

# Familia, territorio y huida juvenil en el film *Rapado* de Martín Rejtman

## Introducción

Nos proponemos explorar una serie de relaciones que atraviesan las representaciones de la familia, el territorio y la huida juvenil en el film *Rapado* de Martín Rejtman. Debido tanto a su señalado carácter precursor dentro de las producciones del Nuevo Cine Argentino, como al desarrollo de la propia carrera posterior de su realizador, el film ha merecido una atención considerable por parte de la crítica académica. Es por ello que ni los temas en su individualidad (familia, territorio, huida juvenil), ni su articulación de conjunto han sido pasados por alto en la reflexión crítica. Podemos señalar en este sentido, los trabajos de Sarlo (2003), Oubiña (2005), Aguilar (2006), Sanjurjo (2007), Bernini (2008), entre otros, como puntos de referencias presentes en nuestra reflexión.

Es en relación, entonces, con un estado de la cuestión ya existente, que formulamos las preguntas que delinearán la problemática de nuestro trabajo: ¿Cómo se huye en *Rapado*, con qué procedimientos fílmicos se configura la huida? ¿De qué tipo de familia se huye? ¿Cómo se configura la familia de Lucio en *Rapado*? ¿Qué relaciones se establecen entre la construcción fílmica de la huida y los espacios o lugares (el territorio), por los que circulan los personajes? Estas preguntas y la indagación de este trabajo en su conjunto están pensadas también en función de nuestra investigación de tesis cuyo título es *El mundo de los hijos. Familias y procesos de filiación en el Nuevo Cine Argentino (1997-2005)*. Nos proponemos allí realizar un análisis sociodiscursivo de los modos de construcción fílmica de los vínculos familiares, con especial énfasis en los procesos de filiación, dentro de un *corpus* dado de films del Nuevo Cine Argentino, entendiendo que el “mundo de los hijos” figurado en estos films (en un cine donde se narran historias que en su amplia mayoría se ubican en la contemporaneidad), constituye la zona más expuesta dentro del ámbito de la familia a los efectos de los cambios recientes del entorno social y, como tal, se vuelve un área de observación estratégica para analizar las significaciones sociales que cobran forma en un momento histórico (la década de 1990), caracterizado por profundas reestructuraciones de orden socioeconómico y cultural.

Las representaciones de la huida juvenil tienen a problematizar los marcos de la relación intrafamiliar e intergeneracional, pero también al mismo tiempo los marcos de la relación entre familia y sociedad. Habitualmente, y más aún en tanto huyente, el sujeto adolescente/juvenil suele ser posicionado desde distintas estrategias enunciativas como una

bisagra o un borde entre el interior y el exterior de la familia; una posición desde donde puede cuestionarse el orden familiar dado y a la vez representarse en alguna medida relaciones sociales y familiares diferentes. Es en este contexto donde los espacios de circulación de los jóvenes cobran importancia ya que las formas de habitar, transitar, utilizar los espacios son formas sociales íntimamente ligadas a la construcción de subjetividad y de identidades colectivas.

En las secciones siguientes procederemos al análisis de determinadas *escenas-clave* en la construcción fílmica de cada una de las temáticas abordadas (familia, territorio y huida juvenil), y en las conclusiones reuniremos y pondremos en relación los distintos hallazgos analíticos.

### **La puesta en escena del triángulo familiar**

La madre de Lucio constituye una imagen centrípeta, todo lo atrae o intenta atraer hacia ella. Intenta atraer las conversaciones y la atención de su familia (esposo e hijo), y aunque de hecho no lo logre en ocasiones, sin embargo logra posicionarse como el centro virtual de la familia. A sus costados, marido e hijo le rehuyen, no la escuchan, se cruzan miradas de complicidad, la ironizan, pero no dejan de cederle ese lugar central que ella ocupa.

En una mesa circular comen Lucio y sus padres. El padre está en el centro, frente a cámara. Lucio a la izquierda y la madre a la derecha del encuadre. Lucio pregunta qué están comiendo, a lo que la madre le responde “*potage quebécois*”, describiendo a continuación sus ingredientes (lentejas, panceta...). “Es guiso de lenteja”, dice el padre a Lucio, con el tono aburrido y resignado de corregir la evidente fatuidad de la mujer.<sup>1</sup> Ni bien terminan de comer madre e hijo al mismo tiempo, encienden un cigarrillo y fuman mientras el padre todavía sigue comiendo. Esta identificación con el rasgo materno (aunque hay que señalar que la madre fuma cigarrillos negros y Lucio rubios), deja literalmente en segundo plano la imagen del padre detrás de aquellos que están fumando. No solo queda visualmente detrás de los fumadores, sino que además claramente estos últimos no están respetando su lugar en la mesa

---

<sup>1</sup> En la escena de la parrillita que analizamos más adelante padre e hijo comparten la actitud de no hablarle a la madre, cruzándose por allí alguna mirada de complicidad o de común extrañeza ante lo que este decía. Aquí, en la escena del *potage*, es el padre quien espontáneamente le aclara el término extraño al hijo. En ambos casos, hay cierto código común de complicidad ante las actitudes ostentosas de la madre.

y están invadiéndolo con humo mientras él aún está comiendo. Ante todo ello apenas esboza un gesto de disconformidad para sí mismo.<sup>2</sup>

Dentro de los encuadres, la imagen del padre siempre aparece en segundos planos o en lugares de importancia secundaria, mientras que con la madre sucede lo contrario. En distintas escenas hay planos que se detienen a mostrar por un momento a esta madre sentada en el living o pasando la aspiradora en distintos ambientes de la casa, algunas veces sobreencuadrada con los marcos de las puertas. La cámara se detiene en ella sin una motivación específica y el conjunto de esas detenciones le otorga cierta dominancia o gravitación especial a su imagen con respecto al entorno familiar y al espacio del hogar.

Hay dos escenas que se tornan significativas partiendo de la aparente banalidad de las acciones que plantean. En ambas se muestra primero a la madre por unos segundos y luego a Lucio entrando en el baño que ya está ocupado por su padre, pero donde igualmente puede pasar y utilizarlo. En la primer escena, la cámara muestra a la madre sentada en el sillón del living, fumando, aparentemente pensativa, luego de que Lucio haya pasado y la saludara con su cabello recién cortado. De allí se pasa al plano donde Lucio toca la puerta del baño. El padre, que se está afeitando, lo deja pasar y hace un comentario sobre el corte de pelo de Lucio. La segunda escena, comienza con la madre pasando la aspiradora en un pasillo (varias veces se lo muestra así), y de allí por corte directo se pasa a un plano Lucio entrando en el baño donde esta su padre. La puerta está entreabierta, esta vez Lucio ni siquiera le pide permiso al padre y entra directamente a la ducha.

