfica.

1.2. El cine de los ochenta. El autoritarismo político y el relato revisionista

Existen razones políticas e históricas suficientes para comprender las características narrativas y temáticas adoptadas por el cine de los ochenta. En marzo de 1976, la junta militar -compuesta por los altos mandos de las Fuerzas Armadas, el Teniente General Jorge Rafael Videla, el Almirante Eduardo Emilio Massera y el Brigadier General Orlando Agosti-, instauró un gobierno de facto con el cual, y durante ocho años, sometió a toda expresión artística a un estricto control ideológico-político. En ese entonces, las acciones que se implementaron para restringir la realización de producciones cinematográficas independientes y, políticamente, disidentes, fueron la de la censura explícita, la persecución e, incluso, la desaparición de realizadores. Así, el cine nacional de la época se vio reducido a la modalidad del divertimento, con múltiples manifestaciones de respeto hacia las Fuerzas Armadas, y a la exaltación de los valores de la Iglesia católica: los relatos eran vaciados de todo contenido crítico que pudiera rebelarse contra los lineamientos del régimen dictatorial. Aquellos que intentaron resistir mediante su arte, solo pudieron hacerlo en la clandestinidad, y con el riesgo de ser descubiertos y condenados. Tiempo más tarde, la experiencia vivida bajo el terrorismo de estado pasó a ser la huella ineludible para el desarrollo del cine de los ochenta. En 1983, con la naciente democracia y la asunción del gobierno constitucional de Raúl Alfonsín, el ámbito artístico se vio envuelto en un clima de euforia liberadora que conllevó un crecimiento de la producción cinematográfica local y la afirmación de una mirada revisionista del período de la última dictadura, haciendo que la gran mayoría de las narraciones de esta época estuviesen motivadas, principalmente, por la descripción y la representación de los efectos trágicos de la dictadura militar. En este sentido, Agustín Campero señala que el cine de los

ochenta “parecía ser llamado a cumplir una función política para consolidar un consenso psicológico-social.” (Campero, 2008: 22)

Así pues, los condicionamientos socio-políticos del período incidieron en los distintos horizontes trazados al interior del cine nacional. En rasgos generales, y sumado a lo antes descripto, los tópicos representados en el cine de los ochenta partían de una mirada adulta que se proyectaba hacia el pasado, en donde el escenario familiar adquiriría un ordenamiento verticalista, liderado por el padre como figura de poder, al que, irremediamente, debían respetar los más jóvenes. En este sentido, Andrés Farhi en su ensayo *Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*, argumenta que una de las características fundamentales de la filmografía nacional de los años ochenta y principios del noventa, el denominado “cine de la democracia”, se relaciona con la representación de la familia, y su particular configuración, como elemento determinante del comportamiento adolescente. A partir de la metáfora “familia/país”, la autoridad del padre, presente en la mayoría de los films analizados por el autor, funciona metonímicamente como el autoritarismo que imperó en la sociedad argentina durante la dictadura militar: “la construcción simbólica de la juventud siempre se hace en referencia a una figura paterna autoritaria, marca registrada en este cuerpo de obras.” (Farhi, 2005: 76) En tal sentido, los jóvenes de esos films eran, principalmente representados desde una mirada adulta -la de sus no jóvenes directores- y configurados a partir de ideas preconcebidas y definitorias de “los rasgos de la juventud”. Como si se tratase de la transición de un sujeto sin forma ni horizonte ni identidad, a un sujeto consolidado de acuerdo al mandato social, la autoridad, la moral y el orden familiar. Es precisamente el concepto de

“mito de la juventud homogénea” el que Farhi retoma de Cecilia Braslavsky⁹, y es con él con el que argumenta sus reflexiones sobre el modo en que el cine posterior a la dictadura militar se centró en la representación de los grandes relatos del período -afines a un contexto que buscaba afianzar una sociedad quebrada-, con personajes que se conformaban en vehículos que permitían la simbolización de los efectos producidos por el Gobierno de facto. En este sentido, el padre de familia encarnaba la figura del estado represor así como el joven daba cuenta del lugar de la desobediencia, cuyos únicos destinos eran el reformatorio o la muerte. De esta manera, el modo en que el cine de los ochenta representó a los adolescentes se desprende de una determinada mirada sobre el mundo que se ajusta a las características narrativas disponibles en el imaginario de la época: el miedo como huella de los años de terror, la autoridad intransigente, el sofocamiento de la rebeldía y la imposibilidad del desvío a la norma. Así es como, entre los elementos narrativos antes mencionados, “los mundos representados en estas ficciones solo dan testimonio de personajes que pertenecen a una estereotipada clase media/alta porteña, sin siquiera explorar otros puntos de vista como ser otros segmentos sociales.” (Farhi, 2005: 49)

Entre los títulos de más renombre estrenados en el período, se encuentran *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), *Plata dulce y Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala, 1982 y 1984), *El poder de la censura* (Emilio Vieyra, 1983), *No habrá más penas ni olvido* y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1983 y 1986), *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamín, 1984),

⁹ Doctora en filosofía Cecilia Braslavsky de la Universidad de Leipzig en Alemania. Investigadora especializada en estudios de pedagogía fijando su atención en los aspectos igualitarios y discriminatorios de los procesos educativos.

Asesinato en el Senado de la Nación (Juan José Jusid, 1984) y *Cuarteles de invierno* (Lautaro Murúa, 1984).

1.3. Nuevo cine argentino del noventa

La filmografía de mediados de los noventa surgió, en primer lugar, como reacción – tanto a nivel estético como a nivel narrativo- a los lineamientos revisionistas que predominaban en el cine de los años ochenta. Así fue como las realizaciones del período optaron por alejarse “del realismo mágico, de la fotografía ‘bonita’ y/o publicitaria, de las actuaciones declamatorias, de las entonaciones artificiales, del costumbrismo bien pensante, de la denuncia periodística, características todas ellas de las ficciones de los ochenta y primeros años de los noventa” (Quintín, 1995: 20), tomando otra dirección en relación a la temporalidad del relato –que se estructuró en el presente de la época-, permitiendo que las historias se percibieran como contemporáneas o cotidianas, y en donde el sentir y las problemáticas juveniles ocupaban el lugar protagónico. En palabras de María Iribarren,

Rabiosamente amarrado al presente (con fugaces referencias a un pasado que no llega más atrás de la dictadura militar), el “nuevo cine argentino” abandonó la vocación revisionista de sus mayores [los ochenta], se plantó en la crónica, abrió un campo formidable para la experimentación formal y, de paso, puso en discusión la teoría de los géneros en relación con las costumbres de la clase media nacional. (Iribarren, 2005)

Tal como fue mencionado, “nuevo cine argentino” es la denominación que también, algunos sectores de la crítica -especializada y no especializada- y la academia, le otorgaron a cierta parte de la producción cinematográfica que comenzó en la segunda mitad de los noventa. Además de su diferenciación con los ochenta, hubo otros factores que incidieron en

el surgimiento de estos films y sus jóvenes directores. A pesar de que críticos y autores muestren diferencias con respecto al momento preciso en que este fenómeno nació –algunos lo sitúan, en 1992, con *Rapado* de Martín Rejtman; otros, en 1995, con el ciclo de cortos *Historias breves*¹⁰-, la mayoría parece acordar en los principales síntomas que marcaron su comienzo: la proliferación de diferentes escuelas de cine¹¹; la promulgación de la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica 24.377 de 1994¹² y la creación del Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA), que les daba apoyo a la producción de cortometrajes; la participación de fundaciones extranjeras en la producción local; la puesta en marcha de una producción más artesanal y autónoma; el surgimiento de nuevas publicaciones de crítica cinematográfica; y las ventajas que otorgaba el acceso a nuevas tecnologías. Así, los films del período abrieron la discusión sobre otras formas de narrar, pues se orientaron a la concreción de relatos minimalistas y no argumentales, tal como especifica Agustín Campero. Entre los films más destacados del período, se encuentran *Pizza, birra y faso*, de Adrián

¹⁰ El proyecto *Historias breves* fue una antología de cortometrajes, en donde participaron los ganadores de un concurso promovido por el Instituto del Cine, entre ellos, Lucrecia Martel, Carlos Sorín, Pablo Trapero, Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Daniel Burman, Ulises Rosell, Andrés Tambornino y Sandra Gugliotta. Ellos son quienes, más tarde, se destacarían como los directores-referentes de este nuevo fenómeno cinematográfico en los noventa.

¹¹ A las escuelas de cine estatales, como la ENERC y el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda, se le suma en 1991 la fundación de la Universidad del Cine (FUC), creada por el director Manuel Antín, inicialmente, como instituto de formación superior y, luego, como productora de proyectos independientes.

¹² “Después de haberse promulgado la Ley de Cine (24.377), Argentina –al menos en lo cinematográfico- era otro país: se triplicaron los estrenos nacionales respecto del año anterior y afluencia de espectadores a esos estrenos se multiplicó casi por siete”. Eseverri, Máximo; Luka, Ezequiel y Bobillo, Gabriel. “Introducción”, en: *Generación 60/90. Cine argentino independiente*. Coord. Fernando Martín Peña, Ed. Malba, Buenos Aires, 2003.

Caetano y Bruno Stagnaro, y *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, el primero premiado en el Festival Internacional de Mar del plata en 1997 y el segundo en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), el Festival de Venecia y de la Habana, en 1999, el Festival de Rotterdam y el de Toulouse, en 2000. A su vez, la década fue testigo de la inauguración del BAFICI -en el 1999-, y del surgimiento de una crítica especializada cada vez más interesada en analizar el fenómeno.

Dentro de este “movimiento tácito” pueden reconocerse dos líneas narrativas y estéticas diferentes entre sí y coexistentes. Una asociada al estilo “no argumental” de Martín Rejtman, al cual se suman los directores Juan Villegas (*Sábado*), Lisandro Alonso (*Los muertos*, *La libertad* y *Liverpool*) y Ezequiel Acuña (*Nadar solo* y *Como un avión estrellado*), entre otros. En este conjunto de obras es posible detectar los siguientes aspectos: “la falta de pretensiones, el distanciamiento y la desdramatización como ejes de operación”, y personajes, provenientes de un estrato social medio-alto, que son trabajados desde un grado cero en la actuación, logrando que su identidad aparezca vagamente definida, y que se caracterice por la inacción, la falta de interés o la de una búsqueda específica. Paradójicamente, en estos films, el motor de la historia se centra en los tiempos muertos y ociosos del relato, en los que parece no estar contándose o sucediendo nada. La segunda línea del nuevo cine argentino es la del realismo más directo y crudo, tendencia cinematográfica que se compromete en representar lo real: “contar historias en las que el contexto socio-económico y (...) el mundo del trabajo afectan directamente y explícitamente a sus protagonistas [quienes] generalmente son de extracción social media o baja”. Los films que claramente apuntaron en tal sentido - tematizando el desarraigo, la xenofobia, la migración, la corrupción, la falta de futuro, o mejor dicho, un presente desdichado- son *Pizza, birra y faso*, *Mundo grúa*, *Bolivia* y *El bonaerense*, entre otros. (Eseverri y Luka, 2003: 21)

A los cambios antes mencionados, el autor Andrés Farhi suma otros que, también asociados a la representación de la juventud, llegaron con el cine del noventa. En este nuevo cine la familia ya no existe, “no hay padres ni pasado”. Es decir, que el pasado, el legado de la dictadura militar y el autoritarismo del padre, que caracterizaron la estructura familiar en la década del ochenta, ya no funcionan como elementos narrativos indispensables para entender y justificar el presente. Así, la nueva generación de directores narra adolescentes solitarios, despojados de un referente familiar y de una mirada transformadora hacia el futuro, que viven la cotidianeidad como un territorio a descubrir sin un mapeo previo e intencionado. (Farhi, 2005: 78) La vida es un lugar por el cual se transita sin mayores expectativas limitándose a un puro presente, como suplicaba el personaje de Fabián Vena en *Labios de churrasco*: “Lo único que te pido, Diosito querido, Virgencita de Luján, San Cayetano, Ceferino Namuncurá, es que tenga un buen día. Gracias.”

La particularidad estética y narrativa -vinculada a la puesta en escena y al tratamiento temático- del cine argentino de los noventa estuvo orientada por una mirada crítica y reflexiva de sus realizadores frente a los efectos políticos y socio-económicos de la época. Tal como sucedió en otros países latinoamericanos, el neoliberalismo se convirtió en el eje político del Gobierno de Carlos Menem, por el plazo de dos mandatos consecutivos (1989-1999). Dicho contexto se caracterizó por la implementación de medidas que tuvieron como finalidad la flexibilización del trabajo, la privatización y el ajuste del sector público (servicios, salud, educación, transporte y sistema provisional), la convertibilidad como sistema monetario, el lineamiento a las políticas exigidas por el Fondo Monetario Internacional, entre otras. Los resultados de este proyecto “nacional” se evidenciaron años más tarde en una debacle económica y una inestabilidad política que condujo a la exclusión de los sectores sociales más vulnerables, al desempleo y al empobrecimiento generalizado de las instituciones públicas. En

este sentido, la figura social del adolescente/joven fue la que mejor podía manifestar los efectos de la crisis que se vivía en el país durante los noventa, instalándose, así, como un elemento transgresor en el campo cinematográfico. En este sentido, Miriam Goldstein sostiene que “dada su vulnerabilidad social (...) los jóvenes recogen antes que ningún otro sector social los cambios que se producen en el modo de construcción de los vínculos sociales.” (Goldstein, 2008)

1.3.1 El cine de los noventa: ¿un giro renovador o una continuidad del sesenta?

Siempre que el universo cinematográfico acuñó la categoría de *nuevo cine* para nombrar un conjunto de obras o de artistas en un momento determinado de su historia, lo hizo en tanto manifestación transgresora y rupturista con respecto a realizaciones de períodos anteriores.

Hay posturas enfrentadas con respecto al uso de “nuevo cine” para definir el período de los sesenta y, a la vez, el de los noventa. La mayoría de los autores coinciden en que es innegable la aparición de una nueva cinematografía, independiente y de calidad, en los noventa. No obstante esto, existen posturas que ponen en discusión la pertinencia de etiquetar esta etapa cinematográfica nacional bajo el nombre de *nuevo cine*. Esto dependerá de los enfoques y los conceptos empleados para explicar cada una de las posiciones. Para poder comprender lo planteado es necesario repasar ciertos conceptos útiles para la fundamentación de cada perspectiva. Por un lado, *cine moderno* se centra en aquellas reformulaciones estéticas vinculadas a las formas de la narración, el distanciamiento respecto de producciones anteriores, la eliminación de efectos ideológicos en los films, el emplazamiento de lo cotidiano y del mundo social en el campo de lo filmable, el abandono del set de filmación y el

desplazamiento hacia espacios exteriores. Estas modificaciones en los modos de hacer cine no solo repercutieron en “la manera de concebir y producir la historia narrativa y la estética conjunta del film, sino además permitiendo hacer una película con costos mucho más bajos.” (Di Paola, 2010) En este sentido, el poderío que hasta entonces había construido el cine clásico dentro de la industria cultural, se vio desafiado por los principios novedosos del cine moderno y con él, la mirada del autor. Por otro lado, el *realismo*, en tanto estilo cinematográfico, pone en evidencia la voluntad de contar historias representativas del contexto social presente, constituyéndose así la realidad externa en la principal fuente de inspiración narrativa.

Una de las posturas en disputa es sostenida por Emilio Bernini, quien defiende la idea de la existencia de cine moderno y la apuesta por el realismo del cine del noventa, aspectos que se vinculan con los del sesenta, en la medida en que, según el autor, aquel mantiene una “línea de continuidad respecto de aquellos programas interrumpidos por motivos políticos que la generación del sesenta, el grupo de los cinco y aun las vanguardias estética y política habían iniciado”. Bernini señala la imposibilidad de llamar *nuevo cine* a las obras de los noventa, al que prefiere nombrar como cine de los noventa o cine contemporáneo a secas, “especialmente porque (...) es irreconocible como conjunto. En efecto, (...) presenta una notoria dispersión de tendencias, una de cuyas causas puede atribuirse a la ausencia de tópicos comunes, a diferencia de aquellos que compartían los cineastas de los sesenta y que hicieron de ellos una generación.” (Bernini, 2003: 87)

Por otra parte, aquellos autores que optan por nombrar al cine del noventa como “nuevo cine”, lo hacen considerando que los films actuales siguen lineamientos de proximidad con el cine argentino de los sesenta, lo que ningún autor pone en duda, como así también con el neorrealismo italiano, a partir de la narración del mundo contemporáneo, en un

tiempo siempre presente, sin flashbacks ni flashforwards, donde se entremezclan los registros de lo documental y de lo ficcional, generándose así una sensación de cercanía entre la espectación y lo representado. Esto último permite un tipo de lectura que percibe, en algunos films, un efecto autenticante que hace que no se sepa “qué es guionado y qué surgió durante el rodaje, [haciendo que] en las películas del NCA se perciba algo de la verdad (...) del mundo en el que vivimos.” (Campero, 2008: 8) Así pues, hay dos maneras de identificar lo que es constitutivo del cine actual: por un lado, señalando el legado fílmico de los sesenta y, por el otro, destacando el particular modo de realización. Ambos elementos se encuentran fundamentalmente asociados, lo cual se debe a que los *modos de producción* y el apego a una *estética narrativa realista* formaron parte de un proceso de transformación integral de esta actividad artística, en donde el deficitario apoyo económico a la producción nacional y las nuevas tecnologías permitieron experimentar nuevos modos de filmación y propuestas estéticas definitorias de los films del noventa: “imágenes frenéticas con cámara en mano y sonido directo, en ocasiones, reduciendo al mínimo la puesta en escena y apelando a actores no profesionales, desdibujando cada vez más los límites entre la ficción y el documental.” (Iribarren, 2005) Por su parte, David Oubiña describe el fenómeno considerando que “sus estrategias [de producción] provenían del cortometraje, el cine amateur y los films independientes: producción en forma de cooperativa, rodajes discontinuos durante fines de semana, escenarios naturales, actores no profesionales, equipos técnicos formados por estudiantes de cine.” (Oubiña, 2003: 28) A su vez, otra similitud entre el cine de este período y la Generación del sesenta es el particular modo en que ambos emergieron. La mayoría de los críticos acuerdan en que el impulso renovador de la cinematográfica de los noventa surgió espontáneamente, sin la formación particular de un frente político, estético y narrativo unificado, caracterizándose, más bien, por una heterogeneidad de relatos y estilos de autor.

