

# Vanguardia y política

## El cine underground argentino de los años setenta

Autor:

Wolkowicz, Paula

Tutor:

Lusnich, Ana Laura

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



Facultad de Filosofía y Letras  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

**TESIS DE DOCTORADO**

Vanguardia y política. El cine *underground*  
argentino de los años setenta

**Doctoranda**  
Lic. Paula Wolkowicz

**Directora y Consejera de Estudios**  
Dra. Ana Laura Lusnich

Diciembre de 2015

# ÍNDICE GENERAL

<b>Agradecimientos</b> .....	6
<b>Introducción</b> .....	8
1. Corpus fílmico .....	14
2. Problemas de investigación .....	14
3. Objetivos .....	16
4. Hipótesis .....	17
5. Estado de la cuestión .....	20
6. Metodología y marco teórico .....	28
7. Estructura de la Tesis .....	38
<b>Capítulo I. La vía subterránea</b> .....	44
1. La conformación de una tribu .....	45
1.1. Los directores .....	46
1.2. Otros participantes .....	50
1.3. Entre la publicidad y la cinefilia .....	53
1.4. Espacios de encuentro .....	58
2. Estrategias productivas .....	60
2.1. La noche de las cámaras despiertas (I): el origen fundacional.....	60
2.2. Colaboraciones, complicidades y cameos .....	62
2.3. Las cooperativas .....	64
2.4. CAM o “los gauchos modernos” .....	68
2.5. Otros proyectos inconclusos .....	71
3. El cineasta como intelectual crítico .....	73
3.1. Antecedentes .....	74
3.2. La primacía de la política .....	76
3.3. Militantes del partido cinematográfico .....	79
3.4. Pensamiento crítico .....	80
3.4.1. “Souvenirs from Cuba” (debates con el cine militante) .....	81
3.4.2. Una apología de la ficción .....	86
3.4.3. El cine como productor de conocimiento .....	88
3.4.4. La política de la sexualidad .....	94
3.5. Los medios gráficos .....	96
3.5.1. Publicaciones de cine .....	97
3.5.2. Publicaciones culturales y literarias .....	100
3.5.3. <i>Hablemos de Cine</i> y el manifiesto subterráneo .....	102
<b>Capítulo II. Intersecciones</b> .....	104
1. Marginalidades y fronteras .....	105
1.1. El otro cine <i>underground</i> .....	106

1.2.	El Grupo de los Cinco: los otros publicitarios .....	110
1.3.	El cine urgente .....	114
2.	Marginalidades y referentes .....	120
2.1.	Llegaron los Players .....	125
2.1.1.	El azar como principio rector .....	127
2.1.2.	Tratado sobre la representación .....	129
2.2.	<i>Invasión</i> .....	132
2.2.1.	Cartografías urbanas .....	132
2.2.2.	El terror de lo indeterminado .....	134
2.2.3.	Un policial fantástico o un <i>western</i> criollo .....	136
2.2.4.	Alegorías territoriales .....	138
2.3.	<i>La hora de los hornos</i> : el referente negado.....	140
2.3.1.	<i>La hora de los hornos</i> y sus múltiples modalidades .....	141
2.3.2.	La modalidad reflexiva y la vanguardia estética.....	144
2.3.3.	Un vínculo ambivalente .....	146
2.3.4.	El cine como acto .....	148
3.	Marginalidades y antecedentes.....	150
3.1.	La noche de las cámaras despiertas (II): un <i>happening</i> político .....	150
3.1.1.	Los cortometrajes .....	152
3.1.2.	La proyección y el enfrentamiento .....	156
<b>Capítulo III. Entre la vanguardia y la política</b> .....		160
1.	Una estética de la violencia .....	161
1.1.	La violencia representada.....	162
1.2.	La violencia de la representación .....	173
1.2.1.	La fragmentación .....	177
1.2.2.	La opacidad .....	183
1.2.3.	La reflexividad .....	196
1.2.4.	El personaje como construcción .....	200
1.3.	La violencia hacia el espectador .....	211
2.	Una estética de la “chatarra” .....	214
2.1.	Por un cine imperfecto .....	218
2.1.1.	“Single”, un precedente .....	220
2.1.2.	Una estética de la escasez .....	221
2.2.	Fragmentos discursivos .....	224
2.2.1.	(Inter)textos .....	226
2.2.2.	(Hiper)textos .....	230
2.2.3.	Palimpsestos (a modo de conclusión) .....	252
3.	Una estética alegórica.....	254
3.1.	La ciudad siniestra .....	255
3.1.1.	El espacio y los verosímiles genéricos .....	258
3.1.2.	El espacio subjetivado .....	261
3.1.3.	El espacio testimonial .....	262
3.1.4.	El espacio alegórico .....	264

3.2. El personaje como alegoría social .....	266
3.3. Oposición autoridad/resistencia .....	273
3.4. Entre la desconfianza y la incertidumbre .....	282
3.5. La cuestión nacional.....	285
3.5.1. El héroe ausente .....	286
3.5.2. El populismo ha muerto, viva el <i>pop</i> .....	291
3.6. Alegorías de la dispersión: entre el fragmento y la totalización .....	297
<b>Capítulo IV. Itinerarios</b> .....	299
1. El circuito nacional I (1970-1973) .....	301
1.1. La Sala 7.....	303
1.2. El cine que no podemos ver (pero sí leer) .....	308
2. El circuito nacional II (1973-1974) .....	314
2.1. Frente de Liberación del Cine .....	316
2.2. Una apertura fugaz .....	318
3. El circuito nacional III (1974-1978) .....	322
3.1. El principio del fin .....	324
4. El circuito internacional .....	328
4.1. “Strange films from unlikely places” .....	333
5. El cine <i>underground</i> en perspectiva.....	343
5.1. Salir a la superficie .....	344
<b>Conclusiones generales</b> .....	352
<b>Bibliografía</b> .....	362
1. Aspectos teóricos y metodológicos .....	362
2. Teoría cinematográfica.....	363
3. Historia y teoría cultural argentina.....	366
4. Historia y estudios sobre cine argentino .....	368
5. Fuentes .....	374
5.1. Medios gráficos. Diarios, revistas y publicaciones <i>online</i> .....	374
5.2. Entrevistas realizadas para la Tesis .....	378
5.3. Medios audiovisuales .....	379
6. Portales de Internet consultados .....	379
<b>Anexos</b> .....	380
1. Fichas técnicas .....	381
2. Entrevistas .....	384
2.1. Miguel Bejo.....	384
2.2. Román García Azcárate .....	398
2.3. Edgardo Kleinman .....	411
2.4. Julio Ludueña .....	418
2.5. Alberto Yaccellini .....	425

2.6. Bebe Kamin.....	433
2.7. Daniel López .....	440
2.8. Dodi Scheuer .....	446
3. Selección de notas, entrevistas y críticas .....	452

## **AGRADECIMIENTOS**

La presente Tesis de Doctorado ha surgido de mi interés creciente por la cinematografía nacional, especialmente por aquellas películas que han sido poco transitadas por las historias de cine argentino. A lo largo de esta investigación he contraído una deuda de gratitud con un gran número de personas, que con su apoyo y colaboración han contribuido a mi trabajo. Mi más sincero agradecimiento es, en primer lugar, hacia mi directora Ana Laura Lusnich, que con paciencia, generosidad y un amplio conocimiento sobre esta disciplina ha sabido acompañarme y aconsejarme por este extenso y estimulante trayecto de escritura.

Este trabajo ha sido posible, además, gracias a dos becas doctorales. La primera fue otorgada por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, y la segunda, por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); ambas estuvieron radicadas en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires).

Esta Tesis no hubiera podido materializarse sin la colaboración de varias personas que pusieron a mi disposición sus valiosos materiales fílmicos de difícil acceso. Entre ellos quiero agradecer a Victor Cruz y Hernán Andrade, Román García Azcárate, Edgardo Kleinman, Rafael Filippelli y Julio Ludueña, que me proporcionaron copias de las películas y se mostraron colaboradores en todo momento. También a Adrián Muoyo, director de la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del INCAA, por su constante asistencia y predisposición en la búsqueda de material bibliográfico y hemerográfico.

Quiero agradecer también muy especialmente a Andrea Cuarterolo, Silvana Flores, Jorge Sala por su constante asistencia y colaboración; asimismo a Pablo Piedras, Adrián Pérez Llahí, Pablo Lanza y demás colegas del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con quienes comparto desde el año 2000 diversos proyectos y actividades académicas. En nuestras reuniones como equipo me enriquezco con sus criterios y conocimientos, y con los materiales que cada uno de ellos aporta continuamente desde sus investigaciones personales.

En lo personal quiero reivindicar a mis amigos y familia. Ellos supieron comprender mis ausencias y constantemente me dieron su apoyo y ánimo para seguir trabajando. En especial a mis padres, que desde la infalible herramienta del ejemplo, me han enseñado que con esfuerzo, perseverancia y pasión no hay metas imposibles. A mi hermana Vera, que además de acompañarme colaboró activamente en la investigación, relevando material desde la Universidad de Cambridge. No tengo más que palabras de agradecimiento con ella. A Nora Kohen, María José Moore y Laura Seguí por estar, siempre. A mi compañero de la vida, Jorge, que me apoyó en todos y cada uno de los proyectos que emprendí, antes de saber incluso de qué se trataban. Y por último a Juan y Lucas, que nacieron y crecieron a la par de este trabajo; a ellos está dedicada esta Tesis.



## **INTRODUCCIÓN**

Durante la década del setenta, existió en el cine argentino un cruce hasta entonces inédito entre política y vanguardia. Acompañando la efervescencia del campo cultural y artístico de aquellos años (producto de un proyecto modernizador que se había gestado durante la década anterior), el cine nacional fue partícipe de experiencias originales que proponían repensar no solo el lenguaje cinematográfico, sino también el modo de realización, circulación y exhibición de los films.

Si, por un lado, la radicalización política<sup>1</sup> había impulsado un cine de “intervención política”,<sup>2</sup> cuyo origen se encontraba en la poética testimonial y social del cine de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe, por el otro había generado también el acercamiento a la esfera del cine político de un grupo de cineastas alejados de la militancia política. Fue en este marco que un conjunto de jóvenes directores provenientes en su mayoría del ambiente publicitario, con ánimo experimental y desprejuiciado, comenzaron a realizar una serie de películas con muy poco presupuesto, al margen de la industria, y que planteaban un discurso contestatario a partir de la ruptura con los códigos y presupuestos ideológicos del modo de representación institucional.<sup>3</sup>

Este grupo (que fue tal solo en los hechos, ya que sus miembros no estaban reunidos bajo ninguna organización o institución, ni tampoco bajo un manifiesto colectivo) estaba compuesto por amigos o colegas que compartían en aquel momento una idea

---

<sup>1</sup> Al terror de los distintos gobiernos de facto (una seguidilla de regímenes dictatoriales que comenzaron en 1966 con Juan Carlos Onganía y culminaron, tras un breve período democrático, con el Proceso de Reorganización Nacional, de 1976 a 1983) se le opuso una izquierda radicalizada, alentada fundamentalmente por la experiencia de la Revolución Cubana, que durante aquellos años “había recobrado toda su carga mesiánica” (Altamirano, 2001, 120); el Mayo francés, de 1968, y los movimientos independentistas de África y Asia (fundamentalmente la Guerra de Liberación de Argelia). Las luchas obreras y estudiantiles (el Cordobazo, la más emblemática) y el surgimiento de organizaciones juveniles militantes y de diversos grupos guerrilleros dieron cuenta de la certidumbre cada vez más extendida de que la vía democrática no era el camino para lograr la transformación social. Este tema será retomado más adelante en la Tesis.

<sup>2</sup> Es el término que utilizan Getino y Vellegia (2002) para referirse a un cine que se encuentra comprometido políticamente y que considera el quehacer cinematográfico como apoyatura de una determinada política partidaria.

<sup>3</sup> Noël Burch denomina Modo de Representación Institucional (MRI) a un sistema de representación cinematográfico dominante, estable y con una lógica propia, y que consolida en el plano simbólico un cierto imaginario, un determinado ordenamiento narrativo del mundo; el que responde a una ideología occidental, burguesa y capitalista. Es un modo “complejo y demasiado poco homogéneo, tanto por su funcionamiento global cuanto por los sistemas que construye” y que incluye desde un “código indicial de las orientaciones espaciales hasta el sistema de representación en perspectiva”. El MRI “no es ahistórico ni tampoco neutro” y produce sentido “en y por sí mismo”, y el sentido que produce “no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto cómo se desarrollaba” (1991, 17).

similar sobre la necesidad de hacer un cine político que fuera al mismo tiempo contestatario y experimental. Aunque estaban situados a la izquierda del campo intelectual, estos noveles realizadores (nos referimos a Alberto Fischerman, Rafael Filippelli, Edgardo Cozarinsky, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamin y Edgardo Kleinman, entre otros) no adherían a consignas revolucionarias ni a partidos políticos concretos. Lejos de practicar un discurso didáctico, dogmático y solemne, sus provocadoras producciones estaban caracterizadas por el uso de la parodia, la ironía y el humor. La crítica corrosiva a las instituciones políticas y sociales que representaban los films y las recurrentes escenas de fuerte contenido sexual y escatológico que contenían hicieron que fueran marginados del circuito comercial, regido entonces por una estricta censura. Pero al desafiar también lo que se suponía que debía ser el cine político latinoamericano<sup>4</sup> (al utilizar el registro ficcional por sobre el documental, incorporar elementos y formatos narrativos de la cultura de masas, proponer una ambigüedad semántica sin consignas políticas claras), estas películas quedaron fuera de otro circuito alternativo, el del cine político-militante, que a esas alturas ya se había convertido, clandestinamente, en un polo importante de circulación audiovisual.<sup>5</sup>

Esta doble marginalidad (del sistema industrial, pero también del circuito alternativo de cine político) ubica a estas producciones en una posición incómoda y compleja dentro del campo cinematográfico de la época. El carácter de oposición frente al *establishment*, la libertad creativa, la utilización de cámaras ligeras, los bajos costos de producción y la circulación marginal los emparentaban, más que con un cine estrictamente político, con un cine *underground*. El movimiento *underground* norteamericano, liderado por Jonas Mekas,<sup>6</sup> que funcionó como inspiración para esta generación de cineastas marginales, proclamaba una rebelión en contra de lo viejo, oficial, corrupto y pretencioso del cine comercial. Los directores norteamericanos sostenían en su manifiesto inaugural: “No

---

<sup>4</sup> Es un cine que se puede caracterizar, a grandes rasgos, por su impronta documental, su fuerte contenido testimonial y social y por su rol pedagógico, que apela a una concientización del espectador.

<sup>5</sup> Sobre la circulación y exhibición de cine militante, véanse los textos de Claudio España, “La pantalla militante. Para desatar la conciencia y el compromiso del espectador” y Gonzalo Aguilar, “*La hora de los hornos: historia de su recepción*” incluidos en el libro *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*, vol. II, Buenos Aires Fondo, Nacional de las Artes, 2005; y los artículos de Mariano Mestman, “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica del Grupo Cine Liberación” (2001a), y “Postales del cine militante en el mundo” (2001b).

<sup>6</sup> Jonas Mekas, nacido en Lituania, crítico y realizador, fue el padre espiritual y artífice fundamental del movimiento *underground* en los Estados Unidos. Además de ayudar a la conformación de organizaciones que facilitaron tanto la producción como la exhibición de las películas *underground*, Mekas fue un gran promotor y difusor de este cine a partir de la revista *Film Culture*, que él mismo creó, y de su columna semanal en el *Village Voice*.

somos una escuela estética que encierra al realizador dentro de un molde de principios muertos. Creemos que no podemos confiar en los principios clásicos, ya sea en el arte o en la vida”.<sup>7</sup> Gutiérrez Camps señala que el *underground* neoyorquino se sostenía fundamentalmente por una serie de principios éticos antes que estéticos, como lo demuestra la multiplicidad heterogénea de sus producciones, que cuenta con narrativas ficcionales (*Shadows*, John Cassavetes, 1959), films documentales (*Primary*, Robert Drew, 1960), películas estructurales<sup>8</sup> (*Wavelength*, Michael Snow, 1967) y experiencias límite como *Sleep* o *Empire* (Warhol, 1960). De manera similar, Jacques Aumont y Michel Marie sostienen que no existe, propiamente dicha, una estética *underground*, ya que los múltiples cineastas que trabajaban bajo ese rótulo tenían preocupaciones y estilos completamente diferentes. “Las únicas características compartidas por todos son de orden económico (rechazo de los circuitos tradicionales, reivindicación de la marginalidad) e ideológico (búsqueda de temáticas también marginales mostrando los modos de vida de las minorías)” (2006, 294).

Vicente Sánchez Biosca, sin embargo, sostiene que se pueden rastrear en esta corriente una serie de lineamientos comunes: la incorporación del azar y de lo contingente a la obra; la improvisación actoral; la mezcla de la alta cultura y de la cultura de masas; la exposición en pantalla de todo aquello que era considerado un tabú por la sociedad burguesa, como el sexo, la violencia explícita y lo escatológico. El principio de regulación del cine *underground* se encuentra regido, según el autor, por la apropiación de objetos y las condiciones de consumo de las sociedades industriales. Y en ese sentido se acercan al *pop art*, en tanto que

desarticulan las imágenes procesadas por la cultura de masas: la publicidad, la televisión, el cine, la fotonovela, el cómic... en suma, se trata de un repertorio icónico de la cultura urbana en el momento de máximo confort occidental [...]  
Lo que está en juego aquí es la banalidad, la “desartización”, una poética de la transitoriedad que recupera algo del arte del *assemblage* y de la llamada *junk*

---

<sup>7</sup> Artículo publicado con el nombre de “First Statement of the New American Cinema Group” en la revista *Film Culture*, n. 22, verano, 1961, 58-60.

<sup>8</sup> El término “cine estructural” fue introducido en 1969 por P. Adams Sitney para describir el cine experimental que resalta su configuración formal y cuyo contenido narrativo es mínimo y subsidiario de su estructura. Algunas de sus características distintivas son la posición fija de la cámara (aunque no necesariamente estática), el montaje en *loop* o repetitivo, el parpadeo o destello, la refilmación de la pantalla y el celuloide como material.

*culture* o del desperdicio de comienzos de la década y conecta con esa *presentness*... todo ello filtrado por los principios de composición propios de la cultura de masas, como la repetición y la serialización. En el *pop art* aparece ese tipo de sensibilidad que se dio en llamar *camp*, marcada por el artificio y la estetización (2004, 199-200).

Más allá de si efectivamente se puede hacer referencia a una estética *underground* (sostenemos que las definiciones que proponen cada uno de los autores no son necesariamente excluyentes), lo cierto es que tanto los críticos de la época<sup>9</sup> como los propios directores<sup>10</sup> denominaron las producciones locales como *underground*.

Aunque el término “subterráneo” remite directamente a la corriente del New American Cinema, las películas que abordaremos presentan características particulares que las vinculan a su localización geográfica y a su momento histórico preciso. Es así que la *junk culture* a la que se refiere Sánchez Biosca adquiere en estos films la forma de una “estética de la basura”,<sup>11</sup> y “la sensibilidad *camp* y la estetización” propias del *pop art* se transforman en verdaderas resistencias críticas.<sup>12</sup> El cine *underground* argentino<sup>13</sup> fue un cine contestatario, marginal y provocador que se caracterizó por la unión entre la experimentación con el lenguaje cinematográfico y la referencia a la coyuntura política y social de su momento, y que entendía que el socavamiento del modo de representación hegemónico era en sí mismo una cuestión política.

---

<sup>9</sup> Así lo demuestran las diferentes reseñas periodísticas que aparecieron en diversos medios de la época. En un artículo para *Panorama*, por ejemplo, Ernesto Schoo se refiere al film de Miguel Bejo *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* como “un típico producto *underground* en cuanto ha sido hecho en 16 mm, en blanco y negro, sin actores de cartel y sin ninguno de los formalismos que hacen lindo a un film” (1972, 55). Otros críticos que apelan a esta clasificación son Alberto Tabbia, Daniel López, Carlos Frugone y Néstor Tirri, cuyos textos analizaremos detalladamente en el capítulo IV de la presente Tesis.

<sup>10</sup> Como lo señala, por ejemplo, Edgardo Cozarinsky en una entrevista realizada para la revista *Hablemos de Cine* (1973a, 16).

<sup>11</sup> Concepto acuñado por Ismail Xavier (2001) para referirse a la producción del cine marginal brasileño, caracterizada por la incorporación de los fragmentos, de los restos de la cultura hegemónica en los discursos periféricos y tercermundistas. Xavier sostiene que la estética *do lixo* es una radicalización de los postulados *cinemanovistas* esgrimidos por Glauber Rocha en su manifiesto “Estética del hambre”. La caracterización del cine subterráneo argentino como una estética de los fragmentos será analizada en el capítulo III de la Tesis.

<sup>12</sup> Sobre las formas que adquiere el arte pop en América Latina (sobre todo en la Argentina y en Brasil) durante los años sesenta y setenta, véase el artículo de Alonso “Un arte de contradicciones” (2012).

<sup>13</sup> En una primera instancia podría parecer contradictorio utilizar una palabra anglófona para referirse a una producción nacional de fuerte compromiso político. Sin embargo, su elección es deliberada, ya que expresa de manera cabal la tensión entre lo foráneo y lo nacional, entre lo autóctono y lo extranjero, que es una de las características fundamentales de estas películas y que será analizada en el capítulo III de la presente Tesis de investigación.

A diferencia del cine *underground* norteamericano, que involucró tanto a una gran cantidad de cineastas como a críticos y espectadores, y que logró conformar un circuito a la vez alternativo y sólido frente al cine industrial (la creación del American Cinema Group, The Film-Makers Cooperative y de los Independent Film Awards fue una muestra de ello), el cine subterráneo argentino comprendió solamente unas pocas películas. Los directores filmaban de manera independiente, con sus propios recursos, y exhibían sus materiales como y donde podían (en las salas de proyección del laboratorio donde las películas eran procesadas, en sus propias casas o garajes, o en las de amigos, que se convertían en improvisadas salas de exhibición). Ante todo, estas películas se pueden considerar *underground* en la expresión más literal del término, en tanto producciones que circulaban por debajo de la superficie, desplazadas y marginadas del circuito audiovisual hasta hace muy poco tiempo.

De acuerdo con lo manifestado, el propósito de esta investigación de doctorado es estudiar el cine *underground* producido en la Argentina durante los años setenta. Sin embargo, el recorte temporal de nuestro objeto de estudio no comienza estrictamente con el inicio de la década, sino algunos años antes. Aunque efectivamente la primera producción *underground* fue rodada en 1970,<sup>14</sup> durante los dos años anteriores se produjeron una serie de acontecimientos (tanto cinematográficos como extracinematográficos) que nos permiten pensar en el comienzo de una era distinta en el cine nacional. Durante este breve lapso se realizaron y exhibieron tres films que serían fundamentales para la conformación del cine *underground* posterior: *The Players vs. Ángeles Caídos* (Alberto Fischerman, 1969), *Invasión* (Hugo Santiago, 1969) y *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968). La aparición simultánea de estas tres producciones, con estéticas rupturistas y modalidades de representación novedosas, no fue azarosa. Como señala Andrea Giunta (2008), 1968 representa un quiebre, un punto de inflexión en el campo artístico nacional.<sup>15</sup> A partir de aquel año, el proyecto modernizador se radicaliza y las dinámicas vanguardistas y los procesos revolucionarios adquieren cada vez más protagonismo. Por otra parte, finalizaremos nuestro estudio con la irrupción de la última dictadura militar. El nivel atroz de persecución política,

---

<sup>14</sup> El primer largometraje es *Puntos suspensivos*, de Edgardo Cozarinsky.

<sup>15</sup> Giunta se está refiriendo a las artes plásticas, pero esta proposición es válida también para otras disciplinas artísticas. Creemos que este recorte temporal presentado por Giunta es pertinente dado que está centrado en las dinámicas del campo artístico en particular y no en determinados hechos políticos, como es el caso de Oscar Terán (1993), que señala como punto de inflexión la asunción de Juan Carlos Onganía al poder, o de Silvia Sigal (1991), que observa un quiebre en 1969 con el Cordobazo.

represión, censura y terror que vivió la Argentina por aquellos años tornó, si no imposible, muy difícil cualquier tipo de discurso crítico o contestatario, incluso en el ámbito de la clandestinidad. Aunque el Proceso de Reorganización Nacional comenzó en 1976, extenderemos el cierre del período a 1978, cuando Miguel Bejo filmó lo que sería la última película del cine subterráneo: *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*.<sup>16</sup> Durante estos diez años (de 1968 a 1978), el cine subterráneo fue testigo y partícipe del período más convulsionado de la historia política nacional, que se manifestó con un extremismo político tanto de la derecha como de la izquierda del arco ideológico.

## 1. Corpus fílmico

De acuerdo con las tres características fundamentales del cine *underground* argentino en el período que nos ocupa (lenguaje experimental, referencialidad política y marginalidad de la distribución y exhibición) se conformó el siguiente corpus fílmico: los cortos realizados para el Primer Encuentro Nacional de Cine de Santa Fe (Alberto Fischerman, Dodi Scheuer, Miguel Bejo, Luis Zanger, Rafael Filippelli, Julio Ludueña, Jorge Cedrón y Alberto Yacellini, 1970), *Opinaron* (Rafael Filippelli, 1970), ... [*Puntos suspensivos*] (Edgardo Cozarinsky, 1970), *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1970-1971), *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1971), *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (Edgardo Kleinman, 1972), *La pieza de Franz* (Alberto Fischerman, 1973), *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio Ludueña, 1973), *El búho* (Bebe Kamin, 1974-1975) y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Miguel Bejo, 1978).<sup>17</sup>

## 2. Problemas de investigación

A lo largo de este trabajo, por medio del estudio de los films que forman parte de nuestro corpus junto con las declaraciones y textos críticos de los propios cineastas y las referencias bibliográficas, nos proponemos indagar los siguientes problemas de investigación:

---

<sup>16</sup> Bejo filmó la película en 1978, pero, como consecuencia de las amenazas sufridas, debió abandonar el país con la película sin terminar. Se exilió en Francia, donde, con la ayuda de amigos y conocidos, logró finalizarla.

<sup>17</sup> Las fechas corresponden al año de realización de las películas.

En primer lugar, la investigación pretende dar cuenta de la necesidad de describir y caracterizar al grupo de cine *underground* argentino. Asimismo, y considerando que estos cineastas ocupan un espacio común dentro del campo cultural del período, nos cuestionaremos el rol que ejercen estos directores en tanto intelectuales, así como su posicionamiento dentro de ese campo. Si bien en la Argentina ha existido una enraizada tradición desde fines de los años cincuenta que vincula pensamiento, cine y política, es a fines de la década del sesenta y durante la década del setenta que esta relación se vuelve indisociable. Es en este contexto que se produce una vasta elaboración teórica y crítica por parte de los cineastas que se encuentra dispersa en diferentes medios gráficos, tanto nacionales como extranjeros.

Partiendo de la base de que nuestro objeto de estudio ha sido, si no relegado, parcialmente abordado por las historias generales del cine argentino, esta tesis manifiesta en segunda instancia la importancia de ubicar las producciones subterráneas en el panorama general del cine nacional. Con este interés nos cuestionaremos los vínculos que entablan con otros grupos y corrientes que también circulaban por fuera de los márgenes industriales y comerciales. A partir de un estudio comparativo de las diversas producciones marginales (que incluyen desde experiencias abstractas hasta las manifestaciones más panfletarias y militantes), podremos comprender la singularidad del cine subterráneo y reconocer los cruces (convergencias y diferencias) con el resto de la producción marginal del período.

Teniendo en cuenta que el cine *underground* argentino se caracteriza por conjugar vanguardia estética y política, otro de los interrogantes por tratar y resolver es de qué manera se inscriben estas nociones en las películas que componen el corpus fílmico. Por un lado, cuáles son los procedimientos vigentes en los relatos cinematográficos que se ponen en funcionamiento para socavar las convenciones del modo de representación institucional e instaurar nuevas modalidades de representación. Y por el otro, qué concepto de lo político se configura en estos relatos y de qué manera aparece representado en las películas. De esta forma, y al poner en relación ambas instancias, podremos observar que experimentación cinematográfica y representación política no son cuestiones independientes, sino que operan de manera indisociable en los films propuestos.



La exhibición de las películas *underground* contempla dos circuitos: la exhibición nacional y su posterior proyección en festivales internacionales. Mientras en la Argentina la circulación de los films ha sido sumamente restringida (en algunos casos inexistente), en el exterior ha sido muy prolífica, al participar de festivales europeos y norteamericanos de gran trayectoria internacional. Teniendo en cuenta la invisibilidad de estas producciones a nivel nacional durante décadas, y partiendo de la premisa de que el cine *underground* apela a cuestionar una coyuntura política concreta, nos preguntamos en cuarto lugar en qué medida estas películas logran efectivamente ejercer el rol contestatario y crítico que sostienen tanto desde los textos fílmicos como desde las reflexiones que los propios cineastas difunden en los diferentes medios. Poner a dialogar las películas, las declaraciones de los realizadores, la circulación efectiva de los films y la lectura realizada por la crítica especializada nos permitirá comprender tanto el alcance como los límites de este cine.

### **3. Objetivos**

Sobre la base de los problemas de investigación aquí mencionados, el objetivo general de esta investigación de doctorado es estudiar las relaciones entre política y vanguardia estética en el cine *underground* argentino de la década del setenta. En función de este objetivo general se desprenden los siguientes objetivos específicos:

– En primera instancia, describir y caracterizar al grupo de cine *underground* en la Argentina, en función de lo cual se trazará una cartografía de afinidades –vínculos tanto personales como afectivos y laborales entre los participantes– y se analizarán las condiciones de producción y las diferentes estrategias productivas utilizadas. Además, y a partir de la recopilación de diversas fuentes (declaraciones, escritos y entrevistas tanto a directores como a otros participantes de la escena *underground*), otro de los objetivos propuestos es establecer el rol de estos cineastas como intelectuales durante los años setenta en la Argentina. Esto contempla el análisis de las reflexiones de los cineastas; su agrupamiento en función de temáticas o problemas particulares; la consignación de los debates que entablan con otros grupos cinematográficos de la época y, finalmente, la contextualización de estas declaraciones en el campo cultural argentino del período a partir del análisis de los diversos medios gráficos en los cuales se inscriben esas declaraciones.

– En segunda instancia, se encuentra el objetivo de ubicar el cine *underground* en el panorama general del cine nacional. Esto implica estudiar las diversas corrientes y grupos marginales del período (Grupo Goethe, Grupo de los Cinco, los diversos grupos de cine militante) examinando tanto los puntos de contacto como las disidencias con el cine subterráneo. Asimismo, otro de los objetivos planteados es reconocer y analizar determinadas producciones cinematográficas que operan como referentes y como antecedentes directos de nuestro corpus de estudio.

– En tercera instancia, analizar la construcción del lenguaje cinematográfico observando los elementos de ruptura y experimentación (abordando los films desde los niveles temático, narrativo, espectacular y semántico) y describir los diversos mecanismos de inscripción de lo político en los films a partir de recursos como la alegoría, las estrategias de agresión y choque a la mirada del espectador y el uso subversivo de modelos de representación hegemónicos.

– Por último, estudiar las condiciones de exhibición y recepción de las películas. Para este fin, se tendrán en cuenta tanto las funciones privadas como los estrenos comerciales en salas y la exhibición en festivales. La circulación de las películas se estudiará a partir de un eje sincrónico –la exhibición nacional e internacional– y de un eje diacrónico, que comprende tres momentos: su estreno o exhibición original; la apertura que significó la llegada de Octavio Getino al Ente de Calificación Cinematográfica en 1973, y el redescubrimiento de los films a partir de la década de los noventa. Además, se relevarán las críticas y reseñas periodísticas tanto en medios nacionales como extranjeros.

#### **4. Hipótesis**

En primer lugar, sostenemos que existió en la Argentina un grupo de cineastas *underground* conformado por personas vinculadas tanto por lazos afectivos como por un ideario estético, ideológico y político en común. Creemos que estos cineastas se configuran como intelectuales en el campo cultural del período y que el espacio que ocupan es, al igual que su producción fílmica, marginal. En el contexto de una creciente radicalidad política, la posición ideológica, estética y política de estos realizadores (que caracterizamos con el nombre de “conciencia crítica” (Gilman, 2003) los ubica en un lugar residual frente a la hegemónica “conciencia revolucionaria” del cine militante. Por

otra parte, y en busca de una validación que legitime sus discursos, los medios en los cuales aparecen publicadas las declaraciones de estos cineastas se encuentran en una posición similar dentro del campo cultural, operando como verdaderos marcos enunciativos para estas reflexiones provocadoras y polémicas.

Afirmamos en segundo lugar que el cine *underground* presenta un cruce entre política y vanguardia que lo diferencia de otras corrientes cinematográficas marginales del momento. Tanto el grupo de cineastas experimentales como el Grupo de los Cinco apelan, cada uno a su manera, a una renovación del lenguaje cinematográfico, pero sin intenciones de generar un compromiso social evidente. Por su parte, los colectivos de cine militante entienden el cine como un medio para lograr determinados objetivos políticos, aunque sin reparar en estructuras formales. Sin embargo, e incluso dentro del corpus fílmico de los grupos señalados, se pueden rastrear una serie de películas que funcionan como referentes de las películas subterráneas: *The Players vs. Ángeles Caídos*, *Invasión* y *La hora de los hornos*. Asimismo, la línea experimental inaugurada por la película de Fischerman, por un lado, y la vertiente político-militante fundada por el documental del Grupo Cine Liberación, por el otro, confluyen en una experiencia inédita en el cine nacional: la serie de cortometrajes que se conoce con el nombre de “La noche de las cámaras despiertas”. En este proyecto colectivo, que opera como un origen fundacional para los cineastas *underground* y que repercute de manera determinante en la realización de los films posteriores, se reivindica la experimentación del lenguaje cinematográfico para fines políticos concretos.

En tercer lugar, sostenemos que las películas *underground* abordan el terreno de lo político desde una estética experimental y vanguardista. Estas películas construyen una estética basada en la violencia que se manifiesta tanto en la representación del terror (torturas, asesinatos y vejaciones) como en una serie de estrategias de agresión y choque a la mirada del espectador, a quien no se intenta convencer ni seducir. En los films se subvierte el canon de representación hegemónico desde el interior mismo del sistema, poniendo en abismo la estructura narrativa de los relatos. Los procedimientos disruptivos, tanto narrativos como espectaculares, y el consecuente quiebre sistemático de las convenciones del modo de representación institucional constituyen un núcleo fundamental de la propuesta contrahegemónica y política de los films. A través del cuestionamiento del concepto tradicional de nación, pueblo e identidad, estas películas

se atreven a negar, reelaborar y deconstruir los preceptos más arraigados de lo que debería ser, para la izquierda intelectual, un discurso crítico y contestatario. Lo nacional en tanto objeto referencial sigue estando presente, pero no como una categoría unificadora capaz de construir un discurso mayestático entre el cine y la platea –una comunidad imaginaria de la cual el cineasta sería el vocero–. El emblema de lo nacional se convierte en un submundo marginal, conformado a partir de restos, de fragmentos de la cultura popular y de masas. La idea de lo “autóctono” desaparece y en su lugar se configura una alegoría de lo nacional a través del uso –inapropiado, paródico y, por ende, subversivo– del *otro*.

Por último, aseveramos que la radicalidad de las películas, tanto a nivel narrativo y espectacular como semántico, es producto y consecuencia de la independencia con las que fueron realizadas. Los films fueron producidos y exhibidos por fuera del circuito comercial y sin ningún tipo de apoyo institucional. En un contexto político represivo y de una férrea censura, los directores gozaron de una inusual libertad para expresarse sin ninguna clase de condicionamientos ideológicos o estéticos. No obstante, esta autonomía fue relativa, ya que el ajustado presupuesto y los pocos recursos económicos con los que contaban para la posterior difusión de los films limitaron las posibilidades de este cine. Con varios proyectos inconclusos, estos directores no pudieron financiar una producción más vasta de films, lo que hubiera generado un corpus más sólido y, por ende, una mayor visibilidad dentro del campo. Tampoco lograron conformar un circuito paralelo de exhibición a nivel nacional, aunque consiguieron una cierta notoriedad en renombrados festivales internacionales. Pero tanto en las proyecciones realizadas en el exterior en aquel momento como en las exhibiciones nacionales efectuadas desde los años noventa hasta la actualidad, los films se vieron privados de su carácter revulsivo, polémico y crítico. En el primer caso, debido a que una adecuada interpretación de las películas se tornaba muy compleja en otras latitudes, dadas las constantes alegorías políticas y sociales y a la referencia muy localista de la coyuntura nacional. En el segundo caso, porque el redescubrimiento de estos films dos décadas más tarde los posiciona como una *rara avis*, como un cine de culto, antes que como un cine verdaderamente contestatario.

## 5. Estado de la cuestión

A diferencia de lo que sucedió con el movimiento *underground* norteamericano, que tuvo amplia repercusión tanto en el ámbito artístico y cultural como en el teórico,<sup>18</sup> el cine subterráneo local era, hasta hace algunos años, una corriente desconocida. Probablemente esto se deba a la marginalidad de su exhibición, pero también a lo problemático de su doble condición de ser, simultáneamente, experimental y político. Las películas no se inscriben cómodamente en la historiografía sobre cine político (no son estrictamente “militantes” ni revolucionarias) ni en los estudios sobre cine experimental (aunque radicales y vanguardistas, las películas mantienen su estatuto narrativo).

Durante la década de los ochenta y comienzos de los noventa, autores como Jorge Abel Martín (1987), Alfonso Gumucio-Dagron (1984) y Agustín Mahieu (1990) mencionan en sus respectivos textos algunas de estas películas. Sin embargo, las alusiones al cine *underground* no van más allá de un breve comentario o una nota al pie. En su libro *Cine argentino 84*, Jorge Abel Martín se refiere al cine subterráneo como una corriente cinematográfica que circula “por fuera de la producción comercial, denunciando a los regímenes establecidos”. Martín menciona como ejemplos de esta corriente *Alianza para el progreso*, de Julio Ludueña, y *Puntos suspensivos*, de Edgardo Cozarinsky, y considera *La hora de los hornos* el antecedente directo, “el inicio” de la “escuela *underground*” (1987, 68). En una obra un poco posterior a la de Martín, *Panorama de cine iberoamericano*, de Agustín Mahieu (1990), ya se vislumbra una distinción entre un cine militante-revolucionario y el cine *underground*. Sin embargo, ambos estarían comprendidos dentro de la categoría que el autor denomina “cine alternativo”, un cine que está “situado fuera del juego de la industria y la exhibición normal” (1990, 32). Por su parte, en *Cine, censura y exilio*, un libro que recorre diversas cinematografías nacionales del continente, Alfonso Gumucio-Dagron también menciona la existencia de

---

<sup>18</sup> Véanse, entre otros, Tyler, Parker, *Cine Underground*, Barcelona, Planeta, 1973; Reynaud, Bérénice, “Pequeño vocabulario del cine independiente neoyorquino”, en Antoine de Baecque (comp.), *Nuevos cines, nueva crítica*, Barcelona, Paidós, 2006; Hoberman, Jim y Rosenbaum, Jonathan, *Midnight Movies*, Nueva York, Da Capo Press, 1991; Lewis, Jon (ed.), *The New American Cinema*, Duke University Press, 1998; Reeki, Duncan, *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema*, Wallflower Press, Londres, 2007; Adams Sitney, P., *Visionary Film: The American Avant Garde, 1943-2000*, New York, Oxford University Press, 2002; Adams Sitney, P. (ed.), *Film Culture Reader*, New York, Cooper Square Press; Hoberman, J., *Underworld U.S.A.: El cine independiente americano*, Buenos Aires, Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2012.

una corriente de cine *underground* en la Argentina. A los directores anteriormente citados por Martín el autor añade el nombre de Miguel Bejo, cuyo film *La familia unida esperando la llegada de Hallowyn* es señalado como “desconcertadamente experimental” (1984, 28).

Es recién a fines de la década de los noventa cuando estas producciones comienzan a tener una mayor visibilidad dentro del campo de la teoría y de la historia del cine. Los diferentes ensayos que abordan el tema surgen en un contexto de ciclos y festivales de cine que se proponen exhibir aquellos films argentinos que no habían tenido difusión en su momento, y dentro de los cuales se encuentran las películas de nuestro corpus. La muestra “Cine argentino oculto (1966-1976). Del *underground* a la resistencia política”, organizada por la revista *Film* y la Cinemateca Argentina en la sala Leopoldo Lugones en 1995; el ciclo dedicado al Grupo de los Cinco y sus contemporáneos, organizado por Néstor Tirri en el marco del III Festival de Cine Independiente de Buenos Aires en 2001; el ciclo “Todo espectador es un cobarde o un traidor: cine y política en la Argentina 1958/74”, programado por Graciela Taquini dentro de la muestra “Arte y política en los sesenta”, en septiembre de 2002, y el ciclo “Generaciones 60/90. Cine argentino independiente”, a cargo de Fernando Martín Peña en el Museo Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) entre mayo y junio de 2003, entre otros, funcionan como disparadores para la posterior producción teórica sobre el tema. Por su parte, el documental de Hernán Andrade y Víctor Cruz *La noche de las cámaras despiertas*, de 2003, sobre el texto homónimo de Beatriz Sarlo (1998), logra ubicar en el centro de la escena audiovisual la producción de cine subterráneo a partir de la combinación de testimonios de varios de los directores junto con la presentación de diversos fragmentos de los films de la época.

Beatriz Sarlo es una de las primeras en estudiar la relación entre cine, política y vanguardia en la Argentina a partir de lo que fue el puntapié inicial para el desarrollo del cine *underground* nacional. En el capítulo “La noche de las cámaras despiertas”, incluido en su libro *La máquina cultural* (1998), Sarlo realiza la reconstrucción de una serie de cortometrajes experimentales que filmaron varios cineastas en 1970 para el Primer Encuentro Nacional de Cine en repudio a un acto de censura cometido contra estudiantes de cine de la provincia de Santa Fe, y que sería conocido con el nombre de “La noche de las cámaras despiertas”. A través de los testimonios de los diferentes

realizadores y partícipes de esa experiencia, Sarlo reconstruye cada uno de los films que actualmente están perdidos y también recrea la polémica ocurrida en torno a su proyección. Según Sarlo, estos cortos vaticinan de manera fugaz lo que sería un breve período de unión entre la vanguardia política y la vanguardia estética en el cine argentino. Además de describir minuciosamente los pormenores de esta experiencia, la autora propone una serie de conceptos, como los de *happening*, autonomía estética, la idea de lo efímero y fugaz, que abren interrogantes interesantes para el abordaje del tema.

Para acompañar algunos de los ciclos y festivales anteriormente mencionados, se elaboran a partir del año 2000 una serie de textos que funcionan como apoyatura y complemento de las proyecciones. En este contexto se enmarca el libro de Néstor Tirri *El Grupo de los Cinco y sus contemporáneos* (2000), que tiene un capítulo dedicado a las “Alianzas contestatarias” de los cineastas subterráneos. Centrándose en las figuras de Miguel Bejo, Julio Ludueña y Edgardo Cozarinsky, reunidos bajo el título de Grupo CAM (Cine Argentino Moderno), Tirri describe estos films como “experimentales con sesgo político”. El autor realiza un breve repaso del contexto cultural y político de los años sesenta y setenta y de las vanguardias artísticas en diferentes campos, tanto de la plástica como del cine y del teatro. Luego de una breve reseña argumental de las películas (*Alianza para el progreso*, *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* y *Puntos suspensivos*), el artículo presenta un análisis de los films a partir de la construcción alegórica de los personajes y del contexto, clandestino, de su producción. El texto también aborda la circulación de estas películas a nivel nacional (censura, persecución de los realizadores) e internacional (festivales, muestras, premiaciones), y presenta, además, un diálogo entre Bebe Kamin, Julio Ludueña y el propio Tirri sobre la política, la estética y la militancia en aquellos años. El libro *60/90 generaciones. Cine argentino independiente* (2003) –compilado por Fernando Martín Peña– también es publicado en el marco del ciclo referido anteriormente. En el apartado “Otras películas”, el texto analiza una serie de films subterráneos, entre otras tantas producciones nacionales de la época, como *Puntos suspensivos*, *El búho* y *La pieza de Franz*. Aunque las menciones al cine *underground* son muy breves y no hay una voluntad de agrupar los films por afinidades estéticas, temáticas o ideológicas, este libro abre un panorama interesante al establecer un puente entre las películas de los años sesenta y setenta con el denominado “Nuevo Cine Argentino” (NCA) de los años noventa.

En tanto antecesoras de una nueva corriente cinematográfica, las películas marginales y hasta ese momento desplazadas comienzan a ser releídas y analizadas bajo una nueva perspectiva. Mientras el libro de Peña establecía una relación generacional entre ambas décadas (como el propio título del libro lo indica), autores como David Oubiña u Octavio Getino se centran específicamente en la relación entre el cine *underground* y el NCA. En *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable* (2005), Getino se refiere a una continuidad interrumpida entre ambos grupos: “obras como *Afrodita* (Pablo César, 1998) o *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999), de resultados estéticos muy diferentes, continuaron a fines de los noventa, aunque por otros andariveles, la misma búsqueda de estilo personalizado que había estado presente en los sesenta y setenta en algunas obras de Alberto Fischerman, Miguel Bejo, Edgardo Cozarinsky” (2005, 304). Por su parte, Oubiña, en el artículo “Un cine subterráneo”, sostiene que las películas *underground*

vistas a la distancia, se advierte que están en el origen del cine independiente en la Argentina. En los márgenes de la industria y de las formas convencionales, quedó establecido allí que forma estética y modo de producción se determinan mutuamente. La experiencia fue breve, sin embargo, y durante mucho tiempo pareció no tener consecuencias. [...] Hoy es evidente que la renovación de la década del noventa no hubiera existido sin el antecedente del cine *underground*. Es que, efectivamente, el llamado nuevo cine argentino ha reivindicado y reformulado muchas de las características de ese cine independiente: films producidos por fuera de los cánones industriales, con estrategias heredadas del cortometraje, rodados en fines de semana por directores y equipos técnicos no profesionales (2004, 61).

David Oubiña es uno de los autores que más han estudiado y analizado el cine *underground* en nuestro país. Además del artículo citado, ha publicado otros ensayos referidos al tema, como “Aquí y en otra parte: Godard en Latinoamérica” (2005) y “Vanguardia y ruptura en el cine alternativo de los años 70” (2006). En estos textos, el autor señala una relación estrecha, aunque en polos opuestos, entre el cine militante de experimentación formal y el cine más experimental, fuertemente crítico. Es así como *La hora de los hornos*, por un lado, y *The Players vs. Ángeles Caídos*, por otro, se convierten en dos paradigmas (del cine militante, el primero, y del cine subterráneo, el segundo) para pensar la relación entre cine, vanguardia y política en la Argentina.



Mientras “Solanas utiliza las imágenes con fines políticos, Fischerman intenta construir una política de la imagen” (2005, 14). Oubiña distingue el *film-action* –o film-acto, que propone Cine Liberación en la proyección de sus films (la película como una obra *abierta*, que puede ser modificada en cada proyección, detenida para ser comentada por los espectadores del film, etc.)– del *action filming* (a la manera del *action painting* de Pollock), donde el azar, la velocidad y la espontaneidad del artista se incorporan a la obra, y que aparece por ejemplo en el film de Fischerman. En estos textos, Oubiña analiza las películas subterráneas y señala que no plantean una abierta oposición al sistema, pero demuestran, sin embargo, una fuerte línea de resistencia. El nivel crítico y político de los films no aparece ya de manera explícita y dogmática, sino en los pliegues del propio lenguaje cinematográfico: “Estas películas se reivindicaban como obras políticas porque eran arte de vanguardia” (2006, 27).

En sintonía con argumentos esgrimidos por Oubiña, Eduardo Russo (2007) analiza algunos films de Alberto Fischerman, en los cuales observa determinados “efectos políticos” en películas que no se encuadran dentro de los parámetros estrictamente políticos o del cine militante. Esta politicidad estaría dada fundamentalmente por el desafío a una ideología de la representación y narración hegemónica en el cine nacional, a partir de la problematización de la noción de personaje y persona, la oscilación entre el testimonio y la representación y de dejar al descubierto los códigos de representación, en donde el discurso cinematográfico se vuelca sobre sí e impide el establecimiento de un verosímil realista, de una transparencia de la representación. Según Russo, “la politicidad del cine de autor de Fischerman trabaja en las grietas de las certezas y demuele la presunta solidez de una óptica militante operando en sus mismas inconsistencias” (2007, 117).

Aunque no aborda específicamente el cine *underground*, *El silencio y sus bordes* de David Oubiña es un libro ineludible a la hora de reflexionar sobre la temática que nos ocupa. A partir del concepto de “lo extremo”, que se aplica a aquellos textos que desde el interior del lenguaje apuntan a ese “exterior donde ya no habría lenguaje” e “insinúan en la concavidad de sus formas ese vacío que nunca alcanzan a nombrar, pero que permanentemente convocan y asedian” (2011, 15), David Oubiña se detiene a analizar de manera minuciosa y exhaustiva *The Players vs. Ángeles Caídos* y *Puntos suspensivos* (también aborda textos literarios de Lamborghini y Saer). Ambos films

presentan una serie de estrategias de ruptura y negatividad experimental; sin embargo, esta destrucción de la sintaxis audiovisual adquiere formas particulares en cada uno de ellos. Mientras *The Players...* se caracteriza por un tipo de montaje discontinuo en permanente interrupción, el *happening* y la tensión constante entre lo narrativo y lo experimental (es un cine que cree en alguna forma de narración y que, por lo tanto, no se ha abandonado por completo al automatismo experimental), *Puntos suspensivos* propone desmontar los mecanismos narrativos a la manera de un ensamblaje en el cual no se integran las diferencias. Además del estudio de estos films, Oubiña los contextualiza en un marco de producción más extenso, que abarca “un conjunto amplio de cineastas contemporáneos que excedían los estrechos límites del Grupo de los Cinco y con quienes compartía un mismo universo estético” (2011, 145). Se refiere a cineastas como Julio Ludueña, Miguel Bejo, Rafael Filippelli, Edgardo Cozarinsky y Hugo Santiago. También establece una serie de diferencias entre este tipo de cine, el cine político y el cine experimental.

Si bien hasta el momento nos hemos referido a ensayos que tratan una temática específica, en las historias de cine nacional más recientes (a partir de 2005) el cine *underground* fue adquiriendo también mayor visibilidad y relevancia. En algunos casos, como en *Breve historia del cine argentino*, de César Maranghello (2005), solo se menciona a los cineastas y se señalan algunas características o descripciones de los films.<sup>19</sup> En otros casos, como el artículo “Cine subterráneo. La complicidad de la estética con la política”, incluido en el monumental volumen II de *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*, se le dedican varias páginas. Allí, Claudio España efectúa un análisis de los principales realizadores y películas que plantean una relación entre vanguardia política y estética. Establece un corpus fílmico y lo relaciona con el cine *underground* neoyorquino. Caracteriza brevemente este cine a partir del uso de alegorías, las diferencias que mantiene con el cine comercial y el ataque a las fórmulas genéricas en contra de una “narración transparente, tersa, sensible y atrapante” (2005b, 555). Por otra parte, señala la “reconocible raigambre porteña” de los films y su condición de triple marginalidad: de los temas representados, de la clandestinidad de las

---

<sup>19</sup> Maranghello reflexiona sobre las relaciones entre los films y la política en las películas subterráneas y también los vínculos entre las condiciones de producción y el experimentalismo de las imágenes: “*Puntos suspensivos*, cuyas innovaciones formales aprovecharon las limitaciones de todo orden; *Alianza para el progreso* ofreció una parábola del imperialismo; *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, a través de una historia de vampiros, trazó una alegoría de la política...” (2005, 192).

producciones y del “vacío” que presentan en relación con el lugar y los tiempos narrativos. También incluido en el mismo volumen, Ricardo Manetti menciona en su artículo “Los cinco dueños de un nuevo lenguaje” las figuras de Ludueña, Bejo y Cozarinsky. Agrupados en el rótulo de grupo CAM (Cine Argentino Moderno), estos realizadores se encuentran en una instancia “epigonal” respecto del Grupo de los Cinco. Manetti sostiene que estos directores son una ramificación de aquel grupo, en especial de la figura emblemática de Alberto Fischerman y su película *The Players versus Ángeles Caídos*. También realiza una comparación entre el inicio de *La hora de los hornos* y el film subterráneo *La civilización está haciendo masa y no deja oír* como dos exponentes de un cine alternativo.

En el libro *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (2011) editado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, se incluyen dos artículos sobre el tema escritos por la autora de la presente Tesis. El primero, “Reflexiones de los cineastas *under*. Militantes del partido cinematográfico”, se centra en el pensamiento crítico y teórico de los directores, mientras el segundo, “Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta”, traza un breve recorrido sobre el desarrollo del cine *underground* en el país. La incorporación del cine *underground* (así como de otras corrientes marginales) dentro de la historia del cine político nacional, implica una novedosa perspectiva analítica. El cine político se torna un concepto complejo que abarca no solo la vertiente más combativa y militante, sino también las “obras que expresan una concepción del mundo y del hombre que cuestiona y toma distancia de la que construyen y difunden los proyectos cinematográficos y culturales hegemónicos” (2011b, 25-26).

En su libro *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*, Isaac León Frías dedica un apartado a las “Rupturas estéticas en la Argentina”. En este capítulo, las películas subterráneas son mencionadas junto con otros films del Grupo de los Cinco e *Invasión*, de Hugo Santiago. Sin dotarlos de una categoría precisa, sostiene: “Hubo otro grupo argentino, formado por Julio Ludueña, Miguel Bejo y Edgardo Cozarinsky (y que) aparecieron un poco después del Grupo de los Cinco, reivindicando similares posiciones experimentales, a las que unieron visiones políticas más o menos radicales” (2013, 422). El autor señala las características que los diferencian de aquel otro grupo (el trabajo a partir de alegorías políticas, el rechazo a la exhibición comercial) y su breve y fugaz

duración. A pesar de que no realiza un análisis extenso sobre el tema, Frías<sup>20</sup> incorpora el cine *underground*, así como otras producciones alternativas de la época, dentro del contexto general del cine latinoamericano de los años sesenta y setenta.

Sobre la base de los antecedentes hasta aquí mencionados, observamos la existencia de análisis previos sobre el cine *underground* nacional, en especial a partir de mediados de la década de los noventa en adelante. Si bien en los últimos años nuestro objeto de estudio ha adquirido cierta visibilidad, la mayor parte de la bibliografía solo aborda el tema de manera no sistemática. La conformación del corpus fílmico tiende a ser incompleta o inexacta, y de manera frecuente aparece la dificultad de otorgarle una entidad, por lo que terminan formando parte del extenso listado de aquellas “otras películas” del cine argentino del período.

Dentro de este contexto, sin embargo, es necesario mencionar algunos ensayos y artículos que tanto por su lucidez teórica e interpretativa como por ser una fuente constante de información (a la hora de consultar datos técnicos, y cuestiones vinculadas a la producción y exhibición de los films y a los valiosos testimonios de los realizadores) han sido de especial importancia para esta investigación. Los trabajos de Beatriz Sarlo, Claudio España, David Oubiña y Néstor Tirri citados anteriormente han funcionado como referentes insoslayables para el abordaje de nuestro objeto de estudio. Sin embargo, en estos trabajos precedentes solo se analizan ciertos aspectos, problemas o películas particulares. Son breves ensayos o capítulos enmarcados dentro de estudios más amplios.

Esta investigación se propone analizar los films de este conjunto de una manera integral, situándolos en relación con su contexto histórico y político. En este sentido, se busca comprender el surgimiento de este cine marginal en el convulsionado campo cultural y cinematográfico de los años setenta, lo que implica revisar los antecedentes cinematográficos con los cuales dialoga y discute; analizar las precarias condiciones de producción y exhibición, y estudiar el rol de los cineastas en tanto intelectuales críticos, así como la manera en que han sido leídas estas producciones por parte de la prensa

---

<sup>20</sup> No es casual que Frías incluya a estos directores en su recorrido por los “nuevos cines”. El teórico e investigador fue director de la revista *Hablemos de Cine*, emblemática publicación peruana dedicada al estudio y la difusión del cine latinoamericano durante los años sesenta, setenta y ochenta. En 1973, la revista publicó un *dossier* dedicado al cine *underground* argentino, que analizaremos en el capítulo II.

especializada. Esto permitirá ampliar y enriquecer los estudios culturales y cinematográficos del cine nacional, y ofrecer un panorama más complejo y profundo sobre el período analizado.

Dado el carácter marginal, alternativo y, en algunos casos, clandestino de estos films, una parte sustancial de las películas que componen este corpus no se encuentra disponible en filmotecas ni en cinematecas especializadas. Otra parte de este material es incluso inexistente. La importancia de este trabajo yace también en intervenir en la conservación del patrimonio cultural recuperando las películas y reconstruyendo, con la mayor fidelidad posible, aquellas de las cuales ya no existen copias. Otro aporte contemplado en este estudio es la conformación de un fondo bibliográfico de manifiestos, artículos, entrevistas, críticas y documentos referidos a nuestro objeto de investigación para que pueda ser utilizado como fuente de consulta para futuros estudios sobre el tema.

## **6. Metodología y marco teórico**

Las películas que analizaremos fueron seleccionadas por medio de un acercamiento preliminar al material audiovisual, recolectando puntos de convergencia en los films a través del estudio de los niveles narrativo, espectacular, enunciativo y semántico de aquellos, y deteniéndonos particularmente en la dinámica vanguardia/política, que funciona como guía rectora de la presente investigación. Además de los aspectos immanentes propiamente fílmicos, se tuvieron en cuenta las condiciones de producción, circulación y recepción de las películas. Esta búsqueda inicial, desarrollada a manera de espiral, funcionó como base tanto para una delimitación del corpus de films como para la definición final de las características estéticas, ideológicas y políticas del cine *underground*.

Respecto de las técnicas de obtención de información, empleamos una combinación de entrevistas a sujetos que tuvieron alguna clase de implicación con el objeto de estudio junto al análisis del material audiovisual, la bibliografía de referencia y bases de datos construidas por organismos oficiales disponibles en Internet. Hemos realizado también un trabajo hemerográfico a partir del cual se han rastreado documentos, notas de opinión y críticas periodísticas tanto nacionales como internacionales. En cuanto a las

entrevistas, han resultado una forma importante de conseguir descripciones, relatos e impresiones sobre las acciones y situaciones ocurridas en aquellos años. Han sido entrevistados, en el marco de la investigación, diferentes participantes del cine *underground*, como Miguel Bejo, Julio Ludueña, Bebe Kamin, Edgardo Kleinman, Alberto Yacellini, Daniel López, Román García Azcárate y Dodi Scheuer. También se han utilizado fragmentos de entrevistas realizadas por otros investigadores que han sido publicadas en libros y revistas, y que han aparecido en programas de televisión<sup>21</sup> o en películas documentales.<sup>22</sup>

Nos proponemos a continuación dar cuenta de una serie de concepciones que serán el punto de partida para el marco teórico-metodológico de esta investigación y que nos permitirán comprender el cine *underground* como un fenómeno complejo, atravesado por múltiples factores, tanto estéticos como políticos e ideológicos. En este sentido, además del estudio inmanente de las películas, se analizará la inscripción de estas en el campo cinematográfico y cultural, atendiendo particularmente a sus condiciones de producción, circulación y exhibición.

Utilizaremos el concepto de vanguardia en un sentido amplio, en los términos en que lo entiende Raymond Williams (1997), como una ruptura violenta contra una estética hegemónica determinada. Este uso permite pensar la vanguardia en sus variantes más diversas y puede ser aplicado en diferentes períodos y regiones. En este sentido, la noción de vanguardia de Williams toma distancia de la concepción más historicista y restrictiva de Peter Bürger, quien propone una teoría acotada a una serie de movimientos específicos de principios del siglo XX.<sup>23</sup> Según el autor alemán, los movimientos de vanguardia son manifestaciones extremas que “rechazan la idea de arte como representación”. “En tanto productor de una realidad específica, el arte renuncia a cualquier cometido de traducir en figuras realidades ajenas a su propio universo” (1997, 15). Estas producciones no se limitan únicamente a rechazar un procedimiento artístico,

---

<sup>21</sup> Nos referimos fundamentalmente a la entrevista realizada por Fernando Martín Peña a Edgardo Cozarinsky en su programa *Filmoteca* en el marco del ciclo “Semana de vanguardia argentina” (Televisión Pública, el 15 de julio de 2013).

<sup>22</sup> De especial relevancia para esta investigación son las entrevistas incluidas en el film *La noche de las cámaras despiertas* y en el documental *Alberto Fischerman: entre la vanguardia y el comercio* (Lucero, 2009).

<sup>23</sup> Este modelo está integrado por el dadaísmo, el surrealismo, la vanguardia rusa, el futurismo italiano, el cubismo y el futurismo alemán.

sino al arte de su época en su totalidad, planteando una fusión del arte con la vida; una concepción del arte ligado a la praxis vital. Esta selección excluye los movimientos posteriores, a los cuales considera “tentativas neovanguardistas” condenadas al fracaso por la absorción de las vanguardias por parte de la institución artística y su consecuente museificación. La teoría de Bürger aplicada a los estudios sobre la vanguardia en América Latina ha sido objeto de diversas críticas y objeciones, como sostiene Daniela Lucena (2010).<sup>24</sup>

No es el objetivo de este estudio detenerse en la discusión sobre las diferentes teorías de la vanguardia, ya que no se vincula ni con las preguntas ni con los objetivos de la presente investigación. En este sentido, nos limitaremos a utilizar la idea de Williams en la cual la vanguardia se entiende como un rechazo violento de la tradición y un quiebre con el pasado. En este contexto, y dentro de los estudios propiamente cinematográficos, el concepto de *counter cinema*, acuñado por Peter Wollen (1986), nos resulta productivo para pensar las películas que nos ocupan.<sup>25</sup> El *contracine*, en su traducción al español, se refiere a aquellos films que están comprometidos con lo político a través de una estética radical. Wollen destaca una serie de características discursivas que se construyen a partir del rechazo al cine clásico industrial: la intransitividad narrativa (ruptura sistemática del flujo del relato); el extrañamiento (en lugar de la identificación, mediante diferentes recursos, como actuación distanciada, desconexión entre sonido e imagen, interpelación directa, etc.); la puesta en escena en primer plano frente a la transparencia del relato; la construcción de una diégesis múltiple en oposición a una única diégesis del cine industrial; la apertura narrativa; la ausencia de placer que genera el film frente a la falta de coherencia, *suspense*, identificación del texto fílmico.

Los procedimientos que describe Wollen (a partir de los cuales analizaremos los films de nuestro corpus) se caracterizan por la puesta en evidencia de la instancia

---

<sup>24</sup> En su Tesis doctoral, *Tensiones entre artelpolítica en la Asociación Arte Concreto Invención. Entre el comunismo, el peronismo y el diseño*, Lucena realiza un recorrido por algunos de los autores argentinos que han criticado la noción de vanguardia de Bürger para su aplicación en el arte latinoamericano. Se detiene en los artículos de Ana Longoni (2006) “La vanguardia como corset” y Andrea Giunta, “Vanguardias argentinas”, en AA. VV., *Vanguardias argentinas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2003.

<sup>25</sup> Wollen acuña este término para aplicarlo al film *Vent d’Est* (película francesa realizada por el colectivo Dziga Vertov) en 1970. Aunque el autor se limita exclusivamente a analizar este film, las características que propone son lo suficientemente productivas como para ser trasladadas a la escena local, como lo propone David Oubiña en su artículo “Aquí y en otra parte. Godard en Latinoamérica” (2005).

enunciadora, del “aparato de base”, como lo denomina Jean-Louis Baudry.<sup>26</sup> Basándose fundamentalmente en el concepto althusseriano de ideología y en los presupuestos teóricos del estadio del espejo de Lacan, Baudry se centra en el carácter ideológico del dispositivo cinematográfico. El autor sostiene que la especificidad cinematográfica remite a un trabajo, “es decir, a un proceso de transformación”. Se tratará de saber entonces “si el trabajo es mostrado, si el consumo del producto provoca un efecto de conocimiento, o si se encuentra disimulado y, en tal caso, el consumo del producto estaría evidentemente acompañado por una plusvalía ideológica” (1974, 55). Como señala Ismail Xavier: “El ataque a la transparencia es retomado como estrategia básica del discurso político y las explicaciones teóricas se vuelcan hacia el problema fundamental de las condiciones de producción del cine. La discusión de la opacidad o la transparencia del discurso [...] tomado como un hecho de la percepción es sustituida por la polémica en torno del cine-discurso como trabajo” (2008, 194). En la misma línea, en el artículo “Narrative Space”,<sup>27</sup> Stephen Heath analiza la construcción del espacio en el cine clásico como soporte de una ideología dominante. Según Heath, los códigos de representación del cine clásico industrial son herederos de los códigos de figuración del Quattrocento, que otorga una visión del mundo encuadrada, centrada y armónica. El espacio es construido a partir de una perspectiva monocular, en la cual la posición del espectador adquiere una dimensión central, abarcadora y segura. Un cine que se pretenda contestatario y contrahegemónico deberá, entonces, quebrar esa configuración espacial basada en un proceso de sutura permanente.<sup>28</sup> Estas teorías cimentadas en las operaciones ideológicas producidas por el dispositivo cinematográfico<sup>29</sup> han tenido un gran impacto en nuestro país durante los años setenta y han repercutido de manera notable en la construcción narrativa de los textos fílmicos subterráneos.

---

<sup>26</sup> Así lo denomina en su artículo “Los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, publicado originalmente en el número 7-8 de la revista *Cinétique* (1970). Contamos para esta investigación con la traducción publicada en el número 2 de la revista *Lenguajes* (1974).

<sup>27</sup> Publicado originalmente en la revista *Screen* (1976). Tenemos su traducción al español gracias a la ficha de cátedra de la materia Teoría y Análisis Cinematográfico (2000).

<sup>28</sup> Stephen Heath explica la noción de sutura y la vincula con las estructuras de la mirada y del punto de vista, fundamentalmente en la dinámica del campo/contracampo: “En un movimiento, sus encuadres, sus cortes, sus intermitencias, el film incesantemente plantea una ausencia, una falta, que es incesantemente recapturada para [...] el film, ese proceso que enlaza el espectador como sujeto en la concepción del espacio cinematográfico” (2000, 32).

<sup>29</sup> Estas teorías surgen en Francia (en las revistas *Cinétique* y *Cahiers du Cinéma* principalmente) a fines de los años sesenta y en ellas se conjuga la semiología con el psicoanálisis y el marxismo.



Por otra parte, las ideas de Theodor Adorno a favor de un arte autónomo y las de Walter Benjamin en función de un arte político abren un panorama fundamental para pensar las películas que nos ocupan.<sup>30</sup> Para Adorno, el carácter crítico de la obra de arte autónoma reside en su conflictividad respecto de la realidad. A diferencia de la obra de arte producida bajo la lógica de la mercancía, sometida a lo que Adorno y Horkheimer denominan “la industria cultural”,<sup>31</sup> la obra de arte autónoma se hace cargo de su singularidad, conlleva una lógica de construcción propia que es irreductible a un concepto universal. La obra está inscrita en la sociedad, pero como una diferencia radical con ella. El carácter de negatividad<sup>32</sup> de la obra produce desconcierto e inquietud y asoma como un enigma, un espacio indeterminado. Como sostiene Adrián Gorelik: “Adorno apuesta a la autonomía. En sus propios procedimientos, el arte construye estrategias críticas frente a la mercantilización de la sociedad capitalista y acumula una potencia revolucionaria a la espera de los actores del tiempo en condiciones de descifrarlas (2005, 11)”. Para Adorno, la liberación del estado de injusticia, de alienación, no es una tarea del arte, ya que este solo puede anticiparla imaginariamente.<sup>33</sup> En cambio, Benjamin propone que se debe transformar el arte en una manifestación útil para objetivos políticos liberadores. Frente a la *estetización de la política* que él observa en los sistemas de poder totalitarios, propone una *politicización del arte*, una movilización de las fuerzas de la producción estética para fines políticos. Y sostiene que el cine es el medio privilegiado para lograrlo. La dinámica entre provocación política y radicalidad estética aparece como una problemática constante en los films *underground*, una tensión que no termina de resolverse y que se manifiesta

---

<sup>30</sup> Véanse Adorno, *Teoría estética* (2004), publicado originalmente de forma póstuma en 1970, y Benjamin, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1989), publicado originalmente en 1936. Sobre el debate estético e ideológico entre los autores, véase el intercambio epistolar entre ambos, publicado en *Aesthetics and Politics* (1977).

<sup>31</sup> En el ensayo “La industria cultural”, incluido en el libro *Dialéctica del iluminismo* (1987) y publicado originalmente en 1947, Adorno y Horkheimer sostienen que la mercantilización de la sociedad de consumo también es aplicada a la lógica interna de las obras sometidas a la industria cultural. La serialización, la estandarización y el carácter identitario de estas obras producen un efecto de control que niega toda posibilidad de perspectiva crítica.

<sup>32</sup> La dialéctica negativa adorniana es un concepto filosófico basado en la dialéctica de Hegel. En la teoría de Adorno, sin embargo, no existe ese tercer momento de superación de los dos términos anteriores. La dialéctica negativa se funda en ese momento de pura negatividad, en un conflicto que se mantiene irresoluble. En este sentido, la obra de arte autónoma tiene una lógica propia que no puede ser reducida a un universal, ya que siempre hay algo que la excede, que la desborda.

<sup>33</sup> Las leyes internas de la obra de arte suponen su singularidad, irreductible a una ley universal. Los materiales y los elementos que constituyen la obra están reconciliados entre sí, lo que deja en evidencia la no conciliación, las fracturas de la realidad externa a la obra. En tal sentido, la obra estaría adelantando, en su propia lógica, lo que podría ser una realidad reconciliada; una suerte de recuerdo del futuro que crea, por su mera existencia, un conflicto irresoluble con la realidad.

tanto en las películas como en las reflexiones de los cineastas y los debates que establecen, por ejemplo, con cierto cine político de corte militante.

Para pensar los vínculos entre estética y política en los textos fílmicos utilizaremos las nociones que propone Ismail Xavier en su artículo “Historical Allegory”. A partir de la noción de alegoría –y más precisamente de la alegoría nacional–, el autor se propone estudiar los lazos entre las producciones artísticas (en este caso cinematográficas) y su contexto social, político y cultural. Al respecto, lo primero que señala Xavier es la comprensión de la alegoría como una instancia mediadora, como un modo de discurso que entabla un vínculo, una relación con su tiempo.

La alegoría ha vuelto a resurgir y una de las razones para ello en los tiempos modernos es el hecho de que siempre ha sido el proceso significante más identificado con la presencia de la mediación, con la idea de un artefacto cultural que requiere marcos específicos de referencia para ser leídos, bastante distante de cualquier sentido de lo “natural” (2004, 333).

Xavier distingue entre un concepto clásico de alegoría (propio de la Antigüedad y del cristianismo y en el cual la alegoría es entendida como acceso a una verdad develada) y un concepto moderno, que opera a partir de una tensión entre un impulso de totalización y su inevitable incompletitud.<sup>34</sup> Mientras en la alegoría clásica el trabajo hermenéutico reside en remover las capas añadidas por el tiempo para finalmente acceder a un significado único y verdadero, en la alegoría moderna “la superficie enigmática no proviene de una conciliación de un significado existente, sino, por el contrario, es concebida como una instancia de conciencia del lenguaje” (2004, 364). Estas dos formas de alegoría no son necesariamente cronológicas. Incluso en una misma década o en un mismo país se pueden observar estratégicas alegóricas “que confirman el fuerte diálogo con la tradición y con la ruptura de los tiempos modernos” (2004, 358). Cuando Xavier se detiene a analizar las alegorías nacionales<sup>35</sup> presentes en los cines de los años

---

<sup>34</sup> Xavier retoma la noción de alegoría de Benjamin tal como aparece en su texto “El origen del drama barroco alemán” (1925). Según Xavier, la noción de alegoría de Benjamin está basada en una visión particular, antiteleológica, de la historia. Para Benjamin, solo se puede acceder al pasado a través de sus restos, de sus fragmentos. Las alegorías, por su parte, hacen algo similar “cristalizando el paso del tiempo y enfatizando lo que permanece incompleto” (2004, 345).

<sup>35</sup> El autor sostiene que hay determinados momentos históricos en los cuales el concepto de nación funciona como un horizonte discursivo totalizador. La nación en tanto principio unificador ofrece

sesenta y setenta (momento de gran radicalidad política y social en el mundo), observa que las dos formas se encuentran vigentes: tanto un modelo convencional de práctica alegórica (a la que denomina alegoría pragmática o tipológica),<sup>36</sup> en la cual la nación ha reemplazado a la doctrina religiosa en su creación de marcos discursivos y teleológicos, como un modelo moderno, que se presenta en tanto discurso fragmentario e incompleto y que coincide, a su vez, con una perspectiva modernista del arte como instancia de discontinuidad y opacidad. La dinámica entre totalización y fragmentación (y que Xavier ejemplifica a partir de la obra de Jean-Luc Godard)<sup>37</sup> será una cuestión central para la presente investigación, fundamentalmente a la hora de abordar la construcción de determinados relatos nacionales, como las nociones de “pueblo”, “nación”, “identidad” e “intelectualidad”, en los textos que nos ocupan.

Asimismo, utilizaremos el marco metodológico expuesto por Xavier para definir e identificar las fuentes de diseño alegórico dadas en cada caso. Estas involucran, por un lado, el análisis de los modelos, iconografías y patrones narrativos, que pueden construirse de dos maneras: horizontalmente (una operación narratológica basada en una sucesión de planos que genera una estructura de acción espacio-temporal) o verticalmente (una operación creada por la interacción de la imagen con la banda sonora, o con conexiones intertextuales). Y por el otro, el estudio histórico de su significado en un contexto social específico. Los tres ejes de análisis que propone Xavier (el iconográfico o espectacular, el narrativo y el histórico social) y sus consecuentes interconexiones serán los pilares fundamentales para pensar las construcciones alegóricas en los films de nuestro corpus de investigación.

Además, Xavier subraya, para el estudio de la alegoría nacional, la importancia de contar con información sobre el contexto cultural y social en el que film está inserto. De esta manera, toma distancia y critica el concepto de alegoría nacional que propone

---

principios rectores que crean un sentido de totalidad que permite establecer un horizonte colectivo de experiencias en un determinado período. Por su parte, Xavier está pensando la nación como una “comunidad imaginaria” en el sentido en que la entiende Benedict Anderson (1983): como una entidad colectiva y coherente que se refiere a grupos heterogéneos y que pertenecen a una sociedad compleja.

<sup>36</sup> Este tipo de alegoría es característico del cine político militante, que tiene en su horizonte discursivo la revolución como forma de liberación nacional.

<sup>37</sup> Xavier observa en los films de Godard ciertas operaciones dialécticas entre fragmentación y totalización. Mientras en los films del director francés el sentido de fragmentación proviene del uso del *collage* (de la mezcla de géneros narrativos y materiales), el sentido de totalización “es el resultado de una serie de alusiones irónicas a las contradicciones francesas en un momento de consolidación de la sociedad de consumo en Europa” (2004, 349).

Fredric Jameson (“Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, 1986), al que considera esquemático y superficial.<sup>38</sup> En este sentido, el autor sostiene que no se puede hablar de alegorías sin lidiar con la estructura de los textos y su recepción en un contexto cultural y social determinado. Las dinámicas de la producción (o expresión) y del consumo (interpretación) devienen complejas, incluso en los casos en los cuales el productor y el lector comparten el mismo horizonte referencial. Coincidimos con el autor en que una lectura de los aspectos estructurales de una alegoría debe vincularse con información histórica válida para comprender esos mecanismos dentro de un proceso cultural específico.

Para situar las producciones subterráneas en el contexto cultural de la Argentina de fines de los años sesenta, comprender y analizar las prácticas de los cineastas, así como sus modalidades de intervención, sus relaciones con la institución cinematográfica, con la crítica, con otros movimientos cinematográficos contemporáneos, con el público y sus posicionamientos políticos e ideológicos, utilizaremos la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (1967). Este autor remite a una metáfora física, la teoría de los campos de fuerza, para referirse al campo intelectual. El campo (en tanto relacional y sistémico) funciona como un conjunto de engranajes interdependientes en el cual interactúan fuerzas sociales, tanto antagónicas como complementarias, que juegan un rol central en la imposición de la legitimidad cultural. El campo intelectual (pero también el artístico o cultural) debe ser entendido como un escenario de lucha por la apropiación de un capital simbólico. Las posiciones de los actores dentro de un campo se definen entonces en relación con la posesión de ese capital específico y las posiciones de los otros actores u agentes que pertenecen a ese campo. Quienes monopolizan ese capital ocupan una posición dominante y hegemónica, mientras que, de manera gradual y alejándose del centro del campo, quienes disponen de menor capital ocupan lugares más desplazados y marginados. Los agentes que participan de estos espacios instrumentan diversas

---

<sup>38</sup> En “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism” (*Social Text*, n. 15, 1986, pp. 65-88), Jameson realiza una interpretación a partir de la cual las producciones alegóricas se corresponden a un cierto estadio del desarrollo social y económico de una determinada nación. Dice Xavier: “La idea de una alegoría nacional como tercermundista ha demostrado ser una imagen reduccionista y ha provocado reacciones negativas en ciertos sectores de la crítica” (2004, 335). Sobre las críticas al modelo planteado por Jameson, véanse el artículo de Aijaz Ahmad “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the National Allegory”, *Social Text*, n. 17, 1987, pp. 3-25, y las reflexiones de Ana Amado en *La imagen justa*, Buenos Aires, Colihue, 2009, p. 34.

estrategias que constituyen prácticas orientadas por la relación entre los recursos y la estructura de posibilidades que el campo ofrece.

Cada campo tiene una serie de normas de funcionamiento, de reglas de producción, que son específicas de ese ámbito. El campo artístico es autónomo, por ejemplo, del campo político. Sin embargo, esta autonomía no deja de ser relativa, ya que la obra de arte está condicionada por sus circunstancias históricas y sociales. “El intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra” (1967, 172). En todo artista existe una adecuación entre el proyecto creador y las necesidades del campo. La obra de arte es el resultado de la dialéctica entre el proyecto creador, el habitus individual del artista<sup>39</sup> y las necesidades del campo.

Estas nociones que propone Bourdieu no son transnacionales ni transhistóricas, sino que están ligadas a una coyuntura concreta y específica. En el período que nos ocupa, la “relativa autonomía” del arte queda subsumida por la lógica del campo político, que va invadiendo todas las esferas, problematizando incluso la noción misma de lo simbólico como capital válido y legítimo. En el libro *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2000), Mariano Mestman y Ana Longoni analizan, en forma de itinerario (desde comienzos de los sesenta hasta el Cordobazo), la manera en que la vanguardia artística (plástica) argentina<sup>40</sup> se radicaliza y se acerca, cada vez más, a la vanguardia política, hacia un campo ajeno al campo artístico. La dialéctica que propone el libro entre las obras, los artistas y la situación política y social es fundamental para analizar cualquier fenómeno cultural del período y nos brinda un marco metodológico que nos permite pensar la interrelación entre los diferentes actores sociales y el contexto al que pertenecen. A pesar de que el texto de Mestman y Longoni no se refiere –o lo hace de manera lateral– a la situación cinematográfica, plantea un clima de época, una “estructura de sentimiento”<sup>41</sup> que vibraba en todos los sectores de la sociedad.

---

<sup>39</sup> “El habitus es ese principio generador y unificador que traduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas.” (Bourdieu, 1997, 19). Los habitus se diferencian, pero, asimismo, son diferenciadores: “Los habitus son principios generadores de prácticas distintas y distintivas, pero también son esquemas clasificatorios, principios de clasificación” (1997, 20).

<sup>40</sup> Sobre todo la relacionada con el Instituto Di Tella, pero también la vanguardia rosarina.

<sup>41</sup> La noción de “estructura de sentimiento”, acuñada por Raymond Williams en *La larga revolución* (2003, versión original de 1961), nos permite comprender los valores y significados que, como tal, son sentidos por una sociedad en un momento específico. Williams se refiere al conjunto de valores,

Por su parte, Claudia Gilman, en su texto *Entre la pluma y el fusil* (2003), sostiene que entre fines de la década de los sesenta y los primeros años de la década de los setenta el artista se convierte en un intelectual al que se le exige no solo comprometerse con la situación política y social de su tiempo, sino también afirmarse cada vez más en el plano político en detrimento del simbólico. En el libro *La batalla de las ideas*, Beatriz Sarlo explica de manera esclarecedora esta nueva perspectiva revolucionaria:

La cuestión es liberar a la práctica intelectual de las trampas del reformismo. Solo así se garantizará la relación con el sujeto colectivo revolucionario y el intelectual podrá entender –más bien: aprender– el lugar de la cultura en la revolución. La lucha de clases –de la que antes se hablaba, pero no constituía la piedra de toque de la cuestión de los intelectuales– es el punto que divide las aguas entre reformistas y revolucionarios. La lucha de clases define todo en todos los campos, y las lógicas de las prácticas específicas –que aceleradamente dejan de serlo– se ordenan según el conflicto principal, que está determinado siempre por el lugar y la perspectiva del proletariado o del pueblo (2007, 143).

Gilman plantea una puja por la legitimidad dentro del campo entre dos tipos de intelectualidades: el intelectual como conciencia crítica de la sociedad (una suerte de idea residual) y el intelectual revolucionario, figura emergente, que cuestiona la legitimidad de la figura anterior, que había sido productiva hasta mediados de los años sesenta y que era pensada en términos de compromiso.<sup>42</sup> Según la autora, la obra comprometida puede ser formulada a partir de una estética realista o de una estética vanguardista y de ruptura, como es el caso de los cineastas subterráneos, que se caracteriza por una “paridad jerárquica de la serie estética y la serie política”, entendiendo que la tarea del artista es hacer avanzar el arte del mismo modo que la

---

percepciones, experiencias sociales y culturales vivenciadas por una generación en un período determinado. Esta estructura de sentimiento tiene grandes efectos sobre la cultura, ya que produce significaciones que influyen sobre la difusión y la recepción de la cultura.

<sup>42</sup> La teoría del compromiso es asociada a la figura de Jean-Paul Sartre y su libro *¿Qué es la literatura?*, publicado originalmente en 1948, pero que en la Argentina funciona operativamente durante los primeros años de la década de los sesenta. Allí, Sartre sostiene que el intelectual debe comprometerse con las experiencias y acontecimientos que lo rodean y expresar sus preocupaciones frente a la comunidad. “La función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente” (1972, 58). Sobre la productividad del pensamiento sartreano en el campo intelectual argentino, véanse los libros de Oscar Terán *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)* (1993) e *Historia de las ideas en la Argentina* (2008), específicamente el capítulo 9.

vanguardia política hace avanzar las condiciones de la revolución. De esta forma, el compromiso artístico político involucra la “apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo” (2003, 144).

Finalmente, el concepto de “obra abierta” esgrimido por Umberto Eco (1992) nos permitirá pensar los films en relación con su instancia receptora. Eco sostiene que las obras construyen innumerables posibilidades de experiencias en el receptor, basadas en una polifonía propias del lenguaje simbólico. Las reacciones generadas por la obra dependerán, entre otros factores, de las condiciones históricas y culturales en que son percibidas. El destinatario, convertido en una suerte de coautor, reconstruye la propuesta inicial dada por el artista en una relación dialéctica con la obra de arte. Sin embargo, en determinadas producciones que se inscriben en lo que el autor denomina “arte contemporáneo”, se produce una multiplicación “de los sentidos posibles del mensaje”. Este aumento de información en la obra conlleva a una “apertura de un segundo grado” que torna los procesos polisémicos en operaciones aún más complejas. La teoría planteada por Eco resulta productiva para pensar tanto las operaciones discursivas inscriptas en los films como las condiciones de recepción de las películas en los diversos momentos históricos y en los diferentes lugares geográficos en los que estas fueron exhibidas.

## **7. Estructura de la Tesis**

En los cuatro capítulos que estructuran la presente investigación de doctorado se abordará el estudio del cine *underground* en la Argentina. Estos se encuentran circundados por la presente introducción teórico-metodológica, que da cuenta del problema de investigación y de las hipótesis propuestas, y por las conclusiones finales, que desplegarán los resultados adquiridos luego del desarrollo de la tesis. A ellos se les adicionará un apéndice con las entrevistas realizadas especialmente para la investigación a varios cineastas y participantes de la escena *underground* nacional, junto con un listado de fichas técnicas de los films seleccionados como corpus de la investigación. También se incluirán notas de prensa, críticas y entrevistas de la época que consideramos relevantes, así como fotografías y afiches de las películas.

El capítulo I se encargará de describir la escena *underground* en el cine argentino. En el apartado inicial, se dará cuenta de los diferentes participantes que conforman este grupo (que incluye tanto a directores como a guionistas, técnicos, actores y críticos), así como de las características y de la dinámica de aquel. Se estudiarán la relación del grupo con el cine moderno (los referentes europeos y norteamericanos, los cineclubes, las publicaciones especializadas) y los vínculos que mantiene con la vanguardia teatral y con el ambiente publicitario del cual proviene, y se relevarán los espacios de pertenencia y encuentro (los pasillos del Laboratorio Alex, los cafés, las clínicas psicoanalíticas). Asimismo, se analizarán las diferentes estrategias productivas que se llevan adelante para la realización de los films, que incluyen desde experiencias colectivas como “La noche de las cámaras despiertas” y colaboraciones y asistencias en los proyectos individuales hasta intentos de generar una agrupación formal, como la productora CAM (Cine Argentino Moderno), integrada por Bejo, Cozarinsky y Ludueña. También se señalarán otros proyectos colectivos inconclusos. Por otra parte, el segundo apartado de este capítulo se centrará en la figura del cineasta *underground* como intelectual crítico, y la posición marginal e incómoda que ocupa dentro del campo cultural regido entonces por un horizonte discursivo radical y revolucionario. Luego de un breve repaso por la figura del director/intelectual en la historia del cine nacional, se abordarán las reflexiones de los cineastas estudiados a partir del análisis de diversos textos, declaraciones y entrevistas. El pensamiento crítico y teórico de los directores estará agrupado en función de determinados núcleos temáticos, lo que permitirá comprender estas declaraciones aisladas y dispersas como un marco teórico consistente en el que se configuran una serie de problemas y conceptos que se verán plasmados en los films. Los ejes que se abordarán son los siguientes: la relación del cine con las otras artes (la literatura, la música y el teatro); el concepto de “realidad” y su vínculo con el registro ficcional y documental, y el cine político (en dónde reside la politicidad de un film, los debates y confrontaciones con el nuevo cine latinoamericano). Por último, se relevarán los medios gráficos en los cuales circulan esas declaraciones. Analizaremos el caso particular de la revista peruana *Hablemos de Cine* (que publica un *dossier* con varios textos de los cineastas subterráneos, lo que conforma una especie de manifiesto del grupo); las revistas especializadas *Cine & Medios* y *Filmar y Ver* (en las cuales conviven diferentes visiones y perspectivas ideológicas sobre el quehacer cinematográfico), y las publicaciones culturales *Los Libros* y *Literal* (que, a pesar de



que no se dedican exclusivamente al cine, comparten con el grupo *underground* una concepción estética y política similar).

En el capítulo II se analizará el surgimiento del cine *underground* en el contexto del campo cinematográfico nacional del período, caracterizado por una explosión de diversas manifestaciones contraculturales. En la primera sección, “Marginalidades y fronteras”, se estudiarán estos otros movimientos, grupos y corrientes marginales en función del vínculo que proponen entre vanguardia estética y política, observando tanto los puntos de contacto como las diferencias que plantean con el cine subterráneo. Analizaremos, en primera instancia, el *otro* cine *underground*, ya que también se utilizó ese término para referirse al cine experimental de Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Horacio Vallereggi y Silvestre Byrón, entre otros. Estos cortometrajes apelan a producir un efecto sensorial y afectivo en el espectador a partir de determinados efectos visuales (producto de los juegos entre el movimiento, la luz y el sonido). En segunda instancia, estudiaremos los films del Grupo de los Cinco, conformado por los publicistas Juan José Stagnaro, Ricardo Becher, Raúl de la Torre, Néstor Paternostro y Alberto Fischerman. Las películas, financiadas por los propios directores y que proponen una serie de innovaciones formales, están abocadas a retratar historias situadas en el ámbito cultural de su tiempo. En tercera instancia, estudiaremos los grupos de cineastas militantes, cuyas películas son producidas y exhibidas de manera clandestina (como Cine Liberación, Realizadores de Mayo, Cine de la Base). Estos grupos, que tienen una predilección por el documental como registro para retratar la realidad social y una clara voluntad didáctica, entienden el cine como un medio para lograr determinados objetivos políticos concretos. Más allá de que cada uno de los grupos mencionados se aleja del cine *underground* debido a que se posicionan en solo uno de los ejes del binomio vanguardia/política, también presentan confluencias, algunas menores y anecdóticas, y otras, cruciales y determinantes. Estas últimas serán el eje del segundo apartado del capítulo, “Marginalidades y referentes”. En esta sección analizaremos determinados films que, aunque enmarcados en los otros grupos mencionados, funcionan como textos fundantes y necesarios para la producción del cine *underground* inmediatamente posterior: *The Players vs. Ángeles Caídos*, *La hora de los hornos* y añadiremos también la inclasificable y solitaria *Invasión*, de Hugo Santiago. Sin embargo, cada una de estas películas se encuentra ligada a nuestro objeto de estudio de manera diversa. *The Players*... es considerada una película faro por los directores, y

presenta una serie de procedimientos formales, narrativos y espectaculares que serán parte del repertorio estético del cine subterráneo: el juego con el lenguaje; el uso del azar y la improvisación; la narración fragmentaria; la autorreflexividad; la problematización de los límites entre documental y ficción; el film abierto o participativo. *Invasión*, por su parte, y a pesar de que es una película que circula por los carriles comerciales, construye un discurso político a través de operaciones alegóricas, estrategia que será utilizada y reelaborada por las producciones subterráneas. *La hora de los hornos* se presenta como un caso más complejo, ya que es un referente con el cual las películas discuten y confrontan. Aunque enmarcado dentro de la corriente de cine militante, este film ha marcado un antes y un después en la cinematografía nacional. El novedoso mecanismo de exhibición inaugurado por *La hora de los hornos* tiene sus implicancias directas en lo que se conoce como “La noche de las cámaras despiertas”, cuyo análisis conformará la tercera y última sección del presente capítulo, “Marginalidades y antecedentes”. En tanto origen fundacional del grupo, esta serie de cortos realizados por los cineastas subterráneos presenta el punto más álgido entre radicalismo estético y acción política. Esta experiencia, que repercute de manera rotunda en los cineastas, termina por configurar las modalidades productivas y discursivas de este cine.

En el capítulo III, se presentará un análisis exhaustivo de los textos fílmicos seleccionados en función de una serie de características comunes (tanto narrativas como espectaculares y semánticas) y del vínculo que proponen entre vanguardia y política. En primer lugar, analizaremos estas producciones en función de una estética de la violencia, una violencia que se manifiesta tanto en lo representado como en sus estrategias de representación. Analizaremos los diversos modos en que esta se inscribe en los relatos (explícita y manifiesta o sugerida a través del fuera de campo), así como los diversos mecanismos por los cuales socavan el modo de representación institucional. En segundo lugar, y luego de realizar una breve descripción argumental de los films, observaremos cómo las precarias condiciones de producción (un escaso presupuesto, rodajes interrumpidos, horarios de filmación acotados) no solo no condicionan los films, sino que además constituyen la estética particular del cine subterráneo, que denominaremos, según el término que propone Xavier, una “estética de la chatarra”. Esta consiste en una apropiación parcial, desordenada, subversiva y caótica de determinados procedimientos discursivos, representaciones y simbologías de la cultura

hegemónica. En función de esto, se analizarán la construcción fragmentaria de los relatos (a través del uso de la cita, el *collage*, el pastiche, la parodia), la representación crítica de los medios masivos de comunicación (la televisión y la publicidad) y la utilización irreverente de ciertos géneros cinematográficos hollywoodenses o de ciertos géneros menores y populares, como la historieta. Finalmente, y en función de las características analizadas y desarrolladas anteriormente, observaremos las operaciones alegóricas presentes en los textos fílmicos –a partir de la representación de la ciudad, de la familia, del pueblo y de la estructura de los personajes (especialmente las figuras del héroe y del intelectual)–, que configuran los núcleos semánticos de aquellos (la revolución, la Nación, la identidad y el populismo, entre otros tópicos).

En el capítulo IV, estudiaremos los circuitos de exhibición de los films, así como las lecturas críticas que han recibido a lo largo del tiempo. A pesar de que cada film tuvo un recorrido propio y singular, realizaremos un itinerario que comprende la exhibición nacional –deteniéndonos en tres etapas particulares– y la internacional. Cada uno de estos períodos estará acompañado por un relevamiento de las notas y reseñas periodísticas de la época. Dentro de la exhibición nacional, el primer momento remite a la proyección original de los films. A pesar de que la circulación de las películas fue sumamente restringida (los espacios de exhibición eran por lo general la Sala 7 de Alex, los cineclubes, y las proyecciones hogareñas), la difusión de los films ha sido considerable, por lo que en este primer momento las películas fueron más leídas que efectivamente vistas. Analizaremos casos particulares de censura perpetrada tanto en contra de los films (la confiscación de *Alianza para el progreso*) como de las publicaciones (la revista *Satiricón* fue secuestrada por comentar las escenas eróticas de *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*). El segundo momento se centra en 1973, cuando, en una demostración de apertura democrática, el Instituto Nacional de Cinematografía decide permitir la exhibición de todas las películas que habían sido marginadas por la dictadura militar. Esta intencionalidad, sin embargo, está lejos de conformar una panacea para la exhibición de los films paralelos. Los reclamos y conflictos en torno al tema están documentados en una serie de notas, entrevistas y declaraciones de los cineastas. El tercer momento refiere a la recuperación de esas producciones en ciclos, festivales, programas de televisión y retrospectivas a partir de los años 2000. No solo se rescatan las obras inéditas hasta ese momento, sino que también se producen una serie de documentales sobre figuras emblemáticas del período

(*Alberto Fischerman, entre la vanguardia y el comercio*) o de experiencias colectivas (*La noche de las cámaras despiertas*, Andrade y Cruz). Aquí, las notas de prensa vuelven a colocar en el centro de la escena los films *underground*, que desde entonces pueden llegar a un público más amplio. Sin embargo, la propuesta revulsiva y contestataria de los films pierde su vigencia veinte años después. Predomina una mirada nostálgica frente a un pasado añorado y distante. Por otra parte, estos films participaron en su momento en diversos festivales internacionales (europeos y norteamericanos), en los que incluso ganaron varios premios. La lectura, muchas veces parcial o incluso distorsionada de las obras en la prensa extranjera, obliga a pensar también la recepción en otros espacios de circulación de estas películas, que abordan temáticas fuertemente localistas y coyunturales. Analizaremos a modo de conclusión del capítulo tanto las causas del desfase entre una circulación nacional altamente restringida y una circulación internacional de gran visibilidad como sus consecuencias.

Sobre la base de los resultados reunidos hasta esta instancia, pondremos a dialogar a modo de conclusiones los contenidos analizados en forma particular en cada uno de estos capítulos, intentando entrecruzar los films con los pensamientos y reflexiones teóricas de los cineastas, el campo cinematográfico del período y la experiencia concreta de su exhibición y lectura crítica. De esta manera, podremos definir, describir y explicar el horizonte estético, ideológico y político de un cine que demostró ser uno de los movimientos más radicales, irreverentes e iconoclastas de la historia de la cinematografía nacional.

## CAPÍTULO I

# La vía subterránea

## 1. La conformación de una tribu

Buenos Aires, principios de los años setenta. Un grupo de directores provenientes del ámbito publicitario comenzaba a realizar una serie de películas que los críticos denominaron *underground*. Las películas combinaban la experimentación y el desenfado propio de la vanguardia con un compromiso político y social. Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Edgardo Cozarinsky, Miguel Bejo, Rafael Filippelli, Edgardo Kleinman y Bebe Kamin estaban convencidos de que tanto los cineastas como sus películas debían comprometerse, de alguna manera, con la realidad política del país. Asimismo, también estaban convencidos de que ese compromiso no debía encuadrarse en el marco de un partido, movimiento o tendencia ideológica en particular. El cine debía expresar las contradicciones propias de la sociedad en la cual estaban insertos, pero esto no debía convertirse en el fundamento y la finalidad de los films.

Los cineastas subterráneos no constituían un grupo en un sentido formal. No había un programa estético ni un manifiesto en común. Tampoco estaban reunidos bajo ninguna institución u organismo. Cada director realizaba sus proyectos de manera autónoma e independiente. Se juntaron voluntades individuales que por momentos se sumaban y generaban, como sostiene Kamin, “un resultado que era mayor por el hecho de estar juntos”. No había a priori una elaboración colectiva ni una actividad compartida. “Nadie discutía con el otro en el sentido de ‘qué te parece mi proyecto’. Lo hacíamos. Era esto y todos íbamos detrás. Vos querías hacer tu película y la hacías. Nadie te preguntaba si era comedia, drama o lo que fuere. Había que hacerla, eso sí. Y nos poníamos la camiseta” (Kamin, 2013). “Éramos un grupo humano, más que un grupo funcional”, recuerda Román García Azcárate, guionista de *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*.<sup>43</sup> Un “grupo de delirio atravesado e impulsado por una corriente afectiva y amistosa”, coincide Miguel Bejo. Más que como grupo, la red integrada por cineastas y demás participantes de la escena *under* porteña funcionaba como una comunidad. “En grados variables, éramos todos más o menos amigos”, reflexiona García Azcárate. En efecto, entre ellos prevalecían la camaradería, la solidaridad, el compañerismo y, por sobre todo, el deseo, el deseo de filmar más allá de cualquier dificultad y en las condiciones más adversas. “Era tratar de satisfacer una necesidad que tenía que ver con

---

<sup>43</sup> Esta cita, al igual que el resto de las citas que no tienen referencia en este capítulo, pertenece a la serie de entrevistas que la autora les realizó a los participantes de la escena *underground*, y que se encuentran en la sección Anexos.

objetivos artísticos, expresivos y narrativos”, expresa Kamin. Esta “tribu”, como la describe el director y sonidista, estaba constituida por personas que pertenecían a una misma generación (sus integrantes tenían entonces entre 25 y 35 años) y que estaban unidas por lazos afectivos y laborales, pero fundamentalmente por una afinidad ideológica, política y cultural. El carácter informal del grupo –“informalísimo”, sostiene Julio Ludueña– lo volvía abierto y permeable a la entrada de diferentes participantes. Funcionaba como una red en la que cada integrante iba incorporando sus amistades y conocidos, y en la que participaban, además de los cineastas, guionistas, técnicos y actores.

En este apartado describiremos la inscripción del grupo subterráneo en la trama cultural porteña de comienzos de los setenta. Asimismo determinaremos una serie de prácticas y discursos comunes que atravesaron al grupo y le dieron una coherencia interna más allá del eclecticismo y la versatilidad que lo caracterizaban. En función de estos tópicos, estableceremos, en primer lugar, una nómina de participantes que incluye tanto a los protagonistas como a todos aquellos que, desde un lugar secundario, estuvieron involucrados en la escena subterránea. En segundo lugar, trazaremos los lazos –que no estuvieron exentos de tensiones– entre la publicidad y la cinefilia; dos prácticas ligadas al audiovisual que fueron determinantes en la formación cinematográfica de los directores y técnicos. Finalmente, describiremos los diferentes espacios, laborales, recreativos y artísticos que ellos frecuentaban. Estos conformaron un circuito de socialización y encuentro que sería crucial para el debate y el intercambio de ideas y que se manifestaría en cada uno de los proyectos cinematográficos llevados a cabo.

### **1.1. Los directores**

En primer lugar, es necesario mencionar a Alberto Fischerman (1937-1995), quien ocupó un sitio importante dentro del grupo como guía y rector intelectual. A pesar de que era prácticamente autodidacta en el terreno audiovisual (tenía una formación académica en otras disciplinas, como la música, la arquitectura y la antropología), Fischerman logró convertirse en una figura relevante tanto en el ámbito del cine como en el de la publicidad. Durante los años sesenta, realizó sus primeros cortometrajes:

Curso preliminar” (1960), “Quema” (1962),<sup>44</sup> “Para una despedida” (1964) y “El techo de Soldi”<sup>45</sup> (1966). Si bien sus primeros pasos en el medio estuvieron ligados a la televisión (trabajó como camarógrafo para el noticiero *Telenoche*), fue en la publicidad donde forjó una importante y exitosa carrera como director: luego de trabajar en la agencia de Fernando “Pino” Solanas, fundó junto con Fernando Arce su propia productora en 1964. En 1968 filmó su ópera prima, *The Players versus Ángeles Caídos*, que funcionó como una gran influencia para el resto de los cineastas subterráneos.<sup>46</sup> En 1973 realizó, ya dentro del marco del cine *underground*, el medimetro *La pieza de Franz*. Su carrera como cineasta estuvo caracterizada por un gran eclecticismo, al realizar películas de corte netamente comercial (*La clínica del Dr. Cureta* [1987] y *Las puertitas del Sr. López* [1988]) y otras más experimentales y ensayísticas, como sus primeros films o *Gombrowicz o la seducción (Representado por sus discípulos)* (1986).<sup>47</sup>

Fischerman llegó a ser considerado por algunos directores como una suerte de “padre artístico” del grupo. Como sostiene Kamin, “Alberto, de alguna manera, ocupó un lugar de referencia, de liderazgo. Porque venía de antes, y además porque era muy talentoso. Era un tipo que vivía el cine muy intensamente. [...] Era el epicentro alrededor del cual girábamos todos”. En efecto, varios de los directores comenzaron su carrera profesional trabajando con él. Uno de ellos fue Miguel Bejo (1944), que antes de ingresar en el mundo publicitario había estudiado en la escuela del Instituto de Cinematografía (anteriormente había estudiado Química en Rosario); había integrado el grupo de teatro independiente TIM (dirigido por Carlos Mathus) el *staff* de una revista del Partido Comunista, y director de la revista de poesía *Cronopio* (junto con Ariel Bignami, Juan Carlos González y Cristina Grisolia). A mediados de los años sesenta, Bejo realizó sus primeros cortometrajes. Algunos tenían un formato narrativo (uno de ellos estaba basado en un cuento de Horacio Quiroga) y otros eran más experimentales, realizados en 16 mm y sin banda de sonido. Estos últimos participaron en diversos festivales del interior del país. Hasta el momento ha realizado solamente dos películas: *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*.

---

<sup>44</sup> Este corto fue premiado en el Festival de Viña del Mar.

<sup>45</sup> Realizado en colaboración con Fernando Arce. Fue un encargo de la Municipalidad de Buenos Aires para retratar la cúpula del Teatro Colón pintada por el artista Raúl Soldi.

<sup>46</sup> Las influencias tanto estéticas como productivas del film serán analizadas en el capítulo II de la Tesis.

<sup>47</sup> Sus otros films comprenden el episodio “Los pocillos”, en *Las sorpresas* (1975); “El hambre”, en la película *De la misteriosa Buenos Aires* (1981); *Los días de junio* (1985), y *Ya no hay hombres* (1991).



En 1978, en plena dictadura militar y con su última película sin terminar, se exilió en Francia, donde reside actualmente.

Rafael Filippelli (1938) también provenía del ambiente publicitario. En 1970, luego de trabajar en Gil & Bertolini y Swing, creó su propia agencia junto con Luis Zanger: Rafael Filippelli Cine. Sus primeros pasos en el cine los dio como asistente de Leopoldo Torre Nilsson. En 1961 realizó su primer cortometraje, “Porque hoy es sábado”, y nueve años después, el medimetro *underground* *Opinaron*. Entre 1976 y 1982 se exilió en México, donde continuó con su carrera publicitaria. En 1985 dirigió su primer largometraje, *Hay unos tipos abajo*, junto con Emilio Alfaro. Posteriormente, su obra incluye *El ausente* (1987), *Imágenes más sonidos* (1990), *Buenos Aires I* (1991), *Buenos Aires II* (1992), *José Aricó* (1992), *Buenos Aires III* (1993), *El río* (1993), *Retrato de Juan José Saer* (1996), *Lavelli* (1996), *Una actriz* (1997), *Notas de tango* (2000), *Una noche* (2002), *Esas cuatro notas* (2004), *Música nocturna* (2007), *La mirada febril* (2008) y *Secuestro y muerte* (2010). También fue miembro del consejo de redacción de la revista *Punto de Vista* y profesor en la Universidad del Cine.

Julio Ludueña también trabajaba en publicidad cuando realizó su primer largometraje, *Alianza para el progreso* en 1971. Anteriormente había sido asistente de varios directores teatrales, y había incursionado en la televisión como tiracables y cursado estudios en técnica audiovisual. En 1974 realizó su segunda película marginal, *La civilización está haciendo masa y no deja oír*. Luego de más de tres décadas sin filmar, estrenó en 2009 *El ángel Lito*, y en 2014 la película de animación *Historias de cronopios y de famas*, basada en los cuentos de Julio Cortázar.

A diferencia de los directores anteriores, Edgardo Cozarinsky (1939) no provenía del ámbito de la publicidad, sino del mundo de las letras. Había estudiado Literatura en la Universidad de Buenos Aires, donde se licenció con una tesis sobre la obra de Henry James. Escritor<sup>48</sup> y periodista, participó en diferentes revistas, como *Sur*, *Primera Plana*, *Periscopio* y *Panorama*, y también en medios especializados, como *Tiempo de*

---

<sup>48</sup> A comienzos de los setenta publicó varias obras, entre las que se destacan *El relato indefendible*, un ensayo sobre el chisme como procedimiento narrativo en Proust y James que obtuvo el premio La Nación de ensayo en 1973, y *Borges y el cine*, en 1974. Luego de dedicarse durante décadas casi exclusivamente al cine, a partir de la década del 2000 retomó su faceta de escritor y publicó libros como *La novia de Odessa* (2001), *Museo del chisme* (2005), *Palacios plebeyos* (2006), *Lejos de dónde* (2009) y *En ausencia de guerra* (2014), entre otros.

*Cine y Cine & Medios*. Asimismo, creó, a comienzos de los sesenta, la revista de cine *Flashback*, junto con Alberto Tabbia. Su primera incursión en el cine fue con *Puntos suspensivos*. En 1974 se radicó en Francia, donde desarrolló una amplia trayectoria como cineasta.<sup>49</sup> En la Argentina realizó los films *Guerreros y cautivos* (1989), *Ronda nocturna* (2005), *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010), *Nocturnos* (2011) y *Carta a un padre* (2014).

Bebe Kamin (Bernardo Czemerinsky, 1943) dio sus primeros pasos en el medio de la mano de Fischerman, al realizar la posproducción de sonido para la película *The Players versus Ángeles Caídos*. Hasta ese momento su vocación era científica: era estudiante de Ingeniería y trabajaba en la Comisión Nacional de Energía Atómica; sin embargo, después de participar en la película de Fischerman se dedicó completamente al cine. Fue el encargado de sonido de varias películas subterráneas (*Puntos suspensivos*, *Alianza para el progreso*, *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*) y también colaboró en esa tarea con otros directores, como Leopoldo Torre Nilsson y Jorge Cedrón. Su primera película como director fue *El búho*. Más tarde filmó *Adiós Sui Géneris* (1976), *Los chicos de la guerra* (1984), *Chechechela, una chica de barrio* (1986), *Homenaje* (1988), *Vivir mata* (1991), *Contraluz* (2001) y *Maestros milongueros* (2007).

Al igual que Kamin, Edgardo Kleinman (1935) comenzó su carrera en cine como técnico de sonido. Aunque tomó cursos de cine en la Asociación de Cine Experimental (ACE), su formación era ante todo musical (estudió piano, composición y armonía). Fue sonidista de la película *Puntos suspensivos*, de Cozarinsky (de quien era muy amigo); *La fidelidad*, de Juan José Jusid (1970) y *Mapuche*, de Carlos Bartolomé (1972). Durante la década del sesenta, Kleinman estuvo ligado a la crítica cinematográfica e integró el Comité de Redacción de la revista *Cinecrítica*. En 1973 realizó su único film, el mediodrama *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*.

---

<sup>49</sup> Que comprende los siguientes films: *Les Apprentis-sorciers* (1976), *Scarlatti à Séville* (1994), *La guerre d'un seul homme* (1981), *Jean Cocteau: Autoportrait d'un inconnu* (1983), *Haute Mer* (1984), *Pour mémoire: les Klarsfeld, une famille dans l'Histoire* (1985), *Sarah* (1988), *BoulevardS du crépuscule* (1992), *Citizen Langlois* (1994), *La barraca: Lorca sur les chemins de l'Espagne* (1995), *Le Violon de Rothschild* (1996), *Fantômes de Tanger* (1997), *Le Cinéma des Cahiers* (2000), *Tango-Désir* (2002) y *Dans le Rouge du Couchant* (2003).

## 1.2. Otros participantes

Además de los directores mencionados, también se encontraban en las filas del *underground* Carlos Sorín (cámara y fotografía), Jorge Goldenberg, Roberto “Dodi” Scheuer, Román García Azcárate (guionistas), Alberto Yaccellini, Julio Di Risio y Jorge Valencia (montajistas).<sup>50</sup> También eran cercanos al grupo críticos y periodistas como Ernesto Schoo, Alberto Tabbia, Juan Carlos Frugone, Néstor Tirri, Daniel López<sup>51</sup> y Enrique Raab,<sup>52</sup> y los cineastas Jorge “el Tigre” Cedrón,<sup>53</sup> Juan José Jusid y Patricio Coll.<sup>54</sup> El grupo también estaba vinculado con personalidades de la vanguardia teatral (actores, coreógrafos, dramaturgos, directores) que habían realizado varias de sus obras experimentales, *happenings* y danzas, en el Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella.<sup>55</sup>

Emplazado en el mítico edificio de Florida al 900, el Instituto Di Tella era el lugar emblemático de la vanguardia artística en los años sesenta, al que frecuentemente concurrían los integrantes de la escena *underground* cinematográfica. Aunque la actitud vanguardista no era una cualidad exclusiva del Instituto, sino que se complementaba con una serie de manifestaciones que Buenos Aires ofrecía en ese momento (sótanos, talleres, galerías, cafés concert, teatros alternativos, escuelas de teatro), el Di Tella “ha quedado como sinécdoque de la extraordinaria fuerza vanguardista y del impulso transformador de la experiencia estética de la Buenos Aires de los años sesenta” (Capalbo, 2005, 534). El Instituto Di Tella y el cine *underground* no fueron contemporáneos, o si llegaron a serlo fue solo por unos pocos meses. El Instituto cerró definitivamente en mayo de 1970, momento en el cual se empezaron a producir las

---

<sup>50</sup> Sus colaboraciones en los diferentes films serán estudiadas más adelante en el capítulo II.

<sup>51</sup> Este grupo de críticos ha tenido un papel importante en la difusión y promoción de los films *underground*, como veremos en el capítulo IV de la Tesis. En el caso de Schoo, su participación se hace extensiva también a su labor como actor en *Puntos suspensivos*.

<sup>52</sup> Periodista y militante del PRT desaparecido por la última dictadura militar, Raab (1932-1977) fue muy cercano sobre todo a Edgardo Cozarinsky y a Edgardo Kleinman, con quienes compartía el oficio de periodista en las redacciones de *Primera Plana* y *La Opinión*, respectivamente.

<sup>53</sup> Aunque practicaba un tipo de cine político que no se encontraba en los lineamientos del *under* (fundamentalmente por su extracción peronista), Jorge Cedrón (1942-1980) tuvo un vínculo muy estrecho con este. Participó como actor en la película de Fischerman *The Players...*, filmó el corto “La noche de los trastornos” durante “La noche de las cámaras despiertas” y participó en debates junto con Bejo y Cozarinsky (“El proceso del cine paralelo”, *Filmar y Ver*, n. 1, pp. 28-30).

<sup>54</sup> Patricio Coll estudió en la Escuela de Santa Fe junto con Jorge Goldenberg, con quien además filmó *Hachero nomás* (1966). Fue también asistente de dirección en *Palo y hueso* (1968), de Nicolás Sarquís.

<sup>55</sup> El Instituto estaba organizado en tres centros: el Centro de Artes Visuales (CAV), dirigido por Jorge Romero Brest; el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), dirigido por Alberto Ginastera, y el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), dirigido por Roberto Villanueva.

primeras películas subterráneas. Sin embargo, una gran cantidad de actores, actrices y *performers* que participaron en las películas provenían de ese ámbito, como Marilú Marini,<sup>56</sup> Marcia Moretto,<sup>57</sup> Osvaldo de la Vega<sup>58</sup> y Roberto Villanueva.<sup>59</sup> Alberto Ure, que también provenía del *under* teatral y estaba trabajando con técnicas novedosas y experimentales, era –además de amigo– un referente ineludible para los cineastas en materia de actores. Varios de los intérpretes de los films provenían de su taller, como Oscar “Tito” Ferreiro<sup>60</sup> e Irma Brandemann, verdadera musa inspiradora del grupo.<sup>61</sup> Ure lograba combinar y transmitir en sus *workshops* (que podían llegar a durar semanas enteras) una serie de experiencias actorales que se estaban realizando en el mundo y que eran completamente opuestas al método realista-naturalista stanislavskiano.<sup>62</sup> Por otra parte, también eran allegados al grupo los directores y dramaturgos Marcos Arocena y Mario Trejo, que habían realizado en el Di Tella obras controvertidas y polémicas, como *Orquídeas para Tina muerta* (1969) y *Libertad y otras intoxicaciones* (1967).<sup>63</sup>

Aunque pertenecía a otra generación (y a esa altura ya tenía una vasta trayectoria como cineasta), Leopoldo Torre Nilsson ocupó un rol destacado dentro del grupo. Si bien varios de los directores comenzaron su carrera trabajando con él (como Filippelli,

---

<sup>56</sup> Participó en *Puntos suspensivos*. Comenzó su carrera en Buenos Aires principalmente en la danza contemporánea, trabajando con Roberto Athayde y Alfredo Arias. “Marilú se hizo amiga mía en la época del Instituto Di Tella, adonde yo iba mucho. Marilú hizo un recital de danza que era extraordinario. Ella bailaba en la galería de arte (no en el escenario) y con toda la gente de pie a los costados”, recuerda Cozarinsky (en Peña, 2013).

<sup>57</sup> Bailarina y coreógrafa, participó en *Puntos suspensivos*.

<sup>58</sup> Participó en *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*. Integraba el experimental grupo teatral Lobo y trabajó junto con Judith Malina en el *Living Theatre*.

<sup>59</sup> Participó en la película de Edgardo Cozarinsky *Puntos suspensivos*. Villanueva (1929-2005) fue una de las figuras fundamentales de la vanguardia artística argentina. Fue director de la Comedia provincial y uno de los pioneros del Instituto Di Tella, donde dirigió el Centro de Estudio Audiovisuales (CEA) hasta su cierre. Entre sus puestas más emblemáticas del período se encuentran *Ubú encadenado* (1968), de A. Jarry, y *Tiempo de fregar* (1969), del Grupo Tiempo de Lobo. También participó en los films de Hugo Santiago *Los taitas* (1968) e *Invasión* (1969).

<sup>60</sup> Participó en el corto de Fischerman de “La noche de las cámaras despiertas”, la película de Filippelli *Opinaron* y en la ópera prima de Bejo, *La familia unida...*

<sup>61</sup> Era en aquel momento la mujer de Dodi Scheuer. Participó en varios de los cortos de “La noche de las cámaras despiertas”, *La familia unida...* y en *La civilización está haciendo masa y no deja oír*. Fue alumna de Oscar Fessler y también de Ure, con quien no solo trabajó como actriz (como en *Palos y piedras* [1967]), sino que también llegó a ser su asistente en obras posteriores.

<sup>62</sup> Retomaremos la labor de Ure en el capítulo III, en la sección que analiza las técnicas actorales de los intérpretes.

<sup>63</sup> Realizado con actores no profesionales, en el espectáculo de Trejo el ritual y la poesía se articulaban con escenas de tortura. Esto motivó fuertes reacciones críticas de todos los sectores políticos (Trastoy, 2003).

Cozarinsky y Kamin),<sup>64</sup> su influencia no provenía del orden de lo cinematográfico, sino que su figura estaba asociada a un tipo de cine que, según ellos, había que erradicar. La consigna *underground* implicaba ir en contra del cine argentino que se había hecho hasta entonces, tanto del industrial como de las nuevas modalidades expresivas: “El ‘nuevo’ cine argentino de la época nos parecía una imitación de la ‘nueva ola’ francesa o de los cineastas italianos de moda”, comenta Cozarinsky (2010, 81). “Lo despreciábamos más de lo debido”, se lamenta hoy Miguel Bejo.

De hecho, el cine que Torre Nilsson estaba realizando en ese momento se ubicaba en el extremo opuesto del *underground*, con sus películas históricas de gran producción y éxito comercial como *Martín Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1970) y *Güemes. La tierra en armas* (1971).<sup>65</sup> Así lo expresaba Fischerman en declaraciones a *El Heraldo*:

Toda la experiencia que yo hice tanto en los comerciales como en el largometraje me llevó a la convicción de que el único camino para el engrandecimiento del cine argentino no radica en un cine industrial. Lo único que nos puede salvar es la posibilidad de ser libres, y el cine industrial es todo lo contrario a la libertad, en todos los planos (1971, 126).

El papel de Torre Nilsson no estaba vinculado al proceso creativo ni a los proyectos de los subterráneos. Su rol era más cercano al de un mentor, un consejero: “Era un referente ineludible para todos. Una figura rectora, pero que fue atípica porque estaba en contacto con los jóvenes y además los promovía [...] Se sentaba a hablar con nosotros, opinaba acerca del cine que se hacía y contaba cosas del cine que veía en sus viajes y festivales. Y nos daba manija”, rememora Kamin (en Tirri, 2000, 94). La generosidad de Torre Nilsson no solo se limitaba a compartir sus conocimientos y a alentar a los jóvenes cineastas. “Babsy”, como lo llamaban sus amigos, también llegó a colaborar prestando desinteresadamente su cámara para que los directores noveles pudieran filmar.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Filippelli fue su asistente durante los años sesenta; Cozarinsky colaboró con el guión de *Los traidores de San Ángel* (1967), y Kamin fue sonidista de sus films posteriores, como *La guerra del cerdo* (1975), *El pibe cabeza* (1975) y *Piedra libre* (1976).

<sup>65</sup> *El santo de la espada* fue un éxito rotundo de público, con más de un millón de espectadores en veinte días (fuente: *El Heraldo* 1970, vol. XL, año 39, n. 2009).

<sup>66</sup> Al respecto, Cozarinsky comenta: “Gran parte de la película está hecha con la cámara Arriflex 35 mm que nos prestaba Leopoldo Torre Nilsson. Había que pasar a buscarla los sábados a las 7 de la mañana y

### 1.3. Entre la publicidad y la cinefilia

La publicidad era el nexo principal que unía a los cineastas, técnicos y guionistas del *underground*. Era el ámbito laboral elegido por la mayoría de los integrantes del grupo, ya que podían combinar el oficio cinematográfico con un sustento económico redituable. Como sostiene Scheuer:

Nosotros trabajábamos en publicidad y ganábamos muy bien. En esa época además había mucha publicidad. En ese momento el negocio del cine publicitario era muy diferente al actual porque había muchas empresas argentinas que hacían publicidad. El primer corto de publicidad que yo hice era de una gomería de Mendoza, de ahí a Ford, todo el abanico.

En los primeros años de la década del setenta la publicidad vivía su período de esplendor. Con una inversión récord, que llegaría a los cuatrocientos millones de dólares,<sup>67</sup> la zona denominada “triángulo dorado” (que abarcaba el espacio comprendido entre el Instituto Di Tella, el Florida Garden y el Bajo) contenía más de cuarenta agencias publicitarias, entre las filiales extranjeras y las locales.<sup>68</sup> A la profesionalización de la actividad, con la aparición del marketing y novedosos estudios de mercado, se sumó un crecimiento exponencial de la televisión en los primeros años de la década anterior.<sup>69</sup>

Los cineastas *underground* formaron parte de esa revolución creativa que se generó en torno a la publicidad en aquellos años, con “escritores y poetas cachorros, con artistas plásticos iniciando sus primeras muestras, con aspirantes a cineastas y dramaturgos, que transitaban entre esos lugares y las agencias donde trabajaban sin solución de

---

devolverla en su oficina (donde ya quedaba) de lunes a viernes. Y todo esto sin ningún costo ni ningún tipo de control técnico...” (en Peña, 2013).

<sup>67</sup> La información sobre el número de agencias publicitarias fue obtenida de la sección dedicada a la publicidad (“las páginas verdes”) de *El Herald*, 1971, vol. XLI, año 40, n. 2052/53. Los datos sobre las inversiones están tomados de Wajszczuk (2014).

<sup>68</sup> Fuente: *El Herald*, ibíd.

<sup>69</sup> A principios de los años sesenta se dieron una serie de condiciones que favorecieron la consolidación de la televisión en la sociedad argentina: por un lado, la aparición de nuevos canales (al Canal 7 se le sumaron entre junio de 1960 y julio de 1961 tres emisoras: Canal 9, Canal 11 y Canal 13), y por el otro, una capacidad industrial para producir mayor cantidad de aparatos a menor costo.

continuidad” (Wajszczuk, 2014).<sup>70</sup> En el momento en que comenzaron a filmarse las primeras producciones subterráneas, Rafael Filippelli ya había abierto su propia agencia; Alberto Fischerman tenía su productora, en la que se encontraban Miguel Bejo, como asistente, y Carlos Sorín, como director de fotografía. Bebe Kamin y Alberto Yacellini trabajaban en sonido y montaje, respectivamente, para diferentes agencias publicitarias, mientras que Román García Azcárate y Roberto Scheuer se dedicaban a la labor de redactor publicitario.<sup>71</sup>

La publicidad les daba a los directores experiencia y práctica en el medio, herramientas que supieron utilizar luego en la producción de los largometrajes. En una entrevista, Alberto Fischerman reflexionaba: “Mediante la práctica publicitaria se puede llegar a desarrollar una técnica de medición sobre la capacidad emocional, de sorpresa, del espectador. No hay un estilo publicitario y un estilo cinematográfico. El oficio tiene muchas variables” (1980, 30). Para fines de los años sesenta, Top Level había llegado a producir entre cincuenta y setenta cortos publicitarios por año. Tal vez como una forma de redimirse frente a la veta más comercial de la profesión, Fischerman apelaba a la historia de las artes para contextualizar su labor como publicitario:

¿Qué obra de arte no es por encargo? Un mural de Piero della Francesca también era publicidad, y hasta la pintura en el siglo XV era publicidad religiosa. Goya – al pintar a la familia real– hacía publicidad... La publicidad fue una buena oportunidad de ejercitarme continuamente en el cine. El film de publicidad es como cualquier otro. Exige trabajo, atención, inventiva. Esos ejercicios me han valido, paradójicamente, la seguridad expresiva (en Maranghello, 2000, 26).

Sin embargo, el punto de unión más fuerte entre los integrantes no giraba en torno a la publicidad (que –según Ludueña– no era otra cosa que poesía capitalista), sino a la necesidad de realizar otros proyectos ligados a lo artístico y no a lo comercial. “Casi todos trabajábamos en publicidad, y todos protestábamos en contra de la publicidad y

---

<sup>70</sup> Por la publicidad pasó toda la bohemia porteña, afirma Wajszczuk (2014), quien enumera una serie de figuras de la cultura que también transitaron por sus filas, como Carlos Gorostiza, Juan José Jusid, Carlos Trillo, Alberto Ure, Hermenegildo Sábat, Baby López Furst, Alejandro Dolina, Rómulo Macció y Ana María Shua, entre otros.

<sup>71</sup> Scheuer comenzó su carrera en Agence, la agencia publicitaria perteneciente a la empresa Siam Di Tella, de la que Alberto Ure era director creativo. También fue director creativo en la agencia Walter Thompson y colaboró en varios cortos publicitarios dirigidos por Fischerman.

queríamos hacer otras cosas”, señala Scheuer. De manera similar, Kamin sostiene: “Vivíamos de la publicidad, pero la parte vocacional la volcábamos en experiencias que eran de distinto orden, como el largometraje, el corto”. Al respecto expresa Filippelli en el documental *Entre la vanguardia y el comercio* (2009):

Era un momento esquizofrénico en la vida de todos nosotros. Por un lado, nos encontrábamos trabajando gran parte del día y de nuestras vidas en algo tan alejado de uno como era la publicidad, que la llevábamos adelante a partir del oficio, de la experiencia. Y por el otro lado, no parábamos de hablar de cine, de un cine contrario a ese: de la *Nouvelle vague* francesa, de la aparición de los Straub, de cierto cine norteamericano de vanguardia, que eran más o menos los gustos de la época.

“Había una afinidad menor a través de la publicidad [...] y una afinidad mayor a través del psicoanálisis, el estructuralismo, el marxismo y las vanguardias artísticas donde se reflejaban estas disciplinas”, sostiene Ludueña. En efecto, los integrantes del grupo pertenecían a una generación que había vivido intensamente los años sesenta: los *happenings* del Di Tella, el psicodrama, las clínicas psicoanalíticas, la lectura obligada de los textos de Roland Barthes, Christian Metz y Umberto Eco, entre otros teóricos, y también la irrupción del cine moderno: las nuevas olas europeas y el nuevo cine americano. Más allá de los estudios académicos que cada uno de los realizadores había cursado en los distintos institutos de cine del país,<sup>72</sup> los integrantes del grupo *underground* estaban influenciados por otra escuela, informal, conformada por revistas de cine, fundamentalmente *Cahiers du Cinéma* (que, como señala Cozarinsky, llegaba en barco a Buenos Aires y era vendida a precios exorbitantes, “que obligaban a compras compartidas en tiempos en que la fotocopia no estaba disponible en cada esquina” [2010, 79-80]); cineclubes;<sup>73</sup> salas de arte,<sup>74</sup> y una cultura cinéfila que implicaba ver

---

<sup>72</sup> Sorín y Yacellini habían estudiado la carrera de Cine en la Universidad de La Plata; Jorge Goldenberg, en la Escuela Documental de la Universidad del Litoral, y Miguel Bejo, Román García Azcárate y Edgardo Kleinman habían estudiado en Buenos Aires, en el Centro Experimental que dependía del Instituto Nacional de Cine.

<sup>73</sup> El Cineclub Núcleo, fundado por Salvador Sammaritano en 1954, fue el más emblemático de aquellos años.

<sup>74</sup> Como el Lorraine, Loire, Losuar y Lorca. Alberto Kipnis, mítico programador de las primeras tres, explica la labor didáctica que se llevaba a cabo desde estos espacios: “Es una sala especializada que tiende, mediante una selección de programas dirigidos a un público más exigente, a ofrecerle algo a ese mismo público. Es decir, darles elementos al estudioso de cine, al espectador con inquietudes, para que



todo aquello que se estrenaba, del cine comercial a las experiencias más radicales. “En ese momento se podía, ahora es impensado”, dice Miguel Bejo, con un acento de nostalgia. Por entonces, a lo largo de la calle Lavalle se podían encontrar hasta siete u ocho cines por cuadra, donde incluso había programación doble. “Yo iba prácticamente todos los días”, recuerda Scheuer. “Dos o tres veces por día. Era muy barato además, entonces podías hacerlo. No como ahora. Y además no había video, ni Internet, ni YouTube. Iba a Núcleo y también a salas comerciales. Además, era la época en la que todavía los grandes maestros, como Ford, estaban vivos, y también el cine europeo, como Bergman y Antonioni”. “Era época de descubrimientos y discusiones vehementes en cafés, a veces entre dos funciones. [...] [Las] polémicas eran parte de la cinefilia. Complicidades y enemistades se formaban alrededor de estrenos, exhumaciones, copias de paso prestadas”, recuerda Cozarinsky (2010, 79-80). En aquel momento, cualquier recurso era válido para poder ver un film polaco, húngaro o algún clásico de Hollywood que no estaba programado en las salas especiales. Se pedían prestadas las películas de archivos europeos o embajadas y las pasaban en sus propias casas con un proyector del que alguien disponía. Miguel Bejo cuenta que en una época, con Edgardo Cozarinsky, Alberto Yaccellini y Dodi Scheuer, se reunían a ver películas que no estaban en cartel a través de la gestión de una amiga en común que trabajaba en Artistas Asociados, y las exhibían en sus casas con un proyector de 16 mm que habían conseguido. “En aquel momento, había una trama vinculante a fuerza de una voluntad casi mística: el cine”, dice Scheuer. “Veníamos de los sesenta. Estaba todo inscripto ahí. Teníamos una cultura cinematográfica muy importante. Y ese era nuestro nutriente. Teníamos que superar a la *Nouvelle vague*.”

Los referentes cinematográficos del grupo eran diversos: el cine húngaro (Miklós Jancsó), cierto cine español (Marco Ferrari), el *Free Cinema* inglés, el cine polaco. “Se estrenaba una película polaca e íbamos todos”, recuerda Kamin. Pero la figura que aparece como una influencia determinante en los cineastas es la de Jean-Luc Godard. “Godard nos ponía en cuestión y decía: esto es antigramatical, esto es lo que no te enseñan en la escuela”, expresa Cozarinsky (en Peña, 2013). Bejo, por su parte,

---

puedan completar su formación cinematográfica. Para ello, nuestros programas tratan de ser lo más completos posible: se hacen precríticas cuando es un estreno firmadas por críticos argentinos y se agregan referencias extranjeras, y además la ficha técnica es muy completa”. En el cine Loire se estrenó *The Players versus Ángeles Caídos*, “un film de vanguardia que anduvo muy bien”, según palabras de Kipnis (“Lorange: una nueva sala de arte”, *El Herald*, 20 de mayo de 1970).

recuerda: “El día del *shock* fue el día que vi *À bout de souffle* y dije: ‘¡Ah, esto se puede hacer!’”. Pero el Godard que más injerencia tuvo en los cineastas fue el que apareció entre mediados y fines de los años sesenta:

No es un dato menor que Godard, después del gran ciclo que culmina en *La chinoise* y *Weekend*, comenzara unos años de experimentación político-estética, cuyos ecos (aunque no sus films) resonaban en Buenos Aires. El retiro de Godard hacia el alternativismo es emblemático, como lo es el viaje de Antonioni a la California *hippie* y marcusiana (Sarlo, 1998, 248).

Para fines de esa década, el director francés se había radicalizado y, como parte del grupo Dziga Vertov, se proponía confrontar también el sistema tradicional de producción, distribución y exhibición.<sup>75</sup> Una corriente similar (aunque sin el fervor revolucionario) se había comenzado a gestar también del otro lado del Atlántico: el *New American Cinema*.<sup>76</sup> García Azcárate afirma: “Lo nuestro era el cine subterráneo. No nos proponíamos hacer algo comercial. Porque aun las películas no comerciales eran comerciales. Nosotros comenzamos filmando en 16 mm. No es una casualidad. Veíamos y teníamos referencias del cine *underground*”. “Todo el grupo estaba muy seducido por la vanguardia. La vanguardia para nosotros era el *underground* americano”, coincide Ludueña (en Andrade y Cruz, 2003), quien recuerda haber visto por primera vez los films de Jonas Mekas y John Cassavetes en el Instituto Di Tella. En efecto, Roberto Villanueva, que tenía interés en generar en el CEA una red de distribución y exhibición de cine alternativo, organizó en agosto de 1965 una muestra del *New American Cinema* con films de Andy Warhol, Stan Brakhage, Lionel Rogosin y Jerome Hill, entre otros. La exhibición duró dos semanas y fue muy popular. “Buenos Aires podía ver cine *underground* norteamericano al mismo tiempo que se proyectaba en los Estados Unidos”, sostiene King (1985, 73).<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Dziga Vertov fue un colectivo cinematográfico integrado por Jean-Luc Godard y Jean Pierre Gorin, entre otros, formado en 1968 al calor de los embates revolucionarios. Entre 1968 y 1972, momento de su disolución, el grupo llegó a filmar nueve películas, entre las que se encuentran *Un Film comme les autres* (1968), *Pravda* (1969), *Le vent d'est* (1969) y *Lotte in Italia* (1969). La mayoría de estos films fueron rodados en 16 mm, en blanco y negro y con una duración incompatible con un tipo de exhibición comercial.

<sup>76</sup> Las características del *New American Cinema* fueron analizadas en el capítulo introductorio de la Tesis.

<sup>77</sup> Sin embargo, esta experiencia no duró mucho tiempo, debido a que la Municipalidad “esgrimió una vieja reglamentación que prohibía la utilización de la misma sala como cine y teatro, y el Centro optó por el teatro” (King, 1985, 73).

La atracción por el cine experimental no se debía únicamente a la radicalidad de sus propuestas estéticas. El entusiasmo por este tipo de cine provenía del modo en que había sido realizado y que los alentaba a intentar experiencias similares.<sup>78</sup> “Todos, en fin, sabíamos que habían rodado sus películas en un garaje, películas que luego no se habían estrenado... Todos conocíamos las condiciones, de modo que no sentíamos como un riesgo eso de que no pudiéramos llegar a los cines” (Ludueña, en Tirri, 2000, 94).

#### 1.4. Espacios de encuentro

Además de los cineclubes, las salas de arte, las galerías y teatros experimentales, las *cuevas* en donde estaban surgiendo las nuevas manifestaciones del rock nacional y las librerías de la calle Corrientes,<sup>79</sup> refugios emblemáticos de la bohemia porteña, las prácticas psicoanalíticas (en sus diferentes variantes) funcionaron como un espacio de comunión entre los distintos participantes. “El psicoanálisis era un factor de unión”, sostiene García Azcárate. Bebe Kamin estudió Psicología Social en la escuela de Pichon-Rivière<sup>80</sup> y algunos hasta compartían analista. Varios actores y directores de la escena *underground* se psicoanalizaban en la clínica de Alberto Fontana, como Alberto Fischerman, Oscar “Tito” Ferreiro, Rafael Filippelli, Carlos Sorín, Dodi Scheuer y Julio Ludueña. Este espacio se convertiría, según Sarlo, en “el lugar *chic* donde dirigentes políticos de la nueva izquierda, intelectuales y artistas realizaron las primeras experiencias con alucinógenos” (1998, 269). A través del laboratorio de experimentación teatral, que realizaba en la clínica de Fontana, y en sus experiencias con el psicodrama (que realizaba junto con Tato Pavlovsky), Ure combinaba el psicoanálisis con el teatro de vanguardia. Allí participó Miguel Bejo en varias ocasiones.<sup>81</sup>

Por otra parte, y dentro del ambiente laboral, los bares de la zona céntrica de Buenos Aires cercanos a las productoras de cine publicitario funcionaban como punto de

---

<sup>78</sup> Más allá de las influencias de los cines norteamericanos y europeos, ciertas experiencias locales también tuvieron un papel decisivo en el cine subterráneo, como veremos en el Capítulo II de la tesis.

<sup>79</sup> Como la mítica librería Ghandi, que aparece en *Puntos suspensivos*, o la que tenía el propio editor Jorge Álvarez, protagonista del film de Cozarinsky.

<sup>80</sup> Su primer film, *El búho*, fue el trabajo de fin de curso de la escuela.

<sup>81</sup> Véase la entrevista hecha al realizador en la sección Anexos de la Tesis.

encuentro y reunión entre los cineastas. En el bar y *bowling* La Bola Loca,<sup>82</sup> ubicado en Maipú entre Paraguay y Charcas, o en el bar BarBaro,<sup>83</sup> que estaba enfrente de la productora de Fischerman, se reunían a conversar sobre cuestiones laborales, pero fundamentalmente a idear nuevos proyectos o ponerse al día con lo que estaban haciendo los demás. Allí “se hablaba de cine, de política, de psicoanálisis, de nuestra vida”, recuerda García Azcárate, y agrega: “Comíamos, tomábamos, fumábamos, según los casos íbamos con nuestras esposas. Lo pasábamos muy bien”.

Otro de los espacios de convergencia era el Laboratorio Alex, ubicado en la calle Dragones en el Bajo Belgrano, donde se llevaba a cabo el cine profesional. Además del laboratorio donde se procesaba el material, “había una sala de proyección, unas treinta salas de edición en más de dos plantas, y tenía un bar arriba”, rememora Azcárate. Allí “estaban todos. Gente con la que coincidíamos y gente que eran solo colegas. Era una suerte de club de los cineastas de la época”, recuerda Ludueña (en Lerer, 2003).<sup>84</sup> El director José Martínez Suárez lo describe con una precisión asombrosa:

Saber que teníamos que ir al Laboratorio Alex no era un trabajo: era una alegría. No había empleados, había amigos. Montajistas, proyectoristas, administrativos, laboratoristas... Y arriba, el gran Alberto comandando su feudo: el restaurante. Que no era el estómago, sino el corazón del laboratorio. El mostrador era una herradura con banquetas. Unas veinticinco. Allí se desayunaba, almorzaba y merendaba. Y no se hablaba de otra cosa que de cine. Como en los pasillos, cabinas de montaje, salas de proyección y cómodos y amplios sillones de la entrada, por los cuales pasaron todos los técnicos del cine argentino de la época (Martínez Suárez, 2012, s/d).

---

<sup>82</sup> Ubicado en la calle Maipú entre Paraguay y Córdoba, fue uno de los primeros *bowling* y *fast food* de la ciudad. Además del restaurante, que se encontraba en el primer piso, funcionaba también como un centro artístico, ya que disponía de un café concert en el cual realizaban sus shows varios cantantes y artistas de la época.

<sup>83</sup> Ubicado originalmente en la calle Reconquista 874 (luego se mudaría a la calle Tres Sargentos, donde se encuentra aún hoy), abrió sus puertas en 1969, cuando cerró definitivamente el Bar Moderno, emblema de la bohemia de los años sesenta. Por allí pasaba parte de la intelectualidad porteña. Artistas, políticos y gente de la cultura se reunían allí para tomar una copa y comer maní, una de sus características más recordadas. Uno de sus socios fundadores fue Luis Felipe Noé, uno de los integrantes, junto con De la Vega, Macció y Deira, de Nueva Figuración, corriente estética de vanguardia que renovó las artes plásticas en América Latina. La vidriera del bar estaba intervenida justamente por De la Vega, y dotaba al lugar de una impronta muy particular.

<sup>84</sup> “De golpe te encontrabas con Armando Bo, que te veía con el pelo largo y te gritaba: ‘¿Y? ¿Cómo va la revolución?’”, confiesa Scheuer (en Lerer, 2003).

Si durante el día Alex funcionaba como un espacio de encuentro y socialización entre colegas, durante la noche adquiría otra cualidad. Entre la soledad y la penumbra se llevaba a cabo de manera silenciosa gran parte del cine subterráneo.

## **2. Estrategias productivas**

Los lazos afectivos y las afinidades ideológicas y estéticas que existían entre los integrantes del grupo se trasladaron, de forma más concreta, a los proyectos cinematográficos. A lo largo de este apartado abordaremos las diversas propuestas fílmicas y organizativas que se configuraron de manera colectiva, de las cuales algunas llegaron a concretarse –como los cortos de “La noche de las cámaras despiertas”- y otras quedaron inconclusas. Asimismo estudiaremos la conformación de una red laboral regida por la solidaridad y el compañerismo –enmarcadas en el modelo productivo de la cooperativa- que les permitieron llevar a cabo los distintos proyectos individuales.

### **2.1. La noche de las cámaras despiertas (I): el origen fundacional**

En 1970, en el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, se cometió un acto de censura por el cual se prohibía la realización de los cortometrajes presentados por algunos estudiantes (dos de ellos, por su “lenguaje soez”, y el otro, por abordar el tema de la prostitución), cuyos guiones ya habían sido aprobados curricularmente. El hecho tuvo repercusión en varios ámbitos, y una carta que trece alumnos egresantes del Instituto le escribieron al entonces director Rodríguez Hortt llegó a reproducirse de manera pública. Transcribimos aquí un fragmento de esa carta titulada “Informe sobre el conflicto de la UNL con la censura”, y que fue publicada en *El Herald*o:

Visto las opiniones vertidas por Ud. En la reunión informativa del 6 del corriente en donde expresara su decisión de cuestionar algunos guiones (previamente aprobados por los departamentos idóneos) en función de su contenido. Y entendiendo que esto implica la posibilidad de ejercer censura previa, los abajo firmantes, productores, realizadores y fotógrafos egresantes deciden suspender momentáneamente toda actividad relacionada con el desarrollo de los trabajos prácticos mencionados hasta tanto no se garantice la absoluta libertad de expresión (1970, 687).

De inmediato, y dada la gravedad del hecho, varios de los profesores convocaron a un Encuentro Nacional de Cine para repudiar la situación. Raúl Beceyro, docente en la institución, invitó a Alberto Fischerman, a participar con algún proyecto. La convocatoria a Fischerman por parte de Beceyro no fue azarosa. Beceyro conformaba, junto con otros directores, como Hugo Gola, Patricio Coll y Luis Príamo, el sector más abierto y reformista del Instituto. Mientras el grupo de los “birristas” (denominado así por continuar con el legado de su fundador, Fernando Birri) afirmaba que el único cine político válido era el documental social y didáctico, los “no birristas” se proponían indagar las posibilidades expresivas que les permitía el registro ficcional.<sup>85</sup>

Fischerman aceptó la propuesta y convenció también a otros publicistas amigos: Rafael Filippelli, Julio Ludueña, Jorge Cedrón, Miguel Bejo, Dodi Scheuer, Alberto Yaccellini y Luis Zanjer. Además se encontraba el dramaturgo y crítico Marcos Arocena, que fue convocado para la ocasión. El montajista Jorge Valencia, por su parte, se haría cargo de la edición de los cortos; Carlos Sorín, de la fotografía y la iluminación, y “Cacho” Giordano, de la producción. Más allá de estos roles establecidos, la idea era que cada uno de los participantes, además de filmar su corto, ayudara a los demás con otras tareas (asistente de cámara, utilero, productor). La consigna era repudiar el acto de censura desde la cinematografía misma. El carácter de urgencia de la filmación –el encuentro se iba a llevar a cabo en apenas unos pocos días– obligó a que los cortos se filmaran de manera simultánea en una misma noche. Dado que tampoco había tiempo para realizar un casting actuarial, los que oficiaban de intérpretes eran amigos (como Oscar “Tito” Ferreiro, que actuaba en el corto de Fischerman, o Marcia Moretto, que bailaba desnuda en el film de Arocena) o familiares (la actriz Irma Brandemann participó en el corto de su marido, Dodi Scheuer, y también en el de Yaccellini).

A pesar de que las películas de aquella noche no llevaron la firma de sus directores, no fueron realizadas de manera colectiva. Cada película tenía su marca de estilo, “y en ese sentido se podían considerar ‘films de autor’” (Sarlo, 1998, 210). Más allá de la individualidad expresada en cada uno de estos proyectos –que abordaremos detenidamente en el próximo capítulo–, es la experiencia en sí lo que marcó a fuego a

---

<sup>85</sup> Sobre los debates entre los dos grupos, Príamo señala: “Eran discusiones contra el populismo, contra las simplificaciones; planteábamos un concepto más amplio de cultura y de cine” (en Wolf, 2001, s/d).

estos cineastas y repercutió de manera notable en la conformación del grupo *underground*. “Ese momento fue algo extraordinario. Cada uno hizo algo y todos nos apoyábamos. En ese momento sentí que estábamos uno al lado del otro. Eso fue una experiencia verdaderamente increíble, y que duró solo dos días”, recuerda Miguel Bejo. Esa jornada consolidó un grupo de discusión de proyectos cinematográficos comunes. “Muchas de las personas ligadas a este episodio estuvieron ligadas a las películas de los próximos años, 70, 71, 72”, sostiene Filippelli. “De alguna manera, funcionó como disparador. Tal vez este episodio los haya amalgamado” (en Andrade y Cruz, 2002).

Este episodio (que, como veremos en el capítulo II, terminaría de manera catastrófica) les demostraría a los cineastas que era posible filmar con pocos recursos y en las condiciones más adversas. Pero también era la constatación de que, efectivamente había una afinidad entre ellos que no solo se plasmaba en el ámbito laboral, sino también en el artístico. El efecto multiplicador de esta experiencia mítica se manifestó meses más tarde, cuando Filippelli filmó *Opinaron*, Miguel Bejo realizó *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, Julio Ludueña terminó *Alianza para el progreso*, y Cozarinsky, su film *Puntos suspensivos*.

## 2.2. Colaboraciones, complicidades y cameos

El grupo era dinámico y se encontraba en constante transformación. No había roles preestablecidos y las tareas productivas podían variar de una película a la otra. “Este grupo tenía como destino que había que filmar. No era un tema de que yo era sonidista e iba a ser sonidista toda mi vida”, expresa Kamin. En efecto, Kamin, que había sido sonidista en *Puntos suspensivos*, realizó en 1974 su primera película como director, *El búho*. También Kleinman, luego de hacer sonido en la película de Cozarinsky, realizó su ópera prima, *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*.

“Todos colaboraban entre sí”, afirma el crítico Daniel López, y presenta como dato incontrastable las fichas técnicas de los films: Yacellini fue el montajista de *Puntos suspensivos*; Kamin fue sonidista, además de *Puntos suspensivos*, de *Alianza para el progreso*, *La pieza de Franz*<sup>86</sup> y *Repita con nosotros...*; Sorín hizo la fotografía de

---

<sup>86</sup> Junto con Nerio Barberis, Carlos Faruolo y Carlos Abbate.

*Puntos suspensivos, Opinaron, La familia unida...*<sup>87</sup> y de la película inconclusa de Juan Fresán con guión de Jorge Goldenberg *La nueva Francia*,<sup>88</sup> Jorge Valencia fue el montajista de las dos películas de Ludueña; Filippelli hizo la cámara en *La familia unida...*; Yacellini, Kamin y Sorín también trabajaron juntos en el cortometraje “Single” (1970), de Yacellini, que aunque no se puede considerar dentro de los parámetros del cine *underground* plantea una serie de procedimientos que serán retomados por los cineastas y que analizaremos más detenidamente en el capítulo III. En algunos casos, las asistencias eran menores, por lo que las colaboraciones ni siquiera aparecían mencionadas en los créditos de los films (en el primer film de Bejo, Ludueña realizó tareas técnicas, mientras que Scheuer colaboró en el guión).

Las colaboraciones también incluían la participación delante de cámara, donde directores, técnicos y guionistas interpretaban algún rol. En *La familia unida...* “hay un montón de directores, o de amigos que después fueron directores”, señala García Azcárate. Allí estaban Ludueña, Cozarinsky (que también officaría de actor como Ayudante de Rufián en *La civilización...*), Scheuer (“Trabajé un par de días. Era el que vigilaba la tumba de Evita. Un papel menor. Yo soy pésimo actor, pero a Miguel se le ocurrió que teníamos que aparecer todos”) y Yacellini (“Yo era el que en un momento defeca en cámara”), quien señala:

Participé porque éramos amigos. Yo no era actor ni nada. Ni tampoco tenía ninguna pretensión de serlo. Iba cuando me llamaban. Fue una linda experiencia, porque uno se divertía... no sé si Miguel se divertía. Estaban amigas y amigos míos, y todos participaban. Era como un *happening*.

Si bien la segunda película de Bejo, *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, no contó con el vasto elenco *under* de la película anterior (solo aparecían Scheuer y García Azcárate), las colaboraciones continuaron, pero ya no en la Argentina, sino en el

---

<sup>87</sup> Sorín luego fue reemplazado por Félix Monti.

<sup>88</sup> En 1971, el artista gráfico y publicitario Juan Fresán se propuso llevar al cine la historia de Orélie Antoine de Tounens, un francés que en el siglo XIX se había autoproclamado “Rey de la Patagonia y Araucanía”, con constitución, moneda y ministros propios. La película quedó inconclusa, primero por falta de fondos y luego porque su director debió exiliarse en Venezuela. Años más tarde, a mediados de la década de los ochenta y con Goldenberg también como guionista, Carlos Sorín filmó *La película del rey*, inspirada en aquel frustrado rodaje. En 2010, Lucas Turturro realizó el documental *Un rey para La Patagonia*, que trata sobre el film.



exterior. Debido a las amenazas sufridas durante el Proceso, Bejo debió abandonar Buenos Aires y dirigirse a Francia, país en donde vive aún hoy. Allí estaban radicados desde hacía algunos años Cozarinsky y Yaccelini. En una suerte de grupo en el exilio, Cozarinsky escribió el texto en *off* que corresponde al personaje de Nervio (“para terminar de darle sentido al film”) y luego Yaccelini lo grabó con su voz, ya que, según Bejo, “hablaba muy bien francés, pero con un ligero acento que hacía que para los franceses hubiera algo raro”.

La relación entre los directores también se evidenciaba en ciertas complicidades o chistes internos. Uno de los episodios de *Repita con nosotros...* era precedido por un cartel, una placa de “control cinematográfico” al estilo del cine francés de la época.<sup>89</sup> El número que aparecía en pantalla correspondía al teléfono de la casa de Edgardo Cozarinsky, que “cuando lo vio se mató de risa. Era el número de Buenos Aires, en donde vivía con la mamá”, comenta divertido el director. Otro ejemplo de estos guiños textuales se puede observar en *La familia unida...* Cozarinsky, que interpretaba el papel del abuelo, tuvo que abandonar de manera imprevista el rodaje del film porque debía realizar un viaje. En la película, un cartel señala: “Harto ya, el abuelo decide radicarse en Europa”.

### **2.3. Las cooperativas**

Las películas fueron financiadas de manera independiente. Salvo *La civilización está haciendo masa y no deja oír* y *La pieza de Franz*, que recibieron un cierto apoyo económico de entidades o fundaciones,<sup>90</sup> el resto de los films fueron costeados en su totalidad por los propios cineastas. Julio Ludueña comenta sobre la financiación de su primer film:

La película virgen, el proceso de laboratorio de imagen y la posproducción sonora de *Alianza...* fueron financiados con dinero efectivo proveniente de mi trabajo paralelo en publicidad. Todo el resto de la producción, con el aporte y el esfuerzo de todo el equipo, técnicos y actores que pusieron su trabajo, su talento

---

<sup>89</sup> Durante los años setenta, las películas francesas debían pasar por un control de censura, y se les daba un número que debían colocar al comienzo del film con la leyenda “Visa de control cinématographique”.

<sup>90</sup> La película de Fischerman contó con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, y la de Ludueña, con la ayuda de la televisión sueca, dirigida entonces por Ingmar Bergman.

y aun la cámara y las pocas luces utilizadas sin cobrar –igual que yo mismo– absolutamente nada, solo el único y gran placer de crear.

Muchas veces también contaban con el apoyo de los estudios, laboratorios y proveedores que utilizaban periódicamente para su trabajo en publicidad, así como la generosidad de los colegas y amigos. Román García Azcárate comenta sobre la producción de *La familia unida...*:

“Pino” Farina, el dueño del laboratorio TecnoFilm, donde se procesó el film, nos solventó ese proceso, pero en algún momento quería cobrar [...] hoy no me atrevo a decir cuántas de esas cosas se saldaron... Tampoco pagábamos la luz. Los gastos fueron el alquiler de los reflectores, el alquiler de la ropa (era sastrería teatral) y comida, fundamentalmente... Los actores tampoco cobraban. Todos estaban involucrados y comprometidos con el proyecto. Se pagó solo a algunos técnicos. ¿Qué interés puede tener un reflectorista en un proyecto así?

Los integrantes del *underground* no solo colaboraban entre sí durante el rodaje, también era habitual que pusieran a disposición sus propios recursos para que los demás pudieran realizar los films: *La familia unida...*, por ejemplo, se iba a filmar con la cámara Arriflex de Carlos Sorín (que finalmente no se pudo utilizar por cuestiones técnicas). Fischerman le regaló negativo a Cozarinsky para que pudiera filmar *Puntos suspensivos* y puso a disposición su productora, Top Level, como contacto para su distribución internacional.<sup>91</sup> *El búho* fue realizada con la cámara de Raymundo Gleyzer y con película virgen que le regaló Claudio Madanes al director.

Debido a su férrea independencia, el presupuesto del que disponían los directores para la realización de sus proyectos era muy escaso. Según los datos proporcionados por los cineastas en diferentes medios gráficos de la época, *Puntos suspensivos* costó alrededor de seis millones de pesos viejos (pesos moneda nacional); *La familia unida...*, unos tres millones, y *Repita con nosotros...*, solamente dos mil dólares. Para tener una referencia más clara de los bajos costos de estos films, podemos señalar que una película comercial del período rondaba alrededor de los 50 millones de pesos (unos 125.000

---

<sup>91</sup> Como lo demuestra un aviso aparecido en el número 50-51 de la revista peruana *Hablemos de Cine*, 1969-1970, p. 16.

dólares), y una película europea modesta, un promedio que fluctuaba entre 120.000 y 150.000 dólares.<sup>92</sup>

Por otra parte, la falta de presupuesto y la necesidad de recurrir a amigos y colegas que brindaran su trabajo de forma desinteresada obligaban a buscar horarios y formas alternativas para poder realizar las películas. Comenta Alberto Yaccelini sobre la labor de montaje de *Puntos suspensivos*: “Yo trabajaba durante el día en la cabina de Miguel Pérez en publicidad. Y Edgardo [Cozarinsky] venía a la noche y trabajábamos durante la noche, cuando la jornada laboral ya había terminado”. Los rodajes podían llegar a durar años (como el de *Puntos suspensivos*, que fue rodada durante los fines de semana) o apenas unos días (como *Repita con nosotros...*) para reducir gastos. También se filmaba de noche,<sup>93</sup> y en algunos casos hasta se llegaron a realizar rodajes enteros a la madrugada, dado que todos los que participaban tenían compromisos laborales durante el día:

*Hallewyn* se hizo con horarios delirantes de rodaje. Eran las 5 de la mañana y estaba todo el mundo despierto trabajando. Y varios de los que estaban, actores incluidos, se iban después a trabajar. Había que sostener el hecho de estar 24 horas activo. [...] No puedo decir con seguridad cuánto duró el rodaje, ya que había plazos iniciales que después no se cumplían. Comenzamos la película con mucha fuerza [...] pero era un ritmo que no se podía sostener por una serie de cuestiones: la falta de sueño, los conflictos internos. La falta de dinero hacía que las cosas se resolvieran de otra manera (García Azcárate).

Las tomas se grababan en orden porque no había posibilidad de refilmar si surgían modificaciones en el guión. Esto no era una cuestión menor, si se tiene en cuenta que la mayoría de las películas estaban construidas a partir de improvisaciones. “Hacíamos una toma, en lo posible en orden. No había dos tomas. Se reescribía si había cambios

---

<sup>92</sup> Datos obtenidos de las siguientes fuentes: Edgardo Cozarinsky, “Edgardo Cozarinsky: *Puntos suspensivos*”, *Clarín*, el 12 de septiembre de 1972, p. 13; Ernesto Schoo, “Un nuevo cine argentino: destruir, dicen”, *Panorama*, el 10 de agosto, pp. 54-55; Edgardo Kleinman, (1973), “Kleinman: repita con nosotros el siguiente alegato. [Entrevista de Néstor Montenegro y Vilma Osella]”, *Filmar y Ver*, n. 2.

<sup>93</sup> En una entrevista, Cozarinsky comenta sobre la filmación de una secuencia de *Puntos suspensivos* interpretada por Marini: “Una noche, después de que Marilú actuó en el Di Tella, nos fuimos a la oficina de Alberto Fischerman (que estaba a la vuelta del Di Tella, en Maipú y Paraguay). Serían la una, una y media de la mañana, y estuvimos grabando hasta las dos o tres de la mañana. De ahí nos fuimos al Tropezón a comer caracú...”.

con respecto a lo que había pasado hoy”, comenta Bejo. Kleinman señala, por su parte, que en aquel momento tenía problemas para conseguir negativo color. “En ese momento escaseaba. Máximo podía hacer cuatro tomas. No se podía regrabar por el poco material disponible.” El escaso presupuesto también incidía en la elección de los actores. Salvo algunos casos específicos, como la incorporación de Roberto Villanueva como jefe del Ejército en *Puntos suspensivos*, los actores convocados eran estudiantes de teatro, amigos o conocidos que participaban de manera desinteresada en el proyecto. García Azcárate recuerda cómo Osvaldo de la Vega, uno de los guionistas y también actor de *La familia unida...*, esperaba a la salida de las clases de teatro de Carlos Gandolfo para reclutar alumnos. Y para que la propuesta resultara más atractiva les comentaba de manera engañosa: “Estamos haciendo una película maoísta, ¿no te querés prender?”.

En todos los films, el esquema productivo utilizado era el de la cooperativa. En algunas ocasiones, esta era formalizada en contratos, y en otras era tan solo un convenio tácito entre los participantes. Si bien esta modalidad había resultado exitosa en otras latitudes,<sup>94</sup> en la escena local presentó varios inconvenientes de diferente tenor: desde discusiones menores hasta abandonos a mitad de rodaje y juicios.<sup>95</sup> Sin embargo, y más allá de determinados problemas concretos, el trabajo en cooperativa fue lo que permitió llevar adelante los films. Julio Ludueña lo expresa de la siguiente manera:

No veo ninguna desventaja en esas condiciones de trabajo. Al contrario, en esa forma el compromiso es total. Lo considero ideal por el grado de identidad y comprensión con el proyecto que logra todo el equipo. [...] Destaco la libertad creadora que otorga estar fuera del sistema y siento que poniendo el hombro cualquier película se hace mejor. Con el presupuesto siempre se sufre, no importa su tamaño ni el diseño de la producción, nunca alcanza. Así es el cine.

Como contrapartida del trabajo realizado sin remuneración, los técnicos y actores se veían beneficiados con una inusual libertad para realizar su tarea. Tenían la facultad para experimentar, opinar e incluso tomar decisiones sobre la realización del film. Miguel Bejo cuenta que Jorge Hayes no tenía ningún rol asignado en *La familia*

---

<sup>94</sup> Como en el caso del *New American Cinema* y la Film-Makers Cooperative durante los años sesenta.

<sup>95</sup> Miguel Bejo comenta que tuvo muchísimos inconvenientes en sus films a raíz de este método. Ludueña, por su parte, debió afrontar juicios por parte de los actores de *Alianza para el progreso*. Véanse, al respecto, las entrevistas realizadas por la autora a estos cineastas en la sección Anexos de la Tesis.

*unida...*, pero que él estaba interesado en participar. Entonces Bejo le dijo que escribiera las líneas para su personaje, y de esa manera se convirtió en un personaje importante de la película. De forma similar, y desde su rol como sonidista en las películas de Ludueña y Cozarinsky, Bebe Kamin sostiene:

En esos lugares de producción lo que había era una gran libertad. No había una norma ni con los actores, ni con las escenas, ni con el sonido. Ese era uno de los motivos más estimulantes que tenía el trabajo. Porque uno lo que hacía era desplegar ideas y propuestas que en otras situaciones serían absolutamente imposibles. Había mucho de experimentación y también mucho de error. Pero también mucho de logro.

Estas limitaciones de producción tenían, como compensación, una gran libertad a la hora de opinar, cuestionar o representar lo que los directores querían sin ningún tipo de condicionamiento. “Si yo tuviera un presupuesto de 200 millones de pesos, que seguramente no van a ser míos, tendría que hacer algo para que el financista recuperara el dinero: algo que pueda pasarse en el Gran Rex, que permita hacer estrenos simultáneos, esas cosas”, sostenía Cozarinsky en el primer número de *Filmar y Ver*. Allí el director destacaba, también, la vital importancia que significaba gozar de una absoluta independencia económica en materia política: “En el extremo de abajo tenés que sudar tinta, pero podés darte ciertos lujos, que es decir, quiero decir esto de tal manera y lo digo, quiero tirarme en contra de los militares y me tiro” (1973, 29).

#### **2.4. CAM o “los gauchos modernos”**

A fines de 1973, y luego de realizar sus primeros films, Julio César Ludueña, Miguel Bejo y Edgardo Cozarinsky decidieron montar una productora para llevar a cabo otros proyectos cinematográficos de manera más sistemática y organizada. Adolfo Lavarello sería el productor ejecutivo, y César Civita (el entonces dueño de la Editorial Abril) y David Graiver (empresario, banquero y socio de Jacobo Timerman en el diario *La Opinión*),<sup>96</sup> los inversores. La productora se denominaba CAM, “no *camp*”, se apresuraban en aclarar, en una nota para el semanario *Panorama*,<sup>97</sup> los cineastas. “Lo

---

<sup>96</sup> Graiver también estuvo involucrado en el financiamiento de otros proyectos cinematográficos del período, como *Quebracho*, de Ricardo Wullicher (1974), y *La Raulito*, de Lautaro Murúa (1975).

<sup>97</sup> “Los cuatro mosqueteros”, 31 de enero de 1974.

cual no quiere decir que no hagamos films *camp* de vez en cuando”, agregaban.<sup>98</sup> El nombre remitía a las siglas Cine Argentino Moderno y respondía a un comentario que les hizo el entonces director del Instituto Nacional de Cinematografía Mario Soffici a los directores: “Ustedes, los jóvenes, los que hacen el cine argentino moderno...”. “El nombre *moderne* tenía una connotación irónica”, comenta hoy Bejo. “Hasta pensamos en ir a Cannes vestidos con un poncho y llevando un bombo para ser más auténticos... Nada de eso llegó muy lejos... cosa que yo lamento en realidad. Me hubiera divertido mucho ver la cara de la gente seria y *engagée* que poblaba el paisaje del cine en la época.”

La dinámica de la productora preveía que se alternaran los roles de los integrantes en cada film: Cozarinsky, Bejo y Ludueña serían, respectivamente, directores, encargados de producción, guionistas, actores, etc. La intención de la productora era explotar los contactos que los directores habían logrado conseguir en Europa luego del estreno de sus primeros films. “Juntar capitales argentinos con distribución europea, asegurándonos los circuitos y los contratos correspondientes”, sostenían en la entrevista. Iban a servirse de la repercusión que habían tenido *Puntos suspensivos*, *Alianza para el progreso* y *La familia unida...* en los diversos festivales para instalarse de manera conjunta como una nueva tendencia del cine argentino.

A pesar de los entusiasmos y los varios proyectos en camino, la productora no prosperó. En realidad, CAM terminó funcionando como una especie de distribuidora *sui generis*, porque no llegó a tener un estatuto legal, y distribuyó solo un título: *La civilización está haciendo masa...* Daniel López, que además de crítico fue el encargado de prensa de aquella película, comenta sobre el verdadero alcance de CAM: “Era una cosa de charla de café. Significaba Cine Argentino Moderno. Eran Miguel Bejo, Edgardo Cozarinsky y Julio Ludueña, que decidieron distribuirse a ellos mismos, similar al Grupo de los Cinco. Pero no era una sociedad comercial, no existía una empresa distribuidora”. La segunda película de Bejo (que en aquel momento tenía el título tentativo de *Superman, Wagner y Vito Nervio contra la noche negra del mundo*, y que luego se llamaría *Beto*

---

<sup>98</sup> Lo *camp* se refiere a un tipo de sensibilidad estética relacionada con la exageración y el artificio. En su artículo “Notas sobre lo *camp*”, publicado originalmente en 1964, Susan Sontag señala: “Lo *camp* es una cierta manera del esteticismo. Es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético. Esta manera, la manera *camp*, no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización” (1984, 304). “El *camp* lo ve todo entre comillas... Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro” (Id., 307).

*Nervio contra el poder de las tinieblas*) estaba también planificada dentro de los proyectos de CAM. Sin embargo, acabó por concretarse como un proyecto individual. Su otro guión, titulado *De cómo es y cómo fue colonizar*, sobre la primera fundación de Buenos Aires (en el que Cozarinsky iba a interpretar al primer cronista del Río de la Plata, el alemán Ulrico Schmidl), nunca se filmó, como tampoco las múltiples ideas de Ludueña, que planeaba realizar una versión de *Drácula*, que iba a hablar de las relaciones entre Europa y América;<sup>99</sup> un melodrama sobre la vida íntima del argentino medio, y, finalmente, una adaptación de la Biblia. Lavarello, por su parte, iba a realizar su primer largometraje en la ciudad de Rosario ambientado en 1955, que tampoco se concretó.

A las dificultades económicas para poder llevar adelante los films se sumó, a partir de mediados de los años setenta, un clima político cada vez más conflictivo. En ese contexto, cada uno de los integrantes fue tomando su propio camino. Comenta Ludueña al respecto:

Murió Perón, terminó de tomar el poder López Rega, la Triple A y vino Videla. Civita vendió y se fue a Brasil; Graiver se fue a los Estados Unidos y en agosto del 76 lo terminaron matando derribando su avión mientras volaba de Nueva York a Acapulco. Bejo, Cozarinsky y Lavarello se exiliaron en París, y yo pasé a la clandestinidad. A partir de allí, cada uno siguió su camino en forma individual e hizo lo que pudo. Pero siempre fue así, nos unió marginarnos para escapar del sistema, como cuando uno escribe al margen de la página para transformarla.

---

<sup>99</sup> En una entrevista para la revista *Claudia*, Ludueña comentaba como adelanto de la trama del film que llevaría el nombre de *Vampiros y costumbres*: “Es un film de vampiros cuya acción se ubica en las primeras décadas del siglo, en un pequeño pueblo sudamericano. No es un país en especial. Se trata en realidad de una versión premeditadamente convencional, hollywoodense, de lo que se acostumbra mostrar como Sudamérica. Es decir, sus habitantes son una mezcla de mexicanos, puertorriqueños que viven en Río de Janeiro, pero son argentinos. El vampiro es europeo. Es un vampiro clásico: la reproducción exacta del Nosferatu de la película de Murnau. El mal viene de Europa. El pretexto es que desea comprar un castillo o algo así, que hay en la mencionada región. Se da una versión de Europa desde nuestra propia óptica. Yo, como sudamericano, tengo desde aquí mi visión y mi perspectiva sobre Europa. Es claro, una especie de clisé. Pero ellos siempre nos han estereotipado y es hora de que nosotros hagamos lo mismo con ellos. [...] Lo que importa es que el film replantea, a partir de un vampiro interesado en adquirir posesiones en estas tierras, la problemática de las relaciones entre América Latina y Europa” (1975, 39).

## 2.5. Otros proyectos inconclusos

Más allá de los planes alrededor de CAM, hubo otras ideas, incluso guiones, que no llegaron a realizarse. A comienzos de los años setenta, se planificó un proyecto colectivo en el cual intervendrían todos los que participaron en “La noche de las cámaras despiertas”, al que se sumaría también Jorge Goldenberg. La idea era realizar un diario filmado, una especie de revista de actualidad en la cual cada director pudiera plasmar, desde su propia perspectiva estética y política, su opinión sobre determinado tema. El diario iba a tener secciones individuales y una editorial en la que participarían todos los integrantes. Según Goldenberg, ese formato “permitía la inclusión de las distintas modalidades de ver el cine de cada uno de nosotros” (en Sarlo, 1998, 267). Sin embargo, la gran cantidad de película virgen que implicaba la realización del diario (“en ese momento no había *videotape*”, se lamenta Scheuer) truncó el proyecto casi desde el comienzo.

Por otra parte, y ya como proyectos individuales, Dodi Scheuer y Alberto Fischerman tenían pensado realizar una película que se llamaría *Río Puma*, una especie de *western* basado en el libro de Lucio V. Mansilla *Una excursión a los indios ranqueles*. En 1973, Fischerman comentaba en el número 2 de la publicación *Filmar y Ver*<sup>100</sup> que estaba preparando tres largometrajes: *Sitrac-Sitram*, sobre la experiencia sindical más combativa de la clase obrera en la Argentina<sup>101</sup> (cuya filmación, según las declaraciones del propio cineasta, ya había comenzado); *La pornografía*, una película que mostraría cómo el imperialismo mata la posibilidad de amar, y *La muerte del general traidor*, sobre el asesinato de Urquiza. Cozarinsky comentaba en 1972, en una nota para el diario *Clarín*,<sup>102</sup> que estaba preparando una película sobre las torturas, pero “sin caer en lo anecdótico”. Un ensayo sobre el porqué de su existencia a través de la historia y en los distintos tipos de sociedades. Edgardo Kleinman, por su parte, escribió en 1975 *La verdadera historia de Cobrina*. El guión, que tenía un tono posapocalíptico, relataba la búsqueda por parte de unos magnates norteamericanos y europeos de unas ratas particulares que se encontraban en América Latina (en un país imaginario llamado

---

<sup>100</sup> “Los cortos publicitarios. Concepto y opiniones de sus realizadores” (1973, 33).

<sup>101</sup> Sitrac-Sitram son las siglas de dos antiguos sindicatos asociados a las empresas MaterFer y ConCord, filiales de Fiat de la ciudad de Córdoba. Estos sindicatos se encontraban fuertemente ligados a los conflictos sindicales que rodearon al Cordobazo, de 1969, hito fundamental en la historia del movimiento obrero argentino.

<sup>102</sup> “Edgardo Cozarinsky: “Puntos suspensivos”” (*Clarín*, el 12 septiembre de 1972).



Cobrina) y que iban a ser la solución frente a la crisis de alimentación que azotaba al mundo. La película iba a ser un *music hall*, una comedia musical con canciones de diferentes partes del mundo.<sup>103</sup> Sin embargo, la llegada de la dictadura imposibilitó la realización del film: “Todos los que iban a ser mis colaboradores se fueron o desaparecieron”, comenta Kleinman.

El listado de los proyectos cinematográficos que no llegaron a concretarse supera incluso las películas realizadas por los directores en aquel período. Las declaraciones de los cineastas indican que las películas que planeaban filmar continuarían con la tónica de las películas anteriores, en las cuales experimentación, provocación y política iban de la mano: películas sobre la tortura, la pornografía y el imperialismo cultural tratados a partir de géneros populares como el *western*, el musical o el terror. Sin embargo, las dificultades financieras y la inestabilidad política tornaban cada vez más difícil la realización de estas producciones contestatarias. A mediados de los años setenta, varios directores ya se habían radicado en el exterior y muchos otros fueron perseguidos. Los que se quedaron en el país se abocaron a su oficio publicitario. “Cada uno tenía sus proyectos y sus delirios”, reflexiona Scheuer, y agrega: “Todo era muy embrionario y se quedó en embrión. Después, todo se enrareció tanto... algunos se fueron, otros que teníamos laburo miramos para otro lado”.

Las películas fueron realizadas al margen del circuito comercial y sin ningún tipo de aval o apoyo institucional. Esto les permitió a los directores gozar de una gran libertad a la hora de llevar a cabo sus proyectos, caracterizados por su rebeldía y sus temáticas provocadoras. Era un cine irreverente, polémico y, por sobre todas las cosas, político: “Había intereses estéticos y políticos importantes. Todo eso era, muy a su manera, cine de oposición. Cine contestatario. Era un medio de canalizar muchas cosas que muchos pensábamos y en las que estábamos de acuerdo. También hasta cierto punto, porque las vertientes eran muy diversas” (García Azcárate). Era un cine filmado y exhibido en la clandestinidad en un contexto de dictaduras militares y una estricta censura. Sin embargo, aun dentro del cine clandestino, era un cine que no estaba alineado con formaciones tradicionales. “No era un cine peronista... tampoco un cine antiperonista”,

---

<sup>103</sup> Sobre el argumento del film, véase la entrevista realizada por la autora al cineasta que se encuentra en la sección Anexos de la presente Tesis.

declara García Azcárate. Dado que no estaban agrupados bajo una estructura política partidaria, les resultó muy difícil insertarse en cualquier circuito, incluso alternativo. En este sentido, tanto los films como los propios directores ocuparon un lugar de marginalidad en el campo cinematográfico del período.

### **3. El cineasta como intelectual crítico**

Los directores *underground* estaban continuamente pensando y pensándose a sí mismos como sujetos sociales y políticos. Se reconocían como intelectuales en tanto se sentían capaces de poner en crisis valores vigentes de la sociedad a la que pertenecían y a su vez ayudar a “fundar un orden alternativo a partir de sus prácticas estéticas específicas” (Giunta, 2008, 264). Pero esta posición no era una práctica exclusiva del grupo subterráneo. De hecho, a comienzos de la década de los setenta, era casi inconcebible que para un artista cuya obra demostrara un compromiso político este no fuera extensivo también al propio artista. En aquellos años, las barreras entre lo privado y lo público se habían tornado difusas, y el artista debía poder traspasar su mensaje a la esfera de la praxis.

En este apartado comenzaremos con un breve repaso histórico por la figura del director en el campo intelectual nacional, para luego detenernos en la escena radicalizada de los setenta. Por aquellos años, una creciente hegemonía de la esfera política había reconfigurado las prácticas artísticas y había establecido nuevos criterios para pensar las dinámicas entre arte y sociedad. Estas problemáticas no fueron ajenas a los cineastas *under* y se convirtieron, en efecto, en el centro de sus reflexiones y debates. A partir del relevamiento de una serie de artículos, declaraciones y entrevistas en diferentes medios, analizaremos las propuestas estéticas, ideológicas y políticas de estos directores y que agruparemos en función de los siguientes tópicos: a) enfrentamiento con los cines de “intervención política”; b) la ficción como registro privilegiado para retratar las dinámicas sociales y ensayar sobre la realidad; c) el cine político como productor de conocimiento; d) las políticas de la sexualidad.

### 3.1. Antecedentes

El artista/intelectual no era una figura nueva en el campo cinematográfico vernáculo. Por el contrario, desde los orígenes del cine en la Argentina los cineastas habían mostrado su preocupación por diferentes temas, tanto específicos de su labor como vinculados con lo social y lo político. En su artículo “Primeros debates y reflexiones en torno al cine nacional” (2009, 67-78), Andrea Cuarterolo describe y analiza las preocupaciones de los pioneros de la época del cine silente, que giraban en torno a la conformación de un cine local, la búsqueda del realismo en la representación y el carácter didáctico y pedagógico del cine. Por otra parte, en el período industrial, directores como Hugo del Carril, Mario Soffici y Lucas Demare también se posicionaban como intelectuales que buscaban la consolidación de un cine nacional en el medio cultural y artístico, como demuestra el artículo de Ana Laura Lusnich “Los antecedentes del cine político y social en el marco de un cine institucional y de un modelo industrial. Las tensiones generadas por algunos directores disidentes” (2009, 79-91). Pero fue recién a mediados de los años cincuenta y principios de los sesenta cuando los directores se ocuparon de sistematizar sus preocupaciones en tratados y manifiestos, construyendo teorías globales sobre el quehacer cinematográfico, la cultural nacional, la sociedad y la política. Como señala Sala: “La vitalidad y visibilidad que los debates cobraron por esos años colaboró en profundizar el establecimiento de los artistas como intelectuales, en cuyo camino seguiría avanzando el ulterior cine político” (2009, 93).

Fernando Birri fue, en este sentido, un precursor. Su creencia en la necesidad de un cambio radical en el cine argentino, que pudiera dar testimonio y visibilidad a los sectores marginales, a los desplazados del sistema, estuvo plasmada no solo en sus películas, sino también en la creación del Instituto Nacional de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y en sus múltiples escritos.<sup>104</sup> Los manifiestos que escribió en ocasión del estreno de *Tire dié* y *Los inundados*, respectivamente,<sup>105</sup> fueron

---

<sup>104</sup> La mayoría de sus artículos (entre los que se encuentran, por ejemplo, “La Escuela Documental de Santa Fe. Saldo de una experiencia”, “Cine y subdesarrollo”) fueron compilados en el libro *Por un nuevo cine latinoamericano. 1956-1991* (Birri, 1996).

<sup>105</sup> El texto que aparece en el programa de la primera presentación de *Tire dié*, el 27 de septiembre de 1958 en Santa Fe, se titula “Manifiesto de *Tire dié*: Por un cine nacional, realista y crítico”. Mientras que el segundo, de 1962, se denomina “Manifiesto de *Los inundados*: Por un cine nacional, realista, crítico y popular”.

una práctica innovadora para la época, que sería retomada luego por el cine militante. Birri planteó también la necesidad de conformar un nuevo espectador (“se nos hace impostergable definir para qué público o, más precisamente, para qué clase de público hacemos nuestros films [...] no demoremos más la respuesta: para un público de clase proletaria, urbana y rural”) y sentó las bases para la creación de un circuito alternativo de exhibición:

Ha llegado el momento de organizar circuitos independientes (sindicales, escolares, de sociedades vecinales, deportivos, circuitos móviles de cinematografía rural) que se apoyen en las organizaciones de base ya existentes, para la exhibición de aquellos films que por ser declaradamente didácticos (documentales) o ideológicamente más progresistas encuentran mayores resistencias en los circuitos de distribución y exhibición comercial (citado en Lusnich, 2009, 114).

Desde una postura diferente, más relacionada con la noción de autor y la independencia del cineasta frente a la industria, Torre Nilsson participó activamente en los debates estéticos e ideológicos de la época. Colaboró con diferentes publicaciones (como *Gente de Cine*, *Capricornio* y *Tiempo de Cine*, entre otras), escribió cuentos y novelas<sup>106</sup> y fue una figura de referencia para la generación de cineastas que lo siguió.<sup>107</sup> En una conferencia dictada en el Teatro de los Independientes en 1955 (luego de la caída de Juan Domingo Perón), Torre Nilsson planteó que había llegado “el momento de los grandes temas”, discurso que según Sala (2009) funcionó como un manifiesto fundacional del “nuevo cine argentino”. Allí el director alentaba a dejar de lado la perfección de la técnica a favor de un cine que “debe salir a enfrentar la realidad”.

La idea de compromiso del cineasta frente a la realidad ha tenido diferentes aristas según cada director. En el caso de Leonardo Favio, por ejemplo, la misión del artista quedaba supeditada a la utilidad de sus obras para el pueblo. Mientras que para Lautaro Murúa, implicaba una coherencia entre el discurso cinematográfico y sus reflexiones críticas: “Si en mi obra cinematográfica yo oculto mi ideología política o mi posición mental hacia la política, deliberadamente traiciono mi verdadera convicción. Lo mismo

---

<sup>106</sup> Como por ejemplo *El derrotado* (1964) y *Entre sajones y el arrabal* (1967), ambas publicadas por la Editorial Jorge Álvarez.

<sup>107</sup> Ya hemos mencionado el lugar de mentor que ocupó en las filas del *underground*.

que digo en cine debo decirlo en papel aparte, en mi casa o en la calle” (citado en Sala, 2009, 104). A pesar de que en este período proliferó una reflexión sistemática tanto sobre temas estrictamente cinematográficos como sociales y políticos, en la cual el concepto de compromiso era uno de los ejes centrales, la tarea de estos directores en tanto intelectuales estaba en función de su práctica artística. Este “segundo cine”, como lo denominaron Getino y Solanas en su manifiesto,<sup>108</sup> no se proponía borrar, como sí ocurrió a fines de los sesenta, la barrera entre el arte y la praxis social.

### **3.2. La primacía de la política**

Hacia fines de los años sesenta y principios de los setenta, se evidenció una vertiginosa radicalización política. Frente a la creciente represión y la censura por parte de la autoproclamada Revolución Argentina, empezó a manifestarse una reivindicación de la violencia revolucionaria como camino para la transformación social. El surgimiento de grupos guerrilleros urbanos y de movilizaciones y reclamos sociales a lo largo de todo el país tornaba cercanas experiencias que hasta entonces habían tenido lugar en otras latitudes.<sup>109</sup> Bebe Kamin relata lo que significó para él y para toda su generación la movilización social y política ocurrida en la ciudad de Córdoba en 1969:

El hecho que marcó todo fue el Cordobazo... Significó la concreción próxima, cercana, de cosas que venían ocurriendo en otros países, pero que, de pronto, nos hizo vivir esas convulsiones en carne propia. Fue, para la Argentina, un hecho inverosímil políticamente hablando. Cuando nos contaban que en Córdoba había gente en la calle gritando una rebelión popular y que, frente a eso, la policía a caballo retrocedía. Eso abrió compuertas a fuerzas que tomaron distintos tipos de cauces, y uno de ellos fue el cine (en Tirri, 2000, 99).

---

<sup>108</sup> En el manifiesto “Hacia un Tercer Cine” (publicado originalmente en 1969), Getino y Solanas rescataban ciertos avances de este “segundo cine” y reconocían varios de sus méritos: “Significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural. Promueve no solo una nueva actitud, sino que aporta un conjunto de obras que en su momento constituyeron la vanguardia del cine argentino” (Getino y Solanas, 1973, 66). Sin embargo, para ellos continuaba siendo un cine burgués, conservador y conformista: “Esta tentativa reformista, típica manifestación del desarrollismo, expresada en el intento de desarrollar una industria del cine (independiente o pesada) como manera de salir del subdesarrollo cinematográfico, condujo a importantes capas del segundo cine a quedar mediatizadas por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema. Así ha nacido un cine abiertamente institucionalizado o presuntamente independiente, que el sistema necesita para decorar de ‘amplitud democrática’ sus manifestaciones culturales” (Ibíd.).

<sup>109</sup> Como la Revolución Cubana, el Mayo francés, el movimiento europeo de Cohn Bendit y la gente del 68 (Tirri, 2000).

Esta escalada revolucionaria tuvo un impacto directo en la esfera artística. La política comenzó a ocupar todas las áreas, hasta las relativamente autónomas, como el arte, dejando cada vez menos espacio para la reflexión estética. Para Sarlo, la crisis interna (estética) del arte de vanguardia potenciaba el dilema de las relaciones entre un arte en crisis y una política que aceleraba sus movimientos y achicaba el campo de las opciones:

Por un lado, ya no había lugar para una esfera estética relativamente autónoma de los procesos cuyo objetivo era modificar la raíz de las relaciones sociales. En la nueva izquierda y en el peronismo revolucionario, el arte se había politizado hasta saturar las relaciones entre arte, ideología y cultura. En un deslizamiento que es característico de la época, estos tres términos comienzan a ser considerados de manera unificada (Sarlo, 2007, 253-254).

Arte, acción y política se confundían hasta borrar los límites que los habían confinado a esferas separadas y autónomas. En ese sentido, “Tucumán Arde”, la intervención colectiva realizada en 1968, se transformó en una experiencia bisagra, debido a que “modific[ó] el imaginario sobre el lugar del arte en el proceso de transformación social” (Longoni, 2014, 14).<sup>110</sup> Como consecuencia de una creciente subordinación e instrumentalización de la política sobre las prácticas culturales, lo que se comenzó a cuestionar fue el lugar del artista y del intelectual en ese proceso. Lejos de la estabilidad que había gozado anteriormente, la figura del intelectual pasó a convertirse en un verdadero problema, una de las “cuestiones” fundamentales, según Casullo (2007), y que definiría al campo cultural del momento. El paradigma revolucionario reemplazó las nociones de compromiso sartreano y de intelectual orgánico gramsciano, que habían sido productivas hasta mediados de los sesenta, por ser consideradas formas imprecisas y abstractas de intelectualidad. El nuevo modelo revolucionario se proponía una inserción directa y sin mediaciones en el ámbito de la praxis, que debía involucrarse en las luchas sociales del proletariado. Como señala María Teresa Gramuglio, las

---

<sup>110</sup> “Tucumán Arde” fue una obra multidisciplinaria, concebida y realizada de manera colectiva en la que participaron artistas e intelectuales de diversas disciplinas y que se llevó a cabo en noviembre de 1968 en las sedes de la “CGT de los Argentinos” de Rosario y de Buenos Aires. Esta experiencia, que intentó sostener el “arriesgado camino de articulación entre experimentación artística y acción política” (Longoni, 2014, 65), puso en el centro de la escena la crisis que estaba asolando a la población tucumana a causa del cierre de los ingenios azucareros en la zona.

condiciones políticas presionaban cada vez más fuerte para que esa exigencia se agudizara,

y hacia fines de los sesenta estábamos convencidos de que la politización de la vanguardia, de la verdadera vanguardia, que vino a ser la expresión equivalente al arte verdadero, era un dato incontestable: la vanguardia estética formaba parte de la vanguardia política que orientaba la lucha por la revolución, y solo estábamos dispuestos a reconocer como vanguardia a lo que se ajustara a este canon (1986, 2).

La metáfora de la “cámara-fusil”,<sup>111</sup> esgrimida por los colectivos de cine militante, o el concepto de cine acto, propuesto por el grupo Cine Liberación, condensaban esta unión en el terreno cinematográfico entre vanguardia política y vanguardia estética. Se creía entonces en el fuerte rol movilizador del cine, que podía actuar directamente sobre la sociedad, influir en el pueblo de manera directa, sin mediaciones, y llevar a todo aquel que viera el film a una toma de conciencia de clase y a una lucha por la “liberación nacional”. Solanas y Getino lo describen de esta manera:

La capacidad de síntesis y penetración de la imagen fílmica, la posibilidad del documento vivo y la realidad desnuda, el poder de esclarecimiento de los medios audiovisuales, supera con creces cualquier otro instrumento de comunicación. Huelga decir que aquellas obras que alcanzan a explotar inteligentemente las posibilidades de la imagen [...] logran eficaces resultados en la politización y movilización de cuadros e incluso en el trabajo a nivel de masas allí donde resulta posible (Getino, 1982, 46).

Pero la hegemonía de la política no solo conllevó a una radicalización de los sectores más combativos. También implicó un acercamiento de grupos o personas que no estaban vinculados directamente con la militancia a problematizar cuestiones inherentes a la práctica política. Este otro tipo de intelectualidad, a la que Gilman denomina

---

<sup>111</sup> La “cámara-fusil” o “la cámara-metralleta” eran metáforas recurrentes en los grupos de cine político y remiten a la idea de que la película puede convertirse ella misma en una acción revolucionaria. Getino y Solanas expresaron esta idea con la frase “El proyector es un arma capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo” (Getino, 1982, 49). Sobre este concepto se puede leer el artículo de Julianne Burton “The Camera as a Gun: Two Decades of Film Culture and Resistance in America Latina” (1978).

“conciencia crítica”, convivía, aunque de manera marginal y desplazada, con la “conciencia revolucionaria”.<sup>112</sup> Este grupo, en el que se encontraban los cineastas *underground*, reivindicaba la reflexión teórica y la crítica social permanente, pero no tenía una voluntad de participación directa en la esfera de la praxis. Creían en la instancia mediadora del arte, en lