

Cine *slacker* argentino

por Luciano Redigonda*

Resumen: Partiendo del Nuevo Cine Argentino, este trabajo aborda un conjunto de obras audiovisuales que se enmarcarían en el *slacker*, género destacado del cine independiente surgido en Estados Unidos, caracterizado por relatos protagonizados por jóvenes adultos que dedican su vida al ocio y proyectos coyunturales, optando por estilos de vida alternativos que rehúyen al seno familiar. Este género se constituye con el desarrollo de las relaciones humanas haciendo especial hincapié en la amistad y en el retrato detallado de las costumbres de la juventud. Las obras de Martín Rejtman y Raúl Perrone comparten una llamativa aproximación al *slacker*. Junto a ellas podemos identificar otras propuestas afines en el cine de Ezequiel Acuña, Juan Villegas, Diego Lerman y Rodrigo Moscoso. Analizando estas obras audiovisuales es posible constatar su filiación genérica al *slacker*, estableciendo relaciones narrativas y estéticas que dan cuenta de un diálogo entre ellas.

Palabras clave: nuevo cine argentino, cine *slacker*, juventud, nomadismo.

Abstract: This article addresses a set of films encompassed by the New Argentine Cinema, which follow the conventions of the slacker, a genre that emerged in the independent cinema of the US. This genre features young adults who opt for alternative lifestyles and devote their lives to short-term projects and leisure. The genre underscores human relationships with particular emphasis on friendship and a detailed portrayal of the habits of youth. The cinema of filmmakers Martín Rejtman and Raul Perrone strikingly shares the generic conventions of slacker movies. Other directors with similar approaches are Ezequiel Acuña, Juan Villegas, Diego Lerman and Rodrigo Moscoso. As these films share the generic conventions of slacker movies, a comparative analysis allows for establishing thematic and aesthetic interrelations.

Key Words: new argentine cinema, slacker cinema, youth, nomadism.

El presente trabajo obtuvo el tercer lugar en el 4° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por ASAECA y el 30° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2015. El jurado estuvo compuesto por Marina Moguillansky, Pedro Sorrentino y Maximiliano de la Puente.

Una aproximación al cine *slacker*

A fines de los años ochenta surge en la cinematografía estadounidense el género *slacker*. Su denominación parte del *slang* y designa a su vez al joven adulto sin grandes aspiraciones que dedica su vida al ocio, desafiando las convenciones sociales. Por este motivo, muchos de los componentes que definen al género se desprenden de la caracterización de los personajes, sus relaciones y la descripción de su mundo. Partiendo de una fuerte impronta territorial, los protagonistas *slacker* reivindican el sector urbano en el que se desenvuelven y sitios turísticos fuera de temporada de los que se apropian en el devenir de sus recorridos. Sus conflictos están ligados a la coyuntura diaria: rencillas con vecinos, relaciones sentimentales trucas y proyectos con amigos a corto plazo ligados con frecuencia al mundo del arte. El relato se constituye con estas relaciones humanas haciendo especial hincapié en la amistad, rehuyendo el seno familiar, con preponderancia de diálogos contaminados del sonido ambiente y de acciones lúdicas que se registran mediante planos secuencia, como si fueran viñetas extraídas de una historieta.

Un notorio antecedente del *slacker* es el primer Jim Jarmusch. Horacio Bernades señala algunas características del género partiendo de su film paradigmático. *Extraños en el paraíso* que "establece el canon del género: blanco y negro, abulia existencial, humor leve y al paso, cámara "fiaca", tiempos muertos y fundidos a negro para separar un momento y otro, dentro del largo encadenamiento de momentos neutros y desdramatizados que constituye un prototípico film *slacker*" (Bernades, 2001). Estas características no son excluyentes, pero se aprecian en muchos exponentes. Si *Extraños en el paraíso* (*Stranger than paradise*, Jim Jarmusch, 1984) define en parte la estética, *Slacker* (Richard Linklater, 1991) oficializa el género, como puede apreciarse, desde su título. Este film puntal del cine independiente estadounidense presenta un recorrido por la ciudad de Austin, Texas, a través de una galería de excéntricos personajes. *Slacker* influye a Kevin Smith, quien

manifiesta que este film lo inspiró a los 21 años a filmar su ópera prima *Clerks* (Kevin Smith, 1994), otra obra fundamental del género.

¿*Slacker* argentino?

En la década del noventa la cinematografía argentina protagoniza un profundo cambio de la mano de una nueva generación de cineastas cuyas obras contribuyen a una renovación estética, narrativa y temática: el Nuevo Cine Argentino. En su configuración inciden una diversa serie de factores: la evolución tecnológica que trae aparejada la democratización de los medios de producción, la formación audiovisual en escuelas y el desarrollo de una crítica especializada, los nuevos marcos legales, y la proliferación de nuevos modos de distribución y exhibición.

Uno de los hitos que identifica al Nuevo Cine Argentino es el estreno de *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999) en la primera edición del BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 1999). Este film profundiza aspectos estéticos y narrativos presentes en *Rapado* (1991), opera prima que preanuncia el camino estético de su cine y de una parte importante del Nuevo Cine Argentino. A la par de Rejtman, Raúl Perrone comienza a transitar un recorrido alternativo, valiéndose de un modo de producción casi amateur y reivindicando el formato de video antes de la revolución digital. Con esta estructura independiente desarrolla la *Trilogía de Ituzaingó*, compuesta por los largos *Labios de Churrasco* (1991), *Graciadió* (1997) y *5 pal' peso* (1998). El primero de ellos inaugura la portada de la revista *Haciendo Cine* en 1995 y se estrena en la Sala Lorca, convirtiéndose en un fenómeno de culto. La muy buena respuesta de los jóvenes y de la crítica, ayudan a Perrone a ganar un lugar protagónico en el Nuevo Cine Argentino. Los primeros films de Rejtman y Perrone comparten, a pesar de sus particularidades, una llamativa aproximación al cine *slacker*. Sus inquietudes narrativas y estéticas se desarrollan a la par de la de sus pares del norte. En ambos casos se reconoce

la influencia del cine de Jim Jarmusch pero cabe señalar que esta filiación corre paralela al desarrollo de estéticas personales, contemporáneas a la de algunos de los máximos referentes del cine *slacker*, e incluso precediendo a otros exponentes del género.



Silvia Prieto (Martín Rejtman, 1999)

Junto a Rejtman y Perrone podemos identificar otras propuestas que se relacionan con el *slacker* en el Nuevo Cine Argentino. Los films de Ezequiel Acuña, Juan Villegas, Diego Lerman y Rodrigo Moscoso comparten su predilección por relatos que abordan el mundo de la juventud, coqueteando con la comedia y el drama. Estableciendo relaciones narrativas y estéticas entre estas obras audiovisuales es posible constatar el grado de filiación genérica de las mismas al *slacker*, haciendo hincapié en el protagonismo geográfico, el nomadismo de los personajes, la descripción de sus pasatiempos, la construcción de los diálogos, las decisiones de puesta en escena y las elecciones de fotografía y sonido. El cuerpo de films analizados está constituido

por *Rapado* (1991), *Silvia Prieto* (1999) y *Los guantes mágicos* (2004) de Martín Rejtman, *Labios de Churrasco* (1994), *Graciadió* (1997) y *5 pal' peso* (1998) de Raúl Perrone, *Nadar solo* (2003), *Como un avión estrellado* (2005) y *Excursiones* (2009) de Ezequiel Acuña, *Sábado* (Juan Villegas, 2001), *Ocio* (Juan Villegas y Alejandro Lingenti, 2010), *Modelo 73* (Rodrigo Moscoso, 2000) y *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002). Constatando esta pertenencia genérica podemos caracterizar en parte a un Nuevo Cine Argentino al que siempre se le achacó la falta de un programa estético común, pero que a pesar de ello, está representado por obras que dialogan y se relacionan entre ellas.

Una geografía personal

En el cine *slacker* la representación de una geografía propia es clave. Los realizadores dan a conocer el territorio a partir de rótulos y nombres de calles que conforman la ciudad o el barrio en que viven. Un caso paradigmático es el de Raúl Perrone, que llama a su tríptico sobre la juventud la *Trilogía de Ituzaingó*,¹ aludiendo a la ciudad donde transcurren sus historias, en la que reside y ha desarrollado su obra. Para Perrone definir su geografía en contraposición a otras más reconocibles de Buenos Aires implica renegar de la mirada turística. Pero en esta decisión estética no hay una búsqueda de un espacio al cual se acude para recordarlo, sino que concibe al territorio como un lugar de resistencia. Para Lilian Laura Ivachow “Perrone no filma ‘el suburbio’ sino desde el mismo, y esto lo distingue de realizadores cuyo movimiento hacia el barrio busca reconstruir infancia, nostalgia o pureza” (Ivachow, 2005: 2). No hay visión idealizada, ni manipulación de los elementos en la puesta en escena. Consultado en una ocasión sobre el motivo por el cual en sus películas las calles están vacías, Perrone respondió “Porque cuando yo llego a Ituzaingó nunca hay nadie” (Perrone entrevistado por Guerschuny,

¹ Compuesta por los largometrajes *Labios de Churrasco*, *Graciadió* y *5 pal' peso*, la *Trilogía de Ituzaingó* está protagonizada por jóvenes de un barrio suburbano, que pasan sus días en medio de charlas cotidianas, planes inciertos, enfrentamientos con la ley, en un marco de sugerida marginalidad en el que la amistad parece ser siempre la clave para la salvación.

1997). No hacen falta extras para forzar un verosímil. Perrone explora Itzaingó con una mirada documental, interviniendo el espacio solo con sus personajes, quienes se desenvuelven como expertos conocedores del terreno, tal vez encarnando su mismo espíritu de "perito del suburbio".²

La apropiación del espacio público se evidencia con sus personajes retratados en el centro del cuadro avanzando a pie por la calle, como si esta les perteneciera antes que a los vehículos. El *travelling* de seguimiento se adapta a su velocidad, frenético en las persecuciones y reposado en las caminatas introspectivas. Estos recorridos suceden a situaciones de conflicto (discusiones románticas, enfrentamientos con vecinos o policías) que tienen lugar en la vereda o en un patio delantero, como si pisar la calle le diera a los personajes una suerte de protección. A este espacio de amparo se suman los descampados y las terrazas, que mediante su despojo alcanzan un nivel de abstracción suficiente para que los personajes ganen el primer plano en relación al ambiente barrial. Allí realizan confesiones íntimas o hacen planes futuros, con la omnipresencia de un cielo que siempre presenta nubes aisladas pero eternamente presentes.

La Buenos Aires retratada por Rejtman adscribe a esta propuesta donde se eluden los lugares turísticos favoreciendo un espectro urbano que descubrimos a través de la circulación de sus personajes. Especialmente en *Rapado*, la geografía se plasma en movimiento, calles donde se adivinan las fugaces luces de casas y negocios que pasan como ráfagas. Los exteriores son etéreos, fantasmales, sensación reforzada al igual que en Perrone por los reiterados espacios vacíos. Solo que en *Rapado* no es el suburbio por oposición al centro urbano lo que justifica este vacío, sino la elección de un mundo nocturno por contraste a uno diurno. Es en la noche donde los personajes de *Rapado* se mueven cómodamente, buscando un espacio propio entre las sombras. Un

² En *5 pal' peso*, el personaje de Rolo saca fotos polaroid del barrio. En más de una oportunidad Perrone contó que para definir los encuadres de sus primeras películas solía sacar muchas fotos polaroid, construyendo así su personal cartografía.

detalle que refuerza esta sensación onírica es la presencia de varias escenas con personajes acostados, como si algunas de sus andanzas fueran parte de un sueño. A ello podemos sumar el deambular por las veredas con los pies descalzos como si fueran sonámbulos habitando un mundo levemente corrido de la realidad.

Rapado fue una gran influencia para Ezequiel Acuña en su opera prima *Nadar solo*.³ Los espacios urbanos parecen una continuidad del film de Rejtman, pero a diferencia de este, Acuña siente la necesidad de identificarlos, trazando un mapa personal donde se vuelven reconocibles a partir de la insistente mención de lugares y calles. Señalaba Acuña que “Con las reiteraciones me parece que lo que se trata de buscar es que todo pase por un mismo lugar. Que las coincidencias y las casualidades pasen por un lugar común”. [...] A mí el tema de la casualidad me gusta, pero me interesa más por una cuestión geográfica” (Acuña entrevistado para dossier *Movimiento falso*, 2003). El entorno se vuelve familiar a través de esta recurrencia. Si quedan dudas sobre la importancia otorgada a la dimensión geográfica, basta señalar que la materia que estudian y rinden Martín y Guille en el film es precisamente geografía.

Aunque la primera parte de *Nadar solo* es urbana, en su segunda mitad Martín parte hacia Mar del Plata en busca de su hermano, en un recorrido donde descubrirá el amor. La de Acuña es una Mar del Plata melancólica, invernal, ajena a las postales turísticas pero que conserva su identidad. Según Acuña: “Tratamos de cuidar todos los detalles. Por el tema de las calles terminamos escribiendo el guión con un mapa de Mar del Plata en la mano. [...] Hay algo geográficamente importante en la película” (Acuña entrevistado por Brega, 2003). La elección de la costa atlántica como destino fuera de temporada se manifiesta también en *Silvia Prieto*, donde una secuencia tiene lugar

³ Al realizar su opera prima *Nadar solo* (2003), Acuña no tuvo problemas en admitir que *Rapado* “... es una película que me marcó mucho. La vi y leí el libro muchas veces”. (Acuña entrevistado por Brega, 2003).

nuevamente en Mar del Plata. Allí Silvia Prieto dialoga con Armani, un turista italiano:

ARMANI. ¿Qué ciudad tan increíble, ¿no?

SILVIA PRIETO. Dicen que es uno de los lugares más lindos del mundo.

El comentario elogioso suena trillado y apenas vemos parte de una rambla nublada.⁴ A pesar de ello, el desgano turístico no evita que Silvia inicie un viaje introspectivo regido por una serie de coincidencias. En *Tan de repente* el trío protagónico viaja a Mar de Ajó, sobre la que se comentan las bondades de su acuario, pero apenas si vemos la ruta y un parador nocturno que pronto es dejado atrás por un nuevo viaje de consecuencias imprevistas. Los destinos de la costa atlántica no son espacios de relax, lejos de ello se constituyen en un punto de inflexión a partir del cual se altera la vida del protagonista. Si a cierto cine industrial lo caracteriza la mirada turística, el paisaje fuera de temporada se constituye en su opuesto, una foto en negativo. Al esparcimiento y sedentarismo del turista, se opone la aventura y el nomadismo del viajero.

Nómades

En su abordaje del Nuevo Cine Argentino, Gonzalo Aguilar identifica a cierto espectro de la cinematografía por su adscripción al sedentarismo o al nomadismo, tomando como eje a la familia (Aguilar, 2006: 41), institución que no ha sido reemplazada aunque las relaciones estén en descomposición. Para Aguilar, cuando los personajes insisten en mantener el orden familiar se produce un proceso de disgregación e inmovilidad ligado al sedentarismo. En cambio, cuando la familia está ausente y los personajes no tienen lugar de pertenencia, se manifiesta el nomadismo. Aguilar señala que nomadismo y sedentarismo son

⁴ El mismo desgano turístico se transmite en *Los guantes mágicos* (2004) cuando Alejandro, el remisero encarnado por Vicentico, pasea a un grupo de visitantes europeos por lugares típicos de Buenos Aires, enumerándolos sin emoción alguna como si fueran productos de un catálogo.

signos complementarios de los nuevos tiempos pero muestran estados diferentes: el nomadismo es la ausencia de hogar, el sedentarismo es su descomposición, el nomadismo es la falta de lazos de pertenencia y una movilidad permanente, el sedentarismo aborda la ineficiencia de los lazos tradicionales y la parálisis de quienes insisten en perpetuar ese orden.

En el cine *slacker* argentino constatamos una fuerte impronta nómada en el continuo tránsito de personajes que escapan al techo del hogar, privilegiando los espacios públicos. Es significativo el inicio de los films: la *Trilogía de Ituzaingó* comienza con sus personajes en la calle, hablando o corriendo, y es también en una calle nocturna donde ocurre el robo de la moto a Lucio en *Rapado*,⁵ poniendo en marcha el relato. Otro robo de moto se produce en los segundos iniciales de *Tan de repente* a manos de Lenin y Mao, que dan vueltas por el centro porteño, el mismo espacio que recorre una pareja discutiendo en un auto en *Sábado. Modelo 73* descubre a un trío de amigos recorriendo calles y negocios céntricos bajo el calor de Salta y otro grupo de amigos avanzan a pie por una calle suburbana en *Ocio*. En los films de Acuña los inicios escapan a la urbe pero sus personajes son presentados realizando actividades físicas (nadando, haciendo gimnasia), en un entorno natural, completamente solos.

Si nomadismo y sedentarismo se complementan, en *Nadar solo* y *Rapado* esta relación se manifiesta con contundencia, abundando en situaciones familiares donde reina la apatía entre padres e hijos. Como refugio, el cuarto es el ambiente donde fluye la fantasía y el protagonista pergeña la aventura que lo pondrá en movimiento. En *Rapado* Lucio lo convierte en un taller mecánico para arreglar la moto que robó, planificando su escapada hacia la ruta. En *Nadar solo*, Martín lo revisa en busca de pertenencias de su hermano ausente,

⁵ La moto como objeto de deseo también aparece en *Ocio*, cuando Andrés decide comprar una a un grupo de motoqueros. En el final estos rodean a Andrés y le dan una golpiza por no haber cumplido con el pago.

examinándolas como pistas que lo conducirían a él. El sedentarismo da paso a un nomadismo que se ofrece como escape a la monotonía y aunque no todo salga según lo planeado este espíritu prevalece en los desenlaces. Lucio termina en una parada de colectivos rumbo a un destino incierto y Martín camina frente al mar mientras suena no casualmente el tema *Inquieto* de Jaime *sin tierra*, alejado del núcleo familiar.

La amistad en movimiento es una característica fundamental de la *Trilogía de Ituzaingó*. La puesta en escena se hace eco del andar errático y Perrone a veces descubre a los amigos en medio de situaciones ya comenzadas, como quien los encuentra por sorpresa en una esquina. En palabras de Martín Pérez, los protagonistas "...se escabullen en su mundo, ese que la cámara recorre como testigo invisible, como un amigo más, silencioso, taciturno. Que no aprueba ni reprueba, que no juzga, solo está ahí. Haciendo el aguante" (Pérez, 1997). Esto ocurre especialmente en *Graciadió*, donde las escenas aparecen fragmentadas como si se imprimiera el nomadismo a la misma realización con un montaje desestructurado, especie de rompecabezas que se completa gradualmente. Si los inicios de estos relatos transcurren en la calle, lo mismo vale para los desenlaces. En *Graciadió* Perrone eleva literalmente a sus personajes sobre el asfalto para salvarlos. En *5 pal' peso* no hay salvación posible y el relato se cierra con una retirada solemne mediante un travelling callejero luego de la agonía de Mendo. *Labios de Churrasco* culmina con el andar errático de Gus sobre el cordón de la vereda mientras un policía lo observa amenazante. Poco antes, otra historia central del film se ha cerrado de una manera atípica para Perrone. A bordo de un automóvil, Juan y Pao se enteran que van a ser papás y el auto avanzando hacia el horizonte anuncia un nuevo comienzo. Este detalle se vuelve inusual dentro de las recurrencias de su cine donde los personajes andan siempre a pie, pero se emparenta con una idea presente en el cine *slacker*: el vehículo como objeto que habilita a la aventura, el descubrimiento y llegado el caso puede ser la solución a los problemas.

Modelo 73 toma su título del Chevy Modelo 73 que el trío de amigos compra con la fantasía de conquistar chicas. Pero las ansias de independencia se frustran ya que el mismo día que compran el coche este deja de funcionar. Su parálisis parece extenderse a sus vidas ya que con cada encuentro femenino no saben cómo "arrancar". Cuando finalmente el trío aprende sobre el amor, el amanecer los sorprende con el Chevy arrancando tan misteriosamente como se había averiado. La movilidad de los amigos que dan un paso a la madurez se expresa literalmente en la movilidad del vehículo. En *Sábado* un choque de automóviles inicia una serie de relaciones entre distintas parejas que se cruzan por azar y este juego solo se clausura cuando un nuevo choque tiene lugar hacia el final del relato. La relación más estrecha entre personaje y automóvil se da en *Los guantes mágicos* con Alejandro, un remisero obsesionado con su Renault 12. Luego de idas y vueltas decide venderlo, pero su añoranza⁶ lo lleva a buscarlo por toda la ciudad. De tanto insistir logra encontrarlo y sale a dar una vuelta. El coche ha sido tuneado, con luces y una mini bola de espejos, como si fuese una disco sobre ruedas. Este clima placentero se potencia hacia el desenlace. Convertido en chofer de larga distancia, Alejandro arriba a un pueblo y en su deambular nocturno se encuentra con una sorpresa. En la cuadra donde resuena la música de un boliche, se topa con varios Renault 12. Probando con su llave descubre que puede abrir a todos y cada uno de ellos. A ese instante mágico lo sigue un clima festivo en el que se suma al baile del boliche mientras suena *Vanishing point* de *New Order*, precisamente "punto de fuga". Esta fuga constante como impulso por la pura aventura, es una recurrencia en *Tan de repente*. La travesía se inicia con una prueba de amor de Mao hacia Marcia, que no conoce el mar. Junto a Lenin asaltan a un taxista y toman así las riendas de un viaje que las deposita en la costa. Cuando el taxi se queda sin nafta hacen dedo en la ruta y arriban a Mar de Ajó, pero nuevamente el

⁶ En *Modelo 73* ocurre algo parecido con el dueño del Chevy que publicó el anuncio para venderlo. Cuando se los muestra a los protagonistas trata de convencerlos para que no lo compren. Les dice que hacerlo "No les conviene, el auto es bueno, pero lo que consume, los repuestos, yo lo tengo para mí casi como un hijo".

recorrido toma un rumbo imprevisto: deciden viajar en camión a Rosario porque allí vive Blanca, la tía abuela de Lenin. No hay grandes planes ni la promesa de un destino concreto, es el continuo movimiento el que las impulsa. Inevitablemente el film cierra con el detalle de las líneas de la ruta que pasan incesantes.

Si en este mundo nómada prevalecen los lazos de amistad, es necesario detenerse en la forma en que se establecen. Una de las constantes es descubrir a los amigos en sus momentos de ocio a través de una mirada casi documental sobre sus pasatiempos. La importancia de estas actividades está dada por su valor descriptivo de la naturaleza de los personajes. El espíritu lúdico es un rasgo obligado y se multiplican las escenas con los personajes jugando al flipper⁷ (*Nadar solo*, *Modelo 73*, *Labios de Churrasco*, *Tan de repente*, *Rapado*), al metegol (*Como un avión estrellado*, *Ocio*), o la pelota (*5 pal' peso*, *Ocio*, *Excursiones*). Los numerosos robos perpetrados parecen otra forma de entretenimiento, un desafío al mundo adulto. El cine de Perrone es profuso en este aspecto y cada film de su trilogía se inicia con un robo a manera de presentación de los personajes.⁸ En *Tan de repente* Mao y Lenin roban una moto o un taxi sin que la justicia les caiga con su peso y en los films de Rejtman también hay robos que aparecen desdramatizados, casi como actos cotidianos. En todos los casos, el acto de robar no se justifica por necesidades económicas. Despojados de motivos, casual y poco planificado, pasa a ser un fin en sí mismo, como si existiese un impulso primario para apropiarse de los objetos, un gesto de ruptura con la vida cotidiana. El robo viene a quebrar la rutina diaria.

⁷ Llama la atención el protagonismo del flipper, un juego retro para la época en que se realizaron los films, cuando ya reinaban los videojuegos. Se puede intuir en la elección del flipper la opción por un recorrido azaroso, en el que la bola siempre se desvía impredecible, por oposición a los recorridos predeterminados por niveles de los arcade.

⁸ *Labios de Churrasco* se inicia con el torpe intento de robo de Gus a un kiosquero; el inicio de *Graciadió* sorprende a Gus y Mendo corriendo tras un robo de remeras y en *5 pal' peso* Rolo y Mendo roban en un almacén coreano sin que el dueño se dé por aludido.



Tan de repente (Diego Lerman, 2002).

Chamuyando⁹

Un aspecto central en las relaciones está dado por diálogos que se destacan por su verosimilitud, nutriéndose del lenguaje cotidiano. Lejos de la declamación, nos permiten inferir los deseos y miedos de los personajes. Entre los amigos son recurrentes los planes expresados en voz alta, evidenciando sus intereses. En *Modelo 73* el trío de amigos fantasea con el Chevy en el que depositan sus esperanzas para conquistar chicas y en *5 pal' peso* Rolo incluye a Mendo en sus planes luego de conocer a una candidata ("Voy a ver si tiene una amiguita para el Mendo"). En *Nadar solo* Martín y Santi elaboran la forma de comunicarles a sus padres que se quedaron libres en el colegio y también hablan sobre la organización de su banda musical, a punto de disolverse. En *Excursiones* Marcos y Martín trabajan en un obra de teatro, y aunque Martín

⁹ *Chamuyando* es el título del primer cortometraje de Raúl Perrone, constituido por un único diálogo.

manifiesta su falta de tiempo, termina comprometido con el proyecto de su amigo. *Como un avión estrellado* presenta planes más oscuros. Santi le pide a Nico que lo ayude a robar una farmacia para reponer el dinero que le robó a su madre. Cuando Santi y el empleado cómplice le revelan a Nico el plan, este estalla y los insulta. El empleado se desconcierta.

EMPLEADO DE FARMACIA. ¿Este te va a ayudar?

SANTI. Sí, es mi mejor amigo.

La certeza de Santi luego es confirmada, efectivamente Nico termina colaborando. En *Graciadió* también se planifican robos a tiendas y Gus, además, roba televisores que luego vende. En un momento Mendo le recrimina que incluso vendió su televisor. Pero Gus lo convence diciéndole "Ahora que no tenemos la tele, tenemos un diálogo, podemos hablar, hasta contarnos chistes". La lealtad entre los amigos es más importante que los peligros latentes de verse involucrado en situaciones riesgosas.

En otros diálogos aflora una temprana nostalgia de recuerdos compartidos. La Mar del Plata de *Nadar solo* evoca un pasado que se presenta lejano aunque Martín recién termina el secundario. En *Tan de repente* Lenin regresa a su infancia en la casa de su tía Blanca, convirtiéndose en una niña que sigue sus pasos. Blanca le dice "La casa te debería parecer enorme". *5 pal' peso* le da lugar a los recuerdos en el reencuentro de Rolo con su padre, en un diálogo cálido sobre viejas épocas de gloria cuando este participó en el programa *Ganale a Calígula* cantando como Sandro. Ese pasado idealizado lleva a Marcos a hacer una obra de teatro en *Excursiones*, una pieza que había escrito en la secundaria y que insiste en poner en escena. No deja de ser llamativo que los personajes que evocan viejos tiempos sean de entre veinte y treinta años, edades tempranas para tanta nostalgia. Pero puede arriesgarse que ante la falta de certidumbres sobre el futuro, el pasado se convierte en un refugio en el cual ampararse.

Mientras la amistad habilita a la confianza, en las relaciones sentimentales acecha la incomunicación. Hay silencios incómodos entre Martín y Luciana en sus recorridos en *Nadar solo*, y en *Como un avión estrellado* el mutismo de Nico cuando se entera que Luchi se va del país es más doloroso que cualquier otra reacción. La música de un recital provoca un conflicto entre Ramiro y su novia en *Modelo 73*, ya que esta se quiere marchar porque allí no se puede hablar. En otra escena Luis le confiesa a la chica que le gusta "Sole, te quiero", pero esta no lo escucha porque tiene sus auriculares puestos. La presencia de teléfonos y contestadores automáticos contribuyen al distanciamiento. En *Tan de repente* Marcia llama a su ex novio pero cuando este atiende, corta. Cada vez que los personajes de *Sábado* intentan comunicarse con sus parejas desde teléfonos públicos, inevitablemente atiende el contestador. Las resoluciones románticas también pueden darse a través de este aparato. En *Como un avión estrellado* Nico se enterará tarde, por los mensajes acumulados, que a Luchi le adelantaron su viaje y quería encontrarse con él, mientras que en *5 pal' peso* Rolo se reconcilia con Sole dejándole un poema grabado en su contestador automático.

Cuando los protagonistas masculinos deciden expresar sus sentimientos afloran diversos grados de timidez. En *Modelo 73* cada vez que Luis aborda a una mujer lo hace en voz baja, estirando las palabras. El tartamudeo de Nico en *Como un avión estrellado* es una de sus principales características. La presencia de Luchi lo hace balbucear, deja escapar oportunidades. Por el contrario, el modo en que se dirigen las mujeres suele ser imperativo. En *Silvia Prieto* Marta le recomienda a Garbuglia que se mude con Rossi con el pretexto de "Aprovechá ahora y practicá lo que significa convivir". En *Modelo 73* la novia policía le dice a Ramiro "Nos vamos cuando yo quiera, yo pago, yo decido", cuando este intenta marcharse del hotel alojamiento en que se encuentran. Muchas de las frases dichas por Mao en *Tan de repente* parecen órdenes cortantes que no aceptan un "no" por respuesta. Es contundente la manera en que encara a Marcia cuando la conoce: "¿Querés coger?" es lo primero que le pregunta. No hay mayores incertidumbres en cuanto al deseo, tampoco hay

rótulos que designen a las relaciones. Estas son libres y desprejuiciadas, con la presencia de desnudos frontales y relaciones sexuales, intercambios de parejas y afectos cambiantes que no conocen de barreras.

Puesta en común

Las decisiones de puesta en escena en el cine *slacker* argentino responden a inquietudes compartidas y permiten indagar en las afinidades estéticas. En primer lugar, la abundancia del plano general nos remite a la importancia de la cuestión geográfica. Si bien es cierto que el relato clásico se vale de panorámicas para situarnos espacialmente, no es menos cierto que la opción por este tipo de plano aquí excede este objetivo. El plano general centrado en una locación adquiere otra relevancia, su prolongada duración habilita al desarrollo de las acciones de sus personajes y la exteriorización de sus estados de ánimo. Se refuerza así la influencia que ese entorno tiene sobre su vida y sus relaciones diarias.

En el cine de Perrone el encuadre integra a los personajes en el espacio otorgándoles la misma importancia que la calle o las casas de techos bajos. La verborragia de sus personajes condiciona a su vez la duración del plano general, convirtiéndolo en plano-secuencia. La ausencia del plano-contraplano privilegia la fluidez de diálogos que a veces son frutos de la improvisación desarrollada en base a un tema sugerido. En su abordaje de una estética barrial, *Ocio* retrata al barrio de Boedo a través de grandes paredones, vías y casas abandonadas optando nuevamente por planos generales que aquí generan una sensación de opresión, de mundo clausurado del que resulta difícil escapar. Acorde a relatos donde adquiere gran relevancia la amistad, es frecuente la utilización del plano de conjunto, como en el cine de Ezequiel Acuña donde los amigos comparten planos frente al mar, en bosques y ensayos; o en *Modelo 73* y *Ocio* donde podemos ver a los amigos sentados uno al lado del otro en veredas y terrazas, o avanzando a la par por la calle.

Tan de repente y *Los guantes mágicos* se valen de planos conjuntos que se diversifican e incluyen a amigos, tías, vecinas e inquilinos, variando constantemente su disposición en el encuadre, generando un montaje interno que por momentos se asocia al timing de la comedia. Esto también sucede en *Sábado* donde la interacción de las parejas se desarrolla en planos-secuencia donde se hace presente el intercambio o manipulación de objetos que otorga dinamismo al relato.

En el otro extremo de la escala, el plano detalle focaliza en objetos que describen a los personajes con sutileza. El paneo circular en la habitación de Andrés en *Ocio* descubre un tocadiscos que nos habla de sus gustos musicales, un cenicero de sus vicios, el escudo de San Lorenzo de su pasión futbolera. En *Silvia Prieto* una muñequita que tiene el mismo nombre de la protagonista alude a su crisis de identidad. los carteles de *Modelo 73* muestran la relación de los protagonistas con su entorno. Ramiro, conectado con el azar, revisa el número correspondiente a "la caída" que sufrió, en la tabla de los sueños de una agencia de lotería. Manuel, que pinta publicidades, dedica largas horas a darle forma a un cartel de Coca Cola. En *Nadar solo* los objetos que Martín descubre y que pertenecían a su hermano movilizan sus recuerdos. La remera de *Morrisey* lo conecta con la música, el dibujo infantil de un niño frente al mar preanuncia su viaje a Mar del Plata.¹⁰ Otra utilización del plano detalle apunta a la descripción de espacios que se presentan fragmentados. En el cine de Perrone abundan postes de luz y autos abandonados. En los films de Rejtman basta el plano detalle de un cartel para definir un espacio. En *Silvia Prieto* los carteles del bar *OKEY* o del restaurant *Tokyo* le otorgan identidad con su sola presencia a espacios que son representados por dos mesas y una silla o un mostrador. Cada mundo es designado por un plano detalle que lo contiene.

¹⁰ En ocasión de *Nadar solo*, uno de sus guionistas, Alberto Rojas Apel, analizaba la elección estética centrada en los detalles y señalaba que "... la manera que se está probando es la valorización de lo pequeño. Estas películas se leen con anteojos para ver de cerca. Y cuando uno se pone esos anteojos descubre una nueva perspectiva difícil de abandonar. Muchas cosas minúsculas cobran importancia". (Rojas Apel, 2003)

La presencia del primer plano es inusual. Si algo lo distingue es que suelen rehuir a su utilización clásica, por ejemplo para remarcar la identificación emocional con el personaje en una situación dramática. Una cuestión particular del primer plano es que suele centrarse en los protagonistas cuando estos contemplan su entorno, objetos o situaciones. Juan clava sus ojos en las nubes en *Labios de Churrasco*, Martín observa el mar en *Nadar solo*, Manuel en *Modelo 73* siempre se distrae mirando pinturas y carteles, Alejandro mira hipnotizado una nevada en *Los guantes mágicos* y Lenin recorre viejas fotos con su mirada en *Tan de repente*. El primer plano privilegia la mirada del personaje por sobre lo que observa. No son situaciones donde este descubre algún dato esencial para la trama, tampoco se dirige a otros personajes. Lo que realmente importa es la presencia de esa mirada que los realizadores rescatan a través del primer plano haciéndola suya. Una mirada compartida, como si a través de los ojos de sus criaturas descubrieran por primera vez su propio mundo.

Las elecciones estéticas de fotografía expresan y profundizan el tono de cada relato. *Labios de Churrasco* está narrada en blanco y negro, pero su tonalidad resultante no se identifica con los contrastes, remarcando las zonas luminosas y oscuras de la vida. Por el contrario impera una tonalidad gris que refuerza la ambigüedad de un mundo sin buenos ni malos, de personajes al margen cuya existencia es tan deslucida como el paisaje en que se desenvuelven. A pesar de contar con fotografía a color, *Ocio* comparte este clima de desasosiego. La fotografía apagada, subexpuesta del barrio de Boedo se multiplica en el oscuro cielo, en los pasillos de galerías comerciales y en las fiestas nocturnas. Con más calidez, el blanco y negro asociado a la nostalgia se filtra en la colorida *Graciadió*, con un videoclip que recuerda viejos y alegres momentos compartidos por los protagonistas, emulando al cine mudo. Una operación similar lleva adelante Ezequiel Acuña en *Excursiones* donde incluye fragmentos de su cortometraje *Rocío*, filmado con los mismos protagonistas del largometraje. El blanco y negro de *Excursiones* donde los viejos amigos se reencuentran remite a ese pasado de tiempo compartido que ahora vuelve de

manera intermitente. En el cine de Acuña cada film cuenta con una tonalidad de color imperante asociada al clima del relato. En *Nadar solo* predomina la fotografía azulada, las tonalidades frías, invernales, tanto en las habitaciones de amigos como en los recorridos nocturnos. En cambio en *Como un avión estrellado* la naturaleza salvaje, impredecible, encarnada en la labor de Luchi en una jardinería, en los recorridos en el botánico, en la veterinaria de Nico y en la furia de animal herido de Santi, es expresada por el predominio de la tonalidad verde a lo largo de toda la cinta. Una fotografía más colorida y luminosa caracteriza a *Modelo 73* donde el calor salteño se hacen sentir a través de colores puros, a veces algo saturados, acordes al clima festivo del film. *Graciadió*, el más optimista de los tres films de Perrone también cede ante el color, aunque en este caso, los filtros rojizos en muchos exteriores transmiten una violencia asociada a situaciones límites.



Excursiones (Ezequiel Acuña, 2009)

El aspecto sonoro se define por la preponderancia de un elaborado sonido ambiente, la legibilidad de los diálogos con su particular cadencia y la inclusión

de una banda sonora musical que se circunscribe a momentos significativos de la trama. Respecto al sonido ambiente, las primeras imágenes de *Tan de repente*, *Rapado* y *Sábado* incorporan las resonancias de la calle. Motos y autos con los que circulan sus protagonistas, el murmullo de los transeúntes y ocasionalmente la música de una disquería como en *Rapado* o de un tango callejero en *Tan de repente*. Al sonido urbano, Perrone contrapone un sonido suburbano, con la voz deformada de propagandas callejeras que emanan de parlantes, ladridos de perros y el murmullo de las vecinas. El sonido muchas veces "ensucia" los diálogos, imprimiendo su atmósfera barrial. En *Los guantes mágicos* el sonido ambiente es puntual y afecta a la trama. El remisero Alejandro está obsesionado por el "ruidito" que hace su Renault 12, y que solo él parece escuchar. Más tarde cuando venda su auto, el nuevo "ruidito" asociado a su obsesión por el vehículo será el sonido de la alarma que se activa y desactiva mientras prueba con su llavero sobre otros Renault 12. A veces el sonido irrumpe de manera violenta, como el trueno que abre este film o en *Silvia Prieto* donde aviones y trenes afectan a los diálogos. En *Tan de repente* el sonido brusco de una colisión indica que un paracaidista chocó contra el camión en que viajan las protagonistas y en *Ocio* será una pelota de fútbol contra el techo la que rompa el silencio predominante en la casa de Andrés. El sonido seco, que golpea, encarna cierta cualidad azarosa, trayendo con su aparición pequeños quiebres y desvíos en el relato.

La presencia de la música en cambio, siempre parece planificada, como si su intervención respondiera más a la voluntad de los personajes que de los realizadores. Generalmente son los protagonistas los que habilitan la aparición de las melodías. En *Modelo 73* Luis escucha sus *walkmans* y la música se filtra en la escena, en *Excursiones* la música favorita de Luciana invade el ambiente sonoro mientras ella patina escuchando su cassette y en *Como un avión estrellado* la música se corta cuando Santi le saca sus auriculares a Nico. En *Ocio* Andrés escucha un disco de Spinetta que gana protagonismo sobre los

títulos de presentación. En *5 pal' peso* tiene lugar una operación inversa: la canción rabiosa de los títulos disminuye en volumen al revelarse que su fuente sonora es un televisor que incentiva a Rolo y Mendo a hacer pogo. El cassette de *Estrella roja* en *Rapado*, la radio de un taxi en *Tan de repente* y un grabador en *Graciadió* son otras fuentes sonoras desde donde surge la música mientras los personajes la escuchan. En los films de Rejtman se multiplican las escenas de boliches, especialmente en *Los guantes mágicos* donde Alejandro visita con frecuencia locales bailables en los que se deshacen y rehacen sus relaciones, mientras que en el cine de Acuña son los recitales caseros, íntimos, los que habilitan a distintos tipos de encuentros.



Los guantes mágicos (Martín Rejtman, 2004)

En los desenlaces, la música gana aún más protagonismo. *Labios de Churrasco* culmina con una canción de *Los caballeros de la quema* mientras Gus camina por el cordón de la vereda. En *Silvia Prieto* el plano final nos muestra el baile de una fiesta de casamiento y *Los guantes mágicos* concluye con Alejandro bailando *Vanishing Point* de *New Order* en un boliche. Como ya

señalamos "el punto de no retorno" hace alusión al destino de Alejandro. No será la única canción que desde su letra reflexione sobre el mismo relato. En *Modelo 73* los amigos arrancan con su auto mientras suena *Percance* de Adrián Paoletti cuya letra dice: "Hoy todo no salió como lo pensaba/ Hoy todo no salió como lo planeé/ Creo que no voy a planear más nada/ A ver si logro hacer algo bien". *Rapado* se despide con un tema de Rosario Bléfari en el que escuchamos "Era un año malo/ no recuerdo otro peor/ Estaba en la calle/ sin trabajo y sin amor/ nadie decía nada bueno, nada malo/ nada de mí". Finalmente los tres films de Acuña concluyen con relajados videoclips. En *Nadar solo* escuchamos *Inquieto* de Jaime sin tierra donde se repite la frase "¿Qué son estas cosas que siento?", mientras Martín camina con Luciana; en *Como un avión estrellado* el tema *Pupilas* de *Mi pequeña muerte* acompaña el último encuentro de Nico y Luchi con su promesa "Y ya no pensaré en morir nunca más si estás conmigo", y *Excursiones* culmina con un clip que resume los momentos compartidos entre Martín y Marcos mientras suena un tema de *La foca* especialmente titulado *Como si fuera el fin*.

Slacker argentino

En el conjunto de obras audiovisuales analizadas hemos podido constatar estrechas relaciones estéticas y narrativas que dan cuenta de un abordaje en común del mundo de la juventud, teniendo en cuenta aspectos diversos tales como la puesta en escena, la construcción de los personajes, el desarrollo a nivel narrativo de sus relaciones, la elaboración de los diálogos y la opción por un determinado marco geográfico. Estas relaciones estéticas y narrativas se enmarcan a un nivel general en el fenómeno del Nuevo Cine Argentino, y a un nivel específico en el género cinematográfico *slacker*, a través del cual se evidencian de manera contundente. Si bien algunos de los primeros films de los realizadores analizados cuentan con una temprana influencia de realizadores estadounidenses, corren prácticamente a la par del desarrollo del género en

Estados Unidos. En el caso de las obras de Martín Rejtman y Raúl Perrone, sus filmografías incluso influyeron en los films de otros realizadores del género. La coherencia estética manifestada entre los films analizados pretende a su vez aportar a la caracterización siempre inconclusa del Nuevo Cine Argentino. Como apreciación final cabe mencionar que el fenómeno del cine *slacker* en Latinoamérica no solo ha tenido lugar en nuestro país, sino que podemos encontrar distintos exponentes en el resto de nuestro continente, como *25 watts* de Pablo Rebella y Pablo Stolj en Uruguay; *Gasolina* de Julio Hernández en Guatemala y *Temporada de patos* de Fernando Eimbcke en México. Films que presentan muchos de los rasgos genéricos señalados y que fácilmente se pueden emparentar con el conjunto de films aquí analizados.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Bernades, Horacio (2001). "Montevideanos", en *Radar*, suplemento cultural de *Página/12*, Buenos Aires.
- Brega, Nazareno (2003). "Mar del Plata era especial", en revista *El Amante* n° 133, Buenos Aires.
- Guerschuny, Hernán (1997). "Vida de Perro", en revista *Haciendo Cine* n° 9, Buenos Aires.
- Ivachow, Lilian Laura (2005). "Mi mundo Privado", en revista *El Amante*, n° 159, Buenos Aires.
- Peña, Fernando Martín (Ed.) (2003). *Generaciones 60/90 Cine argentino independiente*, Buenos Aires: MALBA, Colección Constantini.
- Pérez, Martín (1997). "Graciadió, un aporte al cine independiente de acá", en *Página 12*, Buenos Aires.
- Rojas Apel, Alberto (2003). "El tamaño si importa", en *Movimiento falso*, www.filmonline.com.

* Licenciado en Comunicación Social (Universidad Nacional de Rosario) y realizador audiovisual de Cine y TV (Escuela Provincial de Cine y TV de Rosario). Desde 2004 trabaja en el Centro Audiovisual Rosario. Programador de los festivales de cine "Festival latinoamericano de video y artes audiovisuales Rosario" y "Una mirada mayor". Trabaja en la Videoteca Municipal realizando catalogación y archivo. Guionista de cine y TV. E-mail: lucredi@hotmail.com