

Drogas, un camino de ida...y vuelta. La representación del consumo de sustancias psicoactivas ilegales en el cine argentino

por Leandro Marques de Almeida*

Resumen: *Marihuana* (1950) presenta un asesino desquiciado que no puede resistirse a los impulsos que le produce su adicción a la marihuana. En plena dictadura militar se estrena *Los drogadictos* (1979), en donde uno de los protagonistas muere como resultado de las alucinaciones que le produce el consumo de una droga que no puede identificarse. Años más tarde, promediando los ochentas, se estrenan *Las Barras Bravas* (1985) y *Sobredosis* (1986), dos películas contemporáneas al debate sobre la ley de divorcio en Argentina. Sus protagonistas, jóvenes de clase media, mueren como consecuencia de su adicción a las drogas ilegales: ambos procedían de familias de padres separados. Con la llegada del Nuevo Cine Argentino en la década del noventa algo cambió, el consumo de sustancias ilegales es percibido como más cercano y natural. El destino del consumidor ya no es necesariamente trágico, ya no es necesariamente la muerte. Este trabajo se propone explorar en la construcción de significados en el cine nacional en torno de un tema tabú: drogas ilegales y su consumo. Este ensayo busca entender las mutaciones, transformaciones y resignificaciones que el cine fue construyendo alrededor de esta temática. El cine de cada época es testigo y evidencia de la puesta de sentidos y significados que circulan en la sociedad. El cine, por consiguiente, es la ventana que nos permite acceder a lo que una sociedad pensaba, decía, mostraba, y prefería silenciar.

Palabras clave: cine argentino, drogas, *Marihuana*, *Las Barras Bravas*, *Sobredosis*

Abstract: *Marihuana* (1950) presents a deranged killer who cannot resist the impulses produced by his addiction to marijuana. In the height of the military dictatorship one of the leading characters of *Los drogadictos* (1979) dies hallucinated by an unidentified drug. Years later, in the mid-eighties, *Las Barras Bravas* (1985) and *Sobredosis* (1986) are premiered at the time of the debate brought about by the legalization of divorce. The main characters of both films, young middle class men from broken families, die as a consequence of drug addiction. Yet with the arrival of the Argentine New Cinema in the 1990s the fate of the consumer was not necessarily death since illegal substances were represented as more familiar and natural. This article explores the construction of meaning around a taboo subject: the consumption of illegal drugs in Argentine cinema. This essay focuses on the cinematic mutations, transformations and re-significations of this theme. Since the cinematic production of each period represents its *Zeitgeist*, cinema, thus allows us to access that which a society thought, said, showed or preferred to silence.

Key words: Argentine cinema, drugs, *Marihuana*, *Las Barras Bravas*, *Sobredosis*

Introducción

“El hombre todavía no está a la altura de su libertad”

Albert Hoffman, Archipiélago, número 28, 1997

El cine opera siempre sobre el juego de la cultura, sobre el conjunto de sentidos que circulan en el seno de la sociedad. A través del cine es posible denunciar, criticar, transformar y mostrar nuevos puntos de vista, o bien reproducir y legitimar el discurso hegemónico. Como medio de expresión artística, es capaz de inaugurar sensibilidades, concebir nuevas posibilidades del lenguaje, reunir puntos de vista diversos, generar diálogos con el pasado histórico y abrir ejes de discusión. En consecuencia, la intervención del cine sobre el espacio simbólico es uno de los elementos que lo configuran dentro de un discurso a la vez estético y político.

La elección de la temática que abordará el presente ensayo, asentada fundamentalmente en las producciones cinematográficas argentinas desde 1950 hasta 2010, se origina a partir de la convicción de que el cine, como producto cultural, a través de sus relatos, puede ser concebido como la materialización de una idea previa, consciente o inconsciente, que circula en un contexto histórico, social y cultural determinado y que gracias a ese entorno es capaz de cobrar la forma exacta que presenta en una película. Ese momento diacrónico actúa como un marco que le permite “hablar” de unos temas y no de otros, construir determinados sentidos y no otros.

Por otra parte, el cine siempre ha tenido una estrecha relación con lo prohibido. Desde su origen, ha logrado hacer dialogar y enfrentar diferentes posiciones: se ha empeñado en abordar y explorar lo no dicho, lo inaccesible, lo diferente, lo peligroso. Por supuesto, las drogas ilegales se incluyen dentro de este tipo de temáticas. Un breve recorrido por la historia de las películas argentinas

demuestra que la fusión del cine con esta temática no ha sido contemplada en abundancia ni en profundidad.

Este ensayo explora los modos en que la realidad social, a partir de sus significaciones en torno al consumo de drogas ilegales, se filtra en las películas argentinas de la época en que cada una fue producida. Además se intentarán detectar, realizando el mecanismo inverso, los modos en que esas películas pudieron retratar y reflexionar sobre la sociedad de la que son contemporáneas. A través del estudio de las películas, entendidas como productos socioculturales insertos en una red social más amplia, se avanzará en la búsqueda de signos que permitan traspasar el marco meramente cinematográfico y establecer líneas de diálogo entre los films y el ámbito social que genera las condiciones para su existencia.

En primera instancia nos enfocaremos en las condiciones de producción que hicieron posible la realización de una obra determinada. El semiólogo Eliseo Verón (1988) establece que los productos analizados –para este trabajo, los discursos de las películas–, son las huellas a través de las cuáles es posible acceder a los discursos predominantes en cada período histórico.

No todo puede ser dicho ni mostrado en cualquier momento. Cada época edifica los parámetros que establecen y discriminan aquello que puede ser contado o no. El discurso que surge como verdadero es resultado de una serie de procedimientos que no responden a razones fortuitas. Según el filósofo Michel Foucault, cada sociedad “tiene su régimen de verdad, es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos, los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos...” (1979: 187).

En segundo lugar, se observará con detenimiento la relación entre producto cultural y modos discursivos predominantes de cada época, a partir del

pensamiento de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1987), que plantean que la sociedad, como un arco cerrado de significación, es imposible.¹ Nunca hay una última y única sutura porque los sentidos circulan constantemente, se abren y cierran porque los actores y los contextos no son siempre los mismos. En este sentido, la constante lucha por el control de los significados, por la legitimación de una idea de verdad conveniente a los intereses dominantes, conduce a estos autores a afirmar que la clausura del sentido es solo momentánea, nunca fija, y por lo tanto, la sociedad como estructura rígida, inmutable e inflexible, es imposible.

Una de las preguntas que dominarán las páginas subsiguientes está relacionada con la idea de “lo verdadero”. Se trabajará con la intención de explorar las raíces de los discursos dominantes en cada período histórico para poder visualizar las razones por las que una idea, una concepción determinada del mundo, puede ser posible, pensada y presentada como verdadera en ese momento. De acuerdo con Foucault, la construcción de las verdades que predominan en un momento histórico determinado de la sociedad guarda estrecho vínculo con los mandatos del universo de lo jurídico.

Las prácticas judiciales –la manera que, entre los hombres, se arbitran los daños y las responsabilidades; el modo en que, en la historia de Occidente, se concibió y definió la manera en que podían ser juzgados los hombres en función de los errores que habían cometido; la manera en que se impone a determinados individuos la reparación de algunas de sus acciones y el castigo de otras; todas esas reglas, o si se quiere, esas prácticas modificadas sin cesar a lo largo de la historia- creo que son algunas de las formas empleadas por nuestra sociedad para definir tipos de subjetividad, formas de saber, y en consecuencia, relaciones entre el hombre y la verdad (Foucault, 1978: 16).

¹ “Si aceptamos el carácter incompleto de toda formación discursiva y, al mismo tiempo, afirmamos el carácter relacional de toda identidad, en ese caso el carácter ambiguo del significante, su no fijación a ningún significado, solo puede existir en la medida que hay una proliferación de la polisemia. No es la pobreza de significados, sino, al contrario, la polisemia, la que desarticula una estructura discursiva” (Laclau y Mouffe, 1987: 130).

La intención de este ensayo es reflexionar sobre la construcción de significados producidos en diferentes períodos históricos de la sociedad argentina respecto del consumo de drogas ilegales. El vehículo seleccionado para conducir esta reflexión será el análisis de las producciones cinematográficas argentinas. Aunque se tomará como eje central el Nuevo Cine Argentino, surgido a partir de los años noventa, también resultará imprescindible recorrer la filmografía previa existente que aborda la temática, para poder comprender las rupturas que este nuevo cine produce.

Dado que en la actualidad la marihuana está, incluso desde el discurso hegemónico, significada como el más “blando” y “menos dañino” de los estupefacientes considerados comúnmente como sustancias psicoactivas ilegales, acotar la investigación únicamente a dicha sustancia implicaría reducir los límites del trabajo a un territorio que no corresponde a los objetivos propuestos. Por consiguiente, a efectos de profundizar, se consideró necesario expandir, explorar y preguntarse de cuáles otras drogas ilegales el cine argentino “habla”, y cuáles son las construcciones de sentido que realiza en torno a ellas. Como consecuencia, el corpus de películas encontradas y analizadas está integrado por films donde se registra, además de la presencia de marihuana, la de drogas como cocaína, paco y otras sustancias, como la dietilamida de ácido lisérgico (LSD), el éxtasis y el pegamento.

No se muestra, pero se canta: *Los muchachos de antes no usaban gomina*

Las primeras referencias de películas sobre la temática de drogas ilegales en la época previa al cine argentino de los noventa son alusiones provenientes del lenguaje del tango. No se ven, se escuchan. La canción “*Tiempos Viejos*” (Manuel Romero, 1926) ocupa un lugar relevante en *Los muchachos de antes no usaban gomina*, la película dirigida por él mismo diez años más tarde. La

letra del tango remite a un pasado con costumbres y valores diferentes – mejores–, que se caracterizaba por la presencia de “otros hombres, más hombres los nuestros / no se conocía cocó ni morfina”. El fragmento citado da cuenta de que el consumo de estas drogas sintéticas era, si no habitual, al menos reconocido en algunos sectores de la sociedad porteña. No solo refiere a su existencia; el uso del significante “cocó” remite a cierto código lingüístico que le permite comunicar “cocaína” sin aludir directamente a la palabra explícita.

Es posible aseverar que el cine argentino nace de la mano del tango.² Sus letras remiten a las drogas en varias canciones, como “*Maldito Tango*” (Luis Roldán, 1916), “*Corrientes y Esmeralda*” (Celedonio Flores, 1934) o “*Los Mareados*”, que tuvo su primera versión bajo el nombre “*Los Dopados*”. El tango es además sinónimo de la calle, la esquina, el arrabal; es también el café, y sobre todo la noche, la *boite* y el cabaret.

Con el formato característico de muchas películas de las décadas del treinta y del cuarenta, que llevaban al universo de la imagen la letra de un tango que se escuchaba al principio de la narración, en 1936 llega al cine *Los muchachos de antes no usaban gomina*. Esta película registra el deslumbrante crecimiento de la gran ciudad de Buenos Aires, como consecuencia de profundos procesos inmigratorios y migratorios entre 1906 y 1936. Esa transición, caótica y vertiginosa, reconfiguró el entramado social, comercial y cultural de la época, otorgando una dinámica desconocida tanto a la fisonomía de las calles como a las relaciones entre las personas.

En el comienzo del film se escucha el aludido tango “*Tiempos Viejos*”. Esa canción realiza la observación detallada, casi antropológica, de los cambios que se produjeron durante esos años en la ciudad y en sus habitantes. La

² La primera película argentina sonora, de 1933, dirigida por Luis Moglia Barth, se llama *Tango*.

película da cuenta de otra transición, la del tango como movimiento cultural, que de un nacimiento asociado con las clases populares y el desprestigio, se volvió una ineludible expresión de la cultura e idiosincrasia porteña. No obstante, resalta una perspectiva melancólica y casi siempre pesimista que retoma la vieja idea de que “todo tiempo pasado fue mejor”.



Los muchachos de antes no usaban gomina.

La última escena de la película, que se desarrolla en un cabaret en La Boca, muestra a una juventud violenta, sin valores, con mujeres “poco dignas”, y da cuenta de una atmósfera oscura, decadente y turbia que no impedirá al espectador imaginar lo que en esos ámbitos podría llegar a suceder. Luego

Marihuana (León Klimovsky, 1950) retomará ese tipo de espacios de la noche en la ciudad para convertirlos explícitamente en el escenario de consumo.

Dos etapas, dos líneas de representación: películas del cincuenta a los ochenta

El estudio de la representación del universo de las drogas ilegales puede diferenciar dos primeros momentos en la historia del cine argentino. El primero de ellos surge con el estreno de *Marihuana*, en 1950, y llega hasta los finales de la década del setenta, con *Los Drogadictos* (Enrique Carreras, 1979). Luego cobra visibilidad un segundo período, que tiene su origen en los largometrajes de los primeros años de la década del ochenta. En este período se encuentran *Las barras bravas* (1985), también de Carreras, y *Sobredosis* (Fernando Ayala, 1986).

Antes de analizar en profundidad a cada uno, es oportuno realizar un breve repaso contextual para evidenciar que estos dos momentos presentan notorias diferencias, principalmente en el orden de lo político. Desde 1950 hasta los primeros años de 1980, Argentina se caracterizó por su profunda inestabilidad política y social, reflejada en las diferentes dictaduras militares que gobernaron al país. En esas tres largas décadas los mecanismos y operaciones de censura no reconocidos oficialmente generaron, como consecuencia, el marco que produjo una importante tendencia hacia la autocensura.

Marihuana es la primera película argentina que remite concretamente a la temática de las drogas. Cuenta la historia de un médico prestigioso que investiga el asesinato de su mujer, aparentemente relacionado con el oscuro submundo del tráfico y consumo de marihuana. La narración se estructura a partir de las andanzas del cirujano y su intromisión en los turbios escenarios donde se materializa el mundo de las drogas, que hasta lo impulsan a consumir.

Los Drogadictos se rodó y estrenó durante uno de los períodos más nefastos de la historia argentina, el de la dictadura militar (1976-1983). La obra, que da cuenta de los enfrentamientos de dos grupos de traficantes y la relación con el consumo de los hijos del jefe de uno de los bandos, es poco relevante desde el punto de vista artístico. No obstante, su inclusión dentro de esta investigación es pertinente para entender cómo su realización pudo ser posible en el contexto de la dictadura, en un momento de la historia argentina poco favorable para el surgimiento de cualquier manifestación artística.

A partir de 1983 se inicia otra etapa en el orden político, con repercusiones en el universo del cine nacional. Desde la asunción de Raúl Alfonsín como primer presidente de la democracia, el cine empezó a animarse a mostrar otros aspectos de la vida en Argentina en general, y del mundo de las drogas en particular. Un aspecto que se empieza a destacar es la denuncia de las sustancias psicoactivas ilegales como un tema tabú. Empieza a configurarse la idea de que las drogas están más cerca que antes de la sociedad, sobre todo de las clases medias. Pero al mismo tiempo, se percibe mucha resistencia a aceptar esa nueva realidad: eso se evidencia en detalles elementales, como, por ejemplo, que casi no se las nombra en los diálogos, sino que solamente se sugiere su existencia.

Sin embargo, más allá de los diferentes contextos sociopolíticos y culturales que sirvieron de escenario para su realización, ambos períodos coinciden en otorgar a las películas sobre el universo de las drogas un contundente carácter testimonial.

Institución, ciencia y verdad, ejes dominantes en *Marihuana y Los drogadictos*

Uno de los rasgos más notables de las películas de la primera etapa observada (1950-1979), es la toma de distancia con la que los realizadores buscaron

representar el universo de las sustancias psicoactivas ilegales. Esta se hace evidente por el uso de un discurso científico/institucional que, a partir de la palabra, generalmente de un especialista o de una voz *over*, establecía claramente cuál era la verdad oficial de la época. En estas obras, el recurso de la voz *over* es no ficcional e indiscutible. Evita colocar el discurso oficial acerca de las drogas en un personaje que podría correr el riesgo de ser juzgado como verdadero o falso según el grado de empatía e identificación que genere con el espectador. Al utilizar un narrador omnisciente, neutro, este discurso es asumido por el espectador como verdadero. No se enfatiza que la droga es dañina para el organismo; el foco está puesto en remarcar que genera impulsos asesinos, y se asocia principalmente con el delito y la locura.

Incluso antes de los créditos iniciales, *Los drogadictos* muestra escenas que, si bien apuntan a la problemática de las drogas, más que nada utilizan el marco de la narración para hablarle directamente al espectador. Las primeras imágenes de la película transcurren en una sala de conferencias, donde una especialista expone diapositivas que muestran sustancias, y aspectos relacionados con la producción de drogas ilegales. A través de un *zoom* que encuadra y disimula la diapositiva, convirtiéndola en la totalidad del cuadro del film, se genera el efecto de que aquello que ven los asistentes en la ficción es lo mismo que están viendo los espectadores. Con ese movimiento técnico, el realizador convierte al espectador en público de la conferencia, y como tal, en destinatario de su interpelación. Al mismo tiempo, anticipa la relación vertical que el largometraje intentará establecer con el espectador, relegándolo al rol de un alumno que necesita aprender.

Las primeras palabras que se le escucha decir a la erudita dan cuenta de su autoridad, que es consecuencia del poder que le otorga su conocimiento: “los estragos de las drogas comienzan a manifestarse en esa muchacha de no más 19 años: observen sus ojos rojizos, su inexpresividad, su apatía...puede hacer cualquier cosa por conseguir la droga que alivie su angustia”. El público de la

conferencia escucha en silencio, con suma atención, sin intervenir. Es el mismo efecto que la película busca generar en el espectador. Habla la voz de la ciencia, indiscutible, irrefutable.

Llegan los créditos iniciales. Tras la presentación de los nombres de los protagonistas, un letrero que abarca toda la pantalla empieza a justificar cómo había sido posible su estreno en plena dictadura. Entre los agradecimientos, se destaca con singular preponderancia, y en primer lugar, “a la Prefectura Naval Argentina, Policía Federal Argentina, Policía de la Provincia de Buenos Aires, Aeronáutica Militar”. Ese agradecimiento adelanta una postura que se repetirá a lo largo de la trama: la representación recargada de apología que la película produce sobre el rol y compromiso social de la institución policial en Argentina, caracterizada en el film por su ardua lucha para combatir a las mafias de traficantes dispuestas a hacer negocio, entre otros, con “jóvenes estudiantes e inocentes”, a través de las drogas.

La distancia puede percibirse también en las estrategias de filmación que caracterizan a estas películas. La cámara registra de lejos, sin planos detalle; prefiere sugerir antes que mostrar. Con esta misma distancia se registra la acción del consumo; con planos medios o largos, que evitan poner de cara al espectador tanto las técnicas como las expresiones de los cuerpos consumidores. Podría inferirse, a través de la elección de estos planos acotados, que la intención es, justamente, escatimar la información para evitar que el registro se vuelva un arma de doble filo: tan capaz de amedrentar como de tentar, promoviendo datos y técnicas para el consumo.

A través de esta estrategia, se edifica un discurso que pretende construir una verdad verticalista, sin intenciones de construir margen para el diálogo con otras posturas. Es el campo de la ciencia el escogido por las instituciones oficiales legitimadas por el Estado, con cuyo discurso coinciden –o al menos no cuestionan- los realizadores de las películas, para establecer qué es verdad y

qué no lo es. En épocas donde la información y el conocimiento sobre estas drogas no abundaban, el tipo de mensaje que transmiten los films apunta a potenciar la incertidumbre y fogonear el miedo del espectador.

Esta distancia también da lugar a una lectura coyuntural. Representa el vínculo que la sociedad en general mantenía con las sustancias psicoactivas ilegales. Para las grandes mayorías las drogas eran prácticamente desconocidas, y signo de esto es que para ninguno de los medios de comunicación masivos se trataba de una temática con presencia fuerte. De hecho, prácticamente el tema no existía, al punto que no hay registros de noticias publicadas en los principales medios. Definitivamente, esta temática no estaba incluida en la agenda más relevante del período.

Un cartel con la leyenda “la marihuana es un mal que afecta a otros”, que puede leerse al inicio de *Marihuana*, parece pronunciarse casi como una desesperada aclaración, como si pretendiese clamar en realidad que “la droga no es un mal que nos afecte a nosotros”. En *Los drogadictos*, el mensaje que se sugiere se torna más amenazante: “nuestras autoridades están luchando con todas sus fuerzas para erradicar cualquier peligro vinculado con las sustancias psicoactivas ilegales”. En el primer caso, se explicita que la problemática de las drogas es ajena a la realidad argentina. En el segundo, el tema está más inserto en la agenda sociopolítica y cultural, es una amenaza más cercana, por lo tanto, también más peligrosa.

En la dinámica de esta construcción, pareciera darse por descontado que el espectador lo desconoce todo sobre las drogas ilegales, y el discurso emergente se apropia del rol de difundir y comunicar aquello que tiene que ser pensado cuando de drogas ilegales se trate. Por lo tanto, en este juego en torno al saber, se produce una relación completamente desigual. ¿Cómo podría un espectador, desde su lugar de “persona común y corriente”, cuestionar el conocimiento del especialista, que aún en el caso que no pertenezca al

universo de la ciencia, representa la autoridad de la institución? La policía en *Marihuana*, o la voz *over* del comienzo de ese mismo film, o un especialista brindando una conferencia en *Los drogadictos*, comunican un saber que se exhibe como irrefutable. Todos estos recursos generan una comunicación unilateral con el espectador: depositan en él su saber, que representa la “verdad”, sin dejar espacio para el diálogo, el debate o el más mínimo cuestionamiento.

Estos dos recursos, la voz *over* en *Marihuana*, o la especialista que dicta una conferencia en *Los drogadictos*, se utilizan para las introducciones de ambas películas; no vuelven a aparecer en el transcurso de la trama. Evidentemente, constituyen fragmentos injertos en la narración con el único espíritu de establecer aquello que es lo correcto y la verdad, y dejarlo en claro desde el inicio.

En estos films, las sustancias psicoactivas ilegales aparecen restringidas a un espacio determinado de la ciudad: los cabarets de poca monta donde destaca la presencia de mujeres más osadas y desenvueltas de lo que dictaminaba el patrón de la época. Generalmente la música es un signo relevante para graficar la geografía urbana de las drogas ilegales. Está ligada, de acuerdo a la época del film, con las expresiones artísticas más cuestionadoras, como el tango o el jazz o la música disco, que se escucha en la *boite* de *Los drogadictos*, propia de finales de la década del setenta. Los hombres suelen responder al patrón del tipo recio (el malevo).

Los espacios de consumo son principalmente los ámbitos propicios para la interacción y socialización, encuentro, baile y seducción entre los sexos, que también, en algún momento, se vuelven espacios donde cobran forma ciertos impulsos de violencia, locura y pasión. En este marco, el consumidor adopta la figura de victimario: un ser poseído, generalmente un hombre adulto, sin control de sí, un asesino desbordante de violencia. No obstante, más que un asesino o

criminal profesional, se construye la idea de que el consumidor, primero “una buena persona normal”, luego “se vuelve” asesino o criminal a pesar suyo, tan capaz de lastimar a otros como a sí mismo, como consecuencia del incontrolable efecto que producen en su cuerpo y mente las drogas que consume.



Marihuana

Consumidor, la música, la risa. La excepción de *El perseguidor*

La figura del consumidor, en este primer período, también se representa, aunque con matices diferentes, desde la idea de distancia. El consumidor es construido más como una idea que como una imagen, dado que en general no suele haber registro físico de su persona. En *Marihuana*, por citar un ejemplo, el consumidor, que es el asesino de la mujer del protagonista, está completamente invisibilizado: no aparece en escena. Desde la narración no se exploran las lógicas de su comportamiento ni se propone generar, entre él y el espectador, una relación de complicidad que pudiera llegar a algún tipo de afinidad o identificación. Se reconoce que existe, pero solo como el factor de amenaza latente que configura la trama.

Una excepción es *El perseguidor* (Osías Wilenski, 1962), basada en el cuento de Julio Cortázar del mismo título, en donde el protagonista sí es el consumidor. Aquí se realiza una composición más profunda del personaje; se le reconoce una personalidad, un talento, una debilidad. A diferencia de otras películas de este período, el consumidor no es un asesino: es un artista. Un músico genial –la película está en parte basada en la vida del saxofonista Charlie Parker–, frenético y desquiciado a la vez por el consumo de cigarrillos de *hash*. No obstante, en este film tampoco hay registro nítido del momento y de las técnicas de consumo.

No resulta imposible encontrar fuertes similitudes en los modos de construir las figuras del asesino y la del artista. En ambos casos se trata de seres ajenos a la idea de “persona normal”, según la percepción de la época. Por el contrario, artista, asesino y loco están situados al margen de las convenciones establecidas, representan un “otro” frente a la figura de persona común y corriente. Fundamentalmente, porque no establecen asociación ni empatía alguna con el mundo del trabajo y la familia, que por entonces eran los principales elementos asociados a todo parámetro de normalidad.

La otra presencia relevante para representar el consumo, y sobre todo el efecto social que genera la marihuana, es la risa. Se trata de una risa exagerada y caricaturesca, alejada de cualquier sensación de frescura y pureza que pudiera vincularse con ella, para relacionarla con una idea oscura y satánica. El registro de la risa, además, va acompañado de una estrategia de cámara (se ve más en *Marihuana* y en *Humo de marihuana*, analizada en las líneas siguientes) que organiza imágenes difusas, distorsionadas, y que va tomando una cara deforme tras otra, como si se tratara del mismo diablo depositado en cada una de esas personas poseídas por el efecto de esta sustancia.

Signos de cambio en *Humo de marihuana*. Rasgos de la película de Lucas Demare

Estrenada en 1968, *Humo de marihuana* ofrece similitudes respecto de los dos films mencionados. Con *El perseguidor* comparte la música, que empezaba a asociarse con el ambiente del consumo. El jazz, género de la improvisación y de la libertad, es el sonido que sirve de contexto para una generación de hombres y mujeres que, según las imágenes que registran las cámaras, desafían los mandatos establecidos respecto del “deber ser” y buscan experimentar nuevas sensaciones en el peligroso submundo de las drogas.

Por otra parte, la película de Demare es una adaptación libre de *Marihuana*, de la cual toma la estructura esencial del guión pero se permite abordarlo de acuerdo a algunas mutaciones y concesiones propias de la época. En la década del sesenta, otro espíritu y nuevos movimientos sociales empiezan a germinar, basados en ideas de libertad y cambio. *Humo de marihuana*, no sin cierta torpeza y excesiva caricaturización de los sucesos que narra, se detiene en el registro de las técnicas de consumo y sus efectos. Muestra al consumidor de marihuana con el cigarrillo en la boca, lo observa mientras entrelaza sus dos manos en torno suyo, intentando evitar el escape del humo.

Más allá del registro menos timorato del consumidor y sus momentos de consumo, el mensaje que construye la cinta de Demare es el mismo que el de los otros films de este período: la droga se significa como la pérdida absoluta de la lucidez y produce una alucinación que conduce a la locura. En *Humo de Marihuana* se trabaja hasta el extremo de la exageración a partir de un componente psicológico: el protagonista, que busca al asesino de su esposa, consume marihuana y sucumbe ante la ambigüedad alucinógena que produce. Demare decide prestar atención al protagonista bajo los efectos de la marihuana, y para eso hace abuso de la cámara subjetiva. Desde ese punto de vista “alterado”, muestra cómo el protagonista superpone el rostro de una mujer que tiene a su lado con el de su esposa asesinada.

En cuanto a la descripción de sus efectos, *Humo de marihuana* distingue dos tipos: uno social, en la *boite*, donde adopta su carácter más diabólico, focalizado sobre todo en la presencia de una risa siniestra, y la locura colectiva que desemboca en la pérdida de autocontrol. Y otro individual, donde la imagen se vuelve más íntima y cuidada. El abordaje del consumo individual inaugura el registro de imágenes y planos novedosos hasta el momento. En una casa enorme, propiedad de una pareja acomodada, la dueña –consumidora, presa de la angustia que le genera la ausencia constante de su marido, siempre ocupado en su trabajo– convida a una amiga un cigarrillo de marihuana. De a poco, el plano se acerca al rostro de quien se está iniciando: tose, dice que no siente nada diferente, y luego, cuando mejora su técnica gracias a los consejos de su anfitriona, empieza a describir sus sensaciones: “siento calor, un hormigueo, tengo las manos blandas como manteca caliente, heladas, no se...”.

Este primer tramo del film expone, principalmente a través de las palabras de su protagonista, la vinculación de la marihuana con un efecto sinestésico: “luego vas a ver cómo la música se hace color, y los colores música”, dice la más experimentada. Y confirma, ya bajo los efectos, esa relación alucinógena,

cuando la mujer le dice a su amiga novata, mientras escuchan una canción: “oí esa nota, es fucsia”.

La concepción de la música del film de Demare comparte con *Marihuana* un elemento fundamental en la construcción del universo característico de esa droga, porque sitúan al ámbito de consumo y al efecto que produce entre sus consumidores. Ambas películas presentan un momento de música ritual, con tambores, ejecutados por personas afroamericanas, y acompañados por la danza de una mujer en trance. En esas escenas, oscuras, tenebrosas, se representa el punto culminante de la locura y de la perdición de las personas sometidas por las garras de esta droga.

Un mal que acecha a la familia de clase media: *Las barras bravas* y *Sobredosis*

En el segundo corte de películas analizadas, realizadas a partir de la década del ochenta, se deja atrás el abordaje científico y la idea de distancia con la que trabajaron las obras anteriores. La droga ya no es reducida a un ámbito social marginal, sino que se torna un flagelo amenazante que puede ser parte de la realidad diaria de una familia de clase media.

Tanto *Las barras bravas* como *Sobredosis* toman como protagonistas a jóvenes que no hallan su lugar en el mundo, jóvenes de clase media o media alta pertenecientes a familias de padres separados. Esta situación no es poco relevante. A mediados de los años ochenta, Argentina debatía la ley de divorcio –finalmente sancionada en 1987– y los sectores conservadores y católicos de la sociedad defendían los valores del matrimonio como institución fundamental en la educación de los hijos. En ambas producciones las familias separadas son presentadas como las responsables de la adicción a las drogas ilegales de sus respectivos hijos.

En este contexto, las películas de la joven y recuperada democracia argentina manifiestan desplazamientos relevantes en el modo de pensar y edificar un discurso respecto de las sustancias psicoactivas ilegales. A partir de estas producciones, y a diferencia de las películas del período anteriormente analizado, las drogas ilegales ya no ocupan un lugar marginal y oculto: son situadas en un espacio de cercanía, como es el ámbito de las clases medias porteñas.

El principal movimiento que produce el cine de la postdictadura se trasluce en la representación del consumidor. Ya no se trata de un criminal poseído por impulsos violentos y asesinos; tampoco está encarnado en la figura de un hombre adulto. El consumidor, ahora, es una persona joven en camino a la adultez. Este cambio marca el final de la asociación del consumidor de drogas con un rol de victimario e inaugura uno nuevo, en el que el entorno social pasa a ocupar un lugar decisivo. El consumidor, durante este período del cine argentino, comienza a ser representado como la víctima de una situación, vinculada a su entorno social, que lo trasciende.

La gran diferencia entre estas películas y las obras precedentes tiene que ver con que el consumo ahora es representado como una amenaza a los jóvenes de las clases medias de la sociedad, contruidos como seres frágiles, inseguros, ingenuos, quienes, casi sin quererlo, “son llevados” a vincularse con las drogas ilegales. Para las primeras películas, en cambio, la llegada al consumo tenía que ver con decisiones tomadas por personas adultas, y su tratamiento posterior no buscaba dar cuenta de una temática humana y social sino de un asunto principalmente policial.

La figura de la familia en general, pero del padre en especial, es fundamental para entender la trayectoria de los jóvenes protagonistas de estas películas que, según se sugiere en ellas, llegan al consumo como a una suerte de salida desesperada frente a la angustiada realidad que les propone su vida familiar y

el vínculo no cerrado con sus respectivos padres. En *Las barras bravas*, según Andrés Farhi, “el sueño imposible de compartir la pasión por el fútbol con el padre es un vacío que se completa con el consumo de drogas” (2005: 52), mientras que en *Sobredosis*, “el vacío está representado por la necesidad de que un padre contemple la particular situación de un hijo adolescente (...) que no siente interés por el fútbol ni por otras formas estereotipadas de masculinidad (el bulín, el vino) que el padre quiere inculcarle” (Farhi, 2005: 52).



Las barras bravas

A causa de este desplazamiento se genera un profundo cambio de eje: la familia del consumidor, que no lo contiene, no lo escucha, no lo comprende, es presentada como la principal responsable del consumo de sus hijos. Los traficantes, en tanto, pasan a ocupar en estos films un lugar secundario, son contruidos como figuras ya instaladas en la sociedad. Sin códigos éticos ni valores morales, solo se dedican a practicar y desarrollar sus viles negocios. El

consumidor, a partir de ahora vulnerable, es víctima de los inhumanos negocios de los traficantes, pero sobre todo de su propia familia que, al no lograr constituirse como primera referencia de contención, se vuelve máxima responsable de las decisiones y el destino de un inminente consumidor de sustancias psicoactivas.

Como no había sucedido antes en el cine argentino, tanto *Las barras bravas* como *Sobredosis* desarrollan guiones que se sienten “obligados” a explicar el consumo; lo encuadran siempre dentro de un contexto social determinado, familiar principalmente, que permite argumentarlo. El consumo de sustancias psicoactivas ilegales, para estos films, es resultado de una problemática de índole familiar y social que pretenden denunciar. Este cine se ubica en una posición que le permite, además de brindar testimonio sobre una temática como las drogas ilegales, utilizar un tono didáctico para también aconsejar y adoctrinar, fundamentalmente al mundo de espectadores adultos, acerca de los comportamientos adecuados para resolver o convivir con una situación de consumo en alguno de sus hijos.

Las mutaciones del lenguaje: cómo se dice lo que se dice

Otro aspecto relevante del período postdictadura está anclado en el uso del habla. En las películas más antiguas, el abordaje casi científico determina dos modos principales de mencionar la droga. Cuando quien la nombra es el poseedor del conocimiento (especialista), llama a la sustancia psicoactiva por su nombre, por ejemplo, marihuana. Cuando el que intenta hacer mención a la droga encarna la figura del que no conoce, se incrementa el efecto tabú: suele no nombrarse el tipo de droga, y se utilizan recursos como “esa droga”, como sucede por ejemplo en *El perseguidor*, o incluso se llega a llamarla sin usar siquiera el significante “droga”, al que se reemplaza con expresiones como “eso”.

En *Sobredosis*, principalmente, y en menor medida en *Las barras bravas*, el consumidor establece un vínculo de mayor familiaridad con la droga que consume. Empiezan a utilizarse expresiones que aluden a los efectos del estupefaciente: “trip”, “qué buen viaje”, y también aparecen términos como “frula”. A través de estas palabras, el uso de sustancias psicoactivas empieza a tener vinculación con la idea de transportarse y viajar hacia otra dimensión de sentido. Por consiguiente, la utilización de estos significantes deja vislumbrar, al menos en un pequeño margen, la posibilidad de encontrar placer en algún momento del consumo. El contraste para ese inicio en el camino del consumo, seductor, en el que aparecen las ideas de disfrute y placer, es el destino trágico. En todas las películas estudiadas, el final de la historia está asociado con la idea de que la droga es una adicción de la que no se vuelve, de la que no se frena hasta que es demasiado tarde. La muerte es el destino inevitable de la mayoría de los personajes protagónicos que consumen drogas ilegales.

Las películas de la postdictadura, a partir de la configuración de una nueva voz, construyen un nuevo instrumento de saber y de verdad que sustenta a la narración, y se contrapone a las ideas de ciencia e institución oficial utilizadas por las primeras películas analizadas. *Sobredosis* y *Las barras bravas* dan nacimiento a la voz de la calle, de la experiencia en el consumo, del conocimiento del submundo a partir de la vivencia. Para describir el mundo de las drogas ilegales, eso sí, ambas películas realizan un abordaje desde la mirada de un otro que, si bien es distinto, algo tiene en común, no está tan lejos del “nosotros” que construye el film.

La construcción del personaje de Erika (Noemí Frenkel) en *Sobredosis* grafica nítidamente la existencia de ese otro. Erika alude a la figura del nuevo representante del saber (el que sabe, porque la hizo, porque la vive, porque la prueba), que lleva al ingenuo y puro Daniel por el camino de la adicción. La película juega permanentemente con los contrastes entre ambos personajes. A simple vista, no hay nada parecido en los entornos de los dos protagonistas. Él

proviene de un mundo de dinero y colegios privados. Ella interviene activamente en un universo de jóvenes independientes que se juntan a compartir ideas diferentes y costumbres no aceptadas. El discurso de la película, a través principalmente de las puestas en escena de las casas que representan a cada mundo, muestra un “nosotros” que, aun con sus problemas, se presenta prolijo y ordenado, con valores y reglas claras. El mundo de los otros se construye desde la descuidada habitación de Erika y el boliche que frecuenta. El registro de ese otro mundo, de jóvenes que se drogan, escuchan música ruidosa y usan ropa rara es, a su vez, presentado como desprolijo, roto, desordenado.

Sin embargo, el elemento más estremecedor que busca construir *Sobredosis* al contar la historia de la relación entre estos dos jóvenes tiene que ver con aquello que ambos sí tienen en común, en medio de todo aquello que los separa: y esto es que los dos pertenecen a familias disfuncionales. La película, sin sutilezas, plantea dos caminos. En el contexto de una familia resquebrajada, y una figura paterna errada –también sucede en *Las barras bravas*– que se equivoca grotescamente en la educación y contención de su hijo, aparece el consumo de sustancias psicoactivas, como opción accesible, casi inevitable.

El Nuevo Cine Argentino: un punto de quiebre

Parte del cine argentino de la década del noventa produjo un quiebre estético y narrativo notorio en relación a su cinematografía precedente. Tanto es así que la crítica especializada englobó a varias de las películas nacidas en este período bajo la nominación de “Nuevo Cine Argentino”. Este fenómeno tiene que ver con la intención de realizadores –la mayoría de ellos debutantes y jóvenes– de llevar a la pantalla nuevas narrativas, que propusieron un acercamiento inédito a la realidad social de la que fueron contemporáneos.

Estos directores, es conveniente aclarar, no formaron parte de un movimiento, ni estuvieron unidos por ninguna escuela, ni agrupados por corriente alguna; eran independientes el uno del otro: sin embargo, coincidieron –y no por casualidad– en su coexistir durante un mismo tiempo histórico y en algunas pautas narrativas e ideológicas con las que imprimieron un sello distintivo a sus obras.

Desde su novedoso posicionamiento, es posible afirmar que el Nuevo Cine Argentino redescubrió algunos matices en desuso del lenguaje cinematográfico. Más allá del estilo, que varía de acuerdo a las particularidades de cada director, el Nuevo Cine Argentino asume el diálogo con la realidad social de su tiempo; sobre todo con la contemporaneidad de la sociedad argentina. Se desprende de sus mecanismos de representación el intento de construir significados en sincronía con la época en que se conciben. El Nuevo Cine Argentino es un cine que habla y crea sentidos en, desde y sobre el presente. Como señala Sergio Wolf, “a la pregunta de qué es hoy la Argentina y qué podemos decir de ella, los nuevos cineastas responden con historias y sistemas de representación que están fijados en el presente (...) de la Argentina y el presente de los personajes” (en Wolf, Lerer y Bernades, 2002: 33).

En el marco de este movimiento cinematográfico histórico, los realizadores fueron iniciadores de un proceso artístico que promovió personajes vinculados más con lo terrenal que con el divismo romántico característico del cine. Los nuevos personajes del cine argentino encandilaban por su simpleza, sus movimientos algo torpes, sus problemáticas comunes. Su sencillez bastaba para compensar su falta de heroísmo; mas bien su sencillez era su heroísmo. Detrás de toda esta puesta estética y narrativa, estaba por supuesto la mano, o mejor dicho la mente, del realizador. Uno de los recursos utilizados por estos directores, que contribuyó a la frescura que irradiaban estos personajes, fue el empleo de actores no profesionales para desarrollar algunos roles.

El gran mérito de los realizadores del Nuevo Cine Argentino, su gran hallazgo, fue construir un mecanismo de representación de la realidad que funcionó como una inyección de espontaneidad a la mirada que los cineastas proponían de su propio mundo, del hombre, de su sociedad, de su país. Pero, sobre todo, una mayoritaria porción de esta camada de directores propuso una nueva manera de construir y relacionarse con el público: no adoctrinadora, no acusadora, alejada de las intenciones pedagógicas y de cualquier ánimo de imponer mensajes o transmitir moralejas.

Percepciones preliminares sobre el Nuevo Cine Argentino: *Pizza, birra, faso*

La propuesta de las películas de esta generación establece una relación horizontal con el espectador, a diferencia de la mayor parte del cine precedente. El Nuevo Cine Argentino no escoge situarse como juez de lo que está bien y lo que está mal. Sugiere más que sentencia. Abre interrogantes. Según Gonzalo Aguilar:

Finales abiertos, ausencia de énfasis, ausencia de alegorías, personajes más ambiguos, rechazo al cine de tesis, trayectoria algo errática de la narración, personajes zombies inmersos en lo que les pasa (...) en vez de entregarnos todo digerido abren el juego de la interpretación (2006: 27).

Siguiendo con esta línea, es posible comprender y afirmar por qué esta camada de películas que forman parte del Nuevo Cine Argentino adoptó una actitud inclusiva respecto de las sustancias psicoactivas ilegales. Es de notoria evidencia que la presencia de dichas drogas en estas obras, a diferencia de lo que sucede en periodos anteriores, se torna menos protagónica. Forma parte, en muchos casos relegada aunque no por eso menos influyente, de la historia que se relata. Pero fundamentalmente, las drogas encarnan un lugar menos

polémico, menos atravesado por juicios, prejuicios y condenas sin fundamentaciones. Tanto es así que *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1998), una de las películas más representativas, se destaca y comunica desde una omisión que para nada luce como consecuencia de un descuido. La película, que retrata la vida de una barra de jóvenes marginales en las calles de Buenos Aires, decide asociarlos a los tres consumos que se desprenden del título, aunque “faso”, que bien podría aludir al cigarrillo de marihuana, en este caso simplemente hace referencia a los cigarrillos de tabaco de venta legal.



Pizza, birra, faso

La obra de Stagnaro y Caetano trae con inusitada potencia la voz de los marginales y desafía muchos de los atributos que los estigmatizan: a partir de diálogos impactantes y el uso de la jerga de la calle, los directores registran la vida de personajes inéditos para el cine argentino y dan cuenta de un pedazo

de universo urbano, de realidad, que prácticamente había sido negado por la filmografía nacional precedente. Para la construcción de la narración y la composición de sus protagonistas, se resalta una decisión del guión que es toda una postura en la que puede incluirse a la mayor parte de las películas del Nuevo Cine Argentino: evitar la caída en los estereotipos y lugares comunes. Lo más fácil, seguramente, hubiera sido mostrar a esos jóvenes que deambulan por las calles como víctimas del consumo de drogas ilegales; sin embargo, no hay imágenes que registren ese tipo de consumo a lo largo de todo el film.

Solo en una ocasión, tras una aventura que los llevó a la cima del obelisco, se sugiere el consumo de marihuana. Incluso este consumo, que no queda explicitado en pantalla más que de manera sutil, está asociado con la celebración de un buen momento y no con lo que podría haber sido, tal vez si se hubiera tratado de una película de algún período anterior, de un consumo que busque el efecto desinhibidor y estimulante para la ejecución de un delito. En *Pizza, birra, faso*, los protagonistas roban, sí, pero no utilizan drogas ilegales para empujarse a hacerlo. Empieza a detectarse la configuración, como argumentación del consumo, de una idea que lo vincula con una experiencia lúdica y placentera.

El Nuevo Cine Argentino incorpora el universo de las sustancias psicoactivas ilegales desde una perspectiva diferente, ya no exclusivamente ligada a grandes temáticas como la adicción o el narcotráfico, sino incluidas como un aspecto más, casi naturalizado, dentro de la vida de los personajes. Este es un movimiento esencial en el tratamiento de las drogas ilegales: de temas centrales –en las películas de períodos anteriores– pasan a ser matices, pinceladas, que comunican rasgos, estados de ánimo de los protagonistas. La principal operación que se destaca en este giro es la normalización del consumo, que a su vez remite a otra operación, todavía más importante, vinculada con el tipo de diálogo que establece el film con el espectador.

Las películas de este período produjeron un quiebre por su resignificación del habla: como señala Wolf, mientras “que en los años ochenta los directores utilizaban la lengua como idioma, en los noventa los nuevos cineastas argentinos recuperan el habla”. Y concluye: “es una prueba infalible: no hay renovación sin apropiación del idioma” (en Wolf, Lerer y Bernades, 2002: 35). De ese modo, estos films, que usan el lenguaje coloquial, que construyen identificación y reconocimiento con la forma en que se habla en la calle, además naturalizan un fenómeno de inocultable visibilidad: el consumo de sustancias psicoactivas (especialmente marihuana) se volvió un hecho recurrente y admitido por gran parte de los jóvenes argentinos, no exclusivamente relacionado con la enfermedad y adicción, y como consecuencia de esto, las significaciones alrededor del propio hecho de consumir adquirieron nuevas acepciones.

No es posible avanzar sin dejar en claro una cuestión relevante: no hay dudas de que esta operación de inclusión y normalización está centrada casi exclusivamente en una sustancia, la marihuana. Sin embargo, en el presente ensayo se propone un análisis en profundidad de la representación de otras drogas de consumo ilegal durante el período, que para este apartado se inicia en la década del noventa, a partir de la irrupción del Nuevo Cine Argentino. De todas formas, es posible anticipar que por las características propias de este cine, como su voluntad de apertura a múltiples interpretaciones, la disminución notable de los prejuicios y condenas morales y la falta de interés por situarse discursivamente desde el lugar de “la verdad”, se puede aseverar que el tono y enfoque con que el resto de las sustancias son representadas se construye por fuera del excesivo acento trágico/dramático/aleccionador bien típico de la filmografía argentina precedente.

En las películas del Nuevo Cine Argentino surge un tratamiento de las sustancias psicoactivas ilegales que se destaca principalmente por una actitud

inclusiva, que está absolutamente conectada con la composición de un personaje que había pasado desapercibido, o negado, en otros períodos: aquel podría ubicarse en la figura del consumidor no adicto. El mensaje que buscan comunicar sus realizadores es que “las drogas ilegales son, están acá presentes, forman parte de la vida de los argentinos”. Ellos mismos se encargan, a través de sus obras, de demostrar que los consumidores no son exclusivamente delincuentes ni adictos, ni padecen grandes problemas familiares o sociales que justifican “su enfermedad”, como sostienen las películas de períodos anteriores. Con este movimiento, las drogas ilegales dejan de representarse como un tema tabú, aterrador y distante; se posicionan desde la cercanía; los jóvenes, generalmente presentados como consumidores, naturalizan su existencia. Pero al mismo tiempo, le dan un uso y consumo diferente al construido en películas argentinas de otras épocas.

Estos nuevos films se evaden de representaciones precedentes, principalmente ligadas a condenas morales, admitiendo la existencia de matices: el consumo de drogas ilegales no implica necesariamente, pero sobre todo no exclusivamente, las causas y efectos que el cine argentino anterior había comunicado.

Recursos y modos de mostrar

El Nuevo Cine Argentino propone un nuevo tipo de diálogo que establece en primer lugar con el espectador, y luego también consigo mismo y el cine argentino precedente. Sus realizadores ponen especial énfasis en los modos y tonos con que eligen referir y mostrar el consumo. En el tono escogido puede identificarse con mayor nitidez la carga de sentido con que se construye la representación en torno a las sustancias psicoactivas ilegales.

Una gran camada de películas de este período (*Pizza, birra, faso, Picado fino, Silvia Prieto, Glue, Peluca y Marisita, 76, 89, 03*, entre otras) asume, casi sin

proponérselo, la responsabilidad de incorporar las sustancias psicoactivas ilegales a la vida cotidiana, sin sanciones morales de por medio. Ese es el ámbito que estas películas deciden poner como foco, el que deciden iluminar. Como contrapartida, sobresale por su ausencia, salvo contadas excepciones, la exploración de personajes enfermos, sumergidos en la adicción que, sin dudas, puede ser una de las consecuencias del consumo.

En *Picado Fino*, de Esteban Sapir, rodada en 1993 y estrenada finalmente en 1998, la venta de sobrecitos de cocaína se constituye en el medio de vida del protagonista, que necesita conseguir dinero en una ciudad sin oportunidades. Ese es el vínculo que establece el film con las drogas ilegales, y no se detiene más en profundidad sobre este tema, dejándole ocupar un espacio importante pero no fundamental dentro del abordaje que realiza la obra. Si bien el hecho de que se trate de un trabajo ilegal, clandestino, hace que la cámara se regodee con planos que muestran los disimulados intercambios de mercadería por dinero que realiza el protagonista, el relato deja en el espectador la libertad y la posibilidad de juzgar, de entender, de decidir, en definitiva, cuál será su opinión sobre el joven, sus elecciones, sus razones para tomarlas.

El humor en *Tiempo de Valientes* y *Silvia Prieto*

El humor es una de las principales herramientas de la que se valen los nuevos realizadores para producir otros sentidos en torno a las drogas ilegales y su consumo. El modo de significar la risa es una primera señal de diálogo y diferenciación con el cine nacional precedente, para el que esta representaba lo “demoníaco”. Entre los directores del Nuevo Cine Argentino, el uso del humor y la risa evidencia el intento de desdramatizar y hasta normalizar cierto tipo de consumo y sus efectos.

El mejor ejemplo del uso de humor para desmitificar los efectos del consumo de marihuana surge en una escena de *Tiempo de Valientes* (Damián Szifrón,

2005). Los dos protagonistas, el policía (Luis Luque) y el psicólogo (Diego Peretti), quienes recién están conociéndose, viajan en un auto. Mientras conduce, el policía saca un cigarrillo de marihuana, muerde el papel de la punta, y se prepara para prenderlo. La cámara enfoca en primer plano el momento en que enciende el cigarrillo y convida a su desprevenido compañero. Y luego mantiene cierta distancia para registrar en un plano medio la conversación en la que el personaje de Peretti se permite explicitar, amparado por su ingenuidad y desconocimiento, muchos de los cuestionamientos y prejuicios más habituales que la sociedad ha planteado en torno al consumo de esta sustancia.

- ¿Qué hacés? – alarmado, reclama el psicólogo
- Fumo un cigarrillo
- ¡¡¡Pero es de marihuana!!! ¡Y vos sos policía!
- ¿Y?
- ¡La marihuana es ilegal!
- Nunca fumaste marihuana –afirma el policía.
- ¿Cómo sabés que nunca fumé marihuana? ¡Si no me conocés!
- No tendrías tantos prejuicios –concluye el personaje de Luque.
- A ver dame, igual estoy estropeado.

El psicólogo, convencido, algo resignado, prueba. Ahí surgen ciertos recursos para sacarle el máximo provecho a la situación, siempre desde el humor. Juega con el silencio, y con la cámara, que se enfoca en el novato consumidor desde fuera del auto, desde un costado, captura sus ojos brillosos y una leve modificación en su gestualidad. Transforma al psicólogo en una persona con capacidad de sorpresa, de reflexionar con otra perspectiva. Primero saca temas de conversación insólitos, luego canta. Mira a su compañero, y ríe. Inmediatamente después ambos ríen a carcajadas, el policía más por contagio que por otra cosa, como dos niños ingenuos y felices.

La escena sitúa al consumidor debutante como representante del prejuicio común: él es la sociedad acusadora que baja línea de moral y buena conducta. Al avanzar la secuencia, que funciona en términos de la trama general como un momento, nada más y nada menos, de diversión y complicidad entre sus protagonistas en los primeros momentos de su relación, la coherencia de este registro se sostiene porque es el psicólogo, sorprendido y capturado por el efecto de la sustancia que consume por primera vez -y no el experimentado policía- quien modifica rotundamente su conducta.



Silvia Prieto

Menos llano y lineal, más irónico y rebuscado, el humor aparece también como uno de los elementos esenciales en el cine de Martín Rejtman, uno de los principales referentes del Nuevo Cine Argentino. En *Silvia Prieto* (1998), el recurso del humor surge con fuerza para establecer que el cambio en la vida de Silvia Prieto, la protagonista, está marcado entre otras cosas por el hecho de

que ella decide dejar de fumar marihuana a los 27 años. Se trata de un humor que no juzga, que no condena, que discierne entre el consumo que puede realizar una persona como consecuencia de una decisión consciente, del consumo que lleva a cabo en forma compulsiva y enfermiza una persona adicta.

Cada sustancia, connotaciones de sentido diferentes

Las películas del Nuevo Cine Argentino construyen otra significación relevante dentro de las sustancias psicoactivas ilegales: no son todas lo mismo, no producen todas el mismo efecto. Estas obras asocian a cada droga ilegal con diferentes instancias y estados de ánimo. Básicamente, los consumidores son caracterizados no como prisioneros de una enfermedad sino como seres conscientes y con capacidad de decidir. La elección del consumo y del tipo de sustancia está apegada a diferentes construcciones de sentido vinculadas fundamentalmente con el estado anímico del personaje, su entorno, el momento y la situación del día.

Probablemente sea Florencia, personaje encarnado por Vera Fogwill para *Las mantenidas sin sueños* (Vera Fogwill y Martín Desalvo, 2005), uno de los escasos ejemplos del Nuevo Cine Argentino de protagonistas adictos. Madre soltera de una niña preadolescente, Florencia vive en un permanente estado de depresión, crisis y una dejadez autodestructiva. Duerme en un sillón sin voluntad de prestar atención a las responsabilidades que le tocan la puerta. Su hija crece a los golpes, llega tarde a la escuela porque no tiene quien la despierte. Mientras tanto, su madre, sin dinero, deja de pagar las cuentas y no evita que le corten el suministro de luz y agua; para ella, dormirse tarde y no despertar al día siguiente es la mejor forma de rebelarse a su propia vida.

La primera secuencia del film muestra a la protagonista durmiendo en su sillón, y a su hija despertándose a las apuradas, sabiendo que está atrasada para

llegar a tiempo al colegio. Se viste como puede, se lava los dientes y se prepara la leche. En la mesa ratona ubicada al lado del sillón donde, inmutable, duerme su mamá, está la azucarera, y también hay una bolsita de nylon con polvo blanco. Creyéndolo edulcorante, vuelca el contenido a la azucarera, y luego usa dos cucharadas para su taza de leche. La prueba y no le gusta. Sigue apurada, y de esa misma mesa encuentra dos partes de su birome “Bic” por separado: por un lado la estructura plástica, por otro el conducto donde se refugia la tinta. Rápidamente toma los dos pedazos, los une, y se los lleva al colegio.

En esta primera secuencia, sin decir nada, la trama describe la situación de esta familia disfuncional. Además de desarrollar la conflictiva relación de la protagonista consigo misma, y por consiguiente, con la educación de su hija, los realizadores abordan la temática de la familia disfuncional con una perspectiva muy diferente a la producida en las películas de períodos anteriores, como *Sobredosis*, *Las barras bravas* o *Los drogadictos*. En primer lugar, lo disfuncional no es tomado como sinónimo de aniquilación segura: para este film, que en muchos fragmentos se vuelve sórdido y desalentador, existe la posibilidad de reparación. De una reparación ajustada a sus posibilidades, es cierto, pero con espacio para la esperanza; se trata de una reparación que se asocia con el amor y la aceptación de esa disfuncionalidad, al menos hasta un punto menos autodestructivo.

En segundo lugar, el esbozo de optimismo, aunque mínimo, marca una enfática diferencia, en comparación con las películas antes analizadas, que se confirma con el hecho de que el destino de la protagonista, depresiva, madre de familia, consumidora de cocaína, no es la muerte. Al contrario, en un film donde predomina la voluntad de no juzgar, de no explicitar una sentencia, el final la muestra madre de una nueva criatura, en una señal que puede ser interpretada como el nacimiento de una nueva oportunidad. La muerte era el anunciado final

en todas las obras sobre sustancias psicoactivas ilegales del cine argentino de períodos anteriores.

Por otra parte, el consumo de cocaína, que es sin dudas un factor determinante en la construcción de la personalidad de Florencia, al mismo tiempo no ocupa un lugar exclusivo en el registro de su problemática y conflictos. Es un componente más de su depresión, potencia su desesperanza, su indolencia, pero no es ubicado por los realizadores como la causa de una relación lineal, cuyo efecto sería la vida que vive. De hecho, no hay un plano en toda la película que muestre a Florencia consumiendo.

En general, cada secuencia del largometraje se inicia y transcurre durante el día. Allí puede verse a Florencia durmiendo, o recién levantada, mal vestida, descuidada, con una cara que por sí sola denuncia lo que hizo. Son su cuerpo, su rostro, su gestualidad, su habla, las huellas que utilizan los realizadores para contar lo que no muestran: lo que ella hizo la noche anterior. Esto también quiere decir que construye un espectador implícito que ya no está tan ajeno al tema, que no necesita ser educado y que cuenta con las herramientas para reconocer y completar el relato. En este sentido, cabe preguntarse por qué la sustancia elegida es cocaína y no otra: la respuesta estaría ligada a la representación más habitual que se realiza de esta droga en el Nuevo Cine Argentino. Para esta película, la cocaína se asocia con la noche, pero sobre todo con la autodestrucción y, a diferencia de otras sustancias psicoactivas ilegales, se la ubica como la más dañina y menos amiga de la vida entre las sustancias que son tratadas en esta camada de films nacionales.

En *Regresados* (Cristian Bernard y Flavio Nardini, 2007), el único instante con presencia de drogas ilegales se representa casi como si se tratara del alcohol, ya que su consumo tiene la intencionalidad de desinhibición e interacción social. En el marco de una reunión de reencuentro de compañeros del secundario, promoción 1982, tres ex amigos buscan el refugio de un baño para

compartir un cigarrillo de *hash*. Un plano fijo muestra a los tres protagonistas conversando; solo dos de ellos fuman y se pasan el cigarrillo. Disfrutan cada pitada, juegan y manipulan el cigarrillo mientras hablan. Este consumo muestra un efecto casi relajante, desinhibidor y socializador. Luego de fumar en ese momento en el baño, pasean por la ciudad. Y un dato determinante: no vuelven a fumar. Este punto marca el no vicio, la no adicción, y ubica a la sustancia psicoactiva en una dimensión lúdica, sin un más allá que eso.

Los mismos directores, en su ópera prima, *76-89-03* (2000), cuentan la travesía de tres amigos por la noche de Buenos Aires en la despedida de soltero de uno de ellos. Aquí la atmósfera de la trama apunta a reflejar una noche agitada de celebración. En medio de la recorrida nocturna, un hecho resulta determinante del desarrollo de la narración: se encuentran por azar con un bolso que les genera curiosidad. En un plano contrapicado, se observa cómo Dino, el más emprendedor de los amigos, mete una mano, se la lleva a la boca, y confirma lo que todos imaginaban: se trata de cocaína. “Merca”, explicita uno de ellos para referirse al hallazgo. Nuevamente, se repite una significación de la cocaína que la aleja de lo lúdico y placentero; por el contrario, la acerca a la noche, a la tensión, al peligro. Lejos de querer consumirla, se les ocurre la idea de venderla rápido para obtener una buena suma de dinero. Con esa intención se dirigen a una discoteca donde se encuentran con el dueño, el oscuro y excéntrico Rudy.

La siguiente secuencia se caracteriza por el permanente juego de luces –que hacen recordar al registro de la *boite* en *Marihuana*–, que intercala sombras y puntos claros con la música de la disco como fondo. Los tres amigos encuentran a Rudy divirtiéndose sexualmente con una chica menor de edad, a quien tiene enjaulada, y le presentan el maletín. Rudy está eufórico, los saluda efusivamente y habla agitado, se mueve sin parar, insulta a la policía, intimida, irradia tensión. Pero sobre todo, la fuerza de esta notable escena radica en los gestos y el modo en que se utiliza el lenguaje.



76 89 03

En principio, nunca menciona la cocaína por su nombre, lo que denota una jerga en la que al menos Rudy siente que los demás están incluidos. Él utiliza las palabras “frula” y “merca”, para referirse a esa droga. Sin embargo, es a través del contacto físico con la cocaína donde se construye una suerte de fascinación hacia ella, bien caricaturizada por cierto. Muestra la bolsa de cocaína; primero la huele, luego la pica. Rudy celebra y reflexiona en voz alta: “qué groso es esto, loco” y luego reflexiona, en estado de felicidad: “Esto da gusto tomarlo, esto no hace mal, está bien hecho, esto no es droga. Hablé con los médicos: me dijeron que el problema no es la ‘merca’ sino la porquería que le ponen adentro. Si toman todos: los policías, los militares, los médicos, los políticos, los astronautas, hasta el Papa toma”.

La cocaína, desde 76-89-03, se muestra dentro de estos ámbitos de la noche como un elemento habitual, hasta cotidiano. Los protagonistas, temerosos por lo que inspira Rudy, de ninguna manera están sorprendidos; aunque no son consumidores actuales, entienden la jerga. A diferencia de la construcción, relajada, casi luminosa, compartida, que otras películas realizan del consumo de marihuana, en torno a la cocaína se edifica una cadena de significantes que

la asocian con la individualidad, la noche, la oscuridad, el peligro y las sensaciones extremas, cambiantes, con un alto tenor de violencia.

Aquí se puede retomar el pensamiento ya citado de Foucault (1978) sobre los mecanismos de poder que se ponen en juego en la sociedad en un determinado momento histórico, que permiten la emergencia de algunos discursos, y no de otros, como representantes de lo verdadero, como aquello que puede ser dicho. El Nuevo Cine Argentino, aún dentro de sus parámetros ideológicos y un posicionamiento plantado en evitar los juicios y las sentencias morales, muestra una postura que acompaña la aceptación de la marihuana en la vida social. Pero al mismo tiempo, se puede detectar que el discurso en torno a la cocaína carece de rasgos positivos y tiene una tendencia a ubicarlo en los límites de lo “incorrecto”.

Glue propone una experiencia espiritual

La representación del consumo ofrece una lectura diferente en *Glue (historia adolescente en medio de la nada)*, ópera prima de 2006 dirigida por Alexis Dos Santos. Esta cinta ofrece un ángulo peculiar para observar el tratamiento y representación de las sustancias psicoactivas ilegales porque le atribuye a su consumo una significación asociada al universo espiritual del individuo. Esta postura marca una diferencia respecto incluso de otras películas del Nuevo Cine Argentino, que además se potencia porque elige utilizar como sustancia psicoactiva al pegamento, un producto de venta legal que suele utilizarse para cuestiones cotidianas, pero que también es el elemento de una práctica de consumo habitual, sobre todo de los jóvenes, por ser un producto que está al alcance de su mano y les sirve para alterar la sensibilidad normal del organismo.

Por otra parte, la utilización como “droga” de esta sustancia adquiere en la película un lugar fundamental en la composición del personaje central: marca

un antes y un después en el proceso de maduración del muchacho, que a partir de su consumo empieza a alejarse de la infancia para acercarse al mundo de la adultez. De acuerdo al enfoque que propone *Glue*, la experiencia de consumo puede ser una vivencia introspectiva y enriquecedora para el proceso personal de autoconocimiento.

La primera parte de la trama muestra la vida del protagonista del film, Lucas, un adolescente que vive en un pueblo de Neuquén bien alejado del vértigo que propone el ritmo de una gran ciudad. Lucas está de vacaciones, y prácticamente no hace nada. Sin responsabilidades escolares ni grandes preocupaciones, simplemente deja pasar el tiempo. Juega con un amigo, canta en una banda de rock, anda en bicicleta, toma la merienda con su compinche en la casa de una amiga que tienen en común. Casi siempre enojado con sus padres y aburrido, esta etapa de su vida la transita con auriculares puestos. Dos Santos maneja con paciencia el ritmo de la narración. Por momentos, logra hacer salir fuera de la pantalla el mismo aburrimiento y sensación de monotonía que padece el protagonista.

Pero una escena todo lo cambiará. Lucas y su amigo deciden aprovechar un departamento disponible en la ciudad y salir de viaje un fin de semana. Los chicos llegan, suben las escaleras del edificio, juegan. Corren, se empujan como dos niños, disputan una carrera. Entran al hogar, se acomodan, toman un vaso de agua cada uno. Sin buscarla, descubren una lata de pegamento. La observan, la exploran, se ríen. Se tiran a ver la tele con bolsas en las narices. Dos Santos recrea la atmósfera de consumo a partir del registro de caras, sonidos, y mucho silencio. Los jóvenes siguen aspirando. Los planos hacen foco en los dedos pegoteados. No hay diálogo. El clima es de juego. Se escuchan sonidos distorsionados. Pasa el tiempo y siguen tirados. Miran una película porno. Ellos juegan con y bajo los efectos del pegamento: mueven lentamente sus dedos pegoteados. Se miran de reojo. Empiezan a masturbarse, primero cada uno a sí mismo. Luego el uno al otro. Se duermen.

El amigo despierta primero y se va. Lucas, solo, vuelve a agarrar la lata del pegamento. Alucina, ve cosas volar, juega con sus manos pegoteadas, sus dedos rugosos por el pegamento.

Este momento, que marca un antes y un después en el film, construye al consumo como una experiencia lúdica y casi espiritual. Una aventura adolescente, desbordante de una curiosa ingenuidad, pero también de cuidado: el muchacho no vuelve a consumir pegamento en el resto de la película. En este sentido, no es tomado como un eje decisivo para el transcurso de la trama: es principalmente una herramienta que sirve para caracterizar un estado general de los protagonistas, especialmente el central, adolescente, entregado a la nada, a la dejadez y, al mismo tiempo, al deseo de explorar sensaciones nuevas. Sin embargo, esa escena está comunicando la transición de la figura del niño hacia la de un adolescente que ya empezó el camino hacia una nueva etapa de su vida.

En uno de los momentos anteriores a la escena de consumo, Lucas y sus amigos compartían una merienda de leche chocolatada en medio de un tímido silencio y la ingenuidad general del momento. Más tarde, tras el regreso de ese viaje, de ese consumo de pegamento, la película alcanza su punto de mayor intensidad: esos tres amigos, ahora, se reparten besos, se tocan, se exploran sexualmente, en un baño de hombres.

Películas contemporáneas al Nuevo Cine Argentino: características generales

Más allá de la resignificación producida por las películas del Nuevo Cine Argentino en las representaciones en torno a las sustancias ilegales, no todos los films de ese período responden a los patrones inaugurados en la década del noventa por los jóvenes y nuevos directores nacionales. Existen también, en el mismo tiempo histórico que ve surgir al Nuevo Cine Argentino, películas

que mantienen los mecanismos de representación utilizados por el cine precedente.

A diferencia de los ejemplos citados de películas del Nuevo Cine Argentino, los títulos de estos films expresan sin sutilezas de qué se tratará su desarrollo: *Maldita Cocaína* (Pablo Rodríguez, 2000), una coproducción argentino-uruguaya, es un caso, y *Paco* (Diego Rafecas, 2009), es otro. Estas películas repiten en sus argumentos las mismas problemáticas asociadas a las sustancias ilegales que utilizaron las obras anteriores al Nuevo Cine Argentino: el narcotráfico y la adicción.

En *Maldita Cocaína*, Osvaldo Laport encarna el personaje de un narcotraficante. En *Paco*, Tomás Fonzi sucumbe ante la adicción que genera el paco. Por otra parte, en *Palermo Hollywood* (Eduardo Pinto, 2004), reaparece la problemática de la familia –autoritaria, paternalista, demandante– como uno de los desencadenantes del consumo.

Una interpretación de *Palermo Hollywood* y *Paco*

Tanto en *Palermo Hollywood* (Eduardo Pinto, 2004) como en *Paco* (Diego Rafecas, 2010), surge como matiz preponderante el hecho de que sus protagonistas, que caen en la adicción, son personas pertenecientes a las clases media alta y alta de la sociedad. Ambos films se abocan a inculcar un mensaje que se asocia sobre todo a una advertencia, a la idea de que nadie está exento de caer en la enfermedad que generan las drogas ilegales. Y al mismo tiempo, subrayan con énfasis la procedencia de las sustancias que consumen: los protagonistas usan como proveedores a personajes procedentes de las clases más postergadas.

Paco es un ejemplo de cómo es posible construir sentido a través de la composición de estereotipos. Pero vale la aclaración: ninguna película

enmarcada dentro del Nuevo Cine Argentino incluyó un abordaje sobre el consumo de paco. Aunque se trate de una sustancia que cobró visibilidad en los últimos años, cuando el Nuevo Cine Argentino ya había perdido su potencia inicial, es cierto que ninguna de sus obras decidió realizar abordaje o mención alguna a esta sustancia. El paco va por fuera del Nuevo Cine Argentino. Por eso, cabe preguntarse si ciertas características en común de este cine (relacionadas con su principal destinatario: público joven, de clase media y media alta, con una filosofía de vida compatible con las ideas de búsqueda de disfrute), trasladadas a una sustancia como el paco (destruktiva, barata, marginal, no *cool*) no hubieran significado cruzar una línea imposible de traspasar en el marco del horizonte de lo que es posible decir y pensar en la época en que el Nuevo Cine Argentino se desarrolla.



Paco

Francisco, el protagonista, rubio, buen mozo, e hijo de una senadora importante, se enamora perdidamente de una chica que trabaja en el sector de

limpieza del Congreso Nacional. Como parte de los primeros momentos de enamoramiento, la cámara los acompaña a la terraza del Congreso, un lugar de acceso exclusivo. En medio de mimos y sonrisas, comparten un cigarrillo de marihuana. Ese mundo, romántico, de alguna forma hasta inocente, vinculado exclusivamente con el placer y el disfrute propio del inicio de una relación, es el mundo al que pertenece Francisco, el que le expone a su enamorada como herramienta de seducción. El avance de los años muestra en esta composición un detalle trascendental, que remite a la presencia legitimada de la marihuana. Pese a repetir recursos de films de épocas anteriores y apelar a las estigmatizaciones como herramienta narrativa, *Paco* no puede evadirse de una realidad que marca el termómetro de la calle: la marihuana es una sustancia ilegal instalada y naturalizada entre los jóvenes, y en la película se presenta como parte del mundo colorido e ingenuo, de las primeras horas del romance. También, en sintonía con la idea de trayectoria de las películas de la postdictadura, puede pensarse como la puerta de entrada a otras sustancias.

Con la trama avanzada, la cámara se desplaza al mundo de ella: la villa miseria. El realizador ofrece un violento registro de las personas que habitan en ese barrio deteniéndose, principalmente, en sus cuerpos. Se ven hombres con el torso desnudo, se registran sus tatuajes, la mayoría tiene tez morena y en varias imágenes se desliza su nacionalidad: no son argentinos, son peruanos. Rafecas, en un primer instante, los registra en una tensa calma pero dejando bien en claro que se trata de gente peligrosa. Ellos son los vecinos de la chica. Son los narcotraficantes. La cámara luego se introduce en la casilla donde preparan y comercializan la droga. Otros planos muestran a muchos niños, flacos, mal vestidos, pobres, merodeando la zona.

En *Palermo Hollywood* también se hace hincapié en el tratamiento de los cuerpos. Los protagonistas, que viven en Palermo y pertenecen a una clase social media alta, lucen siempre transpirados, vestidos con jeans y musculosas que dejan ver sus músculos trabajados en el gimnasio. Escuchan cumbia: “hoy

he vuelto a tomar y no puedo dejar”, dice la canción de Damas Gratis que suena en un pasaje de la cinta. Se expresan con un lenguaje que intenta ser de la jerga pero que luce muy forzado, por las interpretaciones en sí y por la falta de verosimilitud que evidencia el guión. Más que hablar parecen ser “hablados” por el punto de vista que el realizador busca instalar, aún a costa de resignar la frescura y naturalidad de los personajes centrales.

En estos films surge siempre la figura del “deber ser”. En *Palermo Hollywood* se deposita en los dudosos valores morales del padre de uno de los protagonistas. En uno de sus varios sermones, le reclama a su hijo: “¿Hasta cuando vas a seguir desperdiciando tu vida? Lo que me importa es saber qué vas a hacer de tu vida, si te estás buscando algo firme, concreto, algo que te de orgullo y respeto frente a los demás”. En este prototipo de familia patriarcal, *Palermo Hollywood* sigue la línea de películas como *Sobredosis*. Aunque en esta última los padres se encontraban en proceso de separación, los roles del padre y la madre no difieren de los presentados en *Palermo Hollywood*. El papá, dominante y autoritario, inculca y exige la cultura del trabajo y la dignidad del esfuerzo. La mamá, responsabilizada por su marido de la crianza (“te das cuenta, criaste un monstruo”, le dice a la esposa), vive con culpa la situación de su hijo, a quien sobreprotege a pesar de todo.

Estrategias de registro: crudeza e impacto desde la imagen

Palermo Hollywood y *Paco*, manteniendo la línea de las obras precedentes al Nuevo Cine Argentino, sacan provecho de que se han expandido los límites de qué y cómo mostrar. A diferencia de aquellas obras que sugerían más de lo que dejaban ver, ambos films se caracterizan por la abundante presencia y potencia de los planos directos, no aptos para personas impresionables: brazos inyectados, nariz aspirando cocaína o cocaína desapareciendo mientras se aspira el rollito de papel. Las imágenes buscan transmitir desborde y exceso, y las construcciones de sentido más frecuentes enlazan el consumo de drogas

con euforia, sexualidad y alcohol. Pero sobre todo, con violencia y completa ausencia de límites y control.

Otro lugar común de ambos films tiene que ver con su visión de la familia, que se caracteriza por la ausencia y desinterés de los padres por sus hijos. En las películas del Nuevo Cine Argentino –a excepción de un lugar de contención positivo que *Glue* reserva para el padre del protagonista– las tramas directamente corren a un costado la participación o injerencia de los padres o la idea de familia en sus personajes centrales. Pero en los films de Rafecas y Pinto nuevamente aparece con fuerza la idea de familia disfuncional e hijos adictos. Así como las palabras y comportamiento del padre de uno de los protagonistas de *Palermo Hollywood* evidencian su postura y concepción retrógrada de la vida, en *Paco*, las charlas entre los adictos justifican explícitamente el hecho de no haber tenido una referencia, un parámetro firme donde sostenerse: “cómo vamos a saber qué es ser normal, mis papás hacían orgías y se drogaban y ni siquiera cerraban la puerta de nuestra habitación”, analiza uno de ellos.

Lo explícito, en estos films, representa el recurso más claro de la postura comunicacional que construyen sus realizadores. Lo explícito, que estrecha las puertas al diálogo, marca una posición discursiva que escatima la intención de someterse al debate e intercambio con otro punto de vista. Esta linealidad sostenida por “lo dicho”, casi sin margen para la emergencia de una reflexión que la ponga en duda, configura una posición pedagógica de los realizadores de estas películas. En este sentido, se percibe una fuerte cercanía con la propuesta de las obras del cine nacional precedente, aunque de manera menos marcada, y se establece la más clara diferencia narrativa, pero sobre todo ideológica, entre este tipo de cine y el de las películas del Nuevo Cine Argentino.

Uno de los recursos que mejor dan cuenta de este posicionamiento en la comunicación con el espectador va ligado al apego a los estereotipos y estigmatizaciones que evidencian estas producciones. Un ejemplo que puede servir para graficarlo tiene que ver con su composición del rol del Estado y las instituciones públicas. A diferencia de las obras anteriores, que se construían como aliadas de los aparatos de poder estatales, estas eligen una postura de denuncia, aferrándose a significados comúnmente vinculados con el accionar del Estado: desidia, falta de infraestructura y de voluntad política por hacer las cosas bien.

Sin embargo, la falta de profundidad en su abordaje evidencia un tratamiento leve, cómodo, más preocupado por la anécdota que por el verdadero cuestionamiento. La senadora, protagonista de *Paco*, en busca desesperada de un lugar para internar a su hijo, decide ir a conocer una granja que depende del Estado. Antes de llegar, una pareja de jóvenes, ensangrentados, armados y muy nerviosos, irrumpe abruptamente sobre el auto que la lleva y los asalta. Uno de ellos aclara: “No los estamos robando, pero tenemos que escaparnos de acá”. Con el desarrollo de la trama se dejará saber que esa institución estaba tomada por sus internos, en la más completa acefalía, y era casi como una cárcel de la que no dejaban ir a nadie.

Las imágenes muestran la granja de forma exageradamente fantasiosa, como un lugar oscuro, sumamente violento y peligroso, sin control, que marca el desapego absoluto del Estado por cuidar el lugar y ayudar incluso a quienes se internaron allí por propia voluntad. Esta composición, en una película que se propone, desde la ficción, como un documento de la situación de la adicción a sustancias psicoactivas ilegales, solo puede desprenderse de una elaboración tendenciosa, producto de un prejuicio y no de una investigación profunda. La meta es comunicar un mensaje que solo se sostiene por estereotipado y se expone en pantalla sin el cuidado suficiente.

Conclusiones

El Nuevo Cine Argentino produjo un quiebre respecto de las producciones cinematográficas anteriores en varios aspectos, pero sobre todo, desde su propuesta comunicacional. Su primer rasgo diferencial está relacionado fundamentalmente con la resolución del dilema de *qué* comunicar y *cómo* hacerlo. Haciéndose eco de una realidad social en la que circulaba un modo de pensar y decir determinados, el Nuevo Cine Argentino construye un discurso sobre las sustancias psicoactivas ilegales que el cine argentino precedente jamás había osado siquiera esbozar. Habla de estas sustancias desde una perspectiva inédita, porque las incluye como un aspecto casi naturalizado dentro de la vida de sus personajes.

Este es un movimiento central para la trayectoria cronológica del cine nacional: de tener presencia solo como temática exclusiva, y únicamente a partir del desarrollo de la problemática de la adicción o el narcotráfico –en las películas de períodos anteriores- el tratamiento de las sustancias psicoactivas pasa a convertirse, con el Nuevo Cine Argentino, en un recurso narrativo más, que da cuenta de determinados rasgos, momentos y/o estados de ánimo de los protagonistas.

La investigación y el análisis desarrollado en las páginas anteriores confirman, entonces, los conceptos vertidos por los autores ya citados en relación a la imposibilidad de fijar para siempre un significado a un significante. Y también a la idea de que cada época encuentra recursos para acceder a un horizonte de visibilidad que establece los límites de aquello que puede ser pensado y aquello que no. Laclau y Mouffé, en el marco de esta dinámica, subrayan la imposibilidad de pensar a la sociedad como un espacio clausurado, cerrado y definitivo: “El carácter incompleto de toda totalidad lleva necesariamente a abandonar como terreno de análisis el supuesto de ‘la sociedad’ como totalidad suturada y autodefinida. No hay principio subyacente único que fije –y así

constituya– las diferencias. Es en el territorio de esta imposibilidad (...) que lo social se constituye” (1987: 127).

Asimismo, el discurso dominante que atraviesa una sociedad no representa más que la noción sobre lo verdadero que esa sociedad atesora en ese momento histórico. No existe la verdad absoluta ni un discurso inmutable al paso del tiempo. La apropiación de los signos es consecuencia de una lucha que ofrece diferentes contextos y puntos de vista, diferentes sensibilidades, diferentes agentes de poder. Una lucha que, por lo tanto, está expuesta a constantes cambios y tendencias. Esta disputa, al menos de forma provisoria, permite edificar un conjunto de significados que dan cuenta de una concepción del mundo inteligible. Sin esa posición discursiva establecida, la mutación del sentido, la posibilidad de cambio, el surgimiento de nuevas posturas y modos de percibir la vida, sería irrealizable.

La temática explorada en esta investigación ha sido abordada por el cine argentino con escasa frecuencia pero también con una elocuencia innegable. El tratamiento del tema de las sustancias psicoactivas ilegales en cada período histórico observado, y los mecanismos de su representación, expresan y arrojan indicios claros de los discursos predominantes en la sociedad que sirve de contexto a dichas obras. Las mutaciones de sentido conferidas a las sustancias ilegales, a su vez, dan cuenta de cómo el paso del tiempo permitió, con la irrupción del Nuevo Cine Argentino, flexibilizar y expandir los puntos de vista, y agudizar las posibilidades de pensamiento sobre el tema.

Las películas del Nuevo Cine Argentino adhieren a la edificación de un espacio de diálogo con el espectador y apuestan por la construcción de un discurso sobre las sustancias psicoactivas ilegales alejado de los prejuicios, y cada vez más cercano a una práctica habitual de la vida cotidiana. De todos modos, la aparición de esta camada de películas no significa que haya dejado de existir un cine nacional que, para referirse a las mismas sustancias, utiliza los viejos

procedimientos de representación de largometrajes anteriores y, por consiguiente, pone el acento en los prejuicios, en la discriminación y busca imponer un mensaje que se presenta como la única forma posible de interpretar el tema.

Por otra parte, las películas del Nuevo Cine Argentino también se destacan por el tipo de comunicación que intentan generar con el espectador. En las obras de esta generación se tiende a introducir un espacio abierto, de ida y vuelta, en el que no está todo concluido ni previamente establecido por la producción sino que es el público receptor de la obra quien debe completar, significar y operar en ella para encontrarle su sentido.

Estas películas produjeron un cambio rotundo, entre otras cosas, a partir de la resignificación del habla. Son películas y realizadores que escuchan la voz de la calle, se apropian de sus jergas, de sus expresiones, de sus personajes, de sus experiencias, y desde ese lugar se comunican. Así construyen identificación y en ese movimiento, además, confirman un fenómeno que, desde su perspectiva, se concibe como de innegable visibilidad: el consumo de sustancias psicoactivas ilegales está instalado –y muchas veces legitimado– como práctica social en una amplia franja, principalmente de los jóvenes adultos de la sociedad argentina.

Al mismo tiempo, el propio Nuevo Cine Argentino evidencia la existencia de un territorio vedado, que trasciende sus límites, y que se ha vuelto, salvo aisladas excepciones, indecible. Prácticamente no se han encontrado largometrajes del Nuevo Cine Argentino que remitan directamente a la problemática de la adicción a las drogas. Este es un tema que no forma parte del abordaje argumentativo que realizan las películas de esta generación. Por lo tanto, es imposible encontrar una mirada, un posicionamiento que permita observar cómo este cine representaría la figura del adicto a las drogas ilegales. Desde

esta postura, el Nuevo Cine Argentino, por omisión, da cuenta de cuál es el límite de los horizontes narrativos y las temáticas que decide explorar.

Una notoria diferencia que separa al Nuevo Cine Argentino de otros films que abordan la temática tiene que ver con el tratamiento del significante “droga”. Desde *Marihuana* (y con *Sobredosis*, como única excepción), todas las películas analizadas dan cuenta de un notable desconocimiento y ausencia de investigación por parte de los productores y realizadores sobre las sustancias psicoactivas que serían eje central de sus respectivos films.

Este llamativo vacío de información –vinculado principalmente con el hecho de que la marihuana, por citar un caso, prácticamente era una droga desconocida y poco habitual en Argentina– condujo a un tratamiento llano e indiferenciado entre las diferentes sustancias psicoactivas ilegales registradas por las películas.

En *Las barras bravas*, el protagonista fallece luego de consumir un cigarrillo de marihuana. En *Marihuana*, se sugiere con insistencia la idea de que el consumidor, bajo los efectos de esa sustancia, es “capaz de matar a quien se le cruce por el camino”. *Los drogadictos* muestra a varios personajes bajo el efecto del consumo, pero no se interesa por precisar cuál fue la sustancia ingerida.

Es el Nuevo Cine Argentino el que asocia cada sustancia con un estado de ánimo, con un humor y hasta con un momento del día o la noche específico. Por citar a las dos drogas de mayor presencia entre las películas de este período, cabe afirmar que tanto la marihuana como el *hashish* (derivado de la primera), se vinculan con el mundo del disfrute o la recreación, y aparece en situaciones de reunión social, o en momentos solitarios de reflexión y tranquilidad, y que, a su vez, la cocaína se asocia con sensaciones más

extremas, incluso peligrosas; su consumo es nocturno, y muchas veces se codea con el exceso.

El modo de decir, de nombrar y de representar a las sustancias psicoactivas está conectado en cada etapa analizada con una decisión sobre cómo mostrarlas. El primer período estudiado se caracteriza por la ausencia de registros explícitos de las sustancias. Más que mostrar las drogas en primeros planos, se construyen atmósferas de consumo, siempre nocturnas, neblinosas, que configuran mundos donde la realidad se confunde con la alucinación.

En esta primera generación de películas priman la sugerencia y el uso de imágenes distorsionadas, o cámaras subjetivas para mostrar el efecto de las sustancias ingeridas, pero no se preocupan por explorar gráficamente técnicas y acto de consumo. Una tímida excepción puede encontrarse en *Humo de Marihuana*, especialmente en una escena que trata de mostrar, con cierta torpeza, una situación de consumo en la que una mujer fuma por primera vez, junto a una amiga más experimentada. Por su parte, *Los drogadictos* confirma la estrategia de sugerir más que de mostrar. El plano deja ver un pequeño papelito, por ejemplo, pero jamás registra su contenido; construye la droga como algo amorfo, secreto y misterioso, escondido, sin color, sin consistencia, y al mismo tiempo, capaz de llevar a la locura y a la muerte a quien la consume.

Dentro de los films del segundo período, que se caracteriza por mostrar la cercanía cada vez más peligrosa de las drogas ilegales a la vida cotidiana, los jóvenes, y las clases medias, se evidencia mayor exposición y registro. Principalmente *Sobredosis* decide mostrar con mayor precisión pero también de forma mesurada tanto el acto de consumo como su tecnología. No sucede lo mismo con la sustancia propiamente dicha. Muestra el cigarrillo de marihuana armado pero no a la marihuana, al sobre de cocaína pero no al polvo, la jeringa pero no su contenido.

El Nuevo Cine Argentino adopta una posición que subraya la importancia de la sutileza respecto de cómo y cuánto mostrar. La cámara puede depositar su mirada en el cigarrillo de marihuana de *Silvia Prieto* o *Tiempo de valientes*, o en el polvo de la cocaína de *Las mantenidas sin sueños*, por citar algunos ejemplos, pero su observación es casi desinteresada y, fundamentalmente, desprovista de morbo.

Lo contrario sucede con las películas que conviven cronológicamente con las del Nuevo Cine Argentino, como *Paco* y *Palermo Hollywood*. En estos casos, los realizadores centralizan su apuesta por la búsqueda de impacto, y se deciden por realizar un registro crudo de las sustancias psicoactivas y de las técnicas más violentas del consumo. Hay una puesta en común de la imagen y el sonido en cada plano, sobre todo en *Paco*, que busca producir en el espectador el efecto más impresionante posible. Los planos suelen fijarse en el cuerpo –primer plano de un brazo inyectado, de una nariz aspirando cocaína– durante el instante de ingesta, siempre con un sonido exacerbado que acompaña y potencia la espectacularidad del acto registrado.

Cabe aclarar que estas películas se estrenan en un momento de hiperinformación mediática, que produjo un público acostumbrado a que le muestren todo, de cualquier modo, en vivo y en directo. Por lo tanto, la búsqueda de alto impacto implica una estrategia de cámara que trabaja desde el abuso de la imagen, con la contundencia de un primerísimo primer plano como primer recurso, buscando la repulsión casi obligada del espectador. Esta estrategia que define el qué y cómo mostrar se complementa con la propuesta narrativa general, y da forma a la intención que en ambos films se pone de manifiesto: la de imponerse frente al espectador sin interesarse por construir un espacio que admita la posibilidad de mirar con otra perspectiva.

Por otra parte, las películas de la década del ochenta son las que más se preocupan por mostrar el lugar que ocupan los padres del consumidor. Estos

films denuncian y emiten un posicionamiento moral respecto de cómo no debería enfrentar una familia de clase media la situación de tener un hijo con problemas de adicción. Como se comentó en páginas anteriores, el debate por la ley de divorcio influyó en que estas películas surgieran como la voz del pensamiento conservador y religioso de la época: las familias de padres separados son incapaces de ofrecer a sus hijos una correcta crianza y educación. Tanto es así que los jóvenes hijos de estas familias presentadas como disfuncionales no solo caen en la adicción, sino que tienen un desenlace tan trágico para sus vidas como la muerte.



Las mantenidas sin sueños

Muy diferente es la perspectiva que sobre el mismo asunto tiene el Nuevo Cine Argentino. En primer lugar, porque el lugar de la familia, sobre todo de los padres, se destaca por su ausencia en la mayoría de estas obras. Sus guiones,

en lo que podría también interpretarse como toda una declaración de principios, como un símbolo de cuestionamiento a los mandatos heredados, prácticamente se desinteresan de la participación y presencia de los padres en sus tramas. Los personajes que consumen son jóvenes o jóvenes adultos que toman decisiones conscientes y no sufren el rigor de la presión paterna, o por lo menos no de forma explícita o directa. De todos modos, tanto *Glue* como *Las mantenidas sin sueños* sí destinan un rol a la familia. En ambos casos, se diseñan familias imperfectas, despojadas de un ideal, pero que a su modo, tratan de ayudar, ser tolerantes y comprensivas.

En *Glue*, luego de que el adolescente protagonista pasara un fin de semana consumiendo pegamento, aparece súbitamente la figura de su papá, que lo encuentra *in fraganti*. El padre no reacciona con agresividad, y pese al estado en que lo encuentra, no lo condena. Luce tranquilo aunque también sorprendido. Lo cuida. Le da un vaso de agua. Preocupado, le pregunta: “¿no lo hacés una vez por semana esto, no?”. Los planos son cortos. Más tarde, el hijo saluda a su papá con un beso y se va. El padre, luego, se queda solo, se sienta, y reflexiona. En esta secuencia se plasman otras características del Nuevo Cine Argentino: no juzgar, no comunicar mensajes explícitos, cerrados ni verticales. El espectador es el encargado de, junto al padre, reflexionar, y completar el silencio de la escena con sus propios pensamientos.

Como contrapartida, la ausencia total de la figura paterna sobresale en *Las mantenidas sin sueños*. Aunque sí contempla la presencia de la mamá de la protagonista, esta ocupa un plano influyente a la vez que secundario. La cinta las muestra juntas en una escena al principio del film, peleándose porque la madre dice no poder sostener más la permanente demanda, sobre todo económica, que le genera su hija. El resto de la trama transcurre sin la intervención materna, mostrando con cierta desolación y bastante humor negro el frágil mundo de la protagonista, que consume todas las noches y no puede hacerse cargo de su vida, y mucho menos de su pequeña hija. En ningún

momento el film sentencia o impone un juicio, tampoco sugiere que el consumo de la protagonista sea consecuencia de la relación con su mamá. El último tramo de la película muestra una resignada reconciliación entre ambas. La protagonista, mamá por segunda vez, vuelve a vislumbrar un esbozo de esperanza, y su madre la acompaña en ese reintentar que no por obligado deja de simbolizar el sostén para la ilusión de una vida mejor.

Por último, la representación que el cine de cada época realiza sobre las sustancias psicoactivas ilegales se materializa principalmente en la composición de su personaje consumidor. En *Marihuana* (1950), la primera película que hace referencia explícita a esta temática, el consumidor es construido, con más fuerza que en ningún otro caso, como victimario: primero sugiere que un hombre asesina a una mujer bajo los efectos de su consumo; luego el protagonista prueba y experimenta el desenfreno de sus efectos y se codea con la adicción. Las otras obras del primer período analizado, *Humo de Marihuana*, *El perseguidor* y *Los drogadictos*, comparten la idea de una composición que se realiza a partir de los efectos que produce la sustancia. El resultado es similar en todos los casos: el consumidor se representa como un ser cegado, desquiciado, falto de control y de lucidez sobre sí mismo.

Ya con *Los drogadictos*, película de 1979, que encuentra a la Argentina en plena dictadura cívico-militar, empieza a evidenciarse un corrimiento hacia una nueva representación del consumidor, que definitivamente se concreta a mediados de los ochenta, con las primeras obras del cine argentino en tiempos de democracia. Para estas películas, el foco principal de atención ya no es el efecto que produce la ingesta de sustancias psicoactivas ilegales, sino que se concentra en la exploración de las causas que desencadenan el consumo. El período anterior jamás se había preguntado sobre las razones que pueden conducir a una persona a consumir drogas ilegales. Pero en estos tiempos, las cosas están planteadas de forma diferente, y las películas de la década del ochenta se encargan de registrarlo: las drogas ilegales ocupan cada vez más

espacio en los medios de comunicación y empiezan a percibirse progresivamente más cercanas, sobre todo a las clases medias, despertando una preocupación generalizada en la sociedad.

En este contexto, los realizadores de *Sobredosis* y *Las barras bravas*, Fernando Ayala y Enrique Carreras respectivamente, resaltan la idea de trayectoria del consumo. Sus jóvenes consumidores pasan irremediable y directamente, casi sin escalas, de un estado de prueba a uno de adicción, o en todo caso, de enfermedad, porque en *Las barras bravas* el adolescente apenas prueba marihuana, pero su destino es trágico. En este mecanismo, se rescata una nueva y fundamental coincidencia en los dos períodos previos al Nuevo Cine Argentino analizados: la idea del consumo está vinculada automáticamente a la de adicción. Solo el protagonista de *Marihuana*, luego de coquetear con la adicción, logra escaparse, a duras penas, de ella. Pero sin dudas, la construcción del consumidor que realizan todas estas películas utiliza prácticamente como sinónimos los significantes consumidor y adicto.

El Nuevo Cine Argentino decide construir la figura del consumidor desde un punto de vista novedoso para la historia de la cinematografía nacional. En primer plano, como aspecto central, se desapega del mecanismo de representación anterior, que unía indefectiblemente consumidor con adicto. Diseña un tipo de consumidor que es compatible con la idea de un consumir ocasional, con objetivos fundamentalmente lúdicos. Se trata de un consumo que no se obstina por explicar con una sola causa, sino que admite varias razones, o incluso hasta ninguna: de acuerdo al Nuevo Cine Argentino, puede consumirse por disfrute, por costumbre social, por placer, por alguna razón espiritual, o por curiosidad, solo por el hecho de vivir y conocer la experiencia.

Si bien queda consolidada la concepción de que no necesariamente el consumidor se tiene que volver prisionero de su consumo, no se desconoce, como en *Las mantenidas sin sueño*, que puede hacerlo como medio de escape

de la realidad y por consiguiente, que existe también la posibilidad de caer en la adicción. Una notoria diferencia se presenta respecto del destino de los personajes adictos: mientras que *Las mantenidas sin sueños* culmina con la protagonista embarazada, intentando escapar de la sordidez y en búsqueda de alguna nueva ilusión, en todas las obras de los períodos anteriores los personajes adictos no encuentran otro final que la muerte.

Desde esta perspectiva, cabe sostener que el Nuevo Cine Argentino ocupa un inédito lugar en los mecanismos de construcción de su discurso en torno a la figura del consumidor de sustancias psicoactivas ilegales: se pasa del victimario del primer período contemplado en este trabajo, a la víctima del cine nacional de la década del ochenta, y finalmente hacia una representación más abierta, en la que el consumidor se construye por fuera del esquema víctima/victimario. Incluso, dado que ese esquema solo funciona como mecanismo de vinculación directa del consumidor con la idea de enfermedad y adicción, el Nuevo Cine Argentino decide trascenderlo, a partir de la composición de un consumidor no adicto, que va por fuera de esa estructura, y por lo tanto, propone una renovada mirada al universo del consumo de sustancias psicoactivas ilegales.

En ningún caso, las películas que pueden enmarcarse dentro del Nuevo Cine Argentino presentan al consumidor como víctima de su entorno, o de la falta de contención familiar, ni tampoco como victimario, capaz de incurrir en el crimen como consecuencia de los efectos de las sustancias ingeridas. La asociación exclusiva del consumo, pero sobre todo del consumidor, a significantes como locura, asesinato, adicción, enfermedad y muerte, que habían construido las obras precedentes del cine nacional, presenta su primer gran quiebre en el Nuevo Cine Argentino.

Al evadirse de los modos de representación anteriores, estas películas se destacan por la representación de un tipo de consumidor que, de forma

sistemática, el cine argentino había preferido pasar por alto: el de la persona que encaja a la perfección con los patrones de “normalidad” admitidos por la sociedad. Al incluir a este consumidor (alguien que trabaja, o no, que tiene un hogar, que paga las cuentas, que no es adicto) el Nuevo Cine Argentino produce una ruptura que le permite iluminar un aspecto que había sido ocultado históricamente, y construye la idea de que el consumo de sustancias psicoactivas ilegales no implica necesariamente, pero sobre todo no exclusivamente, las causas y efectos que el cine argentino precedente había comunicado.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (1988). *L'analyse de films*, Paris: Éditions Nathan.
- Bataille, Georges (1976). *La part maudite*, París: Gallimard.
- Bernardes, Horacio, Lerer, Diego y Wolf, Sergio (editores) (2002). *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires: Tatanka.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1988). *Analisi del film*, Milán: Bompiania.
- Debord, Guy (1967). *La société du spectacle*, Paris: Gallimard.
- Di Núbila, Domingo (1959). *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Escohotado, Antonio (1995). *Aprendiendo de las drogas*, Barcelona: Anagrama.
- España, Claudio (director) (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933/1956*, Buenos Aires: Fondo nacional de las artes.
- España, Claudio (director) (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983*, Buenos Aires: Fondo nacional de las artes.
- Farhi, Andrés (2005). *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*, Buenos Aires: Libros del rojas.
- Foucault, Michel (1978). *A verdade e as formas jurídicas*, Rio de Janeiro: Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Foucault, Michel (1979). *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta.
- Jakubowicz, Eduardo y Radetich, Laura (2005). *La historia argentina a través del cine*, Buenos Aires: La Crujía.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo*, Buenos Aires: Siglo XXI.

- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (1987). “Más allá de la positividad de lo social: Antagonismo y hegemonía”, en *Hegemonía y estrategia socialista*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra (2000). *Un diccionario de argentinos 1930-1955*, Buenos Aires: Corregidor.
- Russo, Eduardo A. (compilador) (2008). *Hacer Cine*, Buenos Aires: Paidós.
- Verea, Fernando (1999). *Cine argentino en la historia Argentina 1958-1998*, Rosario: Ediciones del Arca.
- Veron, Eliseo (1988). “Lo ideológico y la cientificidad” y “El sentido como producción discursiva”, en *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa.
- Voloshinov, Valentín (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Corpus de películas

- Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1936)
- Marihuana* (León Klimovsky, 1950)
- Humo de marihuana* (Lucas Demare, 1968)
- El perseguidor* (Osías Wilenski, 1968)
- Los drogadictos* (Enrique Carreras, 1979)
- Las barras bravas* (Enrique Carreras, 1985)
- Sobredosis* (Fernando Ayala, 1986)
- Picado Fino* (Esteban Sapir, 1998)
- Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1998)
- Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999)
- Chicos Ricos* (Mariano Galperín, 2000)
- 76-89-03* (Cristian Bernard y Flavio Nardini, 2000)
- Palermo Hollywood* (Eduardo Pinto, 2004)
- Tiempo de valientes* (Damián Szifrón, 2005)
- Ronda Nocturna* (Edgardo Cozarinsky, 2005)
- Las mantenidas sin sueños* (Vera Fogwill y Martín De Salvo, 2005)
- Glue (historia adolescente en medio de la nada)* (Alexis Dos Santos, 2006)
- Regresados* (Cristian Bernard y Flavio Nardini, 2007)
- Paco* (Diego Rafecas, 2010)

* Leandro Marques de Almeida es egresado de Ciencias de la Comunicación (UBA) y se dedica a la crítica cinematográfica en distintos medios nacionales y extranjeros. Durante 2003 y 2008

escribió semanalmente en *La Butaca*. Fue jurado en el BAFICI (2008), representando a la Asociación de Cronistas Cinematográficos, entidad a la que pertenece desde 2004. Actualmente conduce el programa cultural *Bandas al Aire*, en la AM 1110, Radio de la Ciudad. Desde 2007 fue encargado del desarrollo del proyecto Estudio Urbano, perteneciente al Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, un espacio de formación en oficios de la cultura donde también programa el ciclo de cine “Desamores”.