La banalidad de la escena repetida cobra significación cuando las acciones y el posicionamiento dentro del encuadre asigna un orden jerárquico a los miembros de la familia. La madre está sola y en el centro del plano por unos segundos, además de estar en espacios más centrales del departamento: el living. El padre, está en el baño y casi sin espacio propio, ya que su hijo lo invade, sin violencia, pero con relativamente poca consideración. Se configura así un cuadro de la situación donde el padre aparece en la posición de “cero a la izquierda”.

Entre este padre y su hijo, la figura de la madre adquiere preponderancia. Ella es el centro de atención dentro de la puesta en escena en los distintos pasajes donde aparecen los tres miembros de la familia. Ya sea por la ubicación en el encuadre, el contenido de los diálogos o por la vestimenta, su imagen siempre llama la atención. En la “escena de la

---

<sup>2</sup> En una escena anterior Damián trata al padre de Lucio de “fumador pasivo” dentro de su familia, “entonces tengo que dejar a mi familia”, dice este. La posibilidad de oponerse a que fumen delante de él parece no contar, y en este aspecto la expresión “pasivo” se carga de un sentido adicional.

parrillita” que analizaremos en la siguiente sección, nadie le lleva el apunte, pero es ella la que organiza la situación de “diálogo” y plantea los temas no correspondidos además de ocupar la posición central del encuadre. Contigua a esta escena, hay un plano donde ellos suben en ascensor hacia el departamento. Allí la madre aparece en el centro y en primer plano frente a la cámara, quedando el hijo y su marido en segundo plano. Su imagen es imponente, la cercanía de la cámara y el ángulo levemente contrapicado resaltan aún más la apariencia saltona y llamativa de sus grandes anteojos oscuros, su saco de piel y sus rulos muy cuidados. En la escena del guiso de lentejas, la posición central del padre en el encuadre queda desplazada cuando madre e hijo comienzan a fumar. Y esto es así aun cuando no cambie el encuadre ya que basta que los personajes enciendan el cigarrillo al mismo tiempo para desplazar la atención hacia ellos y dejar al padre en un segundo plano visual, aun sin cambiar el foco ni la profundidad de campo.

Abriendo un breve paréntesis comparativo que nos permitirá avanzar en los nexos que unen dos de los temas de este trabajo (la familia y la huida juvenil), digamos que frente a esta centralidad del rostro de la madre en *Rapado* podemos ver un desplazamiento interesante en *Nadar solo*, de Ezequiel Acuña (2003). Se trata de la mirada del padre, que reemplaza o desplaza al rostro de la madre que funciona en *Rapado*. Es decir, el triángulo madre-padre-hijo de la familia nuclear se construye de otra manera. En *Rapado*, la imagen de la madre (y el rostro especialmente), lo cubre todo, desplazando la imagen del padre a un segundo plano y adjuntando hacia sí misma la imagen del hijo. En *Nadar solo*, por el contrario la mirada del padre hacia el hijo tiene cierta presencia, cierto poder, que el hijo no puede eludir. Lejos de “pasarle por arriba”, de correrlo sin pedir permiso, el protagonista de este film no puede cruzarse con su padre sin detenerse un segundo frente a su mirada, sin sentir el peso de su mirada.

Tanto en *Rapado* como en *Nadar solo* aparece junto con la representación del triángulo familiar de la familia nuclear, cierta figuración de una huida o escape del hogar. En *Rapado* la huida se frustra y el protagonista vuelve a casa. En *Nadar solo*, el escape del hogar paterno aparece planteado, en principio, como meramente temporal y en función de una búsqueda, de una investigación que emprende el protagonista para encontrar a su hermano mayor. Pero sucede que encuentra más de lo que aparentemente buscaba y vuelve a su hogar enriquecido y madurado en esa experiencia. En *Rapado*, la huida fracasa y el personaje vuelve casi igual pero con un poco menos (sin la moto) que con lo que había partido<sup>3</sup>, frente a un

---

<sup>3</sup> Oubiña refiere este detalle y analiza lo que denomina el “carácter menguante” del cine de Rejtman (Oubiña, 2005).

escape que es al mismo tiempo una búsqueda y que se transforma en un hallazgo enriquecedor en *Nadar solo*. ¿Tendrán el rostro de la madre y la mirada del padre, respectivamente, alguna incidencia en la definición del estatuto que adquiere la figuras de la huida del hogar en ambos films?

### **Una escena nocturna**

Desde el comienzo del film hasta la escena que ahora deseamos analizar, la sucesión de hechos es la siguiente: A Lucio lo han robado la moto. Es de madrugada. Fue a la casa de Damián, su amigo, a pedirle ayuda. Este le da dinero para el colectivo. En la parada de colectivo habla por primera vez con Gustavo. El chofer no le acepta el billete porque es falso y Lucio debe volver a su casa a pie y descalzo, porque también le había robado las zapatillas además de la moto. En este momento del relato es cuando se produce la escena que queremos observar. Nótese que hasta aquí hay una línea de hechos relatados que se desencadenan a partir del robo que sufre Lucio.

El relato de la escena que nos convoca es el siguiente: Gustavo va caminando hacia su casa y se encuentra con su hermano menor, Pablo, un chico de unos siete u ocho años que está jugando con la patineta en la vereda. Lo reta porque es muy tarde y entran juntos al edificio.

Lo primero que deseamos señalar es el carácter “gratuito” de la escena en relación con la línea de hechos generada a partir del robo de la moto. No cumple ninguna función en cuanto a la progresión de las acciones en el film, no se inserta en ninguna línea de acción ni anterior ni posterior al momento en que sucede y, por ello, desde el punto de vista de la configuración global del relato podría perfectamente estar elidida. Sin embargo está, existe en su gratuidad y se afirma singularmente a partir de este carácter gratuito, es decir, llama la atención sobre sí precisamente porque no tiene una relación directa y motivada con la línea de acciones que se desarrolla en el relato.

Esta escena nocturna se inserta en una sucesión de escenas de noche con predominio de una iluminación fría de tonos azulados. Como en las anteriores, también en esta hay muy poco sonido ambiente de fondo, lo cual hace que las voces de los personajes y los sonidos que ellos generan se destaquen y se desprendan nítidamente del fondo ambiental. En este caso, se escucha el sonido del skate y el diálogo de los hermanos. Gustavo, el hermano mayor, viene caminando por la vereda de izquierda a derecha de la pantalla, tomado de perfil en un plano de conjunto y en un travelling suave y lento que acompaña su dirección. El sonido del skate se escucha con nitidez antes de que aparezca Pablo por detrás de su hermano y se le adelante

velozmente. Pablo se detiene delante de Gustavo y dialogan brevemente mientras van entrando al edificio.

- Pablo, ¿sabés qué hora es?
- Las cuatro y cuarto.
- ¿Y mamá sabe que estás afuera?
- No sé, cuando salí estaba durmiendo y me olvidé de traer las llaves...

Una sensación de anomalía emerge del conjunto de la escena. Gustavo al interpelar a su hermano pone de relieve el aspecto que está específicamente fuera de lugar en la situación configurada, es decir, la hora en que el chico está jugando fuera de su casa. Sin embargo, esto, a pesar de ser el componente principal, no es el único que participa en la generación del clima especial de la escena. Recién habíamos mencionamos el “carácter gratuito” de la misma desde la perspectiva del relato. Ahora podemos señalar cómo los dos elementos se potencian mutuamente: la escena esta “fuera de lugar” respecto de la línea del relato así como el chico está fuera de lugar respecto de donde debería estar en ese horario. A su vez, todos los componentes “fríos” de la puesta en escena como la iluminación, el silencio ambiental, el minimalismo de las acciones y del diálogo, complementan el clima de extrañeza.

Resalta dentro de este clima frío y distanciado el sonido del skate y la aparición veloz del hermano menor. Por una parte, el skate parece relacionarse con la guitarra que lleva el hermano mayor como elementos respectivos de diferenciación de ambos hermanos. Pero, por otra, lo que nos parece más relevante es la repetición en la escena de la figura “movilidad juvenil” como algo que recorre todo el film. El skate, la asociación Pablo/skate reenvía a la de Lucio/moto y ambas reenvían a la figuración de una movilidad permanente de los jóvenes en el film. Curiosamente, esta movilidad aparece afirmada a través de una puesta en escena que se caracteriza por el escaso movimiento de cámara, y numerosos elementos fríos y distanciados como componentes del plano. “Movilidad fría” de los jóvenes que no se dirigen hacia metas delimitadas, sino que deambulan y circulan permanente, al punto de que la circulación constituye un fin en sí mismo.

La breve escena que analizamos recorta un espacio específico de los hijos/hermanos/jóvenes. Un espacio que no deja de tener cierta intimidad tácita, donde fundamentalmente los jóvenes están solos y en movimiento, deambulando, circulando. Donde están fuera del alcance de la vigilancia de los padres (quienes tampoco parecen desear

vigilarlos mucho), y al mismo tiempo sin deseos de alejarse o escapar definitivamente de ellos.

Este espacio juvenil de circulación permanente va a aparecer en films posteriores del NCA como *Sábado* (Villegas, 2001), además de las propias películas de Rejtman. Pero es en la ya mencionada *Nadar solo* donde se va a producir nuevamente esta articulación entre la familia nuclear urbana de clase media y el espacio de circulación permanente de los hijos/hermanos/jóvenes. Nos interesa señalar esto particularmente por dos motivos. Por una parte, porque vemos en *Nadar solo* una lectura muy atenta y específica de varios rasgos presentes en *Rapado*. Así, la película de Acuña acentúa, amplifica, por ejemplo, la estructuración de las relaciones entre hermanos mayores y hermanos menores apenas insinuada en *Rapado* en la escena que analizamos; también retoma cierto paralelismo entre el mundo adolescente/juvenil y el de infancia preadolescente (por ejemplo, en *Rapado* se da el contrapunto entre la relación de Lucio y su moto y la de Pablo y su skate, en *Nadar solo*, el hermano mayor se escapa del colegio secundario y la hermanita menor le cuenta que está haciendo una agujero en el enrejado del jardín de infantes). La lectura que hace *Nadar solo* del film de Rejtman permite testear en cierta forma nuestra propia lectura del mismo y de una escena tan breve como la que analizamos aquí.

Pero lo que fundamentalmente queda planteado en ambas películas (este es el segundo motivo que íbamos a mencionar), es cierto carácter poroso y agujereado de las familias que allí se representan en relación la circulación y la movilidad de los hijos. Ambos films se apartan de la imagen de la familia como una institución de encierro, como un lugar de captura y frustración para los jóvenes que desean independizarse. Frente a esta imagen que ha sido frecuente en determinadas zonas o momentos del cine argentino y que también va a aparecer en el NCA en películas como *La ciénaga* (ver supra, conclusiones), *Rapado* y *Nadar solo* configuran un tipo de familia que no puede, ni pretende mayormente controlar la movilidad de los hijos. El espacio familiar resulta así fácilmente franqueable para los jóvenes, y además, como ha sido señalado<sup>4</sup>, en cierta forma se escinden el mundo de los adultos y el de los jóvenes como mundo paralelos que no se intersectan ni a través de la comunicación ni a través del conflicto.

---

<sup>4</sup> “Discursos de padres e hijos corren por carriles paralelos, sin intercambiar jamás una cuota de comunicación verdadera. Se habla lo mínimo indispensable y solamente se transmiten ciertos datos intrascendentes” (Goldstein, 2005:22). Por nuestra parte, preferimos suspender el juicio en torno al carácter verdadero o no de una comunicación, y en cambio, compartimos la idea del paralelismo y no intersección como un carácter sistemático de relación dentro del film. “En la cena en la casa, la familia de Lucio reacciona con movimientos mecánicos y tiene diálogos insustanciales (...). Las familia no llegan a ser “disfuncionales” pero agotaron su capacidad de darle sentido al mundo de esos adolescentes” (Aguilar, 2006; 62-63)

## Un no lugar en el mundo

Lucio, su padre y su madre están en un puesto al paso, del tipo de los carritos de choripán, hamburguesas y panchos. Están sentados en una mesita al aire libre (el puesto, quizá con pretensiones de constituirse en una parrilla junto a la ruta, tiene mesas colocadas sobre el pasto), con un fondo de ruta con tránsito veloz y ruidoso. La madre está en el centro, frente a cámara, comiendo un choripán; esposo e hijo se encuentran a sus costados, de perfil a cámara, tomando unas gaseosas. La madre viste un tapado de piel y lleva puestos unos anteojos oscuros de formato más bien grande que terminan en punta hacia arriba.

- ¡Cómo te creció el pelo!, le dice a Lucio (que está igual de rapado que cuando ella partió). Nadie le contesta.
- ¿Vos sabés que en el hemisferio norte los remolinos en los desagües son para el otro lado? (se queda haciendo el gesto de remolino con la mano y el dedo índice, los otros se miran y no le contestan).
- (Se suena la nariz) Es el cambio de clima. Los inviernos en Canadá son tremendos. (coloca el pañuelo o servilleta de papel con la que se ha sonado la nariz debajo de la tablita en la que comía el sándwich).

Se trata de la escena de la llegada de la madre de su viaje a Canadá, a donde fue porque su madre (la abuela de Lucio) había fallecido. Antes de continuar con la descripción de la escena, conviene mencionar un detalle de la escena de la partida de la madre en el aeropuerto. Allí lo que se muestra no es el interior del aeropuerto, la despedida, el despegue del avión, sino que la escena corta en el momento previo en el que bajan del automóvil en el estacionamiento. Lo que se ve entonces es un conjunto de automóviles, un avión al fondo y apenas una punta del edificio del aeropuerto. En la escena de la llegada, ya ni siquiera aparece el aeropuerto, y lo que aparece es este espacio bastante desolado de la parrilla o carrito al costado de la ruta de regreso a la ciudad. La conversación, por su parte, es tan desolada como el paisaje. Los interlocutores encuentran evidentemente banal lo que dice la mujer y además, por cierta fugaz mirada cómplice entre ellos, parecen percibir dentro de la banalidad de los comentarios, cierta pretenciosidad al hablar del “hemisferio norte” o de los tremendos inviernos de Canadá. Pareciera que la madre de Lucio deseara tener aire de venir del “Primer

Mundo”. Esta afectación dentro de la conversación banal duplica al mismo tiempo la discordancia entre la apariencia de la mujer (ese tapado de piel y esos anteojos), con el sándwich de chorizo que está comiendo, en esa mesita y en ese lugar.

Tenemos entonces que tanto en la partida como en la llegada del viaje a Canadá, no se muestran los lugares habituales y centrales en este tipo de escenas. Como dijimos, en la partida no hay tomas del interior del aeropuerto, ni de la despedida propiamente dicha, ni del despegue del avión, sino que se llega hasta el estacionamiento del aeropuerto y el resto es elidido en el relato. En la llegada, lo que aparece es este lugar desolado y muy poco primermundista del carrito de choripán perdido en algún punto al costado de una ruta que conduce a Buenos Aires. Lugares periféricos, vacíos (aun cuando el estacionamiento esté lleno de autos), que si se tornan significantes en el film es a partir de su habitual insignificancia.<sup>5</sup>

La noción de *espacios cualesquiera* de Gilles Deleuze<sup>6</sup> nos sirve para pensar la construcción de estos espacios en el film. Cuando este la plantea para el caso del neorrealismo esta noción señala la preferencia por las tomas de los escombros, los descampados, las partes destruidas de las ciudades en la segunda postguerra, análogos al carrito de choripán en un costado de la ruta. Pero en un sentido más general, los *espacios cualesquiera* (en conjunción con otros procedimientos), marcan una ruptura con la imagen-acción y el esquema sensorio motor que se moviliza a través de esta imagen, en otras palabras, ruptura o distensión de los nexos causales del relato. La imagen se rarifica, las expectativas habituales de la continuidad del relato se suspenden, y a partir de allí la atención tiende a estar puesta en lo que sucede dentro del plano más que en el encadenamiento narrativo de los planos. En nuestro caso, la violencia de la elipsis de la llegada al aeropuerto aumenta con la disparidad que representa un espacio como el de una parrillita precaria con respecto a las representaciones habituales de los espacios de un aeropuerto internacional. Sobre esta disparidad inicial se inscriben toda una serie de discordancias y de rarificaciones de la escena, que tratamos de describir y ahora apuntamos: sensación de no pertenencia de la familia con respecto al lugar en el que se han detenido; dentro de esta discordancia general, discordancia en particular entre la apariencia de la mujer y el sándwich que come; vacío de los interlocutores en la conversación que la mujer intenta articular; temas en la conversación que se refieren a aspectos del “hemisferio norte” y

---

<sup>5</sup> Nótese que el encuadre de la escena del estacionamiento en el aeropuerto y el del puesto de choripán es similar. Se percibe solo una parte del carrito a la izquierda del cuadro y el fondo de ruta y autos con el trío familiar en el centro de la composición.

<sup>6</sup> “En la ciudad en demolición o en reconstrucción, el neorrealismo hace proliferar los espacios cualesquiera, cáncer urbano, tejido desdiferenciado, terrenos baldíos, que contrastan con los espacios determinados del viejo realismo” (Deleuze, 1984:295)

de los países desarrollados que contrastan con el lugar típicamente tercermundista (la parrillita, además de que el propio país es uno de los no desarrollados), en donde se hallan.<sup>7</sup>

Por otra parte, las notas discordantes de la escena de la parrillita no caen dentro del grotesco, ya que el tratamiento de la imagen y el sonido se aleja de toda forma enfática. Por el contrario, si la escena destila un humorismo sutil, no es porque los gestos estén remarcados. La cámara por ejemplo, se mantiene en un solo plano fijo de conjunto, durante toda la escena, lo cual da un tono más frío y distanciado que si hubiera alternancia con primeros planos, planos detalle, planos medios, donde estarían expuestos toda una gama de gestos y de señalamientos de la propia cámara.

El costumbrismo (las distintas variantes del costumbrismo, y sobre todo, las distintas combinaciones genéricas en las que puede participar el costumbrismo), dentro del cine siempre trabajó los lugares en el eje de lo propio y lo ajeno, los lugares tradicionales y los lugares modernos, construyendo el film como un dispositivo de identificación con el lugar tradicional y propio. De la confrontación entre lo tradicional y lo moderno, puede surgir al final del relato una nueva incorporación de lo moderno en lo tradicional, una mezcla, una síntesis que concilia el conflicto inicial, aunque al mismo tiempo subsista un tono de nostalgia respecto de los espacios y las cosas “tal como eran antes”. Directores como Campanella o Burman, con distintos modos o estilos, van a continuar en esta línea desde fines de los noventa y comienzos de la década del 2000, donde frente a la crisis económica, el neoliberalismo y la globalización (en los distintos términos en que los plantean los propios films), y frente a los lugares más representativos de la modernización neoliberal (esto va a ser más explícito en Campanella), se va a reafirmar el lugar propio de la familia, el barrio, la comunidad, como resguardo de la identidad subjetiva y colectiva. A diferencia de todo tipo de costumbrismo en las películas de Rejtman no hay un centramiento del espacio o de los lugares de hábitat desde donde se afirme la reconstitución de una identidad colectiva tradicional. Combinando espacios radicalmente diferentes como Canadá, el aeropuerto y el puesto de choripán, descentra a los personajes de esa familia de clase media e involucra la mirada del espectador dentro de este espacio de anómalo, extrañado y en cierta medida cómico. No hay confrontación o negociación entre lugares tradicionales de pertenencia y lugares ajenos, no

---

<sup>7</sup> En el conjunto de estas discordancias podemos señalar de paso un elemento característico del estilo de Rejtman. Nos referimos a la conexión extraña, inhabitual en el cine argentino, entre personajes de clase media y elementos mucho más integrados a la vida de las clases populares. Así, en *Silvia Prieto*, también hay una pequeña parrillita donde la protagonista homónima desayuna un churrasco, pero también están los restaurantes de tenedores libres baratos y las chucherías que se regalan y hacen circular los personajes. En *Los guantes mágicos*, los mismos guantes del título, un artículo importado que se vendía por un peso en la calle y en los transportes públicos.

tradicionales o *no lugares* en el sentido de Marc Augé. Lo que hay es este espacio descentrado donde los personajes deambulan y donde los elementos característicos de la modernización neoliberal son observados con una especie de ironía extrañada.

### **La huida juvenil: ¿hacia un nuevo territorio?**

Luego de que le robaran la moto al inicio de la historia, Lucio estuvo un tiempo intentando robar a su vez una moto. Cuando al fin lo logra, luego de unos intentos fallidos, lleva la nueva moto al departamento y a su habitación (una moto pequeña, del tipo de un ciclomotor), y le cambia la apariencia pintándola, todo esto sin que sus padres muestren signos de darse cuenta de lo que sucedía, aun cuando la madre en más de una ocasión hallara indicios, como herramientas y restos de pintura junto a la cama de su hijo. Cuando termina sus trabajos, Lucio parte con su nueva moto hacia las afueras de la ciudad. Pero a poco tiempo de haberse internado en la zona rural la moto se rompe en el camino y el joven debe regresar sin ella. Esta es la huida del protagonista de *Rapado* que deseamos analizar en esta sección.

Al igual que las palabras fuga o escape, “huida” deber ser entendida en nuestro contexto tanto en un sentido de intención (fuga, escape de la prisión, huida del hogar) con un sentido inintencional (fuga o escape de gas), comprendiendo todos los grados intermedios entre un proyecto premeditado de escape del hogar paterno a una fuga de la cual el protagonista de la misma no es conciente y/o no la verbaliza de ninguna manera.

En este sentido la huida forma parte desde siempre de la narrativa de la condición filial y el espacio familiar. ¿Cómo se deja de ser hijo? Es la pregunta que las figuraciones de la huida exponen, desarrollan y, en cierta medida, responden. Como dejar de ser hijo no es un proceso natural en tanto la condición filial misma constituye una inscripción simbólica antes que algo de orden natural<sup>8</sup>, es lógico que los procesos de ruptura con esa condición sean recreados y representados una y otra vez de diferentes maneras. Las múltiples formas de la huida del hogar paterno constituyen una de esas maneras.

Debido a que las figuraciones de la huida ponen en escena un complejo proceso de orden simbólico (dejar de ser hijo), es que podemos plantear y comprender el carácter esencialmente paradójico de la huida. Así, esta expone el tema de la ruptura de la condición filial, desde la perspectiva de la imposibilidad simbólica de salir de la casa y dejar de ser hijo. La paradoja es

---

<sup>8</sup> Nos referimos a una inscripción o a un orden simbólico de los lazos familiares desde la perspectiva en la que Lacan señala “La posición del Nombre del Padre, la calificación del padre como procreador, es un asunto que se sitúa en el nivel simbólico. Puede realizarse de acuerdo con las diversas formas culturales, pero en sí no depende de la forma cultural, es una necesidad de la cadena significante”

eso mismo: la actitud de huida supone que no se ha cortado los vínculos simbólicos con la familia, de manera que, en el mismo momento en que se pretende un alejamiento, el sujeto ratifica su anexión a la familia y su imposibilidad de autonomía respecto de ella. Si se está huyendo, es porque no se puede efectuar el corte simbólico con la familia paterna. De manera que la huida “física” ratifica la captura simbólica del sujeto. Irse (huir) es una forma de no salir, de volver a la familia. De esta perspectiva, no hay lógicamente posibilidad de una huida “exitosa” ya que si se obtiene algo positivo y favorable respecto de la autonomía e independización del sujeto, es porque esa huida ya no es una huida y devino otra cosa (es el caso de *Nadar solo*). El carácter paradójal de la huida señala que toda huida conlleva siempre su propio fracaso, ya que es siempre traición a su propio objetivo explícito, alejamiento aparente de la familia para recaer en ella, para seguir unido a ella (como hijo, en una posición dependiente), más allá de la lejanía o cercanía espacial.

La ruptura de la condición filial es un motivo que siempre vuelve a representarse de infinitas maneras. Habrán tipos de cine y registros genéricos determinados donde se minimice este proceso, se limen sus aristas diferenciales y/o se encasille teleológicamente su desarrollo (planteos del estilo “todo lo que hacen los jóvenes no es nada más que para descubrir finalmente el valor de la familia”<sup>9</sup>). En las formas del denominado *cine moderno*<sup>10</sup> tiende a ser predominante la amplificación de los matices y las variantes del proceso de ruptura. Se tiende a explorar entonces los nuevos territorios, las experiencias y los riesgos que se abren en torno a la ruptura de la condición filial. Por otra parte en estos tipos de cine, la imposibilidad de dejar de ser hijos y quedar atrapados en las respectivas familias paternas es observada como una pesadilla que sobrevuela amenazante sobre las cabezas de los jóvenes<sup>11</sup>. Todos estos elementos pueden ponerse en juego en las figuraciones de la huida, ¿Pero cuáles son los elementos que se movilizan específicamente en *Rapado*?

---

<sup>9</sup> Estamos pensando en casos como el de las comedias familiares que menciona Ormaechea (2005): “(...) los jóvenes se evaden de los modelos paternos para “vivir su vida” por un corto período de tiempo, tras el cual vuelven al núcleo familiar para lograr una irreal solución a los conflictos generacionales” (480) Lo que el autor menciona como “solución irreal” es el reconocimiento que terminan otorgando los personajes juveniles a modelo familiar hegemónico. Así, en otro pasaje señala “(...) son muy comunes el agradecimiento final al padre por haberle señalado el camino y por los castigos y penas infligidos que los apartaron del camino “equivocado”.” (481-482)

<sup>10</sup> La noción de modernidad cinematográfica tiene su origen en la crítica francesa de la segunda posguerra, sobre todo en los *Cahiers du cinema* de André Bazin. Es retomada y trabajada más tarde por Serge Daney y, dentro de un planteo filosófico, por Gilles Deleuze en sus estudios sobre cine. Se trata de una noción epocal que contraponen el cine predominante hasta los años cuarenta del siglo veinte denominado clásico con los cines que surgen a partir de la segunda posguerra como el neorealismo, la *nouvelle vague*, los diversos nuevos cines de distintos países y la obra de distintos cineastas como *autores* reconocidos.

<sup>11</sup> Esto se observa frecuentemente, por ejemplo en las películas de la Generación del 60 y también en films del NCA de los noventa como *La ciénaga* o *El juego de la silla*.

Algunas características de la huida planteada en *Rapado* son las siguientes:

- *Es una huida al mismo tiempo del hogar y de la ciudad.* Lucio no sale de su casa para ir a otro lugar de la misma ciudad, la casa de un amigo o una pensión, por ejemplo. Sino que sale de su hogar, pero también de la ciudad. Como en muchísimas representaciones de las fugas juveniles, aquí también aparecen asociadas de manera simultánea las figuras de la ciudad y de la familia<sup>12</sup>. Huir de la ciudad y de la familia, que es en cierta forma, huir del hogar en sentido más delimitado (el hogar familiar), pero también de la ciudad como el hogar en sentido más amplio.
- *Se huye hacia el campo.* El campo se ha representado tradicionalmente en múltiples formas discursivas como Lo Otro de la ciudad, dentro de un espacio imaginario de atribuciones dicotómicas (Cf. Williams; 2001). Dentro de estas atribuciones imaginarias aparece la idea del campo como el lugar de una vida y una experiencia posible más auténtica que la de la ciudad. La experiencia que se muestra de Lucio en el campo, en cambio, es irrisoria. A poco de salir de la ciudad se le detiene la moto. Lo levanta un camión en la ruta y vuelve con nafta. Cuando termina de cargar, observa una vaca y arroja el bidón de nafta vacío hacia ella. La vaca, luego de un momento mira el bidón y lo mira a Lucio. De aquí se pasa a una escena donde el protagonista se encuentra frente a un tinglado que resulta ser un taller mecánico. Se mira con un chico pobre del campo y le da la manzana que estaba comiendo. Sale una mujer mecánica que le dice que no vale la pena arreglar la moto. Deja la moto en el medio de la ruta y vuelve a la ciudad.
- *No hay discurso verbal alguno sobre la huida.* Lucio no dice nada acerca de su huida. No hay tampoco ningún procedimiento que indique lo que siente o pueda estar pensando al respecto. Simplemente ejecuta las acciones necesarias para irse de su hogar y este conjunto de acciones no aparece remarcada por la puesta de cámaras o por ningún otro procedimiento enunciativo. No hay motivaciones psicológicas, no hay fundamentación de la misma, no hay queja respecto de la opresión de la familia o lo intolerable de la ciudad. Lo que aparece, podemos decirlo de esta manera, *es la pura repetición de los rasgos de la huida*, en la medida en que el reconocimiento, por parte del espectador, de las acciones de Lucio se basa en la memoria intertextual de otras representaciones de la huida juvenil.

---

<sup>12</sup> *Vagón fumador, Picado fino, Nadar solo, Como un avión estrellado* (la huida de Santi), *El abrazo partido*, son algunos de los films donde aparece el tema de la huida en el NCA de los noventa.

De los tres aspectos que señalamos, el tercero es el que marca la tónica de la poética de Rejtman y al mismo tiempo el que innova la figura de la huida en la cinematografía nacional, ya que a través de este rasgo el film termina planteando como meros tópicos esquemáticos los otros dos. En efecto, tanto la huida simultánea del hogar y de la ciudad, así como el planteo de la huida al campo<sup>13</sup>, constituyen figuraciones ampliamente abordadas en las representaciones de la huida juvenil. Sin embargo, la anulación de todo discurso verbal respecto de la huida (y de toda marca de enunciación que reemplazara esto de alguna forma), junto con el carácter esquemático y minimalista de las acciones que el protagonista lleva a cabo, hacen que esos rasgos se reduzcan a su puro carácter de tópicos reconocibles, de lugares comunes o puntos recurrentes en las representaciones sobre la huida. Achata deliberadamente todo el espesor experiencial de la huida. El actor no vive la experiencia de la huida, no la encarna, sino que literalmente la actúa, sin generar la ilusión de una vivencia directa. Esta actuación se acerca a la parodia en un sentido específico: como repetición de gestos ya hechos, ya conocidos, y por lo tanto, reconocibles.

Bajo esta potencia de lo falso todas las imágenes se vuelven tópicos, bien sea porque se muestra su torpeza, bien porque se denuncia su aparente perfección. Los gestos torcidos de *Los carabineros* tienen por correlato la serie de postales que traen de la guerra. Los tópicos exteriores, ópticos y sonoros, tienen por correlato los tópicos interiores o psíquicos” (Deleuze, 1984:297)

El espacio enunciativo que inaugura Rejtman en las representaciones de la huida juvenil es este: el de reducir a puros tópicos textuales los rasgos de la misma. Pero, ¿qué rol juega este tratamiento de la huida en relación con los temas de la familia y el territorio? Para ello es necesario que nos preguntemos cómo vuelve Lucio a la ciudad y a su hogar. Hemos señalado que por su propia lógica interna toda huida juvenil implica su propio fracaso, conlleva en sí misma un planteo paradójico y “fallado” que reenvía a los huyentes hacia aquello de que pretendía huir. La huida de *Rapado*, sintética, esquemática, convertida en tópico, conserva esta lógica y en función de ello, Lucio vuelve a la ciudad y a su hogar paterno. Pero, a diferencia de otros fracasos en huidas y otras vueltas frustradas al hogar paterno, aquí no hay ningún tipo de dramatismo, ninguna pérdida que parezca ser importante para quien fracasó en

---

<sup>13</sup> Aunque la dicotomía campo/ciudad esté históricamente tipificada, también hay otros lugares que pueden funcionar como Lo Otro de la ciudad: las playas, las selvas, las montañas, el Interior del país, el Exterior del país, etc.

su intento de huida. En efecto, así como la huida no es muy enfática, ni parece poner mucho en juego, tampoco el regreso es demasiado trágico. Pero el punto es que en este ida y vuelta de Lucio, en este breve paso por el motivo de la huida, queda afirmado el retorno permanente a lo mismo, a la circularidad y a la circulación, que serán las características de los films de Rejtman.

El tópico de la huida y su desenlace previsible afirma un desplazamiento que se puede rastrear desde el inicio del film y que se proyectará y amplificará en *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos*: no hay una pregunta en torno a la autonomía personal y su relación con el territorio o el lugar donde se vive. Como no hay pregunta en torno a ello, tampoco hay respuesta, y la huida tratada como mero tópico reafirma lo que ya estaba planteado desde el principio. Luego del regreso de Lucio queda desplazada la posibilidad, en el universo de los films de Rejtman, de que los personajes tengan su lugar propio y su propia familia<sup>14</sup>. De esta manera, en principio, queda planteada en *Rapado* una relación entre familia, territorio y la huida juvenil que deseamos explicitar y ampliar en las conclusiones.

## Conclusiones

Señalamos que en *Rapado*, se vuelve de la huida para seguir circulando. Ahora trataremos de especificar esta idea de “circulación”. En relación con la temática de la familia, podemos decir que se reemplaza la posibilidad de construir una nueva familia y un nuevo hogar por una circulación interminable de solteros sin hogar y parejas provisorias. Sin embargo, esta idea solo quedaría justificada si tratáramos el análisis conjunto de *Rapado*, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos*, ya que es en el eslabón entre la primer película y las siguientes películas, donde la situación se configura de esa manera. Lo que corresponde preguntarnos más específicamente es acerca de cómo quedan planteadas las cosas en *Rapado*.

Para responder eso, en primer lugar tenemos que observar la relación entre las formas con que se representa la huida y la configuración (el entramado de posiciones y relaciones), de la familia de la cual se huye. La familia de *Rapado* se asemeja, en cuanto a la distribución de posiciones que plantea entre los miembros de la familia, a otras familias que aparecen durante los dos mil en el NCA. Estas posiciones son las que trabajamos en la primera sección en los términos de la “puesta en escena del triángulo familiar”: predominio de la figura de la madre, segundo plano del padre, hijo identificado más con la madre que con el padre. Durante

---

<sup>14</sup> “(...) *Rapado* es la única de las películas de Rejtman que narra el momento en que el personaje abandona voluntariamente el orden sedentario para entrar en la movilidad nómada” (Aguilar; 2006:62)

los años dos mil en films como *La ciénaga*, *El juego de la silla*, *Géminis*, aparece configurada una trama posicional entre los miembros de la familia que tiene características comunes: una madre dominante y absorbente de la atención familiar, un padre que no detenta autoridad alguna y está en segundo plano (está muerto, en el caso de *El juego de la silla*), y unos hijos que de una forma u otra aparecen muy pegados a esa imagen e influencia materna, aun cuando hayan querido sustraerse a ella<sup>15</sup>. Si comparamos a estas familias con aquellos tipos de familia predominante, por ejemplo, en el cine de la *Generación del 60*, observamos una diferencia y una semejanza que nos parece igualmente importante señalar. La diferencia es que los tipos de rebeliones y de huidas que se dan allí, lo hacen en relación con un mandato paterno al que desafían de este modo. Los jóvenes huyen o se rebelan contra el padre, porque allí la figura del padre y la transmisión de un mandato paterno continúan siendo centrales<sup>16</sup>. En cambio cuando observamos las películas mencionadas del NCA, notamos que la situación es distinta por cuanto los jóvenes no se rebelan ni huyen del mandato paterno, sino que sus resistencias y sus recaídas se dan en relación con una imagen tal vez más difusa, menos localizable, pero también más insidiosa o insistente: la imagen materna. Habría como un salto del mandato paterno al abrazo materno, que daría cuenta de la diferencia que queremos señalar. Sin embargo, junto a esta diferencia aparece una semejanza igualmente importante: el quiebre, la recaída, la derrota de los jóvenes es igualmente ominoso, abrumadora o trágica tanto en el caso del mandato paterno como en el del abrazo materno. Permaneciendo o volviendo al “seno familiar”, los jóvenes son vencidos y doblegados interiormente.

¿Qué sucede con el fracaso de la huida de Lucio en *Rapado*? Habíamos señalado la diferencia dentro de la puesta en escena del triángulo familiar, entre el predominio relativo de la mirada del padre en *Nadar solo* y el rostro de la madre en *Rapado*. Nos preguntábamos allí, si esta diferencia no incidiría en los respectivos resultados de las huidas tratadas en ambos films. Es decir, ¿la importancia de la figura de la madre en *Rapado* influye de alguna manera en la configuración del tipo de huida allí configurado? En definitiva, ¿el film se inscribe en la misma serie de las familias con predominio materno donde el retorno a ese hogar es una trampa y una caída ominosa?

---

<sup>15</sup> Cf. el texto de Kejner (2007) acerca de la familia y lo materno en *La ciénaga* y *Géminis* contiene descripciones que van en el sentido de lo que aquí planteamos. Por ejemplo: “En cuanto a los hombres de estas películas, no sabemos qué dicen (si es que dicen), qué piensan. (...) Padres mudos, como Daniel o Gregorio o monosilábicos, como Rafael; hijos jóvenes que en su nueva condición de no infantes se ven obligados a cortar el lazo con el núcleo de la familia, con la matriz, pero que no pueden”.

<sup>16</sup> Vid *Alias gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962), *La casa del ángel* (Torre Nilsson, 1957), *La terraza* (Torre Nilsson, 1963), *Los de la mesa diez* (Simón Feldman, 1960), *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962), *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961)

Nuestro análisis de “el mundo de los hijos en permanente circulación” nos da elementos para supeditar esa idea a otra relación más fundamental. Ya que si bien es cierto que por una parte *Rapado* se conecta con films que exhiben un determinado tipo de estructura familiar (el de la familia con predominio de la imagen materna), por otra el film abre la vía a un nuevo tipo de posicionamiento de los hijos respecto del entorno familiar en el cine argentino. Más allá de la familia centrada en la figura de la madre que intenta controlar los movimientos de los hijos y los hace recaer dentro de la red familiar, aparece un tipo de familia mucho más permeable donde los jóvenes circula permanentemente sin poder ser vigilados ni retenidos por la familia. En *Rapado*, la movilidad de los jóvenes configura un espacio de circulación y de intercambios que es paralelo al del mundo adulto y que nunca se intersecta con este. Es el espacio donde Lucio va y viene con la moto robada, entrándola y sacándola de su casa paterna sin que sus padres puedan o quieran intervenir en el asunto. Y es también el espacio de los hermanos que se encuentran en la madrugada en la escena que analizamos.

Ahora podemos ver por qué la huida no es trágica, no es gris, no es abrumadora en *Rapado*, y en cambio es esquemática, es una huida reducida al tópico de la huida. Ello es porque la misma funciona como una cesura que reenvía a lo que ya emergía desde el principio: una circulación permanente. Lucio no vuelve para quedar atrapado, no aparece acentuado el fracaso de Lucio en su huida y su recaída en las garras de una familia absorbente y centrípeta. Él vuelve, simplemente, para seguir circulando. En la vuelta, vez tenga menor movilidad personal ya que ha perdido su moto, pero la idea de una circulación permanente queda afirmada con más fuerza. La moto, ese objeto de identificación, tal como ha sido señalado<sup>17</sup>, no le alcanza para huir de la familia y la ciudad, pero sin embargo, la movilidad y la circulación quedan afirmadas.<sup>18</sup>

La huida entonces funcionaría como un embrague que permite afirmar este desplazamiento por el cual la representación “familia-huida-vuelta a la familia” queda transformada en un tópico y el *movimiento real* es el que utiliza este tópico de la huida para afirmar una circulación permanente. Este desplazamiento va a tener una relación inmanente con lo que denominamos el territorio ya que tiene como correlato la negación del planteo del “lugar propio” y su reemplazo por los espacios de circulación permanente. Ya no más “un

---

<sup>17</sup> “Se podría decir que *Rapado* es el *Ladrones de bicicletas* posible en la Argentina de los noventa. Pero, en la película de Rejtman, lo que se roba no es un medio de trabajo sino de identificación, porque eso es la motito para el personaje, un chico de clase media” (Sarlo; 2003:128).

<sup>18</sup> Algo similar sucede en *Los guantes mágicos* donde el personaje encarnado por Vicentico, hacia el final del relato debe vender su auto, que utilizaba como remis, y pasa a trabajar como chofer de micros de larga distancia. Nuevamente hay una relativa pérdida de capacidad de movilidad personal (cf. nota 4 sobre el “carácter menguante” señalado por Oubiña) y al mismo tiempo, una afirmación de la movilidad y la circulación permanente como tal.

lugar en el mundo”<sup>19</sup> sino un mundo de no lugares, de lugares de tránsito, de espacios indiferentes o estandarizados por donde circularán los personajes.<sup>20</sup>

Tanto la escena nocturna de los hermanos como la de la parrillita con la familia de Lucio constituyen emergentes de este tipo de espacios. Habíamos observado, a propósito de la escena de la parrillita, que mientras el costumbrismo produce una soldadura entre territorio e identidad, la operatoria de Rejtman es radicalmente anticostumbrista en este sentido ya que escinde estos términos. Podemos ver ahora como a partir de la escisión se produce, por una parte, la proliferación de lugares anómalos y, por otra, pura identidad serial y estandarizada. Las siguientes ficciones de Rejtman, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos*, tratarán acerca de adultos jóvenes, solteros y parejas provisorias. Allí ya no habrá familia ni lugar, y la identidad será representada en los registros de la pura repetición serial recién mencionada, por una parte, y, por otra, una suerte de pasaje incesante de máscaras y simulacros.

## Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006); *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

Augé, Marc (1993); *Los no lugares. Espacios de reconocimiento*, Barcelona, Gedisa.

Bernini, Emilio (2008); *Estudio crítico sobre Silvia Prieto*, Picnic Editorial, Buenos Aires.

Deleuze, Gilles (1984); *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México.

Deleuze, Gilles (1987); *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México.

Farhi, Andrés (2005); *Un cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Goldstein, Miriam (2005); “Mundo joven, mundo adulto”, en *Cuadernos de cine argentino. Cuaderno 1. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla*, INCAA.

Kejner, Emilse; “Familias de agua”, en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultura*, Año II, Nº 3, Noviembre de 2007.

---

<sup>19</sup> La película de Aristarain (*Un lugar en el mundo*, 1992), y *Rapado* son cercanas en el tiempo pero muy alejadas en sus planteos acerca de la relación entre lugar e identidad.

<sup>20</sup> En Sanjurjo (2007) hallamos una reflexión acerca de la pérdida o el despojamiento de lo propio en la obra de Rejtman, ya sea tanto en el caso del nombre propio como el de la morada o lugar propio. En el mismo texto resignifica la noción de *no lugar* de Marc Augé en términos de “lugares que impiden el asentamiento, la apropiación y, por ende, lugares de la identidad sin identidad” (147).

Lacan; Jacques (1999); *El seminario de Jacques Lacan. Libro V: Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Paidós.

Ormaechea, Luis (2005); “Las comedias familiares en el cine argentino de los años 70, en Andújar”, Andrea; D’Anton, Débora; Domínguez, Nora y otros; *Historia, género y política en los ’70*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Feminaria Editora, 2005.

Oubiña, David (2005); *Martín Rejtman: el cine menguante*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Constantini- MALBA, (publicación que acompaña la colección de DVDs de Martín Rejtman).

Sanjurjo, Mariana(2007 ); “Derivas de la identidad en la filmografía de Martín Rejtman”, en *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Moore , María José, Wolkowicz, Paula (comps.), Buenos Aires, Librería.

Sarlo, Beatriz; “Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva”, Birgin, Alejandra; Trímboli, Javier (comps), (2003); *Imágenes de los noventa*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Williams, Raymond (2001); *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós.