

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

# Historias de jóvenes, cine e historia.

Gómez, Pedro Arturo.

Cita:

Gómez, Pedro Arturo (2009). *Historias de jóvenes, cine e historia. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1178>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## HISTORIAS DE JÓVENES, CINE E HISTORIA

Pedro Arturo Gómez\*

### 1. Los jóvenes en el cine norteamericano de la guerra fría

“Que alguien tenga 17 años no significa que sea un delincuente” dice un policía amistoso en *La mancha voraz* (*The Blob*, Irvin S. Yeaworth, 1958), película emblemática del cine de ciencia ficción clase B norteamericano, en la que un grupo de adolescentes intenta alertar, sin mucho éxito, a los habitantes de un pueblo cuando una masa gelatinosa cae a la tierra en un meteorito y comienza a devorarse a cuanto ser humano se cruce en su camino. Ciertamente es posible interpretar este extraterrestre de bajo presupuesto como otra de las alegorías que acumuló la cultura de masas estadounidense al filo de la guerra fría acerca de un Otro que amenaza el orden social americano. En este caso, una burbuja pastosa de color rojo va creciendo a medida que absorbe a sus víctimas, las cuales pueden verse como un amasijo de rostros y cuerpos en el interior traslúcido del monstruo. Junto con esta probable metáfora del totalitarismo comunista –una postal *camp* del McCartismo- los jóvenes aparecen en el film no sólo dedicados al gregarismo pasatista, en inseparable compañía de sus automóviles, sino tratando con desesperación de ser tomados en serio por los adultos, una ostensiva referencia a la precaria inserción de los sectores juveniles en la sociedad.

Tres años antes del estreno de *La mancha voraz*, *Semillas de maldad* (*The Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955), película en la que un profesor de secundaria y su esposa sufren el ataque de pandilleros, había mostrado para regocijo de las paranoias adultas la zona más oscura de los adolescentes, presentándolos como delincuentes juveniles que desataban su violencia al ritmo trepidante del rock'n roll. Sin embargo, en esos mismos años los productores cinematográficos, como otros artífices de las industrias culturales, habían advertido -tras el éxito de películas como *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, 1956) y *El hombre lobo adolescente* (*I Was a Teenage Werewolf*, 1957)- que las audiencias juveniles estaban convirtiéndose en un nuevo y vigoroso mercado. La mezcla de “monstruo-adolescentes”, rock'n roll y autos veloces, además de ser una exitosa fórmula comercial, bien puede verse como una cifra de la alienación de los jóvenes con respecto al mundo de sus padres.

No obstante, el desenlace de *La mancha voraz* opta por un “mensaje” más conservador mostrando que el conflicto generacional podía ser superado mediante la

cooperación entre jóvenes y adultos enfrentados al ataque de un agente exterior, aunque les reserva a los adolescentes el papel decisivo en esta asociación. Un redentorismo similar se les asigna a los jóvenes en un notable exponente cinematográfico antisoviético de la era Reagan, *Rojo amanecer* (*Red Dawn*, John Milius, 1984), en la que un grupo de adolescentes lucha contra las tropas de una invasión rusa que, entre otras tropelías, convierten a los autocines en campos de concentración. Pero en este caso, como es obvio, la exaltación de esta juvenil heroicidad propicia en el público al que adula la identificación con los valores del más rancio adoctrinamiento anticomunista, valores capaces de disolver cualquier tensión o malestar generacional. Después de todo, eran los '80 y los jóvenes estaban siendo educados en la fe y filosofía *yuppie*.

Más allá de sus diferencias con respecto a los síntomas de la alienación juvenil, *La mancha voraz* y *Rojo Amanecer* coinciden en presentar a los jóvenes como agentes heroicos de la restitución de un orden vulnerado por el ataque de un Otro, defensores del status quo que los aliena pero que los reincorpora recortándolos sobre un molde de mistificación redentorista. Esta operación pone de manifiesto la ambivalencia de la mirada adulta: los jóvenes constituyen un Otro extraño porque no terminan de caber en el orden social, habitan una especie de no lugar, están en tránsito; pero al mismo tiempo fascinan, seducen porque son dueños de ese “divino tesoro” que se va para no volver. Como suele ocurrir, ese Otro es visto como un buen salvaje (el natural de una era dorada de armonía) o como un bárbaro amenazante. Sobre estos imaginarios se han entretejido las redes de discursos sobre los jóvenes y una estrategia discursiva es hacer del otro juvenil un aliado contra una alteridad amenazante más rotunda, alianza que domestica a través de los relatos que ponen en circulación las industrias culturales.

## **2. Rebeldes y contestatarios**

Uno de los papeles que suele asignársele a la juventud es el de agente de cambio social, ya que los jóvenes catalizarían las crisis latentes en la sociedad debido a su alta exposición a los nuevos lenguajes y por sus ansias de innovación. Para las nuevas generaciones la tradición resulta insuficiente para afrontar las realidades emergentes, por eso los jóvenes tienden a crear sus propias respuestas, distanciándose de pautas culturales que sienten obsoletas. Este distanciamiento puede adoptar diversas formas de resistencia, contestación y protesta, desde las actitudes de rebeldía hasta el conflicto violento en el caso de la voluntad de transformar radicalmente la sociedad mediante la acción revolucionaria.

Hollywood pintó una rebelión inútil con trazos de delincuencia en historias de pandilleros e inconformistas juveniles carismáticos, como el Marlon Brando de *The Wild One* (Laslo Benedeck, 1953), convertido en ícono, montado en su motocicleta con gorra y campera de cuero. Este tipo de producciones terminaron por acuñar un estereotipo de joven rebelde cuya figura emblemática es el James Dean de *Rebelde sin causa*, donde precisamente la carencia de “causa” se presenta como síntoma de irracionalidad. La rebeldía aparece aquí como un trastorno de la conducta abrigado por el imaginario del desbocado esplendor juvenil, esa tan intensa como insensata vitalidad oposicional concentrada en un destino individual trágico, imaginario codificado luego en el lema: “vive rápido, muere joven y sé un cadáver bello”, eje de múltiples relatos de ídolos y héroes contraculturales que circulan en la cultura de masas a la manera de sinuosas hagiografías. Variación renovada de esta corriente narrativa es el romanticismo neo rousseauiano de un film como *Into The Wild* (Sean Penn, 2007): la crónica de un fatal retorno a la naturaleza como forma estéril de rebeldía juvenil. Menos bellos (aunque igualmente irradiantes) y en anticipada descomposición física y moral son los jóvenes que encierran su hastío y alienación en un cerco de drogas y conductas extremas en filmes como *Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant, 1989), *Kids* (Larry Clark, 1995) y *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996).

Pero si se tratara de reconocer una causa de la rebeldía, estaría en la desilusión de los jóvenes con los valores e instituciones del orden adulto, un orden con respecto al cual se sienten extraños. Este extrañamiento puede provocar diferentes comportamientos de rechazo, auscultados con afán taxonómico por las miradas institucionales que llegaron a ver —bordeando el esencialismo— a las culturas juveniles como unánimes formaciones contraculturales, focos de resistencia y oposición más o menos virulentos.

Los choques entre grupos de jóvenes de diferente origen étnico provocados por la marginación social y racial son destilados en la adaptación musical de Romeo y Julieta que hace *Amor sin barreras* (*West Side Story*, Robert Wise y Jerome Robbins, 1961), trasladando la historia shakesperiana al enamoramiento de una chica de ascendencia puertorriqueña y un chico norteamericano, pertenecientes a bandas juveniles enfrentadas, sobre la comedia musical estrenada en 1957. Del mismo modo, la contestación pacifista de movimientos como el hippismo de los años '60 y tempranos '70 fue absorbida por el cine hollywoodense en sus aspectos de estilos espectaculares en filmes musicales que adaptan operas rock como *Hair* (Milos Forman, 1979, sobre la

obra de 1967) y *Jesucristo Superestrella* (Norman Jewison, 1973, sobre la obra de Tim Rice y Andrew Lloyd Weber de 1970).

Por su parte, la variante más violenta de la contestación juvenil llegaría en el cine a cumbres del audiovisualismo hiperestilizado con películas como *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1965) y *The Warriors* (Walter Hill, 1979). En *La naranja mecánica* —versión de la novela de Anthony Burgess— un joven pandillero despliega una violencia anárquica, arbitraria, gratuita, en el marco de una sociedad del futuro, conducta atacada desde el orden institucional mediante otra forma de violencia: la tecnología del condicionamiento de los reflejos, arma conductista de la más abyecta ingeniería de la personalidad. En *The Warriors*, insólita adaptación de la *Anábasis* de Jenofonte a la guerra entre bandas juveniles en la New York pre-Giuliani, tras el asesinato de su líder (Ciro) una pandilla debe volver a su zona en la ciudad atravesando los territorios enemigos de otros pandilleros, combatiendo contra ellos. Con distinta gradación, en uno y otro film la violencia es transfigurada por una estética del distanciamiento lúdico y onírico, con atuendos carnavalescos al ritmo plástico de coreografías que suturan elementos musicales provenientes de la tradición clásica, la música académica de vanguardia, la electrónica y los ritmos urbanos del rock y el pop.

### **3. París, mayo del '68, un departamento...**

Un pico de culminación en las manifestaciones más explícitas de la juventud de la contestación y la contracultura está en la pretensión de toma del poder político en París, en mayo de 1968. A ese año, a ese mes, a esa ciudad venían a confluír los '60, una era en la que la utopía del “*peace & love*” congregaba a multitudes, cuando el rock parecía capaz de heredar el mundo y los paraísos artificiales de la psicodelia eran el mejor de los mundos alternativos posibles. En esa década prodigiosa la juventud fue cobrando gradualmente el protagonismo sobresaliente que todavía mantiene, a pesar de los fracasos políticos de los movimientos juveniles, las asimilaciones de las nuevas generaciones al status quo y el recorte de lo juvenil como otro fetiche de la mercancía.

Durante esos años los dispositivos visuales y audiovisuales de las industrias culturales difundieron una ebullición de imágenes proteicas de la juventud: habitaciones revueltas con colchones sobre el suelo, donde un grupo de jóvenes escuchan música y fuman marihuana; mirando al sol poniente o naciente otro grupo de jóvenes hace meditación; otros, desnudos todos, retozan en la arena de una playa, la hierba o el barro; en una pequeña granja, una comuna de jóvenes vive en contacto con la naturaleza,

preparan comida orgánica de alimentos vegetales que ellos mismos cosechan, los niños son hijos de la comunidad, otros realizan trabajos artesanales...

En contraste con este bucolismo, otras imágenes muestran la reunión política radicalizada de jóvenes que pregonan la revolución bajo la mirada tutelar de carteles con las figuras del Che Guevara y Mao, mientras otros marchan por las calles con pancartas de protesta contra la guerra de Vietnam o se traban en batallas callejeras contra las fuerzas policiales, envueltos por nubes de gas lacrimógeno. Junto a estas imágenes conviven otras con bandas de jóvenes rebeldes molestando a adultos, y hasta un grupo de pandilleros conducidos por un tal Alex, partidario de la “ultraviolencia”, que después de golpear a un indigente violan a una mujer delante de su marido.

Este mosaico vertiginoso y aparentemente contradictorio describe la cultura de los '60 como lo que fue: al mismo tiempo una cultura de la creatividad y de la imaginación al poder, del espiritualismo orientalista y de una religiosidad no confesional, del culto a la vida sencilla y la armonía naturista, de la liberación sexual y de los paraísos lisérgicos, de la desnudez y del cuerpo. De una cultura de la revolución, de la contestación, de la no-violencia y de la violencia como herramienta revolucionaria o de la llana violencia por la violencia misma.

En esos años en los que la juventud se transformó en el centro de gravedad sociocultural, los colectivos juveniles se hicieron cargo del objetivo de transformación política, un papel que el marxismo clásico adjudicaba no a una franja generacional per se, sino a un sector social: el proletariado. A medida que el prestigio del régimen soviético iba decayendo entre los intelectuales, mientras ascendía en la fe revolucionaria la estrella de la China maoísta, la Francia de los '60 vivió otra revolución, más acotada y elitista, pero de fundamental proyección cultural, una revolución estética el surgimiento de la modernidad cinematográfica con las obras de los jóvenes realizadores reunidos en torno a la revista *Cahiers du Cinema*, fundadores de la *nouvelle vague*: François Truffaut, Jean Luc Godard, Alain Resnais, Claude Chabrol, Louis Malle, Agnes Varda, Eric Rohmer, entre otros. Es, precisamente, a Godard a quien se le atribuye una visión profética de los episodios de mayo del '68 francés y esa visión aparecería en la que para algunos es el film de mayor significación política del siglo XX: *La Chinoise* (1967).

En plena fractura del mundo comunista por la crisis entre la República Popular China y la Unión Soviética, cuando nada hacía prever todavía un intento de aplicación de los principios maoístas a las luchas sociales en occidente, *La Chinoise* —inspirada

en *Los endemoniados* de Fiador Dostoyevski— se sitúa en el verano de 1967, entre las paredes de un pequeño departamento prestado donde conviven cinco estudiantes que, desilusionados con la situación política de Francia, discuten cómo aplicar las enseñanzas de Mao Tse-tung para precipitar un cambio social, mientras planean pasar a la acción directa, incluyendo el asesinato político como vía posible. Esos cinco jóvenes son Guillaume, actor, Veronique, futura maestra, Henri, científico, Kirilov, artista plástico, e Ivonne, empleada doméstica. Sólo Henri objeta las prácticas terroristas y termina siendo excluido del grupo. Veronique lleva a cabo el atentado y mata por error a dos personas inocentes. Kirilov decide suicidarse. Al final de las vacaciones de ese verano, los cuatro estudiantes sobrevivientes se separan.

Godard, con lente deconstructiva, examina visionariamente las bases de la acción revolucionaria, la *paideia* comunista y la puesta en escena de los prolegómenos de la acción y sus jóvenes protagonistas, apenas un año antes de los episodios del mayo francés. Revisar la pedagogía de la revolución entraña la deconstrucción de sus lenguajes, incluidos los audiovisuales. En un momento del film, Guillaume se para frente a un pizarrón donde alguien escribió varios nombres de escritores famosos; toma una esponja muy húmeda y borra los nombres dejando manchones de tiza y agua: el mundo tiene que ser reinventado, para eso el lenguaje debe ser reinventado, un lenguaje capaz de “confrontar ideas vagas con imágenes claras”, según afirma uno de los eslogan pintados en las paredes del departamento.

Una interpretación superficial podría afirmar que el film es una sátira de la ingenuidad y confusión moral de los supuestos agentes por excelencia del cambio social, esos jóvenes intelectuales que debaten la creación de un nuevo mundo, encerrados en un departamento, creyendo que la simple apropiación de una ideología política los hará capaces de resolver los males sociales. El fracaso de su excursión veraniega por los postulados maoístas, la muerte de dos inocentes y un suicidio parecen sugerir que una adhesión servil a la teoría política no sólo es una pérdida de tiempo frustrante, sino también algo peligroso cuando se aplica al mundo real.

Pero la verdadera apuesta crítica del film no está en la denuncia de la confusión juvenil o la futilidad de su ímpetu de cambio, sino en el desmantelamiento de las prédicas revolucionarias y las redes discursivas que se entretajan en torno a ellas, a través de operaciones de puestas en escena que desarticulan el lenguaje audiovisual para rearticular los lenguajes que lo componen desde un distanciamiento brechtiano. Las ideas pueden ser “vagas”, pero es posible confrontarlas con imágenes claras, las

imágenes del cine que propone Godard. Como señala Jacques Ranciere, el trabajo de este arte cinematográfico consistiría en interrumpir el flujo audiovisual incesante de las industrias culturales propagadoras de “palabras que dejan ver e imágenes que hablan, imponiendo la credulidad como música del mundo”. Liberarnos de esa credulidad es también parte de la revolución por hacer. Desarticular el lenguaje audiovisual —ese “Uno” indiviso del magma de representaciones mediáticas— para rearticular los componentes verbales e icónicos de manera dialéctica: “separar palabras e imágenes, dejar que las palabras sean oídas en su extrañeza, dejar que las imágenes sean vistas en su absurdo”<sup>1</sup>. Por eso el personaje de Jean-Pierre Léaud afirma: “tendríamos que ser ciegos. Entonces nos oiríamos, nos escucharíamos de verdad”.

El departamento, entonces, ya no representa el encierro de los pequeños burgueses incomunicados de las masas sino el teatro del mundo, un mundo al que hay que transformar sí, pero antes es necesario hacer oír las palabras revolucionarias rescatándolas del flujo de la credulidad. Para que esas palabras sean escuchadas y vistas verdaderamente, hacen falta esas imágenes claras, “imágenes en bruto de lo que dicen las palabras”, “hay que ponerlas en cuerpos que las traten como enunciados elementales, que se ejerciten en decirlas de distintos modos, transformándolas en gestos”<sup>2</sup>. La tarea de este arte es separar para transformar el *continuum* audiovisual en una experiencia dialéctica, en un conjunto de postales, de “lecciones” que llaman la atención sobre sus contenidos a través del extrañamiento que producen. El departamento es el retablo para escenificar las preguntas elementales: “¿qué dice el marxismo, este marxismo? ¿Cómo se transmite y pone en escena?”.

¿Qué mejor que los jóvenes para encarnar esas preguntas? Los estudiantes de *La Chinoise* no son los ingenuos peleles arrastrados por la credulidad, sino actores capaces de ponerle voz y cuerpo a esta representación transformada, no sólo agentes ideales del cambio social sino actores de nuevas formas de representación. El departamento es el espacio para hacer que las palabras suenen y se vean de nuevo, desmontando el ejército de metáforas de las verdades revolucionarias como verdades reveladas.

Desmontar las metáforas mediante su literalización, como cuando uno de los personajes dispara flechas de goma sobre las figuras de personalidades de la cultura burguesa para representar que el marxismo es la flecha que se arroja al blanco del

---

<sup>1</sup> Jacques Ranciere: “El rojo de *La Chinoise*: política de Godard”. En J. Ranciere, *La fábula cinematográfica*. Paidós, Barcelona, 2005:170.

<sup>2</sup> *Ibid.* 171.



enemigo de clase; o cuando otro personaje aparece detrás de un apilamiento de libros rojos para significar que el *Pequeño Libro Rojo* es la muralla que defiende contra el imperialismo; o cuando el aparato en el que escuchan Radio Pekín se transforma en ametralladora para demostrar que el pensamiento de Mao es el arma de las masas. Este recurso de literalización va de la mano con otro procedimiento que desmonta la metáfora devolviéndola a sus antecedentes en el símil o comparación: si los eslóganes de la época aseguraban que el maoísmo era el sol rojo de la revolución, entonces Godard hace que el pensamiento de Mao se vea y oiga junto al sol. Así reconstruidas, las metáforas pierden su capacidad de arrastre y las palabras adquieren a través de estas imágenes un nuevo poder de empuje. La muy citada vitalidad de los jóvenes tan funcional a la lucha se pone a la vista a fuerza de puro histrionismo explícito, cuando el actor deletrea las frases del *Pequeño libro rojo* acompañándolas con movimientos gimnásticos. Los estereotipos quedan denunciados a través de la saturación de sus significantes.

Y si cierto que los jóvenes son más propensos al amor —por las razones de la libido juvenil, probablemente— si como suelen decir los políticos, “hay que hacer política con el corazón”, entonces por qué no asimilar, como lo hace Godard, el discurso político y la unión política a la declaración de amor y la relación erótica. Esto ocurre, entre otros momentos, cuando Veronique ante los planteamientos amorosos de Guillaume le atribuye a los enunciados “¿Me quieres?” y “Ya no te quiero” un carácter tan problemático como el de los enunciados políticos. Ante la perturbación de él, ella le asegura: “ahora no entiendes, pero ya entenderás”. En el amor, como en la política, como en la vida misma todo es cuestión de entender, de darse a entender, de hacer sentido y compartirlo. La traducción de las palabras y los gestos de la política en actitudes de amor y desamor aporta a esa teatralización brechtiana capaz de rescatarnos de la auto-evidencia de las “grandes verdades” poniéndolas en evidencia —la evidencia no de un orden de mundo, sino de un ordenamiento— reinstalándonos ante ellas a través de un distanciamiento que nos ayuda a desmitificarlas, devolviendo esos signos a la vida mediante la explicitación de los recursos del trabajo actoral, presentes en toda acción que significa y en toda palabra que surte efecto<sup>3</sup>.

Un año después, fuera del departamento de *La Chinoise*, durante el mayo del '68 francés termina de conformarse un nuevo modelo de joven. No el joven en ardua

---

<sup>3</sup> Ibid. 176.

preparación para un futuro entendido como el ingreso en formas de vida ya básicamente establecidas, tampoco el rebelde sin causa y su inútil rebelión, sino el joven como enérgico sujeto de cambio. Y este cambio se orienta no sólo a transformar el mundo o las estructuras de poder, sino que aspira a ir más allá: cambiar la vida, porque la vida cotidiana pasó a ser el *locus* de las transformaciones revolucionarias. La juventud deja de ser lugar de paso y comienza a ser un punto de llegada, un referente último: los jóvenes son el futuro, nos muestran el futuro, de modo que lo que la sociedad llegará a ser ya lo tenemos ante nuestros ojos, en los jóvenes. De este modo, no sólo el joven se convierte en modelo, sino que se construye un modelo de joven, la imagen de lo que tiene que ser un joven para ser “auténticamente” joven: crítico, radical, con iniciativa, insumiso, creativo, innovador, orientado a la utopía, independiente de padres y educadores, libertario...

En las décadas siguientes, el ascenso del neoliberalismo, la crisis de los ideales revolucionarios y la mercantilización de la juventud, junto con los efectos traumáticos del terrorismo de Estado desatado contra la militancia política produjeron el resquebrajamiento del modelo de joven agente de cambio radical. Gran parte de las actuales preocupaciones, críticas o lamentos acerca de los jóvenes tienen en común el malestar por la caída de este modelo: los jóvenes de hoy no son críticos, no tienen iniciativa, no les importa nada, son pragmáticos y especuladores, viven ligados a los padres... Este mantra convive y se enmaraña con los discursos que exaltan la juventud como estado ideal de vitalidad y patrón estético para una vida más sana y plena, representaciones en las que subyace el mismo imaginario que sostiene la expresión “juventud, divino tesoro, te vas para no volver”, reelaborado y convertido en fetiche en la era de la juvenilización. Este es el marco desde donde parten algunas miradas cinematográficas que no sólo vuelven a la escena del mayo del '68 francés, sino que lo hacen también contando historias de jóvenes encerrados en un departamento parisino.

Uno de estos casos es el del film *Los soñadores* (Bernardo Bertolucci, 2004), donde una pareja de hermanos gemelos, Isabelle y Theo se llevan a vivir con ellos en su departamento a un estudiante norteamericano, Matthew, durante los sucesos de ese famoso mes. Los tres comparten una intensa cinefilia; Theo simpatiza con el maoísmo y tiene en su cuarto, en medio de todos los artefactos que remiten a Mao, un prominente cartel de *La Chinoise*, elemento poco plausible ya que un verdadero maoísta (o quien se tenga por uno) no sentiría aprecio en esos tiempos por la película de Godard. Theo le dice a Matthew que la revolución cultural es un gran film épico, en el que las masas no

portan armas sino libros; Matthew le replica que los guardias rojos que Theo tanto admira llevan un solo libro, el pequeño libro rojo, y que todos ellos son extras en su film imaginario. Luego los tres pasarán a compartir juegos y rituales sexuales que incluyen, además de las variaciones del *menage a trios*, masturbarse ante una foto de Marlene Dietrich y dormir juntos desnudos en una bañera, junto con largas disertaciones sobre arte, cine y política regadas con el caro vino del papá, tan ausente como mamá.

Los jóvenes de *Los soñadores*, ni agentes de cambio social ni actores de una deconstrucción del lenguaje marxista, son la ilustración esteticista del cínico desaliento de Bertolucci, fantasmas que recorren no el mundo sino un departamento (que de ningún modo representa al mundo) paseando el esplendor de sus juveniles desnudeces por interiores sin un afuera. El afuera no existe no porque se alegorice el encierro burgués sino porque la película no cesa de remitir al cine como fábrica de ideales destartalados, como almacén de ilusiones que poblaron el mundo con promesas desatendidas (la de “algo más grande que la vida”, pero también la de una vía para la revelación del mundo). El departamento no es un retablo para la representación que denuncie las representaciones desde una dialéctica entre imágenes y palabras, sino una caja de resonancias para el mantra que llora la caída de la fe en los jóvenes revolucionarios, para un regodeo fetichista incapaz de ver más allá de las sanciones prefabricadas que pesan sobre la juventud. Nada de imágenes claras. La miseria de los bellos soñadores de Bertolucci no es la miseria de los jóvenes atrapados entre la banalidad de sus rebeliones y la frustración de las revoluciones (la política, la sexual, la cultural), sino la miseria de una mirada senil que los observa a través del agujero que ha dejado algo irremediabilmente perdido. Los jóvenes de Bertolucci son más sonámbulos que soñadores, porque son las criaturas de un artista aletargado que olvidó o nunca supo que la revolución es un sueño eterno.

También en el París de aquel mayo del '68, también en un departamento, transcurre gran parte de la historia de jóvenes que narra *Los amantes regulares* (Philippe Garrel, 2005), la contracara de *Los soñadores*. En un deslumbrante blanco y negro que hace recordar el documental de William Klein *Grands soirs et petits matins* (1978), el film de Garrel dedica la primera de sus tres horas a un recorrido callejero con planos largos y quietos de estudiantes que contemplan escenas de la lucha urbana, mientras la banda sonora remarca el sonido y la furia de un estallido que se ve informe y sin rumbo. “Todo es lento y vertiginoso a la vez.”, dice Alan Pauls. “El tiempo parece congelado en

una violencia teatral, condenada a la repetición”<sup>4</sup>. El resto de la película se concentra en la historia del amor entre François y Lille —él poeta, ella escultora— los “amantes regulares”, que un año después, entre las paredes de un departamento, recostados o sentados en el piso con otros jóvenes, fuman opio, se aman y tratan de recrear el fervor de ese estallido que ya parece remoto. No son los vistosos monigotes libertinos de Bertolucci, ni los histriónicos *performers* de Godard, son jóvenes taciturnos habitantes de un mundo ensimismado en el que resuenan apagados los ecos del fragor revolucionario. Entre la nubosidad de ese mundo donde el lenguaje es un vaivén de retazos musitados, se dejan oír de a ratos frases políticas similares a los eslóganes que arrojaba Godard, como fragmentos de un continente sumergido que asoman en medio de un mar de medias voces.

Los jóvenes de *Los amantes regulares* intentan hacer pie en algún resto de ese continente perdido, habitar allí y explorarlo, recuperar su lengua y tratar de entenderla emergiendo del silencio del día después. Aquí no se trata de “hacer el amor, no la revolución” como en *Los soñadores*, sino de hacer del amor también un pasaje hacia ese mayo del año anterior como quien se ayuda mutuamente a recuperarse de una amnesia inmediata, para que la revolución sea mucho más que una resaca, más que una débil claridad que se contempla a lo lejos, más que las reverberaciones de aquel sonido y aquella furia. Estos jóvenes sí sueñan, como lo hace François cuando meses después de mayo del '68 sueña con mayo del '68. Un sueño sin nostalgia ni atavismos, apenas la huella diurna de un anhelo de entender: la revolución es un sueño eterno, un sueño que suelen soñar los jóvenes. Y entre esa bruma por la que navega el lenguaje, de pronto, en medio del éxtasis de un plano largo, un personaje mira hacia cámara y susurra “Bernardo Bertolucci”. Más que una invocación, un exorcismo.

---

<sup>4</sup> Alan Pauls: “Los amantes regulares”. Página 12, Radar, 27 de agosto de 2006.

#### 4. Los jóvenes cubanos

El triunfo de la Revolución Cubana en 1959 fue saludado por las juventudes de izquierda del mundo entero como una promesa de liberación. Muchos jóvenes se trasladaron a la isla para conocer *in situ* esa experiencia y participar de alguna manera en esos acontecimientos que eran vistos como un faro para esta juventud que tomaba como suya una revolución que debía ser además de socioeconómica, política y cultural. Tras la creación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), apenas unos meses después del ascenso al poder de Fidel Castro, el cine de la Cuba revolucionaria desarrolló una notable producción con logros estéticos que trascendieron rápidamente los deberes propagandísticos a través de un manejo del lenguaje audiovisual tan riguroso como creativo, valores demostrados en el sólido balance entre contenidos y recursos formales que exhiben las filmografías de realizadores mayúsculos como Santiago Álvarez y Tomás Gutiérrez Alea.

Por supuesto este cine se ocupó de la juventud y su relación con el proceso revolucionario. La incorporación de los jóvenes campesinos a las guerrillas es retratada en *El joven rebelde* (Julio García Espinosa, 1961), con guión de unos de los principales representantes del neorrealismo italiano, Cesare Zavattini y una soberbia fotografía en blanco y negro que explota las posibilidades de la luz en escenarios naturales diurnos y nocturnos. La película muestra cómo el personaje va superando la mera rebeldía juvenil y sus reservas individualistas, integrándose al heroico espíritu comunitario de los guerrilleros. Incluso el amor es mostrado como una distracción con respecto al imperativo de la revolución, una distracción que hasta podría poner en peligro las acciones guerrilleras como lo demuestra una secuencia en la que el joven se demora una noche en la playa bajo fuego enemigo, mientras busca un caracol para la chica que le atrae, poniendo en riesgo su vida y comprometiendo el logro de esa incursión. Más tarde, después de que la aldea de la muchacha es destruida por los enemigos, ella lo ignora aplastada por el dolor de la pérdida. La lucha, no el amor, es más fuerte.

El activismo estudiantil y los enfrentamientos callejeros con las fuerzas policiales fueron puestos en escena con abrumador lirismo en la monumental *Soy Cuba* (Mikhail Kalatozov, 1964), un grandilocuente poema épico cinematográfico que dedica su prodigioso dominio de la expresividad audiovisual a la celebración de la gesta revolucionaria. Una de las historias que cuenta *Soy Cuba* es la de Enrique, un estudiante de la universidad de La Habana que forma parte de un grupo de jóvenes opositores al régimen de Batista. Cuando está a punto de asesinar a un policía, lo

abandona el coraje; más tarde, tras ver con sus propios ojos cómo ese mismo policía mata en la calle a un joven disidente, se rebela en solitario y termina sacrificando su vida en la lucha. En una memorable secuencia de choque con la policía, Enrique queda solo, en medio de los chorros de agua de las mangueras con que la policía repele la manifestación estudiantil. En un prolongado plano secuencia —uno de los tantos que pueblan el film— el joven avanza, manteniéndose en pie, resistiendo los golpes del agua que se estrella contra su cuerpo. La poderosa energía de esa imagen bastaría para elevar al estudiante cubano a la categoría de ícono de la contestación. En ese fragmento de arte cinematográfico la juventud revolucionaria se vuelve sublime.

## **5. Nuevo cine argentino, cine de jóvenes**

Bajo la sofocación que imponían las dictaduras, el llamado “nuevo cine argentino” de los ’60 (el primer “nuevo cine argentino”) lleva a la pantalla un juventud alejada de los modelos de la rebeldía y de la contestación revolucionaria, son —como reza el título del film de Rodolfo Kuhn de 1961— “jóvenes viejos”. La llegada de jóvenes directores a la cinematografía nacional reactualiza la representación de la juventud: en pocos años se estrenan numerosas películas de realizadores jóvenes con historias de jóvenes para espectadores jóvenes. En esta producción convergen y se entrecruzan tres elementos: la irrupción de una cultura específicamente juvenil, la aparición de directores menores de treinta años que cuestionan el cine realizado por sus mayores y la consolidación de la figura del adolescente dentro del universo visible de la sociedad argentina<sup>5</sup>.

Los jóvenes que presenta el cine argentino de la generación del ’60 tienen escaso parecido con el estereotipo de la rebeldía juvenil elaborado por Hollywood y están aún más lejos de cualquier modelo de joven revolucionario como resultado de la opresión de los gobiernos militares de la época. No son chicos malos en beligerancia contra el mundo, sino que responden más bien al patrón de jóvenes esforzados por ingresar al orden social, ante la falta de alternativas con respecto a los caducos modelos que ofrecen sus mayores, en el contexto de las crisis posteriores a 1955. El cine de esta generación se caracteriza por abordar temas reprimidos o apenas aludidos en el cine tradicional, como la sexualidad adolescente, el aborto o el despertar sexual femenino, las dificultades para ingresar al mercado laboral, la planificación del matrimonio y la familia, la crisis de valores y de identidad. Estos filmes ofrecen una visión de los

---

<sup>5</sup> Paula Felix-Didier y Andrés Levinson: “Jóvenes viejos y el nuevo cine argentino”. En *Cuadernos de Cine Argentino* N° 4, *El cine también es un juego de niños*. INCAA, Buenos Aires, 2005:91.

jóvenes expuestos a los cambios de esos años y a la ineficacia de las instituciones adultas para ofrecerles respuestas a sus inquietudes.

Los jóvenes universitarios que habían alentado el golpe de la llamada Revolución Libertadora pronto se desilusionaron con esos gobiernos post peronistas que no tardaron en demostrar su incapacidad de restablecer el vínculo entre el Estado y la sociedad. La insatisfacción de las nuevas generaciones fue alentada por la crisis política y social que siguió al derrocamiento de Perón. Sobre la base de transformaciones sociales y económicas heredadas del peronismo, la Argentina de esa época ingresa en el mundo globalizado con ansias cada vez más intensas de modernización cultural. La estructura social generada por el peronismo daba un lugar preciso a los jóvenes (estudiante, hijo, bajo la protección de los padres, la familia y el Estado), otorgando a la vez garantías con respecto al futuro (el mundo del trabajo bajo la tutela del Estado). Tras la caída del peronismo, en el marco de una sociedad inconciliablemente fracturada, se inicia un proceso de retirada del Estado de su rol protector, abandonando al individuo a las fuerzas del mercado. Los jóvenes sufrirán el impacto de este desamparo, sumado al cuestionamiento del modelo familiar, de modo que ni el Estado ni la familia ofrecen esos espacios de seguridad que las nuevas generaciones necesitan para facilitar su inserción en la sociedad como adultos. Ésta es la atmósfera que respiran los nuevos cineastas, los mismos aires que impregnan sus relatos.

La insatisfacción, el sentimiento de orfandad y la imposibilidad de comunicación entre padres e hijos son una constante en este nuevo cine argentino de los '60. Síntomas de esas caídas y rupturas son el autismo de los protagonistas de *Los jóvenes viejos*, que viajando en jeep a Mar del Plata cruzan impávidos una villa miseria mientras comen canapés sin ver a su alrededor, inmersos en sus mundos personales; el agobiante silencio que se interpone durante las cenas entre Ana y su madre y Juan y su familia en el episodio "Tierra" de *Tres veces Ana* (David J. Kohon, 1961); el desencuentro insalvable entre María y sus padres y José y los suyos en *Los de la mesa diez* (Simón Feldman, 1960); la sumisión de Mariano a la voluntad paterna en *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1961). En otros casos la familia está totalmente ausente del universo narrativo de filmes con jóvenes sin lazos ni protección alguna, como el Monito Riglos en el episodio "Nube" de *Tres veces Ana* o el personaje de Ana en el episodio "Aire" de la misma película. En *Los jóvenes viejos* los padres no están o cuando están son presencias negativas o decadentes, como la madre y su entorno de amigas que beben y fuman mientras juegan a la canasta.

Al mismo tiempo, este cine es la contraofensiva de los que eran desfavorecidos durante los años peronistas, mientras los sectores populares contemplan el fin de la ilusión integracionista. La clase obrera adopta nuevos gustos y costumbres propios de los sectores medios pero, a la vez, crece la brecha que los separa de los que triunfaron en 1955; comienza un nuevo proceso de marginación social. La clase obrera no aparece como tal en estos filmes; se ven sectores medios, altos y marginales, pero no se habla de “obreros”. Durante la segunda mitad de esa década reaparecerían con inusitada fuerza en estallidos sociales como los del Cordobazo y Tucumanazo, y en el cine de la militancia combativa de movimientos como Cine Liberación y Cine de la Base.

Los jóvenes señalan la caducidad de los valores de la vieja generación e insisten en que los mayores renuncien a sus privilegios anacrónicos, al mismo tiempo que les asignan a los padres la responsabilidad de ser garantes de la libertad que demandan. Este esquema aparece en filmes como *Dar la cara*, donde Mariano, el hijo de un famoso cineasta, anhela desprenderse de la tutela paterna y cuestiona el cine que hace su padre; sin embargo, no puede alcanzar su emancipación y termina resignándose a la dependencia. Mariano se enfrenta a su padre, pero no puede ser alguien en el mundo del cine sin su colaboración. El malestar que aflora aquí es el de los jóvenes que se debaten por su autonomía pero son incapaces de lograrla sin el apoyo y la ayuda paterna.

En este cine que refleja la irrupción de la juventud en el horizonte social se corporiza la aparición de un “nuevo” cine argentino de jóvenes y para jóvenes, el cine de la llamada “Generación del ‘60” que produjo una transformación de los contenidos y una renovación tanto del lenguaje cinematográfico como de los procedimientos narrativos, transformaciones que harían ingresar la cinematografía argentina al cine moderno. Estos realizadores asumen la brecha generacional y proponen un verdadero renacimiento del cine argentino, a través de una doble ruptura: con la vieja generación de cineastas y con una forma de hacer cine. En consecuencia, los jóvenes directores enfrentarán dificultades de producción, distribución, censura y público para difundir su cine. Es así que puede detectarse un cierto entrecruzamiento entre las temáticas de sus filmes y sus condiciones de producción, como en el caso de *Los jóvenes viejos*, donde uno de los personajes trabaja en cine publicitario y sueña con hacer su película “sobre los jóvenes”, mientras en *Dar la cara* Mariano tiene que decidir entre hacer un cine independiente o continuar con la línea más convencional y lucrativa de las películas que produce su padre.



## 6. A manera de conclusión (provisional): fines y comienzos

El cine de los jóvenes realizadores introdujo en el cine argentino de los '60 renovaciones en el lenguaje cinematográfico, en los temas y en las modalidades narrativas. Una de los rasgos característicos más sobresalientes de los filmes de esta generación es la adopción del punto de vista de los jóvenes, sus certezas, temores y temblores, narrados desde una perspectiva hasta entonces omitida de la representación. En el cine pro-industrial los jóvenes aparecían neutralizados desde la mirada paternalista de sus mayores. En el contexto socio-histórico del ascenso de la juventud como sujeto social diferenciado, los nuevos cineastas abordaron temáticas propias de las nuevas generaciones: la incertidumbre laboral, la sexualidad, la participación política y las fracturas familiares, realidades frente a las cuales los modelos tradicionales resultaban obsoletos.

Es en la tensión generacional, donde el nuevo cine traído por los jóvenes directores de la generación de los '60 enfrentó a su más acérrimo enemigo: el cine argentino pro-industrial que se encontraba en franca decadencia. Sus representantes no se renovaban ni su cine se actualizaba, pero les irritaba la aparición de estos imberbes desconocidos que forzaban una renovación. Como ocurriría luego, a fines de los '80 tras el retorno de la democracia, el cine argentino de los '60 estaba paralizado por sus mitos, el mayor de los cuales era la industria y lo industrial, mecanismo inhibitorio que ahuyentaba cualquier iniciativa que se apartara de sus parámetros, entre ellos la exigencia de contar con un equipo mínimo de 30 personas por rodaje. Pero los jóvenes realizadores introdujeron con su cine el fantasma en la máquina. En un temprano retorno de lo reprimido, casi a la manera de un augurio, en el film de Daniel Tinayre *La patota* (1960) una escena mostraba cómo un grupo de jóvenes iracundos violaba a Mirtha Legrand; esos jóvenes eran interpretados por Luís Medina Castro, Walter Vidarte, Alberto Argibay e Ignacio Quirós, todos actores del nuevo cine<sup>6</sup>.

Desde esta misma posición en la lucha generacional, los jóvenes realizadores abordaron la hipocresía, el conformismo y la falsa moral de la clase media, un universo de valores decrepitos que se hacía sentir como una atmósfera de agobio y asfixia; sin embargo, estos realizadores tendieron a circunscribir su mirada al medio social que mejor conocían. Hacia fines de la década, en el marco del surgimiento de nuevas autorías, movimientos y poéticas, se fue gestando y profundizando la alianza entre cine,

---

<sup>6</sup> Fernando Martín Peña: *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Malba, Buenos Aires, 2003:7.

política, ideología y militancia. Un caso representativo es el de *La Hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas, 1968), obra insigne del cine militante del Grupo Cine Liberación que se convirtió en una de las herramientas pedagógicas por excelencia en el proceso de politización, radicalización y peronización del movimiento estudiantil, que desembocaría en la formación del Frente Estudiantil Nacional.

Esta alianza entre cine, política y militancia fue interrumpida por la última dictadura militar, cuyo programa de censura y persecución alcanzó a todas las instituciones y al conjunto de la sociedad. Los jóvenes del segundo “nuevo cine argentino”, el de los ’90, se harían cargo de la forja de nuevas ideas y nuevas imágenes, para recuperar la memoria histórica contando historias liberadas del molde de la imaginación melodramática del cine argentino de los ’80. Pero esa es otra historia.

---

**\* Datos personales:**

- Lic. Mg. Pedro Arturo Gómez
- Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán (UNT)
- Escuela Universitaria de Cine, Video y TV (UNT)
- Facultad de Ciencias de la Educación, Univ. Católica de Santiago del Estero (UCSE)
- Correo electrónico: [peargo@uolsinectis.com.ar](mailto:peargo@uolsinectis.com.ar)
- Teléfono: 0381-4222360