

## PERSPECTIVAS

# De qué lado de la mecha te encontrarás: juventudes y política en el cine argentino contemporáneo

Por Iván Zgaib (\*)

*En este artículo, el autor reflexiona en torno a dos películas recientes que aparecen como excepciones dentro de los modos dominantes de retratar a las juventudes y los procesos políticos y culturales de Argentina. Tanto *Camila saldrá esta noche* (2021) como *Ciudad Universitaria* (2022) pueden entenderse como exploraciones estéticas y narrativas que toman distancia de la neutralidad y la baja intensidad que caracterizó a los dramas juveniles del cine argentino desde fines de los años noventa.*

## ¿La juventud? ¡Presente!

En la primavera de 2017, los programas de la tarde ya tenían profesionales entrenados para gritar. Había padres con ataques de nervios y periodistas descascarados por la humedad. Si la televisión fuera un deporte, ganaba quien interrumpiera primero a sus compañeros, e interrumpía primero quien escupiera la frase más chisporroteante posible. La palabra era espuma rabiosa. Alzar la voz: un tackle capaz de tumbar a una persona a cambio de miles de likes. Cuando Ofelia Fernández apareció en escena, la sorpresa fue que corrió la tela de ese espectáculo: una chica de diecisiete años, atendiendo móviles desde la puerta de una escuela tomada, empezó a explicar por qué los estudiantes se oponían a una reforma que hacía de la educación en la Ciudad de Buenos Aires algo semejante a un autoservicio de comidas rápidas. Cuanto más explicaba, más forma tomaba su voz diamantina. Cuanto más gritaban del otro lado, más abstracto se volvía el ruido periodístico. Al fin, aire fresco.

Los estudiantes encolumnados junto a Ofelia Fernández proyectaron la imagen de una juventud abriéndose paso por los estrechos pasillos del espacio público. Para ese entonces, cristalizaban un proceso que estaba entrando en erupción: en 2018, una nueva generación de mujeres iba a colmar las calles en reclamo de la autonomía sobre sus propios cuerpos. La participación política de las juventudes de estos años puede entenderse, más allá de aquellos fenómenos puntuales, como parte de una secuencia histórica. Los doce años de gobiernos kirchneristas, de 2003 a 2015, habían reposicionado el rol del Estado en la arena política, y paralelamente, la discusión y participación en la agenda pública. La renta concentrada en las manos de las patronales agrarias, la uniformización del discurso a raíz de los monopolios mediáticos, la memoria como un arma necesaria para procesar los traumas de la dictadura, la desigualdad de derechos civiles en detrimento de las disidencias sexuales; cada una de estas conversaciones acompañó el proceso de politización durante aquellos años y produjo nuevos modos de vinculación con el Estado.

En el cine argentino contemporáneo, hay sólo un puñado de películas que han incorporado ese clima de época en sus imágenes. Films como *Ciudad universitaria* (2022) de Rosendo Ruiz y *Camila saldrá esta noche* (2021) de Inés Barrionuevo son excepciones antes que la regla: ficciones aisladas en las cuales los dramas de la juventud dejan de estar circunscriptos al roce de las pieles o a las galerías de la casa familiar, y se abren más allá del plano íntimo, alcanzando su explícita conexión con los procesos culturales y políticos de Argentina. El hecho de que estas películas constituyan apenas una muestra solitaria no puede pensarse

como una particularidad vinculada a la representación de las juventudes, sino a una cierta tendencia estética y narrativa del cine argentino contemporáneo. Hace ya algunos años, Nicolás Prividera (2014) avivó el fuego y puso en duda ciertas lecturas canónicas sobre el llamado Nuevo Cine Argentino. Tomando distancia de lo que entreveía Gonzalo Aguilar (2006) en su influyente ensayo *Otros mundos*, para Prividera los films nacionales del nuevo milenio habían tendido a una actitud deshistorizante, con un desapego por lo que sucedía fuera de la pantalla y una predilección por las historias mínimas. Incluso la emergencia de films distintos, como *Historias extraordinarias* (2008) de Mariano Llinás y *Los salvajes* (2012) de Alejandro Fadel eran leídos como una tímida insurgencia: una forma de exploración estética bombástica que huía del minimalismo, pero que era políticamente vacía. Algunos años después, Roger Koza (2015a) ahondó en esa discusión de forma más matizada, sin reducir todo el cine argentino a aquella lectura, pero señalando que el kirchnerismo —la fuerza gobernante de aquel momento— había sido arrastrado a un “fuera de campo” de la ficción nacional. Incluso en Córdoba distintos críticos como Martín Iparraguirre (2019), Ramiro Sonzini (2016) y el mismo Koza (2015b) observaban cuestiones similares con respecto al cine local. Pero más curioso resulta que alguien como Gustavo Noriega (2006), un crítico ubicado en las antípodas ideológicas de Prividera y Koza, hubiera vislumbrado una problemática semejante unos años antes, en el número 174 de la revista *El Amante*. Allí, Noriega remarcaba que el Nuevo Cine Argentino había quedado atrapado en sus propios límites: giraba en círculos sobre la construcción de mundos cerrados y de personajes sin atributos interesantes, que no hacían más que divagar por la ciudad. El título de aquel texto —“La tristeza de los niños ricos”— también adelantaba una preocupación que Prividera repetiría luego de manera consistente: que las mesetas del cine argentino —en especial, del ficcional— no correspondían simplemente a un problema temático y estético, sino también a una mirada engeguada de clase social. Por esto no resulta arriesgado admitir que cualquiera de aquellas intervenciones críticas, al margen de sus peculiaridades, evidenciaban una inquietud compartida en relación al ostracismo del cine argentino y su disociación del mundo circundante. Con el correr de los años, esa preocupación crecería.

### **Bla, bla, bla: adolecer después del Nuevo Cine Argentino**

En el ocaso de los años noventa, la filmografía de Martín Rejtman iluminó un camino a seguir: el minimalismo seco de sus primeras dos películas, *Rapado* (1994<sup>1</sup>) y *Silvia Prieto* (1999), con sus criaturas desafectadas y sus dramas sin clímax, se estamparon como un tatuaje en la generación que le siguió. Los estudiantes de madera de Ezequiel Acuña (*Nadar solo* y *Como un avión estrellado*), los adultos eternamente adolescentes de Juan Villegas (*Sábado*) o los vagabundos tristes de Manuel Ferrari (*Cómo estar muerto / Como estar muerto*) se sucedieron en la construcción de un imaginario juvenil que era tanto estético como representacional. Se trataba de películas construidas de manera abierta, sin acontecimientos dramáticos claros que encadenaran causalmente la narración. La baja intensidad funcionaba, entonces, como la composición afectiva justa para retratar la apatía de los jóvenes de clase media urbana, en sintonía con la bruma desesperanzadora de los años menemistas. Incluso si su repetición generalizada, con el correr de los años, lo convirtió en un modelo estético agotado —y, muchas veces, en piloto automático—, Irene Depetris Chauvin (2011) aporta un matiz necesario para leer el componente productivo que arrojó la obra de Rejtman en su momento fundante: los silencios, los balbuceos y las repeticiones inauguraban un particular dispositivo de extrañamiento. La desafección aparecía como una fatiga ante el deseo febril de consumo que promovía el neoliberalismo. Así, las películas también tomaban distancia del tono que caracterizó al cine tras la restauración democrática: ya no habría una intención de trabajar la política como práctica identitaria ni como catalizador de posibles transformaciones (Bernini: 2003). E incluso las películas que no optaron por el rumbo de la apatía llevaron adelante un retrato anclado estrictamente en el terreno de la intimidad, donde las marcas del presente histórico permanecían borrosas<sup>2</sup>.

*Camila saldrá esta noche* y *Ciudad universitaria* son dos películas que pueden leerse como respuesta a esa tendencia. Desprovistas de la baja intensidad dramática y de la construcción de protagonistas abúlicos, toman la decisión deliberada de restituir una dimensión política

<sup>1</sup> En esa dirección, Ximena Triquell (2015) sostiene que películas como *Glue* (Alexis Dos Santos, 2006) y *La hora de la siesta* (Sofía Mora, 2009) están narradas desde el punto de vista de los jóvenes para construir un drama cuyo centro sea la expresión de un mundo propio, con lógicas y temporalidades diferentes del universo adulto.

<sup>2</sup> Si bien la película fue estrenada en 1992 en el Festival Internacional de Cine de Locarno, en Suiza, no fue lanzada en Argentina hasta 1996, por lo cual su impacto local fue más tarde.

explícita en la vida de los adolescentes que retratan. En ese sentido, la estrategia ya no es la omisión o la neutralidad como vía de escape a una vida mercantilizada, sino, una toma de posición. La protagonista del film de Barrionuevo inaugura su historia huyendo de la policía después de una marcha. Lleva un pañuelo verde atado a su mochila; luego insulta por lo bajo a su abuela gorila y mira de reojo los museos porque fueron inventados por los imperialistas. Todo el drama de la película está erigido sobre los cimientos de una moral conservadora: Camila acaba de mudarse de una escuela pública en La Plata a una escuela católica en un barrio acomodado de Buenos Aires, donde las autoridades le piden que esconda el pañuelo verde y mantenga un perfil bajo. Por eso, la protagonista de Barrionuevo no está definida por la introspección ni por los silencios, sino por la voluntad de expresarse. Parte de su conflicto, de hecho, emerge en los sótanos asfixiantes de una institución que le pone obstáculos para que verbalice sus ideas y deseos.

Hay un lugar de enunciación claro —de Camila, pero también, del punto de vista de la película que se alinea a ella—, cuya lógica hace eco en todo el tejido dramático. Si la protagonista posee un conflicto preciso, que parte de su vida íntima pero se conecta a un mundo más allá de sí misma —desde la experimentación sexual de las mujeres hasta la colonización—, esa adscripción político ideológica define el rol de todos los personajes. Quienes se oponen a Camila se posicionan como los antagonistas. Y su construcción se basa en una ingeniería cristalina que no aparecía en el cine más ambiguo de Rejtman y sus descendientes. En *Camila saldrá esta noche*, la moral religiosa y la comodidad burguesa son las coordenadas donde se ubican los enemigos. Allí está encarnado el director de la escuela, pero además, los compañeros de clase que se aferran a una masculinidad arrolladora, ostentándola como si fuera una reliquia con la cual pueden intimidar y chantajear a quienes los rodean. Hay una frontera que divide tajantemente el universo de los personajes, pero la aproximación a cada uno de ellos es diferente. Mientras Barrionuevo habilita ciertos matices y transformaciones en Camila y sus amigas —una de las chicas, por ejemplo, empieza encolumnada en la posición de la escuela y luego se corre a un costado—, no admite lo mismo para los antagonistas. El personaje de Franco es ejemplar de ese tratamiento. Él expresa todo lo que Camila aborrece: la obsecuencia con la religiosidad, la soberbia con que exhibe su fuerza bruta o la avanzada violenta con que se acerca a las mujeres, esperando que se dobleguen ante su presencia. Pero la película no observa cómo esa forma de la masculinidad es aprehendida —siendo el resultado de una construcción y el objeto de una

potencial deconstrucción—, sino que se exhibe en términos esencialistas: un atributo reprobable y fijo, como si permaneciera tallado en una piedra.

*Camila saldrá esta noche* reactualiza una tendencia declamatoria que la emparenta lejanamente a las películas nacionales de los ochenta. Hay un tono rimbombante que se utiliza para torcer los diálogos y hacer que los personajes comenten todos los temas que interesan a la película: el aborto, la misoginia, el conservadurismo, los abusos de la Iglesia y la dictadura. Pero lo verdaderamente peculiar es que ese rasgo sea fusionado con la atracción noventosa del Nuevo Cine Argentino por los tiempos muertos. En ese sentido, la película incorpora una puesta en escena que convierte a los espacios en lugares habitables donde se configuran las vivencias de la protagonista. Ver a Camila calentando la comida en el microondas, revolviendo fotos viejas o espiando a su vecina que fuma en la ventana del edificio de enfrente —algo que hace ver a las torres de Buenos Aires como pequeñas prisiones de privilegios—, señala una apropiación del registro contemplativo. Barrionuevo logra imprimirle un componente vital a la historia de la adolescente, que no siempre es discurso sino también experiencia. Es el tiempo de espera mientras Camila atraviesa los cambios de su vida. Y es también el tiempo suspendido que le permite a la película encontrar sus momentos más abiertos. Los juegos de seducción entre Camila y Pablo, primero, y entre Camila y Clara, después, van tramando una interacción donde el deseo no permanece estanco en un objetivo sino que, como dijera Bazin (2008), se mueve entre los cuerpos “como una misteriosa bola de fuego”.

*Ciudad universitaria* también asume la toma de posición expresada por *Camila saldrá esta noche*, aunque su modo construcción pertenece a una lógica diferente. Sin el tono declamatorio ni la proliferación de temas que son comentados como si se tratara de una agenda donde se van tildando los temas a abordar, el film de Rosendo Ruiz observa la politización de sus protagonistas en términos de proceso. Nos lleva desde la trastienda de un comedor a las veredas de la Universidad Nacional de Córdoba —una ciudad en sí misma— hasta un aula tímidamente iluminada en la Facultad de Artes. Los estudiantes están ensayando una obra donde ponen en escena las luchas estudiantiles que decantaron en la Reforma del '18: los vemos tartamudear textos, desenterrar libros de la biblioteca, preguntar y discutir sobre personajes olvidados de la Historia. Las ideas no están dadas de antemano, sino que la película observa cómo se arriba a ellas; es decir, cómo son construidas. Ruiz utiliza así una revuelta del pasado como catalizadora de una revuelta en el

presente. Los mismos cocineros que al comienzo de la película están desencantados con una elección a Rector a la cual no fueron a votar —“a mi nunca un político me dio nada”, dice alguien—, terminan movilizándose junto a los estudiantes. Lo que explica esa transformación es el contacto con la memoria del '18: su conocimiento, apropiación y actualización.

El disparador no deja de ser algo ingenuo y simplista, en especial bajo la sombra magnánima de la Reforma: Ángela es una estudiante adulta que termina expulsada porque no puede equilibrar los horarios de cursado con los de su trabajo, lo cual lleva a que sus compañeros inicien una campaña en defensa de sus derechos —“#TodesporÁngela”, rezan los carteles—. Pero lo que vuelve interesante al film es la manera en que Ruiz registra ese proceso, a través del cual el legado de la lucha estudiantil se asume como un acontecimiento abierto, con ecos que llegan a los oídos de los estudiantes del siglo XXI. La puesta en escena de los ensayos hacen hincapié en la memoria como una práctica: mientras los estudiantes intentan aprender los textos, la imagen se compone de manera pictórica, haciendo que la posición de los cuerpos, sus movimientos y los encuadres exacerben el aspecto artificioso. En la escena inicial, por ejemplo, los estudiantes forman una única fila y van tomando turnos para hablar. La chica que queda al frente mira a los ojos de la cámara, expone su texto y se corre fuera de campo, dando lugar a que hable la compañera que estaba justo detrás de ella. Cada vez que uno de los estudiantes sale del plano, el protagonismo lo adquiere el rostro ubicado justo detrás. Una escena posterior se organiza de manera similar, pero los rostros son filmados de perfil y en vez de salir del plano después de hablar se van sumando uno a uno, justo antes de dar su discurso. Si hay algo que caracteriza a estos pasajes es su rasgo coreográfico, que los diferencia del resto de las escenas. Cuando se muestran los ensayos, la imagen está finamente calculada, sin ningún tipo de encubrimiento, y subraya una idea central para toda la película: que la memoria no refiere a un hecho objetivo ni tampoco cerrado. Invocar el espíritu de la Reforma implica un acontecimiento que al ser actuado, al ser puesto en cuerpo, es traído al presente. Se encarna, se vuelve performance, y como tal, performa el aquí y ahora. La ficcionalización desborda hacia el presente. De esa manera se produce un desdibujamiento de fronteras: los textos del '18 se convierten en un canal anacrónico para que los estudiantes piensen su lugar en el presente. Ello adquiere su punto cúlmine sobre el final: en una escena dentro del comedor universitario, los jóvenes se van subiendo uno a uno arriba de las sillas, mirando al resto desde lo alto mientras entonan otro

coro de discursos nacidos un siglo atrás. Para ese momento, más que nunca, no están hablando del pasado, sino que ese pasado le habla a su presente. Está interviniendo en él.

### **La política: se mira y no se toca**

Después de la apatía y la neutralidad, *Camila saldrá esta noche* y *Ciudad universitaria* ensayan modos de retratar a la juventud que sueltan la mano al legado de los noventa. Aquí, finalmente, nos encontramos ante personajes atravesados por la política y conectados con el mundo que los rodea, más allá de sus propios grupos afectivos. Las dos películas tienen el mérito de explorar otras formas de vincular al cine con el presente, al mismo tiempo que encuentran sus propias limitaciones: la construcción de un mundo ideológico que predetermina a los personajes, casi sin matices, y la tendencia a simplificar los conflictos políticos que abordan. En el mejor de los casos, los films de Barrionuevo y Ruiz ponen en escena una mirada que resulta una *rara avis* dentro de la fauna del cine argentino contemporáneo: la capacidad de vislumbrar una comunidad, donde los personajes se unen unos a otros para confrontar a una sociedad que los ha condenado o marginalizado.

Más allá de las estéticas de la baja intensidad que irrumpieron en los noventa, la mirada colectiva que encienden Ruiz y Barrionuevo debe pensarse en tensión con una tendencia mucho más reciente del cine argentino: la consolidación de una visión desencantada del mundo que se repite en distintas películas, cuyo hábitat natural son las pantallas de las multisalas. En aquellos films, los directores buscan ascender los escalafones industriales con una interpretación particular del cine autoral: *Relatos salvajes* (2014) de Damián Szifrón, *La patota* (2015) y *La cordillera* (2017) de Santiago Mitre, *Animal* (2018) de Armando Bo Jr, *El ciudadano ilustre* (2015) de Mariano Cohn y Gastón Duprat y *4x4* (2019) del mismo Cohn son films emblemáticos de ese linaje contemporáneo. Todos conjugan narraciones prístinas con estrellas nativas y temáticas “importantes”, más o menos alejadas de la idea tradicional de entretenimiento. Su gen compartido, por sobre cualquier otro, es el retrato estereotipado de una comunidad fragmentada, donde los vínculos colectivos se han vuelto imposibles. Nadie como *Animal* (2018) de Armando Bó para arrastrar esa visión al abismo. En ese emblema del cine academicista se llega hasta navegar el torrente sanguíneo del protagonista, mientras una orquesta estalla en un orgasmo solemne. Eso mismo, el interior volcánico del antihéroe, sirve para capturar la mutación salvaje y egoísta que se propaga por

la sociedad como un virus. Ya no hay escapatoria para ricos ni para pobres. Todos, sin excepción, estamos destinados a chuparle la sangre al que encontremos al lado .

En el caso de *Camila...y Ciudad universitaria*, parece conjugarse un imaginario distinto. Frágil y solitario, lo cual también lo dota de singularidad. Entrevé un mundo en el cual otros lazos aún son posibles.

**(\*) Becario Doctoral en el Instituto de Humanidades (IDH) de CONICET - UNC.**

### **Bibliografía**

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

**Bazin, André** (2008) *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.

**Bernini, Emilio** (2003) "Un proyecto inconcluso: Aspectos del cine contemporáneo argentino". En: *Kilómetro 111*, número 4.

**Depetris Chauvin, Irene** (2011) "Voces blancas: neutralidad y afecto en el cine y la narrativa de Martín Rejtman". En: *Latin American youth and market culture in the age of neoliberalism*. Tesis presentada en el Doctorado en Filosofía, Cornell University. Recuperado de:

[https://www.academia.edu/44452485/LATIN\\_AMERICAN\\_YOUTH\\_AND\\_MARKET\\_CULTURE\\_IN\\_THE\\_AGE\\_OF\\_NEOLIBERALISM](https://www.academia.edu/44452485/LATIN_AMERICAN_YOUTH_AND_MARKET_CULTURE_IN_THE_AGE_OF_NEOLIBERALISM)

**Iparraguirre, Martín** (2019). El kirchnerismo en el cine de ficción argentino. En X. Triquell y S. Ruiz (Coords.), *Imágenes en conflicto. Construcciones audiovisuales de la conflictividad social en Argentina*. Córdoba, Argentina: Editorial de la UNC (pp. 50-73)

**Koza, Roger** (2015a) "Una visión desde algún lugar: un misterioso fuera de campo (de la ficción)". Recuperado de: <http://www.conlosojosabiertos.com/una-vision-desde-algun-lugar-el-misterioso-fuera-de-campo-de-la-ficcion/>

**Koza, Roger** (2015b) “Lo pequeño no es hermoso”. En: *Deodoro*, número 57. Córdoba: editorial de la UNC.

**Noriega, Gustavo** (2006) “La tristeza de los niños ricos”. En: *El Amante*, número 174. Buenos Aires: Ediciones Tatanka.

**Prividera, Nicolás** (2014) *El país del cine*. Córdoba: Los Ríos Editorial.

**Sonzini, Ramiro** (2016) “Tras la pista del cine de indagación”. En: *Revista Cinéfilo*, número 22. Córdoba: Los Ríos Editorial.

**Triquell, Ximena** (2015) “El tiempo suspendido: adolescentes en el cine argentino contemporáneo”. En: *Cinemas d'Amérique Latine*, número 23. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1769?lang=en>