Este aspecto resulta llamativo, en tanto una multiplicidad dispersa de voluntades artísticas desembocaron en la consolidación de un escenario cultural abarcador; así lo explica Gonzalo Aguilar: “decir que existe un Nuevo cine argentino (...) no supone aceptar que este fenómeno se haya provocado deliberadamente o como parte de un programa estético común.” (Aguilar, 2009: 13)

1.4. Cine del año 2000

A partir de los años 2000, el Nuevo cine argentino experimentó cambios que dieron paso a una reconfiguración radial del campo. En medio de un contexto social-político diferente, el cine independiente pasaría de un medio hostil, a otro del cual salir más fortalecido. Gonzalo Aguilar encuentra el origen de esta diversificación de factores en dos hechos significativos. Primero, el fortalecimiento de las productoras nacionales que, creadas por reconocidos directores de la generación (Matanza de Pablo Trapero, BD Cine de Burman y Diego Dubcovsky y Rizoma de Hernán Musaluppi), se incorporaron a la industria del *mainstream*, logrando un crecimiento sostenido de films de calidad y competitivos en el exterior. Segundo, se consolidó una tendencia alternativa a la institucional, la de un *cine anómalo* cuyas “películas marginales, bastardas y obstinadas (...) buscan instaurar otro circuito y una experiencia en los bordes de la industria”. Así comenzaron a inaugurarse nuevos circuitos de exhibición, desplazando las restrictivas normas de las salas comerciales

por los museos (el MALBA y el Museo del Cine), los centros culturales, las salas independientes y los festivales.¹³

¹³ Gracias a estos nuevos espacios de exhibición fueron estrenadas las películas como: *Balnearios e Historias extraordinarias* de Mariano Llinás, *El amor (primera parte)* de Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre y Juan Schnitman, *Oscar* de Sergio Morkin, *El paisaje invisible* de Gustavo Fontán, *Opus* de Mariano Donoso, *Río arriba* de Ulises de la Orden, entre otros.

Capítulo 2. Sociedad

1.1. Escenarios sociales para la construcción identitaria

Desde una perspectiva relacional de la identidad y despojada de todo carácter sustancialista, el autor Gilberto Giménez sostiene:

La identidad no es una esencia, un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un carácter intersubjetivo y relacional. Es la auto-percepción de un sujeto en relación con los otros; a lo que corresponde, a su vez, el reconocimiento y la ‘aprobación’ de los otros sujetos. (Giménez, 1997: 3)

A partir de la idea de que las identidades se construyen dentro de un contexto social determinado y en relación a otros sujetos, en este capítulo se intentarán analizar los universos sociales en los que los adolescentes representados están inscriptos y mediante los cuales desarrollan sus prácticas.

La pertenencia social es uno de los criterios básicos de ‘distinguibilidad’ de las personas: en el sentido de que a través de ella los individuos internalizan en forma idiosincrática e individualizada las representaciones sociales propias de sus grupos de pertenencia o de referencia. (Giménez, 1997: 8)

A la vez, se dará cuenta del vínculo que las identidades establecen con su exterior constitutivo, es decir con la *otredad*, aquello que postula el juego de diferencias y oposiciones estableciendo un “nosotros” y un “ellos”. Cabe aclarar que si bien a lo largo de este trabajo se llevarán a cabo otros análisis en relación con la *otredad* y su representación, ellos no se incluirán en este capítulo porque estarán ligados, específicamente, con la sexualidad. La puesta en escena de un cuerpo y una sexualidad *otra* (intersexualidad), perspectiva que no se

limita solo a una cuestión de estratos sociales, será abordada en el cuarto capítulo referido a la sexualidad.

1.2. Pasaje del universo social narrado: de la marginalidad a la clase medio-alta

Como se mencionó con anterioridad, los relatos ficcionales de los noventa tomaron como punto de partida la historia de personajes marcados por la apatía, la mirada inexpresiva, el desinterés por la búsqueda de trabajo, el robo de poca monta, la orfandad y el conflicto con la autoridad (principalmente, la policía). Se caracterizaron por la composición de personajes subalternos –como marginales y lumpenes- y la representación de un mundo signado por el desempleo, la ruina económica, la delincuencia y la corrupción. Además, esta filmografía se definió por una narrativa crítica cuya expresión política se transmitía a través de la puesta en escena, la subordinación de los diálogos a la carga dramática de los planos, los encuadres, los movimientos y las posiciones de cámara. Así pues, estos films –con *Pizza, Birra, faso* como precursor, *Labios de churrasco* y *Mundo Grúa*, entre otros- aportaron una mirada crítica respecto de los efectos y las miserias producidos por el fenómeno menemista en el plano de las transformaciones sociales. El resultado de este proceso de trabajo audiovisual no solo implicó que el arte se ofreciera como una herramienta de investigación sobre lo real sino, en algunos casos, como un espacio de reflexión autorreferencial del propio quehacer artístico.

A diferencia de esta configuración discursiva, los personajes que son representados en gran parte de los films de este corpus, pertenecen a una clase social posicionada en un nivel socio-económico medio-alto, o bien, muestran rasgos de haber pertenecido a este estrato en el pasado.

Este perfil de clase social, compartido por las películas de los años 2000, podría actuar como un elemento de importancia al momento de fijar los ejes temáticos y las problemáticas focalizadas en los relatos. A diferencia de las narraciones de los noventa, en cuyo centro se tematizaban la marginalidad, el desempleo y el derrumbe social como marcas profundas del escenario político menemista, tal como se adelantó, las realizaciones más recientes hicieron foco en otras cuestiones, por ejemplo en la situación de decadencia que atravesó la clase medio-alta luego de la crisis del 2001-2002.

Históricamente, en nuestro país, las clases medias fueron consideradas como un rasgo particular de la estructura social respecto de otros países latinoamericanos (...). Sin embargo, la crisis de los ochenta y el pasaje a un nuevo modelo de acumulación, en los noventa, terminaron por desmontar el anterior modelo de integración, echando por tierra la representación de una clase media fuerte y, hasta cierto punto, culturalmente homogénea, asociada al progreso y la movilidad social ascendente. Esta nueva situación está ligada a la instalación de una doble lógica de polarización y fragmentación en el interior de las clases medias, visible no solo en la disminución drástica de la llamada “clase media típica”, sino sobre todo en la brecha cada vez más pronunciada entre los llamados “ganadores” y los “perdedores” del modelo. (Svampa, 2005: 129)

De esta forma, se podría vincular la crisis del nivel socio-político y económico de la Argentina, con la movilización descendiente de los sectores sociales. Esto podría haber implicado un cambio en los modos de representación del universo cotidiano de los personajes y de sus conflictos, dando lugar a una nueva morfología del escenario social *filmable*¹⁴ a partir de los años 2000. Los tópicos abordados en la mayoría de los discursos fílmicos del último período, se centran en los efectos de este corrimiento de las clases sociales –del estrato alto a

¹⁴ Christian Metz emplea el término "filmable" para designar el repertorio de tonos y temáticas posibles de ser *filmadas* en un momento dado de la cinematografía de una determinada sociedad.

medio y bajo- representando situaciones de vida que dan cuenta del debilitamiento de los espacios tradicionales de contención social, como son la familia, el trabajo y la escuela.

A continuación se analizarán los recursos narrativos utilizados en los films que pueden retratar el desempeño laboral de los personajes adultos, su vinculación con el tipo familiar construido y las discrepancias existentes entre el presente del relato y las huellas de un status socio-económico más elevado en el pasado. Este abordaje se realizará con las películas *La sangre brota*, *La Ciénaga* y *La niña santa*. Por su parte, y a diferencia de aquellos films, tanto *Géminis*, *Glue*, *XXY*, *El último verano de la boyita*, como *El niño pez*, presentan universos familiares que no son construidos a través de la óptica pos-crisis centrada en la decadencia económica o del status social sino, más bien, se mantienen distantes de aquel núcleo de conflicto dirigiendo el foco de atención hacia otros asuntos.

Arturo (Arturo Goetz) es el padre y el sostén económico de la familia que protagoniza *La sangre brota*. Junto a su mujer comparten un oficio poco habitual como profesores de Bridge –un complejo juego de cartas de origen inglés- que denota el pasado y los gustos de esta familia cercanos a los de un estrato de élite. Pero todo indica que la situación económica ha cambiado, reorientando su rutina de trabajo, al menos la de Arturo, quien ahora mantiene el hogar trabajando como taxista, empleo que debe ocultar frente a la mirada de sus amigos y el vecindario. El matrimonio vive junto a su hijo Leandro (Nahuel Pérez Biscayart) en una casa gigantesca y elegante. La mujer (Stella Gallazzi) se muestra particularmente obsesionada con que su marido, al regreso de su jornada de trabajo, estacione el taxi lejos de la casa, como muestra la siguiente cita:

Irene: Estoy con una clase [de *Bridge*], ¿dónde dejaste el auto?

Arturo: Acá, a la vuelta. No te preocupes.

De esta manera, el film señala las vivencias de la clase media en decadencia a través de elementos narrativos, diálogos y acciones puntuales de sus protagonistas, que permiten la construcción de un clima de asfixia y desconcierto dentro del cual los personajes se esfuerzan en mantener los hábitos y las costumbres de lo que alguna vez fueron. Así, en *La sangre brota* hay una escena en donde un grupo de señoras de porte elegante y señorial -Irene y sus alumnas-, juegan al *Bridge* y toman el té. A partir del montaje se asocia el plano de las elegantes alumnas compartiendo la mesa de juego, con el plano detalle de la grieta en una fina taza de té y la pintura descascarada en la pared en el fondo de la imagen. La escena provoca ambivalencia y relativiza la congruencia entre los hábitos aristocráticos y el actual posicionamiento social de los protagonistas. Esta imagen que en apariencia no suma información sustancial al relato, actúa en términos de Bettetini como *índice comentativo*. Este tipo de índice, ejecutado por el trabajo técnico de la cámara, es capaz de generar efectos asociativos a través del montaje, la relación entre el campo, el afuera de campo y la asincronía de la banda de sonido, y tiene el fin de orientar la lectura del espectador respecto de los conflictos del relato y de los personajes. Es decir, el índice comentativo remite a “una actitud comunicativa diferente de la de la narración y crítica respecto a algunos de los elementos del relato o, en general, del enunciado.” (Bettetini, 1984: 178) En este caso, la rotura de la taza fina compone un cuadro del “desclasamiento” de los personajes, quienes continúan apegados a los buenos modales y al gusto, simbolizados a través del juego de élite y al ritual del té.

Para comprender el particular comportamiento de ocultamiento y negación de los personajes respecto de su nueva posición en el espacio social, resulta útil emplear los conceptos de *habitus* e *histéresis* de Pierre Bourdieu. El primero de ellos, *habitus de clase*, es un principio unificador y generador de prácticas incorporadas de acuerdo a ciertos condicionamientos dispuestos por la pertenencia de clase. En este sentido, las prácticas no son

otra cosa que la manifestación relacional de la posición en las relaciones de producción -lo cual también abarca propiedades secundarias como la profesión, los ingresos, los bienes, el nivel de instrucción, la ubicación geográfica y, a su vez, de características auxiliares tales como el sexo, grupo de origen y la etnia-. El concepto permite abordar la identidad social asumida a partir de aquellas propiedades objetivas que pueden variar en el tiempo entre las posiciones de origen y “las actuales”, y también de las subjetivas (prácticas adquiridas). El segundo concepto llamado *efecto de histéresis de los habitus* resulta ejemplificador de lo que se pretende analizar en este punto del capítulo, pues se refiere a "cuando las prácticas engendradas por el *habitus* aparecen como mal adaptadas porque se ajustan a un estado anterior de las condiciones objetivas." (Bourdieu, 1988: 108) Esta idea implica una generalidad estadística que, si bien no es perpetua ni estanca, señala cómo las prácticas adquiridas bajo un determinado condicionamiento de clase sobreviven en los *habitus* a pesar de las transformaciones de la estructura social, es decir, de las trayectorias ascendentes o descendientes de las posiciones sociales.

En *La Ciénaga* se construye una familia venida a menos que, habitando una casa espaciosa pero desprolija, con una gran piscina abandonada y con agua pútrida, se encuentra rodeada de una arquitectura en ruinas que bien puede vincularse a un pasado aristocrático y a un buen pasar económico. En el momento en que se desarrolla el relato, estos elementos visuales actúan como elementos narrativos tendientes a describir la situación de decadencia económica producida, en este caso puntual, por los efectos pos-crisis que sufre la producción agropecuaria, a los que la familia intenta sobrellevar vendiendo pimientos como único negocio y sostén del hogar. El efecto de *histéresis* puede graficarse claramente en *La*

Ciénaga, cuando la familia continúa conservando a sus empleadas domésticas aun en la imposibilidad de pagarles por su trabajo.¹⁵

En *La niña santa*, Helena (Mercedes Morán) vive junto a su hija en un hotel, propiedad de la familia, que si bien muestra rasgos de haber sido en algún momento un lugar de alojamiento lujoso, en la actualidad se encuentra deteriorado. En relación a los elementos de pertenencia de clase portados por los personajes, resulta llamativo que Helena vista durante casi todo el film prendas sofisticadas o que su hija asista a un colegio privado y religioso y que si bien, poseen comportamientos y desarrollan actividades de un estrato medio-alto (por ejemplo, nadar frecuentemente en piscinas o comer comida preparada por empleadas domésticas), ambas estén viviendo de forma permanente en una pequeña habitación del hotel.

La institución educativa no aparece como espacio de construcción identitaria central en la representación de los personajes adolescentes, ya que en su mayoría no se los muestra en su faz de estudiantes o asistiendo al colegio.¹⁶ En *El niño pez* y en *La niña santa* la escuela aparece como un elemento de distinción en la medida en que el uso del uniforme se comporta

¹⁵ Un film nacional que aborda de modo central esta temática, es *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004) En esta producción, Beba (Norma Aleandro) es una mujer de clase medio alta que a raíz de la debacle financiera que acecha al país, no puede continuar pagándole el sueldo a su empleada doméstica.

¹⁶ *Nadar solo*, uno de los films que no integra este corpus, explora el espacio escolar vinculado a la deserción/expulsión. La historia cuenta la vida de Martín (Nicolás Mateo), un adolescente de 17 años que vive en un barrio porteño de clase media y es estudiante de un colegio privado de varones del cual, no le encuentra sentido al estudio, se "ratea" de manera continua para deambular solo por las calles que, una y otra vez, se suceden idénticas como un lugar de encierro. A su vez, el adolescente tiene un débil y poco comunicativo lazo afectivo con sus padres. En esta película, estos nunca se enteran de que su hijo falta regularmente a clase hasta que, tras ser expulsado del colegio, huye a la costa de Buenos Aires en busca de su hermano.

como una marca de status social vinculado a la escolaridad privada. En este sentido, el colegio se constituye como capital simbólico portador de prestigio para aquellos sectores sociales que lo posean, a la vez que permite una demarcación de clases sociales entre quienes ostentan tal valor y los que no. Así sucede en *El último verano de la boyita* en donde el proceso de escolarización de los jóvenes también involucraría una distinción entre clases sociales y regiones –alta/baja y urbana/rural-, que es a la vez asumida como una cuestión natural. Esto se ejemplifica en un diálogo que mantiene Jorgelina (Guadalupe Alonso), hija del patrón de la estancia, con su padre, acerca del hijo de uno de los peones, Mario (Nicolás Treise).

Padre: ¿Cómo estamos con la tarea?

Jorgelina: Mario dejó la escuela.

Padre: Acá [en el campo] es distinto, Oscar (papá de Mario) necesita ayuda y Mario ya no es un chico.

2.3. La otredad en el cine argentino del 2000

El concepto de *otredad* es una herramienta central para el análisis antropológico y sociológico de los comportamientos y las dinámicas sociales que fundan relaciones de diferenciación entre grupos de individuos que, aun siendo miembros de una misma sociedad, se ven afectados por fenómenos de distanciamiento e incluso de extranjerización mediante los que un conjunto domina respecto de los otros. Tal como es definida por el antropólogo Esteban Krotz:

La alteridad no es, pues, cualquier clase de lo extraño y ajeno, y esto es así porque no se refiere de modo general y mucho menos abstracto a algo diferente, sino siempre a otro. (...)

Se dirige hacia aquellos [sujetos], que le parecen tan similares al ser propio que toda diversidad observable puede ser comparada con lo acostumbrado. (Krotz, 1994: 5-11)

Por ello, la construcción de la idea del *otro* está vinculada, de manera indisoluble y estructural, a la ideología que constituye el pensamiento social de un momento histórico dado y de una sociedad dada: no hay modo en que la sociedad pueda funcionar ni que el hombre pueda concebirse a sí mismo y configurar *lo real* por fuera de la ideología y la lucha por el sentido. De acuerdo a Stuart Hall, el proceso ideológico ensombrece los modos de funcionamiento de lo social y las relaciones que en él se traman al representarlas como "algo natural, normal o universal acerca de la naturaleza humana misma." (Hall, 1998: 126) En razón de esto, el autor prefiere definir la ideología como "los marcos mentales –lenguajes, los conceptos, imágenes de pensamiento y los sistemas de representación- que diferentes clases y grupos sociales utilizan para dar sentido, definir, configurar y volver inteligible el modo en que funciona la sociedad." (Hall, 1998: 126)

Bajo esta perspectiva teórica se puede plantear que los films construyen el relato sobre una formación social determinada en la que es posible identificar posiciones sociales diferenciadas que se organizan y vinculan entre sí de acuerdo a una estructura piramidal de clases. Así, los protagonistas, en su mayoría pertenecientes a una clase social medio-alta, comparten escenarios de experiencia vital con personajes provenientes de sectores populares – sea en el ámbito hogareño, en el bar del pueblo, en la bailanta o la calle- lo que permite dar cuenta de las contradicciones que subyacen a las opiniones, las ideas y las creencias a las que unos adscriben como verdades sobre los otros y sobre sí mismos; verdades que no son más que construcciones de sentido. El proceso de cristalización de significaciones es un modo de funcionamiento de lo social y se produce a partir de las luchas que se emprenden por el sentido en el campo de lo social: en lo político, en lo simbólico, en lo cultural y en lo económico.

Desde este enfoque, es posible observar los espacios y los discursos hegemónicos por los cuales se producen ciertas fijaciones de sentido, con las que se ejerce una relación de dominación respecto de las prácticas, las experiencias de vida y los discursos provenientes de los sectores periféricos. Es en torno a esta relación de disparidad que se establecen los límites entre *lo legítimo* y *la otredad*, vínculo, a la vez, necesario para la constitución de ambas categorías.

Tanto en las películas de los noventa como en las del 2000, los sectores populares ya no aparecen como un sujeto político vinculado al cambio social, como sí lo hicieron ciertas películas argentinas de carácter militante en los setenta o de denuncia de los sesenta.¹⁷

En algunos films todavía se detecta una nostalgia por lo popular, ya no en términos de la transformación social que prometen sino de sus prácticas culturales (...); lo que aparece más valdría definirlo, antes que como pueblo, como *lumpenaje*. (...) El otro modo de aparecer que tiene el pueblo o lo que queda de él, es la *otredad*, algo a lo que no se puede acceder. (Aguilar, 2006: 144)

En el caso particular de la filmografía de los 2000, los realizadores trazan con sutileza su opinión crítica sobre el contexto de época, utilizando escenarios narrativos complejos de la vida cotidiana en donde el foco está puesto en el mundo de la clase media y media-alta y en los modos en que ésta, a su vez, se vincula con los *dominados* encarnados particularmente por personajes provenientes del universo popular como las empleadas domésticas (*La Ciénaga*, *El*

¹⁷ En la especificidad de este momento cinematográfico se muestra a la figura del *pueblo* como categoría fílmico-conceptual central cuyo interés por representarla señala, tal como argumenta Aguilar, una simbolización del pueblo "como puerta de entrada a la liberación". Aquí se encuentran las razones por las cuales el cine argentino de la década de los sesenta se caracterizó por poseer una mirada altamente politizada y una intencionalidad de denuncia con respecto de un periodo histórico, opresivo y cargado de injusticia social.

niño pez y *Géminis*), y sus prácticas características: ritos y creencias paganas (*El niño pez* y *La Ciénaga*), la espectación de telenovelas (*Géminis*) y la asistencia a bailantas (*La Ciénaga* y *El niño pez*).

En el trabajo “Clases y Culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación”, Javier Palma postula que en el cine argentino de la segunda mitad de los noventa de impronta realista,¹⁸ el universo popular es representando bajo el precepto de miserabilismo.

Esta manera de representar (...) hace hincapié en la falta, la carencia que las clases populares padecerían y que serían un rasgo propio de su cultura. De este modo, se realiza un particular catálogo de necesidades y de carencias que pretende mostrar los efectos de la dominación. (Palma, 2008: 198)

A diferencia de este tipo particular de representación de lo popular que efectúa el cine realista, films denominados “naturalistas”, como *La ciénaga*, han abordado las culturas populares a partir de una distancia conflictiva (fijando una clara frontera entre un “ellos” y un “nosotros”, nosotros en el cual la directora se incluye¹⁹) pero a la vez, poniendo de relieve una fascinación por lo distante. “Ese otro (...) es algo alejado que fascina pero al cual no se puede llegar ni aun deseándolo.” (Palma, 2008: 210)

¹⁸ Según el autor, los realizadores Adrián Caetano y Pablo Trapero fueron rápidamente ubicados por la crítica especializada del cine como realistas.

¹⁹ Lucrecia Martel sostiene: “parece que encuentro sentido en mi existencia si me comprometo a mantener una visión crítica de mi situación de mujer de clase media argentina. En ese lugar me ubico dentro del cine argentino. Creo que el cine argentino tiene una función ‘política’ en esos términos.” (Aguilar, 2006: 240)

Es así que en *La Ciénaga* esta distancia conflictiva se evidencia en los personajes de la familia perteneciente a la burguesía salteña que “observa” a sus empleadas domésticas desde un claro prejuicio de clase. Por ejemplo, Mecha (Graciela Borges) acusa constantemente a Isabel, su empleada adolescente, de robar toallas, o utiliza el término despectivo de “china carnavalera”, entre otros, para referirse a ella. En una escena, Isabel debe abandonar su trabajo por asuntos familiares y le dice a su patrona:

Isabel: Señora le tengo que decir que me tengo que ir a la casa de mi hermana.

Mecha: ¿Por qué no me avisaste antes? ¿Cuántos días? Yo te necesito acá.

Isabel: Eso le tenía que decir, que quizás me tenga que quedar, que busque a otra chica porque mi hermana me pidió que me quede con ella.

Mecha: ¿Cuál será el motivo, no? Chinas carnavaleras. Uno les da todo: familia, casa, comida y así te pagan. Son todas iguales, siempre te dejan. Desagradecidas. Después uno tiene que cargar además con las guaguas.

La misma mirada peyorativa con que Mecha se refiere a sus mucamas la poseen también sus hijos al referirse a las clases más bajas como “coyas de mierda”. Así por ejemplo, al regreso del dique, los hermanos y primos son llevados hacia la casa por los amigos de Isabel. Uno de ellos le regala a Joaquín las piezas que habían pescado con machetes en la laguna. Él los acepta pero, luego disimuladamente y ya alejados de la camioneta, decide tirarlos a un baldío. Efectúa en la ocasión el siguiente comentario:

Joaquín: ¿Qué vamos a cocinar esta cagada? Es puro barro. Estos coyas de mierda comen cualquier cosa.

Sin embargo, en los films que componen este corpus, incluso en *La Ciénaga*, también está presente el segundo concepto vinculado a la *otredad*, aquel que delata en las relaciones interclasistas una *fascinación por lo distante*. El mundo alterno atrae, genera curiosidad e

intriga a quienes lo miran desde lo “alto”; fascina al punto de despertar, tanto en el plano sexual como en el amoroso, el deseo por lo *otro*. Esta particular mirada sobre lo alterno es representada en *La Ciénaga* por Momi (Sofía Bertolloto), la hija de Mecha, a partir de su deseo por Isabel. Momi en una escena declara: “No quiero estar con nadie que no sea Isabel”, evidenciando la obsesión que mantiene la adolescente de clase media con la joven de los estratos bajos. Del mismo modo, *El niño pez* retrata la historia de amor de dos adolescentes. Lala (Inés Efron) es hija de un Juez, perteneciente a un estrato medio-alto y la Guayi (Mariela Vitale) es la empleada doméstica de la casa. Ambas mantienen una relación secreta a los ojos de la familia.

Ya sea por curiosidad o por amor, tanto Momi en *La Ciénaga* como Lala en *El niño pez*, se fascinan por los comportamientos, los mitos y los hábitos pertenecientes al espacio popular. Momi pasa la mayor parte del día al lado de Isabel, la interrumpe en sus momentos de trabajo y la persigue en sus instantes de ocio. Lala frecuenta bailantas donde acompaña a la Guayi y escucha con atención los cuentos populares que su pareja le relata. La hija adolescente del juez se aleja, firmemente, de su condición de clase. Esto puede observarse cuando ambas jóvenes escapan juntas y Lala, para obtener dinero vende objetos valiosos de su familia, objetos que desde una mirada elitista poseen un alto valor simbólico y que ella destina a una simple transacción comercial. Así, el espacio de lo *otro* es posible de transitar y admirar a través de los ojos de ambas adolescentes; mientras los personajes adultos juzgan lo popular desde el prejuicio de clase (la madre de Momi agrediendo a sus empleadas y el padre de Lala, patrón de la casa, abusando sexualmente de la Guayi), la mirada adolescente, al amar y desear el mundo alterno, nos presenta la imagen de una clase popular más virtuosa que carente, un espacio que continua siendo ajeno pero que fascina. Sin embargo, esta fascinación también exhibe un carácter contradictorio, ya que el vínculo entre ambas clases tampoco

puede escapar, en los films, de la distancia social que aleja a los personajes. Esta dimensión conflictiva se ve manifiesta, por ejemplo, en la situación en la que Momi se ve rechazada por su objeto de deseo, lo que motiva que ubique a Isabel en el lugar de la servidumbre, replicando las frases que utiliza su madre para referirse a la “clase baja”. Del mismo modo, en *El niño pez*, luego de matar a su padre, Lala visita a la Guayi en la cárcel quien fue condenada por ese crimen, que no cometió. Con la intención de entregarse y liberar a su pareja, Lala dice:

Lala: Te voy a sacar de acá. Voy a decir la verdad.

La Guayi: Crees que alguien te va a creer que sos capaz de matar. Ni yo entiendo cómo te animaste. Mirá lo que sos. Mirame. Aunque digas que fuiste vos, yo voy a seguir diciendo que fui yo y adiviná a quién le van a creer.

Otro de los films que indaga sobre el deseo por lo alterno es *La sangre brota*. Dicha película tiene como protagonista a un adolescente, hijo de una familia que, si bien en un pasado perteneció a un estrato medio-alto, actualmente (como ya se ha mostrado con anterioridad), se encuentra en una situación de decadencia social. Mientras los demás miembros de aquella insisten en mantener hábitos elitistas, el joven se esfuerza por transgredir esas actitudes. El vagabundeo, la vestimenta, la apariencia desprolija y el trabajo ilegal vinculado a la venta de drogas, son los comportamientos con los que Leandro es representado a lo largo de todo el film. Este adolescente se enamora de Vanesa (Ailín Salas) una joven obligada a prostituirse por la mujer con la que vive. Ella aun es virgen pero será esa misma noche (todo el film transcurre en un único día) en la que Vanesa “perderá” su virginidad con un hombre mayor. Así, mientras Leandro es representado como un joven libre y trasgresor (fuma en un transporte público, entra y sale de su casa cuando quiere, no tiene

horarios ni responsabilidades), la adolescente por la que se siente atraído, es puesta en escena a partir del sometimiento, la sumisión y el deber. Si bien el cruce de estratos sociales no parece ser un problema significativo para Leandro, Vanesa marca la diferencia entre ellos cuando, en una escena, lo acusa despectivamente de “cheto”.

Vanesa: Me gusta tu campera ¿La tenés hace mucho?

Leandro: No tanto.

Vanesa: ¿Muy cara?

Leandro: \$170.

Vanesa: Es un afano \$170.

Leandro: Había más caras.

Vanesa: Sos un cheto.

Leandro: ¿Cheto?

Vanesa: ¿Cómo te llamas?

Leandro: Leandro.

Vanesa: Re cheto.

En el diálogo citado, lo que se puede advertir es una reivindicación del estigma por parte de la joven obligada a vender su cuerpo. Ocupar una posición inferior en la estructura social deja de significar en su discurso, algo negativo para ser entendido como una virtud, esto es: no ser “cheta”, “careta”, “tener calle”, etc. “Si algo caracteriza los colectivos juveniles insertos en procesos de exclusión y marginación es su capacidad para transformar el estigma en emblema, es decir hacer operar con signo contrario las calificaciones negativas que les son imputadas.” (Reguillo, 2000: 64) La escena ejemplifica el funcionamiento del consumo de bienes culturales como articulador de la identificación social, el cual da lugar a la reproducción de patrones culturales “legítimos” de unos sectores sociales por sobre otros y establece barreras simbólicas de diferenciación y de fortalecimiento respecto de la propia

identidad. En este sentido, la conducta de Vanesa expresa distancia respecto del estilo de vida de Leandro; exhibe un tejido de estrategias de supervivencia de la propia posición social – dada su condición de vida, carente de hogar o familia, se la ve siempre en la calle-, a la vez, que denota un gesto autorreferencial y negativo que la sitúa en un lugar de inferioridad en el acceso a determinados bienes de consumo. El mismo gesto que aleja a Vanesa de la condición de “cheto” de Leandro, es también el que funciona como signo de reivindicación de la diferencia y de la desigualdad simbólica dentro del circuito de consumo y producción de bienes culturales. (Alabarces, 2006: 5)

Una particularidad llamativa en el cine argentino de los 2000, especialmente en estos films, es que el universo popular está representado por mujeres y solo por ellas, a diferencia de lo que ocurría con el cine que le precede, en donde la marginalidad y la pobreza eran retratadas por un mundo de hombres. En los noventa las mujeres aparecían relegadas respecto del universo masculino, mientras que en estos films las adolescentes, a pesar de ser representadas como seres dominados en lo que se refiere a la estructura social, en el campo amoroso (su vínculo con los personajes de estratos más altos) se muestran como portadoras de un mundo que atrae y que es necesario descubrir, lo que les concede cierto poder de seducción y dominio. En los tres films analizados Momi como Lala y Leandro, persiguen, van en busca, ceden o suplican frente a las jóvenes que representan sus objetos de deseo.

En relación al presente apartado, cabe destacar que si bien, en los distintos films, se ha indagado en la representación de los universos populares, este estudio no ignora el debate que envuelve a la problemática de la presencia de la cultura popular en los medios masivos. Es así que se entiende la complejidad que entraña el representar, dentro de la industria cultural, la voz de los otros; de modo tal que si bien en estas obras, la fascinación que sienten sus protagonistas podría acortar la distancia respecto de aquellos que desean, lo popular continúa

siéndoles un espacio ajeno al que no puede accederse por completo. Como sostiene Javier Palma: “A la hora de dar cuenta de la alteridad lo masivo niega el principio articulador de lo popular: el conflicto. Ese elemento que señala la diferencia, que marca la dominación, se ficcionaliza para poder construir un (supuesto) mundo alternativo.” (Palma, 2008: 214) Cabe recordar al respecto que, como dice Pablo Alabarces, “la condición de posibilidad de un discurso sobre lo popular, es no pertenecer a los textos sobre los que enuncia. El texto sobre lo popular está excluido de aquello que habla: ésa es su condición epistemológica. Es siempre metadiscurso.” (Alabarces, 2002: 27)

Capítulo 3. Familia

3.1. La (des)estructura familiar

En el presente capítulo se analizará el estado actual de la representación de la familia en el cine de la última década. A partir de los films que comprenden el corpus pudo detectarse que la institución familiar es puesta en escena a partir de una combinatoria de características de períodos anteriores con otras, novedosas y propias. Del mismo modo que en “el cine de la democracia”, en el corpus elegido se representan adolescentes pertenecientes a familias de clase medio-alta y, a su vez, se dejan de lado los relatos que representaban, como lo hacía el cine de los noventa, a otros segmentos sociales más cercanos a la marginalidad urbana. Entre las diferencias que posee la filmografía de la última década con respecto del cine de los noventa, se destaca el retorno del tópico familiar como centro del relato. Malena Verardi explica este fenómeno y la particular transición del cine nacional hacía este tipo de representación familiar, que se desplaza de una tradicional y patriarcal durante los ochenta, a otra desarticulada y debilitada en el Nuevo cine, como el resultado de una progresiva desestabilización de las instituciones y una disolución de las redes de relación social en torno a la escuela, el trabajo y la familia. En este sentido, el modo en que las películas caracterizan los diferentes órdenes de la vida familiar -en un evidente estado de crisis-, resulta una parte importante del presente análisis en la medida en que la familia aparece como uno de los espacios fundamentales para la formación identitaria de adolescentes y jóvenes. La autora argumenta que a un proceso de des-subjetivización (producido por la crisis de las instituciones modernas) le siguió la aparición paulatina de nuevas subjetividades. Algunas de ellas son puestas en escena por las películas del presente corpus, debido a la incidencia de las transformaciones sociales sufridas en el espacio doméstico; transformaciones debidas a la

asunción de nuevos roles por parte de la mujer ante el colapso del modelo patriarcal, lo cual se liga con el desplazamiento (parcial o total) del padre en su tradicional función dominante. En el marco de estas transformaciones, surge una nueva subjetividad adolescente que, en su vínculo con un núcleo familiar fragmentado, presenta diversos tipos de transgresión: la huida del hogar, la desestimación de la autoridad paterna, el incumplimiento del límite filial. Estos elementos temáticos vinculados a la familia serán desarrollados según se manifiestan en las diferentes películas, en el siguiente párrafo.

3.2. Subjetividad femenina y lógica patriarcal

En la filmografía de la última década, la familia ya no aparece organizada bajo el modelo tradicional androcéntrico en el que la categorización de los roles respeta un orden tradicional, preciso y vertical; más bien, se estructura bajo “una imagen tal vez más difusa, menos localizable, pero también más insidiosa o insistente: la imagen materna. Habría como un salto del mandato paterno al abrazo materno.” (Cartoccio, 2009: 16) Los miembros se sitúan en posicionamientos intrafamiliares que poco se apegan al mandato conservador - aparecen desplazados del eje al que por hábito deberían pertenecer- abriendo un juego ambiguo respecto de las dicotomías de lo femenino/lo masculino, la sumisión/la autoridad, el objeto de deseo/el sujeto deseante, lo privado/lo público, lo doméstico/el trabajo. Desde una perspectiva crítica pos-feminista, algunos analistas señalan que este último período del cine argentino se encuentra fuertemente marcado por una mirada femenina y una resignificación del lugar de la mujer. Estas nuevas formas de mirar están asociadas, en parte, a la entrada de

las mujeres en la producción cinematográfica que, históricamente, dominada por hombres, conservó modelos de representación patriarcal.²⁰

Es importante destacar que en muchos films la figura del padre está parcial o completamente desvanecida –tal es el caso de *Glue*, *La Ciénaga* y *La niña santa*-; la madre se encuentra desbordada por las responsabilidades del trabajo y del hogar y los hijos aparecen desprovistos de protección familiar, librados a su voluntad y, a veces, expuestos a riesgos - como en *La Ciénaga* donde Joaquín, uno de los hijos de Mecha, pierde un ojo al jugar con la escopeta y el hijo menor de Tali sufre una caída fatal ante el descuido de su madre. La figura paterna no es el símbolo de autoridad que busca “moldear” el comportamiento de los adolescentes, sino que permanece prácticamente ausente o desplazado en las representaciones. Es la figura materna, representada como omnipresente en algunos casos y como autoritaria en otros, en torno a la cual se organiza el mundo adolescente.

Así, las mujeres aparecen representadas liberadas del orden falocéntrico, desobjetivizadas y partícipes centrales del relato. Ya no deambulan entre los hombres como objetos de deseo, sino que, emancipadas de aquella simbolización, continúan formando parte fundamental de este sistema de relaciones. Esta transformación del orden patriarcal no implica un aniquilamiento del lugar de la autoridad o del poder, sino que, a través de este nuevo modo de mirar “lo femenino” desde una “mirada femenina”, parece producirse la masculinización

²⁰ El crítico y periodista Claudio España, en su libro *Historia del Cine Argentino* (1995), considera a María Luisa Bemberg como la primera mujer en dirigir películas durante la dictadura y los primeros años del período democrático posterior. Aunque a la luz del pensamiento feminista sus obras – *Momentos* (1981), *Señora de nadie* (1982), *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986), *Yo, la peor de todas* (1990)- puedan percibirse más cercanas al estereotipo femenino, su vinculación con este se produce de manera crítica, al retratar personajes de clase media-alta que vivían con pesadumbre el cumplimiento del mandato social y su lugar en un universo simbólico androcéntrico.

de estos personajes como modo de empoderamiento de las mujeres y, a la vez, como posibilidad de situar diferentes posicionamientos femeninos. (Forcinito, 2006: 110)

La Ciénaga sitúa el relato en una provincia del norte argentino, Salta, donde la familia de Mecha y Tali (Mercedes Morán) sobrellevan el pesado verano articulando los tiempos de la siesta con la vida en La Mandrágora, una finca alejada del pueblo. Como el título de la película sugiere, la ciénaga es aquel reductor de agua empantanada y putrefacta que, lindando el perímetro de la casa, simboliza la vida de esa familia sumida también en lo estanco, lo asfixiante y lo opresivo. Dado que la mayoría de los personajes son mujeres –las hijas adolescentes, la madre, la tía, las empleadas domésticas-, el film monta un universo fundamentalmente femenino que no por ello se aleja de la lógica patriarcal. Mecha es la protagonista, una madre alcohólica y violenta que continuamente expresa su resentimiento por una vieja infidelidad de su marido Gregorio (Martín Adjemián), al que aprecia poco. En una escena Mecha lo observa durmiendo la siesta después de una borrachera y le dice: "qué porquería que resultaste, Gregorio." Se muestra todo el día vestida en camisón, con anteojos de sol y casi nunca sale de la cama. Con un marido taciturno y mudo, la omnipresencia de esta madre encuentra una identificación sonora propia en el film que, aun fuera de cuadro, deja percibir su presencia a través del tintineo de los hielos de su vaso de whisky mientras se desplaza por la casa. En este sentido, el sonido de los hielos adquiere un significado propio al funcionar como un índice que remite al objeto, a la vez, que está en *conexión dinámica* con la significación que emerge en la memoria del espectador, en su asociación con el personaje de Mecha. (Verón, 1998: 141) Por lo tanto, Mecha reviste una doble dimensión representacional ya que, por un lado, no escapa de las restricciones del género, se trata de una mujer destinada a una vida doméstica y de encierro, por lo cual su hija Momi le dice, "vos vas a terminar como la abuela, postrada en la cama". Pero, por otro lado, es una mujer/madre que también

asume un lugar de superioridad respecto del padre y se ubica en una posición de poder en el seno familiar. Pese al cambio morfológico del orden familiar en relación al posicionamiento tradicional de géneros y sus respectivos roles, no se modifica en nada la lógica de dominación masculina. Mecha muestra su faz xenófoba cuando, al dirigirse a sus empleadas domésticas, emplea términos descalificativos y racistas como "esta india" o "esta coya de mierda". O su costado autoritario cuando en una escena de almuerzo familiar, aun respetando la disposición física de la esposa y el marido en el ordenamiento de los cuerpos en la mesa –la primera ubicada al costado y el segundo en la cabecera-, se adueña de la botella de vino e imparte órdenes y reclamos a sus hijos y a su marido, quienes callados, la escuchan. La contrafigura de Mecha es Tali, quien representa en el film la mirada patriarcal “tradicional”.²¹ Tali retrata a la mujer sometida, madre, esposa y ama de casa. La presencia de lo masculino en este personaje se percibe de modo explícito en ciertas escenas, como, por ejemplo, cuando ella y Mecha están planeando un viaje a Bolivia para comprar útiles escolares y su marido subestima esta iniciativa hasta dejarla sin sentido al comprar él mismo los útiles que servían como la excusa del viaje.

La sangre brota cuenta un día completo en la vida de una familia porteña que, aun viviendo en una casa suntuosa y gozando de una elegancia aristocrática –tanto en el vestir como en el caminar de los padres de la familia-, llevan una vida más modesta de la que aparentan. La historia cuenta cómo Arturo, padre de la familia, devenido en taxista para

²¹ En *La niña santa* también se representan dos modelos de familia contrapuestos, el de Amalia y el de su amiga Josefina. Situación que evidencia la madre de Josefina, quien critica y condena los modos de vida que lleva la familia de Amalia en el hotel, un lugar de tránsito al cual ella opone la idea de familia tradicional, caracterizándolo como un espacio que propicia el hacinamiento y la promiscuidad.

sobrevivir, intenta juntar el dinero que su hijo mayor Ramiro necesita para regresar a su casa –al parecer con urgencia- desde Houston, Estados Unidos. Su madre Irene, una mujer fría y distante, no piensa destinar a dicha causa los ahorros de la familia –tan pocos que alcanza una pequeña caja para guardarlos. Este es el conflicto que impulsa la historia y el que pone en primer plano a una familia en proceso de descomposición. Aun cuando sea este último un rasgo compartido con otros films del período, en él se tematiza el desmembramiento familiar de un modo más extremo y violento. El tejido familiar que rodea a Leandro, el adolescente protagonista del film, se conforma a partir de múltiples elementos: su hermano mayor Ramiro que vive fuera del país, un padre que bordea el autismo intentando aislarse de la violencia solapada de su mujer y una madre que ignora a la familia dedicando su tiempo al *Bridge* y al consumo de *Valium*. Leandro también constituye una pieza importante dentro del desmembramiento familiar, ya que pasa el día deambulando por las calles, vendiendo y consumiendo pastillas de éxtasis.

Esta película replica el modelo familiar analizado en *La Ciénaga*, aunque bajo una modalidad más silenciosa, pues sitúa a Irene –madre y esposa- en el lugar de mando. Si bien tanto ella como Arturo tienen un comportamiento contenido y controlado hasta en el más mínimo gesto –la primera ayudada por pastillas tranquilizantes y el segundo por la escucha de discos de autoayuda-, la figura femenina permanece en una actitud de alerta y controladora. Hay tres escenas en las que Irene, situada, como se adelantó, en el lugar de quien vigila y organiza, sorprende detrás de la puerta e increpa a los miembros de su familia. Una en la que retiene en el hall de entrada a Arturo, quien de regreso al hogar le reasegura que el taxi fue estacionado lejos de la casa. Otra en la que enfrenta a Leandro, quien intentaba robar la caja de ahorros de sus padres, y lo amenaza pensando que éste le había robado sus pastillas. En la tercera escena, cuando busca impedir que Arturo empeñe los ahorros para ayudar a Ramiro.

Si bien la institución familiar continúa apareciendo en los discursos fílmicos del período, este espacio de configuración identitaria evidencia un deterioro en su “función” contenedora y normativa, y aparece como un lugar franqueable, de fácil transgresión, o del cual los adolescentes desean escapar. Así, en *La sangre brota*, un lazo comunicacional débil y una indiferencia casi absoluta caracterizan la relación entre la madre, el padre y sus hijos. En el film, en los pocos momentos en que los miembros de la familia se dirigen la palabra, es la madre quien lo hace, siempre en un tono de acusación o de orden. En la inmensidad de la casa, los personajes se cruzan en pasillos y habitaciones de manera fantasmal, y apenas giran sus cabezas para mirar al otro –como cuando Leandro atraviesa el comedor reteniendo el vómito e Irene lo ignora continuando el juego de *Bridge* con sus alumnas; o en la escena final, cuando Arturo, tras propiciarle una brutal golpiza a Leandro por el robo de sus ahorros, solo dedica unos minutos a mirar, en completo silencio, el rostro deforme y ensangrentado de su hijo.

En *Géminis*, Lucía (Cristina Banegas) representa a una mujer casada con tres hijos: Meme y Jeremías, dos adolescentes que viven junto a ella y a su marido, y el mayor, Ezequiel, quien vive en Barcelona junto a su futura esposa. Lucía trabaja como diseñadora de interiores y tiene a su servicio empleados domésticos que se ocupan de las tareas cotidianas. Este personaje se presenta nuevamente como la figura femenina masculinizada del relato. La familia de *Géminis* se construye claramente en torno a la dominación femenina –sobre todo la de la madre- dado que son las mujeres las que dicen qué se hace y qué no, las que organizan el tiempo y el espacio, las que ocupan el lugar de sus maridos, cuyas presencias pasan a ser casi inadvertidas. Lucía es una madre omnipresente, se involucra en todas las charlas, interroga e imparte órdenes, rol compartido con su propia madre Nené (Lucrecia Capello) y su hermana Inés (Beatriz Spelzini). Se impone mediante el uso constante de la palabra, logrando que por

momentos su voz se escuche como parte del sonido ambiente, cuestión que se repite a lo largo de casi todo el film. El ojo de la cámara puede tomar a algún personaje en la ducha o en la cama, puede recorrer el trayecto de cuerpos subiendo las escaleras, puede detenerse en la soledad de algún personaje, pero cualquiera de estas imágenes es acompañada por el murmullo lejano de Lucía, que nunca para de hablar y parece estar en todos lados y en todo momento. El conflicto de los personajes gira en torno a lo que ella quiere, todos le conceden sus deseos y sus caprichos y, en los pocos momentos en que ella no habla, se habla de ella. Los significados atribuidos tradicionalmente a lo masculino como orden dominante, omnipresente, autoritario, se encarnan en *Géminis* en esta madre que todo lo controla.

Así, en relación a los films mencionados, que sea un personaje femenino y no uno masculino, el que representa el lugar del *poder* y produce un cambio de género en la posición de dominio intrafamiliar, no expresa necesariamente un escape respecto de los procesos de fijación de sentido que se le otorgan a determinados significantes.

De acuerdo a una perspectiva Zizeksiana, el significante "amo" o "autoridad parental" aparece en los films como el *designante rígido* o *point de capiton*²² que, tendiente a restringir la contingencia del campo de la discursividad, busca homogenizar y estructurar, retroactivamente, el resto de los significantes de la cadena discursiva asociada a aquel significante, fijándolos en un significado en particular. De esta manera, al significante "amo" se le adosan otros significantes como: autoritario, inflexible, fascista, conservador; contrario a

²² Le *point de capiton* es el término Lacaniano que Žižek utiliza para explicar uno de los mecanismos fundamentales del funcionamiento de la ideología. Es el orden simbólico (el lenguaje) el que asigna los lugares sociales (de identidad del sujeto) y a través del cual se pone en funcionamiento la ideología. “El *point de capiton* es el punto a través del cual el sujeto es ‘cosido’ al significante, y al mismo tiempo, el punto que interpela al individuo a transformarse en sujeto dirigiéndole el llamado de un cierto significante amo.” (Žižek, 1992: 142-143)

aquellos asociados al significante "mujer" como: abnegada, madre, justa, transparente, incorruptible, pacifista, mártir. Entonces, lo particular en estos personajes es precisamente que ocupen un lugar simbólico ambivalente y complejo, en donde poseer el mando no implica un gesto de rebeldía antipatriarcal o una reivindicación de género; muy por el contrario sus comportamientos enfatizan la fuerza de lo patriarcal.

Vale destacar que existen otros films del periodo, como *XXY*, *El último verano de la boyita* y *El niño pez*, en los cuales el espacio familiar representado también está organizado de un modo jerárquico/patriarcal, pero a diferencia de las producciones analizadas anteriormente donde el rol paterno se había desvanecido, en estas obras, el padre continúa siendo la figura dominante.

3.3. El incesto, el parricidio y el filicidio como negación de la familia

A continuación se analizarán los modos en que la narración fílmica desarrolla la temática de la familia y su particular estado de descomposición; descomposición que es puesta en escena a partir de los conflictos representados por sus protagonistas adolescentes y que ponen en crisis las bases culturales del modelo filial. Son tres los tópicos que se abordarán, primero, la prohibición del incesto -como fantasía solapada, en *La Ciénaga*, *Glue* y *La niña santa*, como hecho consumado y consentido, en *Géminis*, o bien, como hecho de abuso, en *El niño pez*-, segundo, el parricidio y, por último, el filicidio, ambos representados en *El niño pez*.

En primer lugar se analizará el modo en que los films introducen la temática del incesto como situación de potencial transgresión en el núcleo familiar pero permaneciendo en su dimensión fantasmagórica, inacabada y lateral con respecto al foco del relato. Así, el

incesto aparece vinculado a una operatoria narrativa que, compartida por varios films, se desarrolla a partir del uso de la cama (de la habitación parental) como un significante visual fundamental para la representación de un modelo familiar devastado. Entre los recursos utilizados, la habitación matrimonial se presenta como el escenario físico que funda cierta contradicción sobre los roles asumidos al interior de la familia, ya que esa cama no es ocupada por un matrimonio sino por una multiplicidad de otros cuerpos, propios y ajenos a la familia, estableciéndose así como el elemento simbólico de la fragmentación filial donde la transgresión incestuosa aparece como una amenaza potencial. En estos films, la cama se presenta como el objeto-significante, al que se carga de sentidos contradictorios, además de ser el lugar físico en el que transcurren las acciones de los personajes. Tanto en *Glue* como en *La Ciénaga*, la cama matrimonial -donde, únicamente, duerme la madre- exhibe una doble simbolización del territorio familiar. Por un lado, el de la desintegración (en ella casi nunca aparece el padre) y, por el otro, el de la "concentración caótica", espacio en el que los cuerpos semidesnudos de hijos, madre, hermanos, amigos y familiares se enciman unos y otros. Por su parte, la familia de *La niña santa* también comparte con los films mencionados un clima de hacinamiento y una ausencia de límites en la condición filial, pues la misma cama es usada tanto por la hija como por la madre y el hermano de ésta.

A su vez, el incesto –como hecho consumado-, el parricidio y el infanticidio son los actos que, de un modo más visceral y extremo, ponen en escena la “negación” de lo familiar en *Géminis* y *El niño pez*. En la primera película, el quiebre del modelo familiar es figurado a partir de la transgresión moral al condicionamiento cultural del límite sexual intrafamiliar. Se trata en este caso de un incesto consentido entre hermanos, quienes mantienen relaciones sexuales –además de un innegable y auténtico deseo amoroso- fuera de la mirada de sus padres. Este vínculo será tratado en el capítulo “sexualidad”.

En *El niño pez*, como ya se indicó, la protagonista adolescente Lala, es hija de un poderoso Juez que acosa a su empleada doméstica, Guayi, joven de la que Lala está enamorada y con quien planea una vida futura. En este film, la devastación familiar es representada a través de la incorporación de tres tópicos. El primero corresponde al abuso sexual sufrido por la Guayi de niña en manos de su padre el que, tras continuos abusos, la embaraza. La verdad debía permanecer oculta, por lo que se la obligaba a permanecer recluida dentro de su casa en el Paraguay. Así, la referencia familiar de la Guayi queda reducida a un “habitar siniestro”, ya que, a partir del incesto, se produce un quiebre irreparable del supuesto que vincula a padres e hijos, en términos de contención y de confianza. El segundo tópico es el del infanticidio cometido por la Guayi que, luego de dar a luz al hijo de su propio padre, lleva al bebé a orillas de un lago cercano y lo ahoga. En una escena este personaje le confiesa a Lala el enamoramiento que su padre sentía por ella de niña y la verdad oculta de la leyenda del niño pez. Este mito, centrado en la existencia de un niño que vive en las profundidades de un lago, había sido inventado por ella a modo de reparación fantástica, y también de negación, respecto del acto cometido. El tercer tópico es el parricidio llevado a cabo por Lala. Tras descubrir a la Guayi manteniendo relaciones sexuales con su padre, Lala ofrece a su progenitor un vaso de leche que contiene una gran cantidad de píldoras. La prohibición del incesto y el parricidio son, en términos de Freud, las dos caras de un mismo proceso cultural, a través del cual se fundan la represión del asesinato del padre y del deseo sexuado intrafamiliar. En *Tótem y Tabú*, el autor crea el mito de la horda de primitivos para explicar los orígenes de tales prohibiciones. Éste cuenta que en el pasado existía un macho dominante que tomaba para sí a todas las mujeres de la horda, razón por la cual sus hijos lo matan y, consecuentemente, implantan la ley de la exogamia (que instruye la distribución de mujeres) y la represión del parricidio. Así, el mito de la horda primitiva emerge en la trama de *El niño*

pez. El padre de Lala, no satisfecho con la posesión de una esposa, también decide disputarle a Lala el amor de la Guayi. Lala decide transgredir tal prohibición, es decir, matar a su padre para impedir que éste le robe su “mujer”.

3.4. La “orfandad” como disparador de la búsqueda identitaria

Si bien el término “orfandad” refiere a la carencia de padres, aquí será utilizado en una acepción que incluye al sujeto que desea vivir en soledad y cuyos lazos afectivos con la familia –de existencia fehaciente- aparecen descompuestos o completamente ausentes. En este sentido, la categoría de “orfandad” permitiría analizar los modos, en que determinados films, estructuran la identidad de los personajes a partir del deseo de huida del seno familiar o de la fantasía de, por un instante, ser huérfanos.

Gonzalo Aguilar utiliza las categorías de sedentarismo y nomadismo para analizar el tratamiento de la temática de la familia y de la construcción identitaria de los personajes juveniles en los films del Nuevo cine argentino. “Mientras el nomadismo es la ausencia de hogar, la falta de lazos de pertenencia poderosos (restrictivos o normativos) y una movilidad permanente e impredecible; el sedentarismo muestra la descomposición de los hogares y las familias, la ineficiencia de los lazos de asociación tradicionales y modernos y la parálisis de quienes insisten en perpetuar ese orden.” (Aguilar, 2006: 41) Por un lado, la estructura nómada característica de la línea narrativa del noventa es la que constituye a los personajes – por ejemplo, en *Pizza, birra y faso*- que ante la ausencia de un hogar y una familia se encuentran desprovistos de un lugar de origen o de retorno. Algo distinto sucede en los films del 2000, que se inscriben más bien dentro del tipo de narración sedentaria, ya que la estructura familiar persiste aunque en proceso de desintegración, inmóvil, caótica y asfixiante.

(Aguilar, 2006) Si bien estas categorías pueden usarse para diferenciar el tratamiento de la temática familiar en el cine de mediados de los noventa y el de la última década, existen muchas películas que subvierten tal delimitación.

En el caso de *La sangre brota* y *Glue*, los personajes adolescentes transitan permanentemente por terrazas, colectivos, calles, plazas y baldíos, mientras que, en *La niña santa*, Amalia (María Alche) vive en un hotel, sitio asociado inexorablemente a una estada temporal. Es decir, que estos espacios se comportan como “no-reconocibles” desde los parámetros de la sociedad moderna, que entiende como fundantes de la identidad a la escuela y al hogar. En este sentido, la conformación identitaria ya no se efectúa en los “lugares antropológicos” que la constituían tradicionalmente, sino en lugares de tránsito que son al menos difíciles de adoptar como propios. Según Marc Augé, “los lugares antropológicos [que remiten a la región y a la tradición] crean lo social orgánico, los no-lugares [como los aeropuertos, los shoppings, las autopistas] crean la contractualidad solitaria [y están saturados de sobremodernidad].” (Aguilar, 2006: 44)

En estas ficciones, en las que la configuración familiar aparece desarticulada y débil, la búsqueda identitaria de los personajes adolescentes es puesta en escena a partir de la indagación del propio deseo, la compleja identificación filio-parental y la “orfandad” que, en tanto fantasía, responde a cierto estado de soledad experimentado por parte de los personajes. Bajo esta perspectiva es que, a través de la voz en off, el protagonista de *Glue* se pregunta por su existencia y la vida familiar: “Si mi papá y mi mamá hubieran hecho el amor un mes antes de cuando mi mamá quedó embarazada de mí, ¿hubiera sido yo el que nació o hubiera nacido otro chico? O si lo hubiesen hecho dos minutos después, ¿de qué depende? Uno puede ser huérfano aunque tenga padres porque si no coincidís en nada, de alguna manera, estás solo.”

Algo similar sucede en *La sangre brota*, cuando Vanesa, la adolescente que colabora con el dueño del local de reparación de celulares, le pregunta a Leandro:

Vanesa: ¿Tus padres están separados?

Leandro: No, ojala. ¿Por?

Vanesa: Tenés pinta de huérfano.

La “orfandad” se instala en el discurso de estos personajes adolescentes como una situación deseada que, al igual que la “huida juvenil” analizada por Eduardo Cartoccio en *Rapado* y *Nadar solo*, se instaura como un gesto de resistencia y de rebeldía que emerge al interior del universo adolescente. La idea de orfandad apunta a la ruptura del nexo filial. Sin embargo, este quiebre reviste en sí mismo un carácter paradójico, pues, lejos de constituirse en un escape exitoso del mandato paterno, implica “la imposibilidad simbólica de dejar de ser hijo (...) Si se está huyendo [o si se desea una vida sin padres], es porque no se puede efectuar el corte simbólico con la familia paterna.” (Cartoccio, 2009: 2) En esta búsqueda de liberación respecto de la condición filial -sea en la fantasía de la orfandad o bien a partir de algunas breves huidas- el adolescente vuelve, de manera inexorable, al hogar. Esto sucede, por ejemplo, en *Glue*, cuando Nacho y Lucas se van a una ciudad alejada de su pueblo, sin el conocimiento de sus padres; en *El último verano de la boyita*, cuando Mario desaparece de manera repentina de su casa y es desesperadamente buscado por su madre; en *La sangre brota*, cuando Leandro toma los ahorros de la familia para comprar un boleto de avión a EE. UU. En todos estos casos el intento de salida del condicionamiento familiar, termina devolviéndolos al hogar, aunque siempre cambiados. Así, a su regreso, Lucas descubre la ambigüedad de su deseo por Nacho y por Andrea (Inés Efron), Mario vuelve para demostrar

su coraje ante una familia que lo niega en su condición intersex y Leandro se “comunica” con su padre, por primera vez en el film, a través de la violencia.

Capítulo 4. Sexualidad

4.1 Modos de representar la sexualidad

El presente apartado se abocará al análisis de los modos en que la sexualidad, la identidad de género y las normas sociales, directivas fundamentales de esta problemática, se ponen en juego en los films abordados. No resulta casual que estas temáticas adquieran mayor relevancia en la trama y en los conflictos que movilizan los relatos, cuando se tiene en cuenta que los personajes principales son encarnados por adolescentes cuyas experiencias de vida cotidiana se vinculan a una búsqueda identitaria, encauzada por los lazos afectivos y sexuales que puedan establecer con otros –hermano/as, amigo/as, novio/as, vecino/as.

A partir de la lectura del corpus, se identificaron tópicos tales como el despertar sexual, el deseo ambiguo, la intersexualidad y el incesto. Tanto dentro de las tramas ficcionales, que aquí se analizarán, como en el orden de la experiencia social común, la aparición de estas cuestiones en la vida privada y pública desencadenan diferentes conflictos (exclusión, discriminación y deshumanización) que ponen en evidencia determinadas normativas represivas. Las mismas apuntan a la constitución y normalización sexual de los sujetos, en cuyo horizonte se encuentra la conformación de una tipología ideal de lo sexual, del cuerpo, de la gestualidad y del comportamiento, que tienden a la construcción de sujetos “normales”, o sea, no “desviados” de la norma.

Así, como todo discurso se genera en el campo de lo real, el cinematográfico no puede dejar de absorber -ya sea reproduciéndolos, asimilándolos o criticándolos- los enunciados, los imaginarios, los sentimientos colectivos y los distintos saberes que en la sociedad circulan sobre los modos alternativos al modelo heterosexual de vivir las sexualidades. (Melo, 2008: 27)

Sin embargo, no todo el corpus ni los films argentinos protagonizados por adolescentes toman, necesariamente, a estos tópicos como motivos principales para desarrollar una narrativa particular. Incluso algunos de ellos, como la intersexualidad y el incesto consentido entre hermanos, no formaron parte de los múltiples relatos adolescentes que la cinematografía argentina mostró a lo largo del tiempo. Por ello, podría pensarse que el adolescente del cine argentino de la última década emerge como un significante más complejo que el de períodos anteriores.

Las teorías psicoanalíticas, feministas y, más tarde, *queers*²³ son las principales corrientes que apuntan a la teorización y conceptualización de la sexualidad, el género, el cuerpo y sus transformaciones a lo largo de la historia y la vida social. Serán ellas las que, a continuación, sirvan de apoyo para el análisis de las problemáticas que presentan diferentes films del corpus.

4.2. Tratamiento de la sexualidad en narraciones fílmicas anteriores

En films anteriores al período que comprende la investigación, las temáticas vinculadas a la sexualidad fueron tratadas de distintas maneras. Algunos textos tomaron una perspectiva fuertemente normalizadora, moralizante y estereotipada respecto del comportamiento y de la identificación de los personajes con su orientación sexual. Otros intentaron adoptar un posicionamiento menos marcado por el prejuicio hacia el amor gay, pudiendo así construir relatos en donde se priorizó la vivencia íntima de este vínculo y los conflictos que afloran a su alrededor.

²³ “La teoría queer se opone a toda reivindicación de identidad, incluyendo la asignación de un sexo estable” (Butler: 2006, 22)

Las primeras apariciones de relaciones sexuales entre mujeres en la pantalla nacional tuvieron un lugar privilegiado: la cárcel.²⁴ Estos vínculos estaban atravesados por la violencia y el encierro, “la conducta lesbiana supone un riesgo en potencia, y como tal, necesita ser reprimida y confinada.” (Melo, 2008: 14) Al amor homosexual masculino en cambio, le cupo un lugar diferente en la cinematografía argentina; a veces su representación buscaba el efecto de risa y comicidad, otras se reproducía el imaginario social hegemónico que piensa a los hombres como promiscuos e hipersexualizados.²⁵ También en los discursos televisivos anteriores, predomina, en la personificación del homosexual -principalmente, masculino-, una imagen estereotipada que se manifiesta en la forma de hablar chillona, en los gestos amanerados, en una vestimenta que ponen en relieve una actitud que bordea lo grotesco, lo bizarro y lo cómico. En *La familia Benvenuto*²⁶, por ejemplo, el personaje de Fabián Gianola era incluido, dentro de un modelo familiar tradicional, conservador y machista, como un elemento humorístico, sujeto a la burla de su entorno. Esta imagen repetida en múltiples

²⁴ En su mayoría, los personajes de lesbianas en el cine nacional eran representadas como viciosas, delincuentes y peligrosas. Así fue en: *Mujeres en sombra* (1951), *Deshonra* (1952), *El octavo infierno, cárcel de mujeres* (1964), *Intimidades de una cualquiera* (1974), *Las procesadas* (1975), *Las locas* (1977), *Atrapadas* (1984), *Correccional de mujeres* (1986). La homosexualidad femenina nunca fue usada, como la masculina, para hacer reír.

<http://www.pseudoghetto.com/homoen%20elcine%20argentino.htm>

²⁵ Algunos de los films nacionales que representaron la homosexualidad fueron: *Señora de nadie* (1981), donde Julio Chávez interpreta a un amigo "sensible" de la protagonista. El policial *El desquite* (1983) obra en la que Pablo Britcha es un asesino sádico a quien sorprenden en la cama con su amante, Esteban Visi, en el momento en que iban a matarlo. Por otra parte, en el film *El caso Matias* (1983) el protagonista es un homosexual enfermo mental, mientras que en *La película del rey* (1986) el personaje de Villanueva Cosse es perseguido por su historia sexual con un adolescente.

<http://www.pseudoghetto.com/homoen%20elcine%20argentino.htm>

²⁶ Fue una conocida telecomedia costumbrista producida por Héctor Maselli y emitida entre 1991 y 1995.

relatos, configuró un verosímil respecto al homosexual, que circunscribió su manifestación discursiva a ciertas características estereotipadas. Estas representaciones fílmicas o televisivas funcionaron como parte de un aparato ideológico mediático capaz de reproducir o reforzar las significaciones dominantes respecto del modelo hegemónico de la heterosexualidad y la consagración de los “cuerpos legítimos”, definiendo cualquier diversidad sexual como una “desviación” de lo normal institucionalizado.

La heteronorma es la imposición incesante del modelo naturalizado de heterosexualidad, que se aplica a la presunción de identidad sexual heteronormativa tanto de chicos y chicas, como de sus padres y familias. (...) Ésta supuesta hegemonía heterosexual asume como dato indiscutible las distinciones físicas y simbólicas naturalizadas de lo “propio” de la masculinidad y lo “propio” de la feminidad, y excluye otras identidades y expresiones de géneros al invisibilizarlas, despreciarlas, excluirlas, corregirlas o estigmatizarlas. (Elizalde, 2009: 3)

Sin embargo, no toda la filmografía nacional anterior ha estado atravesada por una mirada prejuiciosa acerca de las “sexualidades periféricas”. Es necesario considerar, tanto para ampliar el contexto cinematográfico como a título explicativo, de qué manera ciertos films previos funcionaron como condiciones de producción de las películas analizadas en esta tesina; se alude aquí a obras que, ciertamente, dieron el puntapié inicial en el proceso de apertura en el campo de lo *decible* cinematográfico respecto a los modos de representar la diversidad sexual y sus múltiples cuerpos. Entre ellas se destacan *La Tregua*, de Sergio Renán (1974) y *Adiós, Roberto*, de Enrique Dawi (1985) films que abrieron paso a una representación de la homosexualidad menos prejuiciosa de la que pusieron de manifiesto las producciones fílmicas previas. En estas películas se podría dar cuenta de un inicial escape de las restricciones del “posible” fílmico imperante. El homosexual ya no es representado como un personaje amanerado, caricaturesco, humorístico y bizarro, sino como un personaje que es

puesto en escena en medio de un denso entramado de discursos que lo confrontan: la familia, la religión, el amor legítimo y el prejuicio social. *Adiós, Roberto* fue el primer film argentino en tratar de manera central la vida amorosa entre dos hombres. Se aborda en él, el conflicto emocional del protagonista que, al dejar a su mujer, descubre su identidad sexual mientras convive con un compañero gay. Si bien el film no toma una posición condenatoria respecto de la conducta homosexual de su protagonista, su núcleo narrativo se establece en torno a los prejuicios que pueda generar esta elección “desviada”. “La homosexualidad se puso a hablar de sí misma, a reivindicar su legitimidad o naturalidad incorporando al vocabulario las categorías con que era médicamente descalificada.” (Foucault, 1976: 124) En *Adiós, Roberto*, el tratamiento de la temática homosexual hace su entrada a partir de una conducta involuntaria y circunstancial del protagonista, quien tiene un primer contacto amoroso con su compañero por efectos del alcohol, y no como resultado de una elección conciente. Así, Roberto no aparece como un sujeto capaz de discernir su propio deseo, sino que es sorprendido por esta atracción homosexual. Es por esto que a lo largo film el personaje es interpelado –y atormentado-, constantemente por figuras representativas del discurso legítimo de la sexualidad. Lejos de vivir plenamente su nueva condición sexual, su contradicción interna lo lleva al borde de la locura. Los discursos con los que Roberto lucha están encarnados en distintos personajes que fueron parte de su vida y, a modo de alucinación acosadora, juzgan su elección (el cura, la esposa, los amigos del barrio, el primer amor y la madre), “son los mismos que, hacia fines del siglo XIX, consagraron a la homosexualidad como una forma de perversión y anormalidad. De ahí el camino tortuoso y triste del protagonista.” (Melo, 2008: 24) Del mismo modo, en *La Tregua*, Jaime (Jorge Martínez), el hijo homosexual del protagonista (Héctor Alterio), al ser incomprendido y juzgado por parte de su propia familia

vive de manera solitaria y triste. De la misma manera, en este film, se representa al personaje de Santini (Antonio Gasalla), quien se torna un objeto de burla por sus compañeros de oficina.

En relación al incesto, dos de los films que trataron la temática en momentos anteriores al que se producen los films que forman este corpus, fueron: *Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala, 1984) que, basada en un hecho real, representó el caso de los hermanos Shoklender, abusados por su madre, y *Las Guachas* (Ricardo Roulet, 1993), film que cuenta la historia de dos hermanas que mantenían relaciones incestuosas. En estos films, el incesto aparece vinculado a la violencia, el abuso y la falta de deseo. En *Pasajeros de una Pesadilla*, los hermanos eran obligados a mantener relaciones sexuales con su propia madre, situación que termina con el acto de parricidio. *Las Guachas* cuenta la historia de dos hermanas que viven alejadas de la ciudad y que en medio de una vida solitaria y rural no solo mantienen relaciones incestuosas sino que además son asesinas: seducen a las personas, que desorientadas, se acercan a su casa de campo y luego las matan. El film intenta explicar el comportamiento de ambas a través de un pasado traumático, en el cual presenciaron la escena en la que su padre acababa con la vida de su madre.

En el Nuevo cine argentino de la década del noventa, la sexualidad es representada de manera solapada y lateral al conflicto narrativo, a través del enamoramiento adolescente o bien, mediante los resultados de un amor accidentado como el embarazo no deseado en *Picado fino, Pizza, birra, faso* y *Labios de churrasco*. Es recién en los 2000 que, a partir de determinados films, aparece un desarrollo más diversificado de lo sexual, aspecto fundamental en la construcción identitaria de los personajes. Por esta razón, se podría aseverar que a la reconfiguración del tópico “sexualidad” se le asocian ciertos cambios en la conformación de los verosímiles en el cine argentino.

4.3. Sexualidad en el Nuevo cine argentino de los 2000

4.3.1. Deseo ambiguo y despertar sexual

En el corpus analizado, la temática acerca de la sexualidad adolescente predomina sobre cualquier otra. Además, su tratamiento difiere del presentado en las obras precedentes. A partir de las películas que se analizarán, comienza a simbolizarse un nuevo cuerpo frente al del heterosexual/legítimo u homosexual/estereotipado. Lo indefinido, así como lo ambiguo (de imposible encasillamiento) no es expresado a partir de una ausencia, es decir de aquello “que no es”; por el contrario, esta nueva condición adquiere, en dichos relatos, una significación propia y alternativa en relación a los modelos hegemónicos de la sexualidad.

Así sucede en el cine de Lucrecia Martel, principalmente en dos de sus films: *La Ciénaga* y *La niña santa*. A pesar de sus diferencias, ambas películas poseen puntos en común en lo que respecta al deseo adolescente, el tratamiento de la sexualidad ambigua y las relaciones familiares. Ambas comparten, asimismo, rasgos estéticos: la banda de sonido se impone por sobre las imágenes; los susurros y la respiración cobran un sentido predominante al igual que los primeros planos sobre determinadas partes del cuerpo. Como sostiene Ana Forcinito en su ensayo *Mirada cinematográfica y género sexual: mímica, erotismo y ambigüedad*, en los films de Lucrecia Martel “lo simbólico pertenece al registro de lo que se susurra, de lo que no llega a decirse totalmente.” (Forcinito, 2006: 118) El mundo adolescente que retratan ambas producciones “cuenta con más recursos que el adulto ya que opera fuera de la norma que imprime la heterosexualidad: la homosexualidad y la bisexualidad son modos de escapar a la opresión patriarcal.” (Soria, 2009) A diferencia de lo claustrofóbico, lo estancado y lo putrefacto del mundo adulto que envuelve a estos film, se respira en el universo adolescente la emergencia del placer y del cuerpo como goce. Es solo a partir de los

personajes adolescentes de *La Ciénaga* donde la corporalidad encuentra la vía para la satisfacción. Escenas como la de todos los hijos bailando alrededor de la cama o los juegos cómplices entre hermanos diseñan un tipo de espacio diferente al opresivo mundo adulto. En este clima lúdico, “las miradas dan cuenta de tensiones sexuales que contradicen la rigidez de la reglamentación heterosexista que habita el espacio doméstico.” (Forcinito, 2006: 119)

Amalia, la adolescente católica de *La niña santa* vive en un hotel con su madre Helena y su tío (Alejandro Urdapilleta). El conflicto del film es disparado cuando, en medio de una multitud que admiraba a un músico callejero, Jano (Carlos Belloso), un médico que se hospeda en el mismo hotel para participar de un congreso que se realizará allí, se ubica detrás de Amalia, quien estaba contemplando el espectáculo, y la “apoya”. Lejos de ofenderse, la adolescente siente nacer un deseo al que interpreta místicamente por lo que entiende que debe salvar a Jano de la “perdición”. Si bien el despertar sexual de Amalia lo produce un hombre, esta adolescente mantiene un vínculo de amistad particular con Josefina (Julieta Zylberberg), su compañera de escuela. Ambas comparten un secreto que las acerca de un modo íntimo; sus bocas, su respiración, sus cuerpos se aproximan en numerosas escenas, siendo una de ellas en la que se besan en la misma cama donde luego Amalia se masturba pensando, presumiblemente, en Jano. Cabe señalar que ambas amigas nunca exteriorizan conflicto o atención alguna sobre su vínculo.

Por su parte, los adolescentes representados en *Glue* parecieran vivir sumergidos en los conflictos “propios” de su edad: rebeldía, confusión, contradicciones, cuestionamientos sobre el ser, miedos y fantasías. Los tres jóvenes –Lucas, Nacho y Andrea-, oriundos de un pueblo alejado de la ciudad de Neuquén, buscan encontrar su identidad y esta búsqueda los llevará a establecer un complejo triángulo amoroso. Si bien el vínculo se construye desde la inocencia, lo lúdico y el ocio, en lo sórdido de aquel pueblo, los tres cuerpos despiertan

interés, curiosidad y deseo, sobre sí mismos y sobre los otros. Sin embargo, los modos en que la pulsión se manifiesta son diferentes. En la joven, predominan las fantasías románticas, lo que puede advertirse cuando piensa: “quiero un beso con lengua ya, no aguanto más, quiero dar un beso jugoso, con mucha lengua hasta el fondo, con labios carnosos y rojos que acaben de comer un chupetín pico dulce”; o cuando imagina instantes de amor mientras besa su propio reflejo en la mampara del baño, simulando una situación sentimental. Los jóvenes, en cambio, son regidos por sus impulsos, por su necesidad biológica, por la satisfacción que encuentran en la relación coital. Así es manifestado por la voz en off del protagonista Lucas, “¿Cómo me puedo dar cuenta si una chica gusta de mí? ¿O cómo hago para que ella se dé cuenta? ¿A las chicas les gusta en serio chupar pija? Este verano tengo que coger sí o sí, sin falta, no me aguanta el cuerpo, no quiero despertarme nunca más todo pegoteado.” En este tipo de expresiones es posible evidenciar las categorías y principios que se le asignan a los sexos. El acto sexual sería concebido como apropiación para los hombres mientras que, para las mujeres, se trataría de un hecho afectivo.

A diferencia de las mujeres, que están socialmente preparadas para vivir la sexualidad como una experiencia íntima y cargada de afectividad que no incluye necesariamente la penetración sino que puede englobar un abanico de actividades (hablar, tocar, acariciar, abrazar, etc.), los chicos son propensos a ‘compartimentar’ la sexualidad, concebida como un acto agresivo y sobre todo físico, de conquista orientado hacia la penetración y el orgasmo. (Bourdieu, 2000: 28)

La escena de Andrea mirando su cuerpo reflejado en el espejo funciona como el motivo visual que Jordi Balló dio en llamar *la mujer delante del espejo*, motivo que según el autor imprime una carga de introspección de la figura femenina ante su propio reflejo, “la mujer consulta, medita, toma conciencia en esta mirada fulgurante: su imagen es una invitación a la

autorreflexión.” (Balló, 2000: 60) Así, Balló considera que los motivos visuales son dispositivos fílmicos “universales, polisémicos, [que] no se limitan a un único género ni a una poética única”, que aparecen reiteradamente en la historia del cine y que, gracias a su influencia iconográfica, aportan información emotiva y argumental a la lectura de los films que las utilizan. Cuando Andrea mira lo que el reflejo le devuelve de sí misma, ella se pregunta: ¿Quién soy? ¿Qué deseo? ¿Qué hacer? Así, la adolescente luego de darse un baño, mira con aire de seducción su rostro y sus pechos, mientras confiesa, para sí, el deseo de besar apasionadamente, tener pechos grandes y de ser corajuda como los hombres. Allí el personaje le confiere a su imagen proyectada el momento de reflexión sobre sus fantasías más inocentes. La experiencia del deseo sexual de los adolescentes es tratada en *Glue* de manera dinámica, desplazándose de un juego solitario y silencioso dentro del dormitorio o del baño (él masturbándose en la cama o ella besando su reflejo en el espejo), a una relación más directa con el cuerpo del otro: el juego, la mirada, el roce, el beso. Así, Lucas compara su cuerpo con el de su amigo Nacho y, mientras lo ve jugar en la canchita del pueblo, se pregunta: “Nacho tiene más pelos en las axilas. Yo los tengo rubios y finitos. ¿En qué pensará Nacho cuando juega a la pelota? ¿Y cuándo se hace la paja?” A la vez, Andrea reflexiona en una escena: “¿Cuál es la diferencia entre besar a un hombre y besar a una mujer? Los hombres tienen barba. Si no fuera por eso, sería lo mismo.” Es efectivamente el sentido de esta reflexión lo que más tarde se materializa en el film. Hombres, mujeres, amigos, da igual, porque no existe límite para el despertar sexual de estos tres adolescentes que acaban por descubrirse en la compañía de sus pares a través de besos, caricias, lamidas y gemidos. Primero Lucas y Nacho jalan pegamento, elemento que da nombre al film, y en medio de un estado de intoxicación, la desinhibición abre el camino al deseo pujante de sus cuerpos masturbándose entre sí. Más tarde, hacia el final de la película, los tres vuelven realidad los

deseos y las necesidades de sus compañeros, manteniendo relaciones sexuales entre sí, hallando, de esta manera, respuesta a muchas de las preguntas que los invade a lo largo del film.

Finalmente, Álvaro (Martín Piroyanski), el adolescente de XXY es el que experimentará un despertar sexual ambiguo al sentirse atraído y mantener relaciones sexuales con Alex. (Inés Efrón). En una escena Álvaro y su padre mantienen una conversación en la cual este le dice que al día siguiente dejarán el pueblo al que viajaron con el objetivo de visitar a la joven intersexual, a lo que el joven responde:

Álvaro: Yo no me puedo ir todavía.

Padre: ¿Por qué? ¿Te gusta Alex? Igual me das una alegría. Tenía miedo que fueras puto.

En este diálogo podría observarse una intención del padre de definir el deseo de su hijo como heterosexual u homosexual. Sin embargo, Alex, de quien Álvaro se enamora, luce como una mujer pero posee también una sexualidad masculina. Es en el momento del acto sexual que ambos adolescentes concretan, que Álvaro no desea a Alex como mujer, es decir, que no elige penetrarla sino que decide ser penetrado. Más tarde y a solas, el joven confundido y angustiado se masturba pensando en aquel momento, y lo hace, se podría pensar, como buscando completar el acto previo pero a partir de un placer “más masculino”.

4.3.2. Cuerpo intersex e incesto consentido: nuevos verosímiles

Así como es preciso comprender el lenguaje fílmico como un espacio de continua conquista respecto de otros ámbitos de la expresión estética y artística (la pintura, la fotografía, el teatro, las artes plásticas y la música) algo similar sucede en cuanto al

“contenido”, en donde se narran temáticas que, siendo novedosas o no, el film prioriza abordar, en detrimento de otras. En *El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?*, Metz sostiene que “lo verosímil es la reducción de lo posible, representa una *restricción cultural y arbitraria* de los posibles reales, es de lleno censura: solo ‘pasarán’ entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que *autorizan* los discursos anteriores.” (Metz, 1970: 19) El *decir* es la convención que mora en la filmografía de una sociedad determinada, lo que define el campo de lo *decible*, habilitando o no, la aparición de nuevos horizontes temáticos en el plano de lo *dicho*: de los films. “Hay, [en] toda la fuerza de la expresión, *temas de films* (...) y algunos *contenidos [que]*, en detrimento de otros, son considerados ‘cinematográficos’.” (Metz, 1970: 19)

En las representaciones sobre la sexualidad adolescente que este nuevo cine pone en juego, aparecen temáticas novedosas respecto de la corporalidad y lo sexual que, difícilmente localizable en obras anteriores, permiten conjeturar la emergencia de dos nuevos posibles en los verosímiles cinematográficos argentinos referidos a la sexualidad adolescente. El primero es una figurativización del deseo sexual que excede los límites de lo filial (el incesto como deseo latente o como deseo consumado y consentido); el segundo es la inclusión del cuerpo intersex en la representación. Tales tópicos emergen en los relatos fílmicos en tanto modos de desnaturalización de los discursos hegemónicos que regulan la sexualidad y el cuerpo; discursos como el del género binario, el tabú del incesto y la heteronorma. Por esta razón, la incursión en nuevas temáticas u otros sentidos posibles sobre estas temáticas en el cine nacional, debe ser analizada necesariamente en relación a los discursos que limitan o limitaron los posibles reales del campo de la expresión en el cine, fijando así un determinado sentido de los significantes cuerpo, sexualidad y deseo, que se constituyen como los legítimos.

Así como sucedía en *Adiós, Roberto*, film que, como se indicó, inauguró otro modo de representar la homosexualidad y debió dialogar con los prejuicios en torno a ella, vigentes en aquella época, en las películas que aquí se analizan, las tramas narrativas exponen una diversidad de discursos que, a través de la confrontación/discusión, van tejiendo una malla compleja de posiciones ante la temática en disputa. En relación a esta vía de análisis, se puede traer a colación Metz, quien afirma que “a las cosas aun no dichas (...) [se] adhiere un peso inmenso que debe levantar inicialmente quien quiera decirlas primero: hay que creer que su tarea es doble y que a la dificultad siempre considerable de decir las cosas, debe agregar (...) la de decir su exclusión de los otros decires.” (Metz, 1970: 25) A partir de estos conceptos podría considerarse que para que los films ingresaran las temáticas de incesto consentido y de cuerpo intersexual fue necesario, e incluso inevitable, que se pusieran en la superficie textual aquellas formaciones discursivas que, respecto del cuerpo y la sexualidad, operan en la sociedad. A continuación, se analizarán puntualmente cada una de las películas escogidas, a fin de identificar los verosímiles surgidos en cada una de ellas y los discursos que giran en torno a dichas temáticas.

4.3.2.1. Incesto Consentido

Para abordar la temática del incesto consentido es importante señalar, en primer término, que este debe comprenderse como la relación erótica entre personas que comparten vínculo de consanguinidad en primer y segundo grado, ascendiente o descendiente, y en las que no media la violencia o la falta de consentimiento. (Figari, 2009: 2)

Este tipo particular de vínculo es el que se encuentra en los films *La Ciénaga*, *La niña santa* y *Géminis*. Si bien los dos primeros no desarrollan la relación incestuosa como una

problemática central o vehiculizadora del relato, son previas a *Géminis* y, por lo tanto, resultan útiles en este análisis a modo de aproximación a la temática del incesto. En *La Ciénaga*, como ya se adelantó, la presencia de múltiples cuerpos adolescentes e infantiles pseudo desnudos recostados en la cama es una imagen que se repite en numerosas escenas a lo largo del film. Allí, la ley sobre la prohibición del incesto, que no es más que el límite impuesto al deseo sexual que funda el orden familiar, aparece constantemente amenazada. Sin embargo, la transgresión funciona como elemento latente y nunca termina por concretarse. Son las miradas deseosas entre hermanos, los juegos infantiles donde se rozan sus pieles descubiertas, los comportamientos celosos entre ellos, lo que nos confunde acerca de las fronteras que separan a estos personajes.

En *La Ciénaga*, el deseo en tanto impulso vital está ausente entre los padres y, en cambio, fluye en todas las otras direcciones. En medio de esa gran confusión de personajes [...] los atisbos de incesto se abren camino entre lo promiscuo y se instalan casi inadvertidamente como señales de intensa vitalidad. (Oubiña, 2007: 38)

Por otra parte, en *La niña santa* el incesto consentido es consumado entre primos hermanos que, a pesar de estar sujetos a una fuerte formación religiosa, deciden experimentar la pulsión sexual de un modo cómplice y secreto frente a sus familias.

Es posible considerar que ambos films funcionan, en términos de Verón, como condiciones de producción de *Géminis*, texto en el que el incesto consentido entre dos hermanos ingresa al campo de la expresión cinematográfica como problemática explícita y central. En *Géminis*, la relación amorosa que mantienen dos hermanos no es percibida a través de una mirada cargada de juicios valorativos con los que se intenta explicar la naturaleza del vínculo.

Son diversos los discursos que en estos films tienden a condicionar el acto incestuoso; aparece el discurso sobre el orden familiar, el tabú del incesto y el deseo legítimo; la doxa²⁷ en tanto juicio de sentido común que vincula el incesto con el prejuicio de clase; y por último, la reacción de horror y repugnancia ante el conocimiento de dicha práctica.

a. Discurso familiar, tabú del incesto y deseo legítimo

A partir de un análisis ideológico-político, es posible historizar y desnaturalizar los significados aparentemente eternos que existen con respecto al cuerpo biológico y la sexualidad al interior de la familia. Según Žižek, quien se ha interesado en teorizar acerca de los mecanismos fundamentales de la ideología, a la contingencia del sentido se le opone lo ideológico. El tabú del incesto se convierte en el *síntoma* de un discurso determinista respecto de la sexualidad familiar, que vuelve a la experiencia sexual intrafamiliar una práctica imposible de realizar. Dicho tabú se comportará como el elemento que da cuenta del incesto como una vía posible de interacción entre miembros que comparten un lazo sanguíneo. Dicho de otro modo, la existencia del tabú evidencia que es posible experimentar el deseo dentro del núcleo familiar. Desde la perspectiva que el autor sostiene, la *fantasía ideológica* es el marco a partir del cual los sujetos perciben la realidad y sin ella la experiencia de lo real sería traumática. (Žižek, 1992) Hay una necesidad social de establecer y perpetuar determinadas significaciones. Este proceso de universalización implica, a su vez, la invisibilidad de otros sentidos que también se encuentran en pugna, siendo solo en el olvido de la construcción

²⁷ De acuerdo a Marc Angenot, "la doxa es lo que cae de maduro, lo que solo se predica a los conversos (...), lo que es impersonal y, sin embargo, necesario para poder pensar lo que se piensa y decir lo que se tiene que decir." (Angenot, 2010: 40)

histórica y en la fijación de estos significados que la fantasía del funcionamiento social como totalidad cerrada y homogénea es posible. Es así como la idea de una relación sexual parental se opone a la carga simbólica que envuelve el concepto tradicional de familia y de pareja, haciendo imposible su actualización.

Los hermanos amantes de *Géminis* tienen encuentros sexuales por las noches cuando todos duermen, o cuando están solos en la casa; resguardan su situación en el más absoluto silencio, ya que comprenden que el vínculo que los ataca sería condenado si fuese descubierto. En este sentido, podría plantearse que la práctica incestuosa de estos personajes está atravesada por el discurso que reviste el tabú del incesto, el cual, a su vez, involucra discursos vinculados al ordenamiento familiar y la restricción del deseo entre lo legítimo y no legítimo. Esta ley, que es la que funda las relaciones de parentesco, delata su arbitrariedad y su origen cultural cuando el relato evidencia la posibilidad del deseo sexual entre parientes consanguíneos, mostrándolo tan posible y real como el que fuera exógeno al núcleo familiar. Además de los dos hermanos amantes (Meme y Jeremías), hay un tercer hermano (Ezequiel) quien tras descubrirlos juntos en la cama, adopta una reacción que, lejos del horror, expresa un reproche y celos hacia su hermana. En una escena Meme está en el baño, frente al lavatorio limpiando su pollera manchada, cuando aparece su hermano mayor quien comienza a mirarla con la falda levantada.

Meme: ¿Qué hacés?

Ezequiel: ¿Qué pasa? ¿Yo no te puedo mirar? Te tendría que dar lo mismo.

Su comportamiento señala un cuestionamiento claro hacia ella, *¿por qué con él sí y conmigo no?* Esto evidenciaría, por un lado, el deseo sexual entre hermanos como posible y, por el otro, podría ilustrar la teoría del intercambio del don que funda, en términos de Claude

Lévi-Strauss, el tabú del incesto. La misma sostiene que esta ley no está relacionada con los peligros que conlleva el cruce genético entre parientes, argumento corriente de la medicina, sino que nace a partir de un sistema de reparto de mujeres al interior de una comunidad, estructurándose de esta forma un mapa de relaciones parentales posibles.

En términos de George Bataille, la tesis sobre el sistema de intercambios de Lévi-Strauss se inspira en la siguiente consideración:

El padre que se casase con su hija, el hermano que desposase a su hermana, serían similares al poseedor de un champán que nunca invitase a sus amigos, que se bebiese el contenido de su bodega en 'solitario'. El padre ha de introducir la riqueza que es su hija y el hermano la que representa a su hermana, en un circuito de intercambios ceremoniales. (Bataille, 1957: 152)

De igual modo sucede en el film, ya que no es casual que el hermano mayor esté celebrando su propia boda con una mujer externa al seno familiar. Esto podría significar que él mismo ha hecho el sacrificio de renunciar a su hermana como mujer posible. Su enojo estaría justificado por el incumplimiento de esta ley por parte de su hermano incestuoso.

b. La Doxa: la relación entre el incesto y el prejuicio de clase

Tanto *Géminis* como *La Ciénaga* representan familias que pertenecen a una clase medio-alta. Desde una mirada prejuiciosa, ciertos personajes entienden al incesto como una práctica propia de los niveles más bajos de la sociedad. Por ejemplo, la hija de Olga, la empleada doméstica de la familia de *Géminis*, tiene 15 años y está por tener su segundo hijo. Su patrona tiene como hipótesis que el marido de Olga mantiene relaciones sexuales con sus hijas y afirma: "acá [en nuestro país], en las clases más bajas, eso es algo común." De esta

manera, el film denuncia este prejuicio de clase en tanto es en el propio seno familiar de clase alta donde se practica un vínculo incestuoso.

Del mismo modo, en *La Ciénaga* es posible advertir una escena en la que José (Juan Cruz Bordeu) le roba una bombacha a su hermana y ella comienza a perseguirlo por toda la casa mientras juegan y terminan tirados en el barro. A esa escena le sigue inmediatamente otra la que se muestra en el cerro a uno de los hijos menores de la familia, quien después de echar a unos chicos que jugaban con su perro, expresa con enojo: “estos coyas de mierda ya se lo deben hacer cogido [al perro] viven todos juntos en la casa, el padre, la madre, la abuela, el gato, el perro.” Luego, continúa la historia de los dos hermanos adolescentes de clase media: José, lleno de barro, entra al baño a orinar mientras se ve a su hermana duchándose detrás de una cortina semitransparente. José entra medio cuerpo a la ducha para enjuagarse el barro de sus piernas y ambos se miran y sonríen de modo cómplice, pero luego ella lo obliga a salir y esconde sutilmente su desnudez con la cortina.

Estos relatos conforman al incesto como un significante que se llena con asociaciones semánticas de lo otro, lo abyecto, lo extranjero. Es por ello que en los textos fílmicos anteriormente mencionados, se lo vincula al pobre, al “cabecita”, al villero.

c. Horror y repugnancia

En *Las estructuras elementales de parentesco*, Levi-Strauss afirma “si el horror al incesto resultase de tendencias fisiológicas o psicológicas congénitas, ¿por qué se expresaría como una prohibición tan solemne, sagrada y universal? No habría razón alguna para prohibir algo que, sin prohibición, no correría el riesgo de ejecutarse.” (Levi-Strauss, 1969: 46)

El personaje de la madre en *Géminis* es aquel que, tras descubrir la relación secreta entre sus hijos, encarna el sentimiento de horror hacia la práctica incestuosa. Según Figari, este sentimiento de repugnancia es tan poderoso como las formaciones ideológicas que sustentan el tabú del incesto mediante argumentos biologicistas, culturalistas y médicos. Incluso pudiendo desmentir estos discursos institucionalizados, el horror, el asco y la indignación se constituyen como fundamentos igualmente suficientes para rechazar tal comportamiento. (Figari, 2009: 136) De esta manera, el incesto y los incestuosos entrarían en una categoría del *no ser*, lo que se encuentra fuera del lenguaje, de la cultura y de lo racional; lo animal y lo instintivo que se presentaría como lo que se enfrenta dicotómicamente a lo humano. Es así que la madre, al evidenciar la relación incestuosa entre sus hijos, traspola la negación al ámbito del inconciente, de lo no manifiesto, de lo *indecible*, al silenciar lo visto y perder el juicio. La práctica de incesto no encuentra un lugar dentro del lenguaje, por lo que no puede ser nombrada y es erradicada del campo de lo *decible*.

4.3.2.2. Cuerpo intersex

De acuerdo a Judith Butler, la conformación de la identidad sexual de los individuos depende más de un afuera social que busca asignarles una, según un tipo ideal, y así regularlos, que de un sujeto que decide, de manera autónoma, su género y su orientación sexual. Estos tipos idealizados son puestos en marcha por una normativa social que configura el dispositivo sexual de una sociedad bajo la fijación de las categorías de género, hombre y mujer, y de sexualidad, básicamente, la heterosexual.

El género y la sexualidad, que los adolescentes poseen en *XXY* y *El último verano de la boyita*, marcan un distanciamiento de la tipificación de lo ideal y evidencian que sus

cuerpos no responden a las normas sociales. Los personajes de estos films son intersexuales y, por lo tanto, desbordan la idea de género binario, según el cual solo existen mujeres y hombres. Ambas producciones son las primeras en adoptar la temática del cuerpo y la sexualidad intersex como central en el relato cinematográfico nacional. Si bien la noción de cuerpo intersex ya era un fenómeno discutido y reconocido dentro de la opinión pública, a la vez que ocupó un cierto espacio al interior de ámbitos científicos, periodísticos y judiciales, lejos estaba del campo de lo *decible* dentro del universo cinematográfico. Esto podría vincularse con las barreras que ejerce el verosímil, en el que se revela como “la censura ideológica o moral, ya no procede de instituciones, sino de la interiorización abusiva de las instituciones en ciertos cineastas que no tratan, o nunca han tratado, de escapar al círculo estrecho de lo *decible* recomendado a la pantalla.” (Metz, 1970: 20)

Con el film *XXY*, por primera vez la cinematografía argentina pone en primer plano la problemática social de la discriminación de minorías sexuales al tener como personaje principal a una persona intersexual. Alex, su protagonista, es una muchacha de 15 años que se traslada de Buenos Aires junto a sus padres a un pueblo pesquero de Uruguay. La distancia que la separa de la ciudad en donde nació es tan grande como la que sus padres quisieron poner entre la prejuiciosa mirada de los otros, el protocolo médico, las normas de asignación de género y el cuerpo de su hija. Así, esta distancia física carga con la distancia crítica que ejercen las normas que fijan la imagen de un cuerpo femenino o masculino, normas que nutren la reacción social frente a un cuerpo que no se corresponde a dichos modelos.

Como en todo pueblo pesquero, los habitantes viven de todo lo que puede extraerse del mar. Sin embargo, el padre de Alex se dedica a otra tarea, incluso opuesta a la de los lugareños. Kraken (Ricardo Darín) es biólogo y se dedica a la investigación y recuperación de animales marinos heridos por los efectos de la pesca furtiva, y pertenecientes a especies que

se encuentran en peligro de extinción. Él es la figura más combativa, quien enfrenta las voces que juzgan a Alex de anormal, rareza o espécimen, entre ellos la de los pesqueros y el médico, especialista en trastornos de género al que la madre invita con la esperanza de que dé solución al “problema” que Alex padece. Uno de los animales que Kraken protege con mayor vehemencia es la tortuga marina²⁸, una criatura de la cual pocos ejemplares pueden hallarse. Alex no está tan lejos de aquel animal, ya que los lugareños la juzgan como un ser único, un espécimen, un “fenómeno” extraño de la naturaleza, algo “menos humano que animal”.

Como se indicó, la figura del padre de Alex es la que demuestra mayor empeño por desentrañar el enigma del cuerpo de su hija. En su primer aparición en el film, Kraken examina los restos de una tortuga marina diseccionada en su laboratorio y declama a viva voz su hallazgo: “Es hembra.” Allí, podría conjeturarse que él expresa, sin saberlo, la verdad de su deseo, aquel que se encuentra en lo más inconciente de sí, el que sin quererlo es develado por su discurso. Esto puede explicarse en los términos lacanianos aportados por Joël Dor, quien postula que “la dimensión del lenguaje oculta al sujeto de sí mismo en la verdad de su deseo” (Dor, 1989: 131); así esta es escuchada a través de un significante de sustitución que revela la sexualidad escondida en el mamífero marino y en Alex.

²⁸ La tortuga de mar podría funcionar como elemento simbólico en el relato ya que presenta ciertas relaciones metonímicas con el lugar físico que los padres de Alex eligen para el futuro desarrollo sexual de su hija, la playa. Es allí donde ella definirá quién ser. Algo parecido sucede con el sexo en las tortugas que, como en la mayoría de los reptiles, no está predeterminado genéticamente, sino que depende de la temperatura media de la incubación. La profundidad del nido, las características propias de la arena y el clima del lugar, influyen en la temperatura en la que se desarrollarán los huevos y en el sexo de las crías al nacer. Si la temperatura es más alta que la media normal nacerán más hembras que machos pero, si la temperatura es algo más baja durante el período de desarrollo del huevo, se invierte la proporción de sexos y dominan los machos.

En *El último verano de la Boyita*, Mario es un adolescente de 13 años que habita en una zona rural y es hijo de un peón de campo. Él vive su identidad sexual desde un total desconocimiento. Mantiene una relación de amistad con la hija del patrón de la estancia, Jorgelina, quien a diferencia de Mario, está atravesando una etapa de ansiosa curiosidad por el desarrollo futuro de su cuerpo. Ella se toca, observa el paulatino crecimiento de la sexualidad de su hermana, posee un libro sobre el aparato reproductor que lleva consigo a todos lados, la obsesiona la llegada de la menstruación o, en sus propias palabras, ese tal "Andrés, el que viene una vez por mes." Casi como un polo opuesto, el de Mario es un cuerpo reprimido, ignorado. El adolescente percibe ciertos cambios en él, pero, porque desbordan su conocimiento, decide ocultar (opta por dormir solo en el establo, distanciado de su casa) y a silenciar su sexualidad en desarrollo (cubre su pecho de vendas para esconder sus senos). Sin embargo, luego de un paseo a caballo, Jorgelina advierte sangre en la montura de Mario y, más tarde, le dice: "¿Te sigue sangrando?", Mario asiente con la cabeza y le responde: "Debe ser la sangre. La menstruación.", frase a la que Jorgelina retruca: "No, eso solamente le viene a las chicas." El diálogo culmina cuando Mario le dice: "Igual, no se lo cuentes a nadie." El incidente llega a los oídos del patrón del campo, médico y padre de Jorgelina, y luego de una conversación con la familia de Mario, todos los personajes conocen que el adolescente fue confundido al nacer con un varón por poseer un clítoris demasiado grande, y que si no se lo medica pronto su cuerpo empezará a desarrollarse de modo femenino.

Todo film ficcional, se presume, tiene como objetivo contar una historia. En ocasiones lo cumple desarrollando un relato que reproduce un catálogo de contenidos aceptados. En otras, se arriesga a desocultar significaciones alternas. Esto es lo que sucede en *XXY* y *El último verano de la Boyita*, que analizan y ponen en debate las ideas que giran en torno a la diversidad sexual. En ambos films se aborda la temática de la intersexualidad de manera

reflexiva, poniendo en juego las dos posturas ideológicas que luchan por establecerse como el sentido primero y aceptado de lo que hace a la sexualidad humana, deconstruyendo un conjunto de discursos opuestos y tomando una posición crítica respecto de la opinión *normalizadora* generalizada.

A continuación se analizarán los discursos hegemónicos que disputan el nuevo significado que estos films atribuyen a la representación de los cuerpos intersexuados.

a. Discurso médico: discurso del saber y del poder

En ambas películas, el discurso médico aparece encarnado en personajes que representan la mirada normalizadora de estos cuerpos, sea mediante la medicación o la cirugía correctiva considerándolos anormales, no humanos, patológicos, desviados. Judith Butler, retomando a Foucault, sostiene que “la cuestión de quién y qué se considera real y verdadero es aparentemente una cuestión de saber, pero también una cuestión de poder. (...) El saber y el poder no pueden separarse ya que operan conjuntamente para establecer una serie de criterios sutiles y explícitos para pensar el mundo.” (Foucault, 2006: 49) Esto es lo que Foucault denomina la voluntad de verdad, un modo de mirar y de posicionarse del sujeto que conoce que, productor de discursos ligados al poder, es apoyado y distribuido por instituciones sociales. En estos films, el discurso médico es aquel que, mediante su imposición, busca regular los cuerpos de acuerdo a los parámetros ideales de género: femenino y masculino.

A modo de ejemplo, se reproducirá el dialogo que Kraken sostiene con un hombre del pueblo quien de niño experimentó los protocolos médicos hacia su cuerpo intersex.

Kraken: ¿Y si no es así, y si me equivoqué?

Hombre: ¿Dejar que elija? ¿Vos sabés cuáles son mis primeros recuerdos? Las intervenciones médicas. Creían que había nacido tan horrible. Me tuvieron que operar cinco veces antes de cumplir un año. A eso lo llaman normalización. A eso no se le llama operación, es una castración. Si la hubieran operado habrían hecho que tenga miedo de su propio cuerpo y eso es lo peor que se le puede hacer a un hijo.

Según Michel Foucault, para el diseño de un dispositivo de la sexualidad, para la producción de un discurso "verdadero" sobre el sexo, son necesarios los procedimientos de la confesión:

La obtención de la confesión y sus efectos son cifrados otra vez en la forma de operaciones terapéuticas [...] el dominio del sexo ya no será colocado en el registro de la falta y el pecado, del exceso o la trasgresión, sino [...] bajo el régimen de lo normal y lo patológico. (Foucault, 1976: 67)

Así, tanto Mario como Alex son sometidos a la obligación, reclamada por la medicina, de relatar sus historias y a la indagación de sus cuerpos anómalos; "la confesión adquirirá su sentido y su necesidad entre las intervenciones médicas: exigida por el médico, necesario para el diagnóstico, y por sí misma eficaz para la curación." (Foucault, 1967: 68) Estos personajes adolescentes que, en un principio vivían su sexualidad de manera reprimida (Alex tomando hormonas para permanecer mujer, Mario ocultando su cuerpo femenino con vendajes), terminan escapando de toda intervención y optando por sí mismos por el natural desarrollo de sus cuerpos.

b. Doxa: discurso des-humanizante y violencia

Es a partir de la doxa, en tanto discursividad aprehendida que fija supuestos de sentido común e impersonales, que es posible explicar las reacciones que -además de la violencia que

se ejerce al buscar normalizar estos cuerpos- el entorno social inmediato de estos personajes adopta cuando toma conocimiento de su condición intersexual. “A nivel del discurso algunas vidas no se consideran en absoluto vidas (...) Este nivel luego da lugar a la violencia física que, en cierto sentido, transmite el mensaje de la des-humanización que ya está funcionando en nuestra cultura.” (Butler, 2006: 45)

En XXY, Alex es atacada por un grupo de jóvenes que, a la fuerza, la desvisten con el fin de observar sus genitales. En *El último verano de la boyita*, Mario es golpeado violentamente por su padre cuando se entera que su hijo había comenzado a desarrollar rasgos femeninos en su sexualidad. El discurso des-humanizante descarga su violencia sobre estos cuerpos que, en tanto se los percibe ajenos a lo humano y cercanos a lo monstruoso, ingresan a la categoría de lo abyecto, lo otro. Solo a partir de estas formaciones discursivas es posible la des-subjetivización de los personajes, la negación de su identidad y el consiguiente ejercicio de la violencia sobre sus cuerpos.

c. Emociones: Vergüenza y humillación

Gabriela Vergara en su ensayo “Conflictos y emociones. Un retrato de la vergüenza en Simmel, Elías y Giddens como excusa para interpretar prácticas en contextos de expulsión” plantea que “las emociones constituyen una dimensión para explicar procesos sociales que de otra forma no logran dar cuenta en forma acabada del porqué de las prácticas de los sujetos.” (2009: 36) A partir de estas premisas, se analizará cómo la vergüenza y el horror forman parte de una serie de emociones sociales que se hacen cuerpo en los sujetos (personajes de los films) y sirven para entender el sentido que los mismos dan a sus prácticas.

En *El último Verano de las Boyita* es posible pensar que el personaje intersexual advierte que su cuerpo es diferente al de los otros jóvenes que lo rodean, ya que cubre constantemente su pecho con vendajes y a pesar del calor agobiante que acompaña a las tareas rurales a las que debe someterse, nunca se quita su camisa ni disfruta con plenitud del agua de las piscinas o los arroyos cercanos, como sí lo hacen quienes lo rodean. Así, Mario, al no exhibirlo, ejerce un autocontrol de su cuerpo, anticipándose a cualquier castigo que el hecho de hacerlo pudiera suscitar, ya sea a nivel verbal -burlas discriminatorias por parte de sus pares- o a nivel físico en tanto efectiva coacción –tal como sucede, más tarde, cuando su padre lo golpea al conocer “su secreto”.

Así, la amenaza de ser castigado por mostrar libremente su cuerpo es una posibilidad, pero “la coacción real es una coacción que ejerce el individuo sobre sí mismo en razón de su preconocimiento de las consecuencias que puede tener su acción final.” (Elias, 1987: 457) Estas consecuencias para Mario serían la vergüenza y la humillación, sentimientos que todavía no ha experimentado por lo que solo pueden surgir como especulación. El adolescente está anticipándose al acto que lo humillaría, a la vergüenza que le daría sacarse su camisa, despojarse de sus vendajes y que todos descubrieran su cuerpo femenino. La presunción funciona así, como modelizadora.

d. Visión androcéntrica

En su ensayo *La dominación masculina*, Bourdieu da cuenta del proceso ideológico y social a partir del cual se le han adjudicado determinados significados a los cuerpos sexuados. Estos principios de justificación aparentemente natural, encuentran su explicación, según el autor, en una construcción arbitraria de lo biológico, en tanto que, “no es el falo (o su

ausencia) el fundamento de esta visión, sino que esta visión del mundo, al estar organizada de acuerdo con la división en géneros relacionales, masculino y femenino, puede instituir el falo.” (Bourdieu, 2000: 32)

Mario no solo luce como un hombre, sino que a lo largo de todo el film "obra" como uno, a partir de todas las categorías que se le asignan socialmente a lo masculino como fuerza, coraje, valentía. A Mario se le está enseñando a "ser hombre" porque debe serlo heredando los saberes y oficios que posee su padre. La vida rural en la que está inmerso no habilita el desarrollo del conocimiento (Mario terminó la escuela primaria pero no continuará estudiando) sino el desarrollo de saberes corporales propios de su entorno, demostrando fortaleza y habilidad, negando toda sensibilidad y la presencia de posibles miedos. En una escena Jorgelina le pregunta a su padre por qué Mario debe competir en la carrera de caballos.

Padre: Es muy importante para Mario y su familia. Es probarse como hombre.

Jorgelina: ¿Por qué tiene que probarse [como hombre]? Por si no le gusta.

Padre: Tiene que demostrar que es un hombre.

Jorgelina: ¿Cómo lo va a demostrar?

Padre: Y así [montando un caballo]. Acá es así.

La búsqueda de honor y de gloria que debe alcanzar Mario ganando la carrera tendrá como fin demostrar su masculinidad ante los demás hombres del entorno, ya que, “la virilidad es un concepto relacional, construido ante y para los restantes hombres y contra la feminidad, es una especie de miedo de lo femenino.” (Bourdieu, 2000: 79) Al circular ciertos rumores sobre la sexualidad de Mario, los jóvenes del pueblo lo miran de modo extraño, buscan desafiarlo, a partir de la competencia de jinetes, o bien lo incitan a pelear en una cantina,

como si en estos espacios él debiera reafirmar ante sí y hacia los otros, todos los atributos y principios que giran en torno a la masculinidad.

Aunque los films aquí estudiados inicien una nueva forma de *decir* la sexualidad e instauren nuevos posibles en el campo del verosímil fílmico, continúan arraigados modos identitarios hegemónicos que limitan una expresión más "libre" de dichas sexualidades. Con esto se intenta decir que, por ejemplo en *Géminis*, si bien el incesto consentido es presentado como un vínculo viable, un deseo potencial y efectivo, hacia el final del film es condenado por la "norma". Del mismo modo, los adolescentes intersexuales del corpus, mantienen el aspecto de lo que el aparato binario define como hombre y mujer, son cuerpos reconocibles bajo la mirada heteronormativa. A partir de la presentación de un conflicto (la violencia física y los rumores del entorno) y determinadas manifestaciones de Alex y Mario (los vendajes, las píldoras y los diálogos), es que se intuye el carácter ambiguo del cuerpo de estos personajes. Esto da cuenta de que la intersexualidad, de otra manera, resultaría *indecible*, no podría ser comprendida a simple vista como lo evidente o lo "natural". Ambos relatos finalizan, precisamente, cuando estos cuerpos comienzan a transformar su apariencia hacia lo que la mirada atravesada por los parámetros heteronormativos, no reconocen. Así, el cuerpo intersex y el sujeto incestuoso continúan asociados a *lo otro* que, configurado "como un universal, un significante vacío por contraste, siempre [es] ficcionalmente representado desde el universal hegemónico que fija el sentido dominante." (Figari, 2009: 138)

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo se intentó indagar en los modos de representación del adolescente en las producciones fílmicas nacionales de la última década. La hipótesis en la que se apoyó fue la de que en los 2000 se ha podido evidenciar la emergencia de una nueva representación del adolescente. La pregunta que sirvió como guía para la realización del análisis se centró en la búsqueda de los motivos que subyacían a la aparición de los tipos de adolescentes presentes en los films. Con el fin de responder a dicha cuestión se creyó necesario, en principio, observar de qué manera habían sido representados los adolescentes en las obras fílmicas nacionales de las décadas anteriores a este trabajo, como así también encontrar los puntos en los que las temáticas de las obras aparecían articuladas a otras discursividades extrafílmicas.

En el primer capítulo, en el que se efectuó un breve recorrido sobre la historia del cine nacional, se dio cuenta de que la figura juvenil se presentó en el campo cinematográfico argentino en la década del sesenta, según un modo innovador de configuración, ya que en la construcción discursiva aparecían personajes más “representativos” del sujeto social en cuestión, de sus creencias, sus prácticas y su cotidianeidad, que la conformada en períodos anteriores. Por su parte, en las producciones de los ochenta los adolescentes fueron configurados a partir de una mirada adulta, que establecía ideas preconcebidas sobre “los rasgos apropiados para la juventud”. En la metáfora familia/país que estas obras utilizaron, los jóvenes representaban, de modo metonímico, la “desobediencia” a la figura paterna/estado represivo. El cine nacional de mitad de los años noventa llegó para romper con los lineamientos revisionistas del periodo precedente. A partir de lo que críticos y académicos dan a entender como las dos líneas narrativas y estéticas diferentes instauró un nuevo universo

adolescente. La primera se corresponde a la línea del relato minimalista, en el cual se representaban jóvenes de clase medio-alta contruidos por la falta de interés y la inacción, mientras que la segunda, la del realismo más directo, apuntó a la tematización de la marginalidad, el desarraigo, la xenofobia y la falta de futuro.

A partir del corpus analizado se ha podido evidenciar que los adolescentes del Nuevo cine argentino de los 2000 fueron representados a partir de temáticas novedosas como el despertar sexual -y, fundamentalmente, el deseo ambiguo-, la intersexualidad y el incesto. Para dar cuenta de estas cuestiones, referidas directamente con la identidad de los adolescentes puestos en escena, fue necesario indagar el universo social y familiar en los cuales ellos están inscriptos y a partir de los cuales cobran sentido sus prácticas.

En el capítulo dedicado a la familia se evidenció que en todos los films analizados continúa funcionando un modelo de lógica patriarcal al interior del seno familiar. Si bien en algunas obras el padre aparece en el lugar de mando respetando una “lógica conservadora”, en muchas otras la figura paterna es desplazada y la madre se sitúa como líder. Así, estas últimas darían cuenta del surgimiento de nuevas subjetividades en las que, dada una redistribución de las relaciones de fuerza dentro de la estructura familiar, la mujer se constituiría como una figura de dominio, representada bajo los atributos del modelo patriarcal.

En dichos films, se pone en escena, además, una configuración familiar que tiende a la desarticulación del modelo tradicional de familia. Esta institución aparece despojada de los preceptos modernos que la establecen como uno de los espacios fundamentales de contención, identificación, protección y formación normativa. De esta forma, la familia en los modos analizados es representada bajo una nueva configuración que, lejos de ser entendida como un marco normativo y de referencia para los jóvenes, resulta una estructura inestable en relación

a la cual los adolescente ejecutan las prácticas de la huida, de la transgresión y, en los casos más extremos, de la negación -a partir del incesto, el parricidio y el filicidio. Sin embargo, que estas acciones señalen la desestabilización de dicha institución no implica que la familia deje de ser un espacio constitutivo y subjetivizador, en tanto los actos de huida o de transgresión que los personajes llevan a cabo, se hacen siempre a partir del reconocimiento de lo familiar como lugar de poder. En este sentido, estos actos demuestran la dificultad simbólica de cortar el lazo filial y dejar de ser hijo.

En el capítulo referido al entorno social se dio cuenta que en la mayoría de los films, las familias eran representadas bajo un proceso de desclasamiento, es decir, de corrimiento de la posición social de origen. En ellas, el mundo adulto se esfuerza por conservar ciertas posesiones materiales y hábitos -efectos de la histéresis de clase- que lo permita continuar contactado con un pasado más sofisticado y benevolente como habitar en casas grandes, poseer servicio domésticos, disponer de tiempo de libre y dedicarlo al ocio y diferentes pasatiempos.

Por otra parte, en el aparato “sociedad” también se analizaron los modos en que los personajes adolescentes establecían lazos de conexión y de diálogo con otros sectores, lo que permitió dar cuenta de la representación de un vínculo amoroso adolescente atravesado por el cruce de las clases sociales. Allí se encontró que la posibilidad de descubrir el universo popular de un modo más virtuoso que carente, es resuelta a partir de la mirada y el deseo adolescente. Mientras los personajes adultos de clase medio-alta mantienen una visión prejuiciosa y clasista respecto de las prácticas de los estratos más bajos, los adolescentes de esas familias encuentran en el mundo popular el amor y el deseo. Es así que en estos films, la *otredad* produce fascinación, una fascinación que, si bien acorta la distancia que existe entre un “nosotros” y un “ellos”, no impide que lo popular continúe siendo un lugar al que no pueda

accederse por completo. Algo parecido sucede con la *otredad* respecto de la sexualidad, temática tratada en el cuarto capítulo. Tanto *XXY* como *El último verano de la boyita* organizan sus relatos de un modo similar. Ambas historias comienzan cuando los dos hijos de los médicos (Álvaro y Jorgelina) llegan a un lugar ajeno para ellos (el pueblo pesquero y el campo); espacio donde comienzan a relacionarse con los jóvenes intersexuales. De algún modo, pareciera necesaria la llegada del personajes “foráneos” para que los cuerpos *otros* pudieran ser “descubiertos” y aceptados, mediante el enamoramiento infantil que siente Jorgelina por Mario y el amor y deseo sexual que Alex despierta en Álvaro. En este punto también podría entenderse que la representación posee las mismas características que se encontraron en el acercamiento a lo popular: fascinación y distancia. Ambos films terminan cuando los hijos de los médicos dejan los lugares, separándose de los adolescentes intersexuales y regresando a la “normalidad”, mientras que la “transformación” de estos cuerpos queda fuera del relato. De la misma manera que con lo popular, la intersexualidad, y podría agregarse también el incesto (a partir de la censura), encuentran su límite de representación: aquello que aún no puede ser dicho. No obstante, podría entenderse que en la mayoría de los films los personajes adultos (madres, padres y médicos) encarnarían la visión prejuiciosa, heteronormativa y opresiva que gira en torno a lo *otro*, tanto respecto de la clase social como de las sexualidades contrahegemónicas. Si bien los adolescentes de estas obras están inmersos dentro de estas familias y de un universo social determinado, y aunque en ciertas ocasiones repiten y actúan a partir de los discursos dominantes que pronuncian los adultos, se presentan como un colectivo sino autónomo, que goza de cierta autonomía, ya que es a través de ellos que las temáticas anteriormente mencionadas, pueden ser planteadas de un modo crítico y contestatario. Así, lo “adolescente”, es construido en buena parte de la cinematografía nacional de la última década como un espacio medianamente despojados, de

los prejuicios sociales y las formaciones ideológicas dominantes, imponiéndose, además, como una etapa destinada a la satisfacción de los impulsos libidinales. Es esta particular configuración la que parece permitir que los personajes experimenten un despertar sexual con seres de una clase social diferente, que encuentren el deseo tanto en un hombre, como en una mujer o en un hermano/a y que pongan en discusión los parámetros hegemónicos respecto del cuerpo y la sexualidad legítimos.

Bibliografía

AA.VV. *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Ed. Tatanka, Buenos Aires, 2002.

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Ed. Santiago Arco, Buenos Aires, 2006.

ALABARCES, Pablo. “Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: La Leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular”, trabajo presentado en VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Córdoba, 2002.

_____. “Las culturas populares: cuánto queda de resistencia y cuánto falta de poder”, ponencia presentada en XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social, Universidad Javeriana, Bogotá, septiembre de 2006.

ALABARCES, Pablo y RODRÍGUEZ, María Graciela. *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008.

APREA, Gustavo. “La muerte y resurrección del autor en el cine argentino: las lecturas del cine político y la vanguardia estética”, en: *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Ed. La Crujía, Buenos Aires, 2008.

AUMONT, Jacques et al. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios de reconocimiento*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993.

BALLÓ, Jordi. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000.

BATAILLE, George. *El erotismo*. Ed. Tusquets, Buenos Aires, 2007.

BERNINI, Emilio. Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino, en: *Kilómetro 111*, Ensayos sobre cine Nro. 4, Ed. Santiago Arco, Buenos Aires, 2003.

BOURDIEU, Pierre. "El espacio social y sus transformaciones", en: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Ed. Taurus, 1988.

_____. "La 'juventud' no es más que una palabra", en: *Sociología y cultura*, México, 2002.

_____. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998.

BUTLER, Judith. *Deshacer el género*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006.

CAMPERO, Agustín. *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2009.

CAMPILLO, Antonio. *Variaciones de la vida humana. Una teoría de la historia*. Ed. Akal, Madrid, 2001.

CALISTRO, Mariano. "Aspectos del nuevo cine. 1957-1968", en: *Historia del cine argentino*. Ed. Centro editor de América Latina, 1992.

CARTOCCIO, Eduardo. *Familia, territorio y huida juvenil en el film "Rapado" de Martín Rejtman*, ponencia presentada en las 5 Jornadas de Jóvenes Investigadores organizado por el Instituto Gino Germani, 2009.

_____. "La huida juvenil en *Rapado* de Martín Rejtman y *Nadar solo* de Ezequiel Acuña", Universidad de Buenos Aires.

DE CERTEAU, Michel. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, Ed. Historia y Grafía, México, 1995.

DI PAOLA, Esteban. "Crítica de la representación estética: realismo y nuevos cine argentino", en: *Revista Imagofagia*, Nro. 1, <http://www.asaeca.org/imagofagia/>, 2010.

DOR, Joël. *Introducción a la lectura de Lacan*, Ed. Gedisa, México, 1989.

ELÍAS, Norberto. "El Proceso de la Civilización", en: *Bosquejo de una teoría de la civilización*, FCE, México, 1989.

ELIZALDE, Silvia. "Normalizar ante todo. Ideologías prácticas sobre la identidad sexual y de género de los/as jóvenes en la dinámica de las instituciones orientadas a la juventud", en: *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, Universidad Nacional de La Plata, 2009.

FARHI, André. *Una cuestión de representación*, Ed. Rojas, Buenos Aires, 2005.

FORCINITO, Ana. "Mirada cinematográfica y género sexual: mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel", trabajo realizado para University of Minnesota, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 1: Voluntad de saber*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Ed. Tusquets, Buenos Aires, 2004.

GIMENÉZ, Gilberto. "Materiales para una teoría de las identidades sociales", Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, México, 1997.

GOLDSTEIN, Miriam. "Mundo joven, mundo adulto" en: *Cuadernos del cine argentino*, INCAA, Vol. 20, Buenos Aires, 2005.

_____ *Jóvenes de película. La problemática juvenil en el cine argentino (1995-2001)*, Ed. Tercer Milenio, Buenos Aires, 2008.

GÓMEZ, Lía. "Nuevas razones de la imagen. Un estudio sobre Lucrecia Martel y el cine argentino contemporáneo", presentado en V Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigación Gino Germani, 2009.

HALL, Stuart. "El problema de la ideología: marxismo sin garantías", en: *Revista Doxa*, Año IV, Nro. 18, 1998.

IRIBARREN, María. "La clase media frente al espejo. Diez años de Nuevo cine argentino (II)", en: www.cinecropolis.com, 2005.

KORNBLIT, Ana lía. *Juventud y vida cotidiana*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 2007.

KROTZ, Esteban. "Alteridad y la pregunta antropológica", en: *Alteridades*, 1994.

MARANGHELLO, César. “La pantalla y el estado. 1947-1956”, en: *Historia del cine argentino*, Ed. Centro editor de América Latina, 1992.

MARGULIS, Mario y URRESTI, Marcelo. *La juventud es más que una palabra*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 2008.

METZ, Christian. “El decir y lo dicho en el cine en ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en: *Lo verosímil*, Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

_____. *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*, Ed. Paidós, Barcelona, 1979.

MUROLO, Leonardo. “La imagen lo es todo: la juventud como significante en la industria cultural”. *Revista Question*, Vol. 1, Nro. 24, 2009.

OUBIÑA, David. “El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino”, en: *Punto de Vista*, N° 76, 2003.

_____. *Estudio crítico sobre La Ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Ed. Picnic, Buenos Aires, 2007.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*, Ed. Paidós, 1969.

PENA, Jaime (Ed.). *Historias Extraordinarias. El Nuevo cine argentino (1999-2008)*, Ed. T&B, Madrid, 2009.

PEÑA, Fernando Martín (Coord.). *Generación 60/90. Cine argentino independiente*, Ed. Malba, Buenos Aires, 2003.

PÉREZ RIAL, Agustina. “La mujer y la construcción de lo verosímil familiar en el cine argentino. El sujeto femenino conmovido, como polo expresivo-enunciativo”. Trabajo que se inscribe dentro de la tesis de Maestría en Análisis del Discurso, FFyL, Universidad de Buenos Aires, en: *RILL Nuevas época. Prácticas discursivas a través de las disciplinas*, Nro. 17, 2012.

REGUILLO, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Ed. Norma, Buenos Aires, 2000.

ROSADO, Miguel Ángel. "Entre la libertad y la censura. 1968-1983", en: *Historia del cine argentino*, Ed. Centro editor de América Latina, 1992.

DEL COTO, María Rosa. "Tendencias en la ficción y en el documental argentinos de la última década. Acercamiento preliminar: una aproximación a los modos en los que los metadiscursos críticos y analíticos", ponencia inscripta en el proyecto Ubacyt 2003-2007 de "De Artes, Percepciones y Pasiones. Significación en Prácticas artísticas y estéticas de Argentina", Universidad de Buenos Aires.

PALMA, Javier. "Clases y Culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación", en: *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (Comp. Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez), Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008.

QUINTÍN, Manuel. "Novedades en el cine argentino Divisas y dinosaurios", en: *El amante Cine*, N° 40, Buenos Aires, 1995.

SANTOUT, Florencia. "jóvenes e incertidumbres. Percepciones de un tiempo de cambio: familia, escuela, trabajo y política", tesis de doctorado de la Facultad Lationamericana de Ciencias Sociales, 2007.

SVAMPA, Maristella. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Ed. Taurus, Buenos Aires, 2005.

TRAVERSA, Oscar. *Cine: el significante negado*, Ed. Hachette, Buenos Aires, 1984.

VERARDI, Malena. "Representaciones familiares en el Nuevo cine argentino: *La Ciénaga*, (Martel, 2001), *La niña santa* (Martel, 2004) y *Familia rodante* (Trapero, 2004)". Ponencia presentada en las Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias sociales, Universidad de Buenos Aires, 2007.

VERÓN, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Buenos Aires, 1998.

ŽIŽEK, Slavoj. “Che vuoi?”, en: *El sublime objeto de la ideología*, Ed. Siglo XXI, México, 1992.

Anexo

Sinopsis de películas de referencia

(Ordenados según la fecha de estreno. Fuente: IMDB)

La Ciénaga

Sinopsis

A unos noventa kilómetros de la ciudad, se encuentra la finca La Mandrágora, donde se cosechan y secan pimientos rojos, y donde pasa el verano Mecha, una mujer cincuentona, quien tiene cuatro hijos, y su marido. Tali, prima de Mecha, también tiene cuatro hijos, un marido amante de la casa, la caza y los hijos. Dos accidentes reunirán a estas dos familias en el campo, donde tratarán de sobrevivir a un verano agobiante.

Ficha técnica

Dirección y guión: Lucrecia Martel.

Interpretación: Graciela Borges (Mecha), Mercedes Morán (Tali), Martín Adjemián (Gregorio), Leonora Balcarce (Verónica), Silvia Baylé (Mercedes), Sofia Bertolotto (Momi), Juan Cruz Bordeu (José), Noelia Bravo Herrera (Agustina), María Micol Ellero (Mariana), Andrea López (Isabel), Sebastián Montagna (Luciano), Daniel Valenzuela (Rafael), Franco Veneranda (Martín), Fabio Villafane (Perro), Diego Baenas (Joaquín).

Producción: Lita Stantic.

Fotografía: Hugo Colace.

Montaje: Santiago Roi Ricci.

Países: Argentina/España.

Año: 2000.

La niña santa

Sinopsis

Después de los ensayos de coro, las chicas se reúnen en la iglesia a discutir temas doctrinarios. Por esos días las conversaciones giran en torno a la vocación. ¿Qué quiere Dios de mí? ¿Cómo distinguir entre la tentación del Diablo y el llamado de Dios? Las adolescentes Amalia y Josefina, cuando no participan acaloradamente de la discusión, hablan en secreto de los besos de lengua.

Josefina viene de una típica familia de clase media de provincia, Amalia en cambio, vive en el Hotel Termas, que pertenece a su familia y donde vive con su madre Helena y su tío Freddy.

Durante esos días se está llevando a cabo un congreso de otorrinolaringología. El hotel está lleno de médicos. En la calle, la gente se arremolina para ver a un hombre que ejecuta un instrumento estrafalario: un thereminvox. Entre la multitud está Amalia. Un hombre, detrás, se apoya sexualmente sobre ella. Más tarde, en el hotel, descubre que ese hombre es el Dr. Jano, uno de los prestigiosos otorrinolaringólogos del congreso.

Amalia durante días espía al médico. Jano jamás advierte su presencia, pero sí la de la madre, Helena, a quien en la adolescencia admiró por ser una gran nadadora, y por la que se ha sentido nuevamente atraído. Helena disfruta enormemente de la pudorosa atención que le prodiga este hombre, sin muchas esperanzas. Sabe que está casado y que tiene una familia.

Amalia anuncia a su amiga Josefina que ya tiene una misión: salvar a un solo hombre.

El mundo de este respetado médico de provincia, atrapado en una trama de buenas intenciones, está a punto de desplomarse.

Ficha técnica

Dirección y guión: Lucrecia Martel.

Producción: Lita Stantic

Producción ejecutiva: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar.

Elenco: Mercedes Morán, Carlos Belloso, Alejandro Urdapilleta, María Alché, Julieta Zylberberg.

Estreno: 2004.

Géminis

Sinopsis

Géminis es una cruda y pasional historia de amor en el seno de una familia burguesa.

Lucía, una madre llena de pretensiones, cree tener todo en orden bajo los parámetros y costumbres de una típica familia argentina de clase alta mientras no ve lo que pasa bajo sus narices, en su propia casa. Ezequiel, el hermano mayor de la familia, llega de España para casarse frente a los orgullosos ojos de sus padres. La presencia de Ezequiel y su novia Montse revelará la fragilidad del immaculado orden, pero la influencia del amor resiste a pesar de la moral impuesta.

Ficha técnica

Dirección: Albertina Carri.

Producción: Pablo Trapero.

Montaje Rosario Suárez.

Elenco: Cristina Banegas, Daniel Fanego, María Abadi, Lucas Escariz, Julieta Zylberberg, Damián Ramonda, Sylvia Bayle, Beatriz Spelzini, Gogó Andreu, Vivi Tellas.

País: Argentina / Francia.

Estreno: 2005.

Glue (una historia adolescente en el medio de la nada)

Sinopsis

Un verano adolescente en una pequeña localidad del desierto, una familia disfuncional, una banda de rock, una lata llena de cola, dos chicos, una chica, montones de besos con lengua,

calor seco, viento en la Patagonia, angustia existencial. Una historia adolescente en medio de la nada.

Ficha técnica

Dirección y guión: Alexis Dos Santos.

Elenco: Nahuel Pérez Biscayart, Inés Efron, Nahuel Viale, Verónica Llinás, Héctor Díaz, Florencia Braier.

Producción: Diablo Films, Meteoritos, The Bureaum.

Estreno: 2006.

XXY

Sinopsis

Alex es una joven de 15 años que esconde un secreto. Cuando nació sus padres decidieron instalarse en una cabaña aislada en las afueras de Piriápolis. Una pareja de amigos de sus padres, van de visita con su hijo adolescente Álvaro. El padre de Álvaro es un cirujano plástico y aceptó la invitación por su interés médico en Alex. Entre los jóvenes surge una atracción muy fuerte que hace que sus padres se enfrenten a lo que menos querían.

Ficha técnica

Dirección y guión: Lucía Puenzo

Elenco: Ricardo Darín, Valeria Bertuccelli, Inés Efrón, Germán Palacios, Carolina Peleritti

Montaje: Alex Zito, Hugo Primero

País: Argentina - España - Francia

Estreno: 2007.

La sangre brota

Sinopsis

Arturo, un parsimonioso taxista de sesenta años, tiene que conseguir mil dólares en menos de 24 horas. Su hijo mayor, Ramiro, que se fugó de casa hace cuatro años, acaba de llamar desde Houston (Estados Unidos) pidiéndole ayuda urgente. Su esposa Irene, guarda celosamente unos ahorros que no piensa ceder para ayudar a Ramiro. Ese mismo día, Leandro, el hijo menor que aun vive con ellos, planea robarles sus ahorros, comprar una partida de drogas y huir a la costa para venderla en los boliches con el propósito de reunir el efectivo suficiente para ir a buscar a su hermano mayor. Cuando padre e hijo se enfrenten por el dinero, Arturo se transformará de nuevo en aquel hombre que obligó a Ramiro a fugarse cuatro años atrás.

Ficha Técnica

Dirección y guión: Pablo Fendrik.

Elenco: Arturo Goetz, Nahuel Pérez Biscayart, Guillermo Arengo, Stella Galazzi, Ailian Salas.

Montaje: Leandro Aste.

País: Argentina - Francia – Alemania

Estreno: 2007

El último verano de la boyita

Sinopsis

Jorgelina es una niña que pasará sus vacaciones de verano en el campo de su padre. Allí conocerá a Mario, el hijo adolescente del peón. Al volver de una cabalgata, Jorgelina nota una mancha de sangre en la montura. Y otra mancha en el pantalón de Mario. Mario no sabe qué decir. No sabe por qué, pero él no es como los demás. Jorgelina a partir de este descubrimiento lo acompañará en el camino de aceptación de su sexualidad.

Ficha técnica

Dirección y guión: Julia Solomonoff.

Montaje: Rosario Suárez, Andrés Tambornino.

Producción: José Oscar Salvia, Julia Solomonoff, Doménica Films S.R.L.

Elenco: Guadalupe Alonso, Nicolás Treise, Mirella Pascual, Guillermo Pfenning, Gabo Correa. Origen: Argentina.

Año: 2009.

El niño pez

Sinopsis

Lala, una adolescente que vive en el barrio más exclusivo de la Argentina, está enamorada de la Guayi, la mucama paraguaya de 16 años que trabaja en su casa. Las dos sueñan con vivir juntas a Paraguay, al lago Ypacaraí. Para eso juntan plata robándola de las carteras y billeteras que encuentran por la casa y la guardan en una caja de zapatos. Pero cuando la caja está llena, estalla. Estalla el deseo, los celos y la ira que hace que Lala mate a su padre.

Pero esto es solo el punto de partida que precipita la huída en la ruta que une el norte del Gran Buenos Aires con Paraguay. Mientras Lala espera a su amante en Paraguay, reconstruyendo su pasado (el misterio de su embarazo y la leyenda de un niño pez que guía a los ahogados hasta el fondo del lago), la Guayi es detenida en un Instituto de menores en las afueras de Buenos Aires. Ella también esconde un crimen en su pasado.

La venganza, el riesgo, el sexo semiviolento, la sangre, van tejiendo una trama que apuesta a encontrar una salida de la incertidumbre con la que muchos jóvenes viven en el mismo mundo que condenan.

Ficha técnica

Dirección y guión: Lucía Puenzo.

Elenco: Inés Efron, Mariela Vitale (Emme), Pep Munné, Arnaldo André, Carlos Bardem, Diego Velázquez.

País: Argentina.

Estreno: 2009.