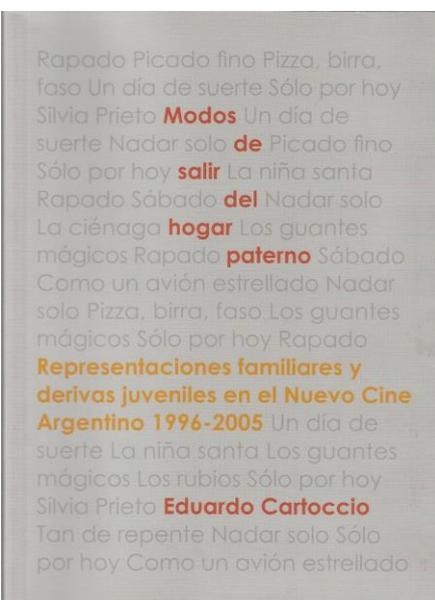


Sobre Cartoccio, Eduardo. *Modos de salir del hogar paterno. Representaciones familiares y derivas juveniles en el Nuevo Cine Argentino 1996-2005*, Buenos Aires: Libraria, 2016, 189 pp., ISBN: 978-987-3754- II-I.

por Victoria Julia Lencina*



Ganador de la primera edición del Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino encabezado por la Biblioteca de la ENERC - INCAA, el libro de Eduardo Cartoccio se propone indagar de una manera peculiar en las representaciones juveniles que procuró el Nuevo Cine Argentino. Eligiendo como núcleo disparador de su estudio al período 1996-2005, el autor distingue una cierta indefinición respecto al lugar de la enunciación desde el cual se caracteriza a los personajes y se establecen sus expectativas, sus modos de

aprehender y concebir el mundo. El punto de vista que intenta localizar es aquél que desborda la palabra paterna sobre los jóvenes, es decir, una enunciación filial/juvenil que expresa las mutaciones acaecidas en el contexto social del “modelo neoliberal”.

Si la temática juvenil logró presentarse como una problemática relevante a partir de la Generación del 60 cabe señalar que, no obstante, se estructuraba en relatos de encierro familiar cuyo tópico frecuente recaía en el plan de una posible huida por parte de los jóvenes. En películas como *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), el hogar era un seno de hostilidad, en el que la tiranía del padre se evidenciaba mediante las órdenes de ejecución de los amantes. La

huida, en este sentido, estaba vinculada a la búsqueda del territorio ideal en un tiempo futuro. Por su parte, la investigación llevada adelante por Cartoccio plantea que el Nuevo Cine Argentino ofrece una novedad a la aporía de la huida juvenil al presentar personajes que se desenvuelven en una territorialidad y temporalidad de “circulación permanente” (p. 14) con el objetivo de “construir otro tipo de territorialidades y subjetividades” (p. 141). Por otra parte, tanto en las vertientes del realismo y del costumbrismo, el cine argentino de la posdictadura militar y de la década del ochenta operaron mediante una puesta en equivalencia de la organización familiar y la identidad nacional, donde la figura del padre equivalía al gobierno de la dictadura militar y/o a la reconstrucción democrática emprendida en el año 1983. En contrapartida, Eduardo Cartoccio demuestra que las representaciones familiares en el Nuevo Cine se desvían de la referencia a un padre represor o totalizante con lo que dan lugar a la emergencia de un carácter performativo de las mismas en el que el cuerpo y la percepción entran en consonancia con contextos territoriales e institucionales específicos.

En una de las escenas más cautivantes del film *Rapado* (Martín Rejtman, 1992), en la que Lucio comienza a arreglar una moto robada, se escucha la canción “Estrella Roja”, interpretada por el grupo musical Suárez, cuyas primeras líneas melódicas expresan: “Fue un año malo, no recuerdo otro peor, estaba en la calle sin trabajo y sin amor. Nadie decía nada bueno, nada malo de mí”. En el momento del auge privatizador y especulativo del neoliberalismo económico se sucedió la instalación de una “sociedad excluyente” (Svampa, 2005), en la que los trabajos de medio tiempo y el desempleo se volvieron moneda corriente. En estas circunstancias, tal como lo denota la letra de la canción, los jóvenes permanecían aislados y casi estigmatizados, buscando alternativas al encierro en lugares remotos. El personaje joven que se ubica en el umbral, debatiéndose entre la disyuntiva de irse del hogar paterno o permanecer “atado” a él de modo inconsciente e inevitable, es lo que se pone

en juego en *Rapado* —con el viaje de Lucio hacia el campo— así como en el desarrollo de otros relatos seleccionados por Cartoccio.

La estructura del libro junto con la originalidad de la propuesta del autor respecto de un período que, luego de la ley de cine de 1994, fue síntoma de la producción de diversos estudios de análisis cinematográficos y de la publicación de distintos materiales bibliográficos; son dos de sus mayores méritos, sobre todo, al demostrar que sobre el cine de los años noventa y dos mil quedaba aún mucho por decir. En principio, el capítulo 1 titulado “El Nuevo Cine Argentino, los jóvenes y las relaciones familiares” delinea las coordenadas sociohistóricas al que las representaciones familiares y las derivas juveniles se anudan, a la vez que presenta las definiciones y características primordiales generadas por la expresión “Nuevo Cine Argentino”. En el capítulo 2 “La ensoñación juvenil y el enfoque autópico”, se analizan detalladamente dos ideales diferenciados acerca de lo que conlleva a la felicidad, se trata de dos modos de posicionamiento que Cartoccio ha contribuido en denominar al primero “actitud de ensoñación” y, al segundo, “enfoque autópico”. La diferencia entre ambos modos radica en el nivel de enunciación en el que son planteados en cada caso. Mientras el término “actitud” refiere al deseo que se expresa verbalmente en el discurso de los personajes, la palabra “enfoque” se utilizará para hacer mención de “los procesos que definen una posición pero que no son planteados y explicitados por los propios personajes, sino que lo son desde la instancia de enunciación global del film, desde el meganarrador fílmico” (p. 48). El tópico que define a las historias del corpus filmográfico elegido por el autor —entre los que se encuentran, por citar algunos ejemplos, los casos paradigmáticos de *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998), *Sólo por hoy* (Ariel Rotter, 2001), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) y *Tan de repente* (Diego Lerman, 2003) —es la emancipación juvenil. Si la “actitud de ensoñación” motiva a los jóvenes a soñar despiertos con la actividad de irse de un hostil hogar paterno hacia un sitio que ofrezca las

posibilidades de un nuevo comienzo, ya sea en compañía de una pareja y/o amigos o consolidando una familia propia; el “enfoque autópico elude toda representación de un lugar esencialmente distinto como sitio privilegiado para *poder ser felices*” (p. 49), siendo los personajes acechados por una memoria familiar que repudian pero de la cual no pueden encontrar escapatoria posible. Los vínculos fraternos y las relaciones de hermandad tienen dedicado un apartado especial en el capítulo 3 titulado “Un mundo de hermanos menores”. Lo interesante del análisis de esta sección está asociado a la distinción de dos categorías de hermanos cuyas características presentan connotaciones bien diferentes dependiendo del rol ocupado en el seno familiar y la generación sociohistórica a la que pertenece cada uno. La voz peridiegética de Albertina Carri en *Los Rubios* dice en un momento del relato: “Vivo en un país lleno de fisuras; donde fue el centro clandestino donde mis padres fueron secuestrados, hoy es una comisaría. La generación de mis padres, los que sobrevivieron a una época terrible, reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece. Los que vinieron después, como Paula L. o mis hermanas, quedaron en el medio, heridos, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables”. Así, retomando el ejemplo de la película de Carri y tantos otros, Eduardo Cartoccio demuestra que los hermanos mayores presentan estados emocionales melancólicos, permaneciendo atados a la memoria, a un tiempo pasado y a la figura paterna; en cambio, los hermanos menores se vinculan a la movilidad en los espacios abiertos —es decir, aquella circulación permanente que con tanto fervor describe el marco una temporalidad presente y en perpetua continuidad— con la posibilidad de concretar proyectos, de exhibir conductas alegres y de establecer relaciones amorosas.

La cartografía de la gran ciudad es también el disparador de un análisis en el capítulo 4 “Territorios más allá del hogar” que permite concebir aquél territorio en términos de hostilidad o de arraigo. La representación que se efectúa de la ciudad de Buenos Aires genera motivaciones diferentes en los personajes

juveniles quienes podrán optar por huir o circular en ella. La reflexión del autor propone que el paisaje urbano, de fuerte agresividad visible en su estética de grandes edificios y tránsito caótico, se torna inhabitable al carecer de una escala humana. En este sentido, la huida es la única opción para los jóvenes que viven en un sitio meramente expulsivo. Por otra parte, la ciudad puede representarse como un espacio de tranquilidad y de creciente interioridad. Allí los personajes, a pesar de que no dejan de moverse en una circulación continua, se desplazan por las calles con calma, buscando su destino prescindiendo del punto de vista paterno. Por su parte, el capítulo 5 concluye el planteo general de la investigación al delimitar una enunciación filial/juvenil que, al presentar disimetrías entre imagen y sonido, desmonta la enunciación paternalista característica del cine de los ochenta. Si en el cine de la posdictadura la palabra del padre organizaba la imagen, Cartoccio se encarga de comprobar que con las representaciones familiares del Nuevo Cine Argentino se producen disyuntivas entre oír y no ver o, a la inversa, entre ver y no oír que no finalizan por otorgar un mensaje con un contenido específico sino, al contrario, “tienden a producir significaciones más abiertas o zonas de indeterminación en cuanto a significados” (p. 150), estimulando las capacidades de interpretación del espectador. De este modo, el cine surgido en la década del noventa contribuyó a elaborar un modo de enunciación más complejo y profundo que el del período anterior.

El Paraíso, representado en la Biblia a modo de lugar tranquilo y hermoso, es lo que anhelan los jóvenes que habitan en las coordenadas geográficas de una ciudad agobiante sea por su furia o su calma. Los vínculos fraternos atravesados por un pasado irrecuperable y/o repulsivo, por una memoria familiar que busca instaurar un orden hereditario de imposición y reglas, se tornan en imaginarios que finalizan por atemorizar a unos hermanos mayores nacidos y criados en la crueldad del Proceso de Reorganización Nacional, y que estimula a unos hermanos menores a emprender la huida del hogar

paterno. La originalidad de la investigación de Eduardo Cartoccio radica en la sabia reflexión de asociar una realidad social y política nacional (la de la dictadura militar del setenta y sus consecuencias con el modelo especulativo del neoliberalismo económico de los años noventa) con un tipo de enunciación filial/juvenil que implica una invocación a la huida con la finalidad de concretar el desapego paterno, abriendo las puertas a la posibilidad de construir una territorialidad y subjetividad propias y diferentes al mandato establecido por la figura del padre.

* Victoria Julia Lencina es estudiante avanzada de la Licenciatura de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" (IHAAL-UBA). Adscripta de la cátedra Historia del Cine Universal (FFyL, UBA). E- mail: lencina.victoria@gmail.com