

## Jóvenes y desplazamientos interregionales en el cine argentino estrenado en los noventas

Miriam E. Goldstein

Facultad de Ciencias Sociales, UBA

[mirigold@yahoo.com.ar](mailto:mirigold@yahoo.com.ar)

### Resumen

La mirada cinematográfica sobre los jóvenes cobró particular relevancia en el cine estrenado en Argentina entre mediados y fines de la década de los noventas.

Asimismo, no pocas problemáticas giraron en torno de la posibilidad/imposibilidad de lograr desplazarse, ya dentro del territorio nacional, ya desde el mismo hacia otras zonas de América.

Una actitud dominante observada en representaciones filmicas de jóvenes durante este período, ha sido la que denominé “merodeo” (Goldstein 2005 y 2008). Su desarrollo desemboca, frecuentemente, en un intento de huida del territorio nacional –*Pizza, birra, faso* (Caetano-Stagnaro 1998)–; o en un desplazamiento hacia otro punto, pero sin sentido manifiesto –*Rapado* (Rejtman 1996)– y, de manera casi excepcional, implica un desplazarse hacia un lugar en búsqueda de cambios, con posterior regreso al origen, pero modificado –*Una noche con Sabrina Love* (Agresti 2000); *Mala época* (FUC 1998). Significativamente, algunos desplazamientos hacia el exterior del territorio nacional forman parte sólo de la fantasía de personajes pertenecientes a sectores populares marginales, quienes fabulan con la existencia de un padre imaginario, quien los espera allí para brindarles una opción salvadora. –*Fuga de cerebros* (Mussa 1998).

Los desplazamientos concretados en los relatos filmicos alcanzaron resultados diversos. En relación con los sectores sociales representados, observamos que, a menudo, varones de sectores populares alcanzaron desenlaces fatales. En cambio, sus pares de los sectores medios contaron con mayores posibilidades y los resultados no fueron necesariamente trágicos (*Rapado*).

Con todo, podría decirse que los desplazamientos nunca fueron coronados por el éxito, y cuando no significaron la muerte para el propio joven o adolescente, implicaron un final trágico para otro, lo que convertía al muchacho en cuestión en responsable o culpable de esa muerte.

Nuestra hipótesis consistiría en señalar que la juventud representada en el cine de este período está signada fuertemente por su vinculación con la tragedia, lo que implicaría cierta continuidad con lo afirmado por Farhi (2005) para el período 1983-1994, inmediatamente anterior.

### Introducción

Desplazamiento seguido de muerte. Ése parece ser el periplo cuasi obligado según las tramas que ponen en escena la representación de jóvenes en el cine argentino de un período reciente. Una tragedia que iguala, a hijos de clases que van de medias a

poderosas, casi tanto como –aunque de modos diferentes– a los desposeídos de los sectores populares y marginales.

En cuanto al período elegido, 1995 marca la vigencia de la denominada Nueva Ley de Cine. Con mejores alcances para la producción de películas nacionales, aunque con la limitación de que, por administración inescrupulosa de los fondos, proyectos filmicos de los multimedios se hacen acreedoras a subsidios millonarios. A lo que se suma el problema, aún irresuelto, de los circuitos de exhibición, saturados por el cine denominado “comercial”, fundamentalmente de origen foráneo, y al que viene a sumarse toda película que proviene de algún multimedio nacional.

En el otro extremo, 2001: la prueba que vino a confirmar el fracaso del neoliberalismo nacional menemista-delarruista. Crisis, estallido y miseria.

En medio de este contexto pregnado de contradicciones, emergen representaciones de jóvenes en las grandes pantallas.

Algunos acasos a revisar: *Hijo del río* (Ciro Cappellari 1995); *Rapado* (Rejtman 1996); *Pizza, birra, faso* (Caetano-Stagnaro 1998); el episodio “La querencia” de Nicolás Saad en *Mala época* (FUC 1998); *Fuga de cerebros* (Mussa 1998); *Taxi, un encuentro* (Gabriela David 2001). Además, tendremos en cuenta también filmes de directores consagrados: *El desvío* (Maldonado 1998); *Una noche con Sabrina Love* (Agresti 2000).

### **Breve panorámica del pasado**

No resulta excepcional observar en las películas nacionales, sobre todo las estrenadas en los años sesentas, representaciones de jóvenes cuya actitud más reiterada es la de desplazarse casi continuamente. Bien podría tratarse de un modo figurado de expresar el universo joven, ya que vocablos como “adolescencia” y “juventud” han sido frecuentemente asociados con interpretantes como: “transición temporal hacia algo nuevo” “búsqueda de identidad y de lugar propios” (Margulis (ed.) 1996, Cao 1997, Gutiérrez Baró 1999, Margulis et al 2003).

Sin embargo, esta regularidad suele hacerse presente en casos muy variados y adquirir así muy diferentes funciones.

En algunos de los más relevantes filmes que escenifican el mundo joven de los sesentas, los desplazamientos se suceden, sobre todo, por la ciudad de Buenos Aires, pero también van desde allí hacia la costa, de Mar del Plata o Villa Gesell, según los casos; pienso por ejemplo en *Los jóvenes viejos* (Kuhn 1962), *Los inconstantes* (Kuhn 1963). El tedio parece signar la vida de estos jóvenes de clases medias y altas. Deambulan por una ciudad en la que parecen no tener sitio propio, una sociedad que los condena por sus libertades sexuales o por su aspecto pelilargo. Jóvenes que ostentan el propósito de cambiar los patrones que rigen el mundo.

Otro conflicto planteado responde a la imposibilidad de ligazón entre jóvenes de distintas clases sociales. Un ejemplo sumamente interesante lo representa *Breve cielo* (Kohon 1969). Delia/Ana María Pichio es una joven marginal de los suburbios, quien subsiste ofreciendo sus servicios como prostituta en el barrio de Constitución. El joven/Alberto Fernández de Rosa, sobrino de un almacenero, está imbuido de los valores de un comerciante de baja clase media. Y aunque, a pesar de las distancias

sociales, el lazo que los une circunstancialmente va creciendo con posibilidades de modificar ambos universos; sin embargo, los esquemas culturales dominantes y el habitus incorporado en ambos harán que la unión entre ambos no se concrete.

Por otra parte, *Prisioneros de una noche* (Kohon 1962) ponía en escena a una joven pareja de los sectores desposeídos, que intentaba salir de su miseria y armar una vida juntos infructuosamente: ella terminaba presa, y trancos todos sus planes de felicidad futura, por haber dado muerte a quien la vejara.

Podría afirmarse que un rasgo reiterado en muchas de las mencionadas representaciones tiene que ver con la frustración de los ideales y deseos acariciados por los jóvenes y la posterior reacomodación de los jóvenes en los parámetros del mundo de los adultos.

La muerte es una presencia sólo accidental. Cuando se trata de la muerte de un joven, un hecho político-estudiantil lo motiva, o bien la enfermedad. Y en personajes del submundo cuasi marginal, lo que se produce es la caída en desgracia por haber matado a un adulto por quienes se han sentido envilecidos e impedidos de alcanzar sus sueños.

Respecto del período 1983-1994, retomamos los planteos de Andrés Farhi, quien en su estudio de la representación de los jóvenes en el cine argentino de dicho período señala una continuidad entre filmes realizados antes y durante la restauración de la democracia en la Argentina: la figura del padre, el encierro y el autoritarismo. Y encuentra en el subperíodo que va desde 1983 hasta 1988 casos frecuentes en los que la tragedia juvenil ocupa un lugar central dentro de la representación discursiva. Según afirma, los jóvenes estarían representados, de manera unívoca y homogénea, en su mayoría pertenecen a la “clase media/alta urbana (...) en referencia a una trama familiar conflictiva y asfixiante”. Así, concluye:

Este abordaje permite dividir los filmes entre aquellos que evidencian la tragedia juvenil como único escape (la muerte, el suicidio, la sobredosis, la locura y el encierro posterior) y los que sólo representan las adversidades a enfrentar por los personajes. Así, podría argumentarse que durante los primeros años de la democracia, el cine nacional ubicó a los protagonistas masculinos dentro del primer subgrupo, e incluyó a los protagonistas femeninos en el otro (con la excepción de *Camila*, ejemplo antes desarrollado). (Farhi 2005: 50)

### **Los años noventas. Ser jóvenes o la necesidad de huir**

Nos referiremos a continuación al período que nos ocupa, que va desde 1995 hasta 2001, y focalizamos en películas cuyos protagonistas son jóvenes. En ellas, los desplazamientos interregionales aparecen representados como una necesidad de huida. La ciudad parece ahora cumplir un rol de expulsión, como consecuencia de la exclusión social.

A veces, la huida toma la forma de un plan concreto a realizar, con objetivos de escapar de la autoridad, o bien, de buscar un futuro mejor para sí que será encontrado fuera del país o de la ciudad capital. En otros casos, toma la forma de un sueño: se huye para encontrarse con un padre inventado, quien lo tiene todo y está esperando lejos.

Huir del territorio implica la posibilidad de salvación para estos jóvenes. Tal vez la única.

Tal como intentaremos demostrar a continuación, raramente logran concretar la huida. Y no lograrlo equivale a ser alcanzados por la muerte. Así, casi en la totalidad de los casos, los jóvenes —especialmente si se trata de varones de sectores populares marginales—, se ven alcanzados por la tragedia, sea porque ellos mismos encuentran la muerte, sea porque la ocasionan a algún otro sujeto o bien porque pierden a algún ser querido.

*Hijo del río* es el primer largometraje de Ciro Cappellari, realizado en coproducción con Alemania en 1991 y estrenado tardíamente en 1995. El director, también coautor del guión, es nacido en la Patagonia, pero residió en Alemania varias décadas y trabaja también en cine documental. Narra la vida de Juan Pelayo, un joven chorote de 18 años nacido en La Merced, provincia de Salta, al que la muerte persigue.

La pesca con redes es una actividad de subsistencia fundamental en el legado cultural de los chorotes. La primera secuencia del filme escenifica el momento crítico en que Juan debe abandonar su lugar de pertenencia, dado que, junto a todos los pescadores de su pueblo, es perseguido por quienes pretenden que el río es ahora propiedad privada y disparan contra los adolescentes que intentan sin éxito realizar su rutina laboral cotidiana. El reclamo de justicia ante las autoridades lugareñas no encuentra eco favorable alguno.

El abandono de su territorio implicará para él la separación definitiva de su familia, compuesta por abuelo, madre y hermanos. Pero, también, el abandono paulatino de su lengua aborigen y de la actividad que le daba sustento a su familia.

La dimensión de lo que debió abandonar cobra importancia en el marco del relato filmico cuando, ya en una Villa de emergencia en Buenos Aires, en la que conoce a Manuela, será un intercambio de relatos laborales los que permitirán a cada uno de ambos sentirse individuos narrables ante el otro.

Pero todo su periplo hasta la llegada a la gran ciudad es una batalla contra la muerte. Primero para en La Misión, en el rancho de un compadre que muere sin asistencia alguna en medio de un descampado al borde de la ruta y en brazos del muchacho.

Conoce a Rana, quien será su amigo y compañero inseparable de ruta. Juntos, y luego de una experiencia de violencia por parte del patrón, se van para Salta capital, desde donde luego deciden tomar un tren a Buenos Aires.

Ya en Barracas, encuentran a Ramona/Luisa Calcumil, una viuda paraguaya que vive con sus hijos en una villa y es pariente lejana de Juan. Allí, en una tormenta nocturna que provoca una gran inundación, un niño muere ahogado mientras Juan intenta salvarlo sin éxito. Esa misma noche, casi muere Juan.

A raíz de su asociación con pibes de una banda delictiva de la villa, Rana y Juan conviven casi a diario con múltiples riesgos, pero sobre todo con el de ser capturados y muertos por la policía. Finalmente, un día la policía busca a rana y lo golpea hasta matarlo. Luego, matan a mansalva a toda la barra de delincuentes menores que lo acompaña a Juan.

El protagonista sólo tiene dos agentes facilitadores. Uno de ellos es un ser sobrenatural; se trata del Santo Bazán Frías, un enemigo público de ricos, protector de pobres, muerto por policías en el paredón de un cementerio en Tucumán, quien se le aparece durante el camino hacia la capital. El otro es “Cuchara”, un hermano de su padre. Ex militante de los sesentas, el tío de Juan se dedica en el presente a oscuras actividades. Él vende algunos de los objetos que el chico consigue mediante el hurto. Pero cuando su sobrino

necesita escaparse, lo salva, lo pone en un barco y lo envía rumbo al Uruguay. Ya en el barco, la imagen acompañante de Bazán Frías garantiza que el protagonista ha de arribar sano y salvo.

Podría decirse que este desenlace resulta excepcional, sobre todo porque quien finalmente se salva de la tragedia personal es un joven doblemente subalterno, por sus orígenes indígenas pero también por las características de marginalidad que adopta durante su vida en Buenos Aires.

Posiblemente, los casos que reseñaré a continuación sirvan para comprender lo que vengo planteando. Con todo, la salvación que consiste en huir del país para intentar vivir mejor en otro territorio será un leitmotiv en el cine de este período: no sólo en el cine de bajo presupuesto, sino también en producciones multimediáticas como *La furia* (Juan B. Stagnaro 1997).

*Mala época* es un filme episódico realizado por un colectivo de alumnos de la Fundación Universidad del Cine en 1998. En el marco de una Buenos Aires en proceso de elecciones legislativas, la historia narrada entrelaza cuatro breves relatos, cuyos protagonistas son Oscar, Omar, Pablo y Antonio. Cada uno de ellos busca concretar un deseo, y en cada caso las circunstancias lo frustran. En palabras de Horacio Bernades (1998) “cuatro perdedores intentan sobrevivir en tiempos de menemismo y exclusión social”.

Según las necesidades del presente trabajo, consideraremos dos de sus episodios. “La querencia”, de Nicolás Saad, pone en escena la historia de Oscar, joven muchacho provinciano que deja el campo, donde junto a su hermano menor trabaja la tierra, para llegar a la gran ciudad guiado por el anhelo de progresar, y luego mandar a buscar a su hermano menor. Pero el relato resulta circular: Oscar deberá regresar al pago del que procede, con un cadáver oculto para enterrar. Narrada con los rasgos de un thriller urbano, en realidad no lo es estrictamente, ya que lejos de haber asesinado a su vecino de cuarto en la pensión que habita, sólo lo ha matado accidentalmente como consecuencia de una pelea cuerpo a cuerpo, desencadenada cuando el “polaco” descubre que le falta su dinero y que es Oscar quien lo espía, culpable por habérselo arrebatado.

Así, el joven campesino, quien apenas llegado a Buenos Aires ya ha sido tratado con violencia por varios de los personajes urbanos a los que acaba de conocer –sobre todo el administrador de la pensión, pero también los vecinos de una unidad básica, representados como politiqueros amenazantes– siente el miedo pavoroso de ser acusado él mismo como victimario.

La persecución, típica instancia en las estructuras del género policial, no responde a un hecho real, sino a la paranoia del joven, quien cree estar siendo perseguido por móviles policiales mientras intenta huir de la ciudad.

Contracara rotunda de su deseo, en realidad Oscar ha mandado llamar a su hermano, pero sólo para que lo ayude a huir con el cadáver que tiene oculto. Como resultado, aquellos pesados trabajos agrícolas en los que se emplea la pala a inicios del relato son reiterados por el encuadre cinematográfico final, en un atardecer campestre, mientras los hermanos, de nuevo juntos, ahora cavan una fosa para ocultar a un muerto. La urbe ha operado como infalible agente de envilecimiento.

“Está todo mal”, episodio de *Mala época* dirigido por Salvador Roselli, presenta como protagonista a Pablo, joven estudiante de clase media empobrecida, cuyos padres, con grandes pretensiones de ascenso, intentan denodadamente parecer lo que no alcanzan a ser.

Contra sus propios reclamos, es obligado a concurrir a un colegio privado de zona norte. Allí se ha enamorado de Lucía, hija de un candidato político de la zona. Conquistar a esta compañera y tener éxito en un sector social que no es el suyo son los deseos del muchacho. Sin embargo, las limitaciones económicas en las que vive su propia familia le impiden mostrar aquellos consumos “necesarios” para ser incluido en la élite a la que pertenecen sus compañeros.

Un día, el muchacho encuentra un maletín repleto de dólares. Si bien ignora su procedencia –se trata del pago de una fianza destinada a lograr la liberación de un empresario secuestrado– tampoco se dedica a averiguarla. El último plano lo muestra satisfecho, enfundado en la campera que ha tratado de adquirir antes sin poder hacerlo. Lo cual pone en evidencia que se ha limitado a aprovechar el rédito económico de la situación, y permanece en la inconciencia de haber causado la muerte del empresario secuestrado.

En ambos casos, un joven protagoniza un desplazamiento campo-ciudad, por un lado y por otro, en la ciudad neoliberal, el tránsito de clase media al territorio de la clase alta. Las implicancias son negativas y la muerte de otro sujeto es el corolario.

Los cuatro jóvenes representados en *Pizza, birra, faso* (Caetano-Stagnaro 1998) viajan con la fantasía a lugares de ensueño en los que supuestamente salen con modelos o vedettes de la farándula. O sueñan con ser los ladrones representados por el cine hollywoodense en *Perros de paja*, película de la que pretenden aprender a dar un gran atraco. Sin embargo, en pos de aquella vida fantaseada, y como resultado de su delictivo merodeo urbano, la muerte ha alcanzado a tres de ellos, Córdoba/Héctor Anglada intenta ya moribundo tomar el buque que lo llevaría al Uruguay, junto a Sandra, madre de su futuro hijo. El viaje al exterior, o su intento, significa para ellos la posibilidad de intentar una vida mejor.

En *Fuga de cerebros* (Mussa 1998) Fideo/Nicolás Cabré y Juan/Luis Quiróz han planificado viajar a Nueva York, guiados por una ilusión: allí los espera una idílica figura paterna, imaginada por Fideo, quien a través de su fantasía logra dar forma a un relato salvador en la figura de su padre.

Pero los jóvenes mueren a manos del gatillo fácil, mientras el relato filmico escenifica en imágenes oníricas una llegada al cielo de Nueva York.

En 1998 se estrenaba también la película *El desvío* (Maldonado 1998). Su diégesis representa a un grupo de jóvenes de clase media porteña. Se trata de Mauro/Pablo Echarri, Eduardo/Federico D’Elía, Gabriela/Nancy Duplaa y Sebastián/Gastón Pauls, quienes un viernes por la noche decide irse a buscar diversión hacia un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Huyen de un panorama laboral que los asfixia y de una vida sin perspectivas.

Pero la historia vira hacia el policial, ya que el hallazgo de un auto a la vera de un camino, con una enorme cantidad de dólares en su interior y dos hombres aparentemente moribundos muy cerca del mismo, los enredará en una trampa de la que intentarán salir sin éxito. Se trata del rescate para liberar a la joven Mariana/Magalí Moro, hija de una familia de fortuna y secuestrada por obra de su padrastro, en complicidad con un empleado de su madre. El resultado serán sólo dos sobrevivientes, Gabriela y Sebastián, la primera de los cuales se suicida tiempo después de haber atravesado ese episodio profundamente traumático. En este caso, el rumbo sorpresivo que ha tomado el viaje pone al descubierto las miserias de quienes componen este grupo

de amigos, así como los lleva, por un lado, a añorar aquella vida gris de la que huyeran, pero por otro, a la fantasía de lo que concretarán si logran escapar con vida y el botín.

*Una noche con Sabrina Love* es el primer trabajo del director Alejandro Agresti realizado por encargo, y del cual el cineasta fue también autor del guión. Estaba basado en una novela de Pedro Mairal, ganadora del premio Clarín de novela 1998. La película fue producida por Patagonik Film Group<sup>1</sup> y se estrenó en el año 2000. En este filme,<sup>2</sup> el dificultoso viaje entre Curuguazú y Buenos Aires realizado por Daniel Montero/Tomás Fonzi, un muchachito de 17 años, está motivado/posibilitado por un programa televisivo. En efecto, Sabrina Love es una actriz de películas porno y conductora del programa erótico organizador del Concurso “Una noche con Sabrina Love”.

Diríase que escenifica a una generación de jóvenes para quienes la comunicación mediada es sumamente importante, casi necesaria. Frente al temor o la inseguridad, suplantando las experiencias cara a cara. Cuando Enrique, hermano mayor de Daniel, fantasea con decirle a su padre que es gay, demuestra su imposibilidad y miedo imaginando decirlo a través del radio de la camioneta. Por otra parte, como Daniel no se anima a decirle a su hermano que ambos padres han muerto en un accidente, elige grabar un video para explicar lo sucedido. Frente a la cámara que lo filma se permite narrar, emocionarse, y hasta llorar.

La experimentada Sabrina le ofrece al menor lograr su “debut” sexual. Daniel llega hasta ella mediante una carta en la que le cuenta su historia. Su voz en off atraviesa el relato filmico de principio a fin. Y termina la misma diciendo: “Yo estoy muy solo y no tengo con quien hablar. Siempre te voy a querer. Pase lo que pase y para toda la vida.” Así, la diva porno viene a reemplazar a figuras familiares que ya no están. Este peculiar vínculo afectivo le sirve al muchacho para sentirse habilitado a volver a su pueblo pensando en ponerse de novio con la chica que le gusta. Es un viaje iniciático el que acaba de realizar y del que regresa transformado.

Estrenada en 2001, *Taxi, un encuentro* (Gabriela David) representa el conflicto vivido por una joven que, luego de una tragedia familiar, desea escaparse hacia el interior del país. Su abuela vive en el Litoral y es la única sobreviviente de su familia. Sin embargo, toma un taxi en estado de shock y se desmaya. Un joven marginal, que acaba de robar aquel taxi, la lleva a su casa en un barrio precario y luego al hospital, con lo que consigue salvarla. Luego la abuela de la joven la viene a buscar y la lleva a vivir con ella. Pero la muchacha, pasado un tiempo, viaja por su cuenta de regreso a la capital a conocer a aquel que le salvó la vida. Lo encuentra, dialogan, se conocen, y vuelve a subir al micro para regresar al interior. Este viaje representa un caso excepcional por lo que tiene de encuentro entre diferentes clases sociales, en un país que estallaría en crisis muy pronto. El viaje significa así solidaridad mutua e intercambio entre jóvenes de distinto género y condición social.

### **Algunas conclusiones provisionarias**

El viaje desde el interior pobre hacia la capital, en busca de mejores perspectivas de vida –*Hijo del río*, “La querencia” en *Mala época*– redundante, como ya se ha visto, en desesperación y tragedia. La ausencia del padre –*Hijo del río*, pero también *Fuga de*

<sup>1</sup> Socia de Artear Argentina, empresa audiovisual del Grupo Clarín y de la distribuidora Buena Vista International (<http://www.patagonik.com.ar/patagonik.htm>).

<sup>2</sup> Cabe aclarar que nos limitamos aquí a hablar del mismo, sin trabajar sus características en tanto transposición de la novela.

*cerebros*–, o la presencia de un padre violento –*Pizza, birra, faso*– resultan igualmente expulsivas y desencadenan el deseo de huir del territorio propio.

Algunas veces, el viaje con el objetivo de huir de una realidad hostil es reforzado por un relato juvenil a través del cual se inventa un padre imaginario, que reside en el exterior del país, a la espera de que su hijo/a viaje para reunírsele.

La ciudad del cine argentino en los noventas opera como un ámbito expulsivo para muchos de sus jóvenes habitantes. También es un agente que deteriora, ya que contribuye a extraer de cada uno lo peor de sí. El inocente deviene en culpable. Quien se siente culpable se percibirá naturalmente como un perseguido. La ciudad es el lugar de la desesperación y la muerte.

Por otra parte, los medios sirven para vehiculizar una comunicación que no se da fluidamente entre personas. A veces cumplen un rol pedagógico que las instituciones – ausentes o vaciadas de sus funciones– no desarrollan. Otras, el de brindar sensación de compañía. Pero el denominador común tal vez resida en que los desplazamientos se desean o concretan a la espera de una “salvación”, un hallazgo azaroso, ya que sólo fortuitamente los jóvenes creen poder liberarse de la realidad en la que se sienten atrapados.

Desean acceder a bienes materiales y simbólicos que, en el contexto en que viven, resultan inalcanzables por vías legítimas. Dado que se sienten definitivamente excluidos, deben recurrir a la imaginación o al azar, ya que sólo un golpe de suerte podría derribar los obstáculos.

En *Jóvenes en los '90* –multidisciplinaria e interesante compilación de textos– la cultura argentina era descrita como “*cultura del suceso*, es decir, lo opuesto al *proyecto*” y la sociedad argentina era catalogada como una sociedad “juvenívora”, “una suma de espacios individuales, donde lo social tiene muy poco que hacer” (Fingueret, comp. 1993: 98). Mero aprovechamiento del presente, se manifestaba en una generación toda narcisismo y autosatisfacción. Sus desplazamientos tienen mucho de búsqueda desesperada que desemboca en destrucción. Y sólo en menor escala, algo de camino laborioso para alcanzar una transformación.

## **Bibliografía**

Bernades, Horacio. “Debutar de a cuatro”. Radar, *Página/12*, 27 dic. 1998.

Cao, Marcelo Luis. *Planeta Adolescente. Cartografía psicoanalítica para una exploración cultural*. Buenos Aires, edición del autor, 1997.

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

Fingueret, Manuela (comp.), *Jóvenes en los '90. La imaginación lejos del poder*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1993.

Goldstein, Miriam. “Mundo joven, mundo adulto. Algunas observaciones acerca de los vínculos familiares representados en el imaginario filmico de los últimos años”. En Miriam Goldstein y otros; Kriger, Clara (coord.) y Carman, Jorge (ed.), *Cuadernos de Cine Argentino I. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla*. Buenos Aires, INCAA: 2005. ISBN 950-99113-6-4, pp. 10-35.

\_\_\_\_\_. *Jóvenes de película. La problemática juvenil en el cine argentino (1995-2001)*. Buenos Aires: Grupo Editor Tercer Milenio, Colección Papeles de Cine: febrero de 2008. ISBN 978-987-9374-51-1, p. 136.

Gutiérrez Baró, Elsa. “Adolescencia y juventud: Concepto y características”. En AAVV, *Toxicomanía y adolescencia: Realidades y consecuencias*. La Habana: CENDA, 1999.

Margulis, Mario (ed.), *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1996.

Margulis, Mario y otros. *Juventud, cultura, sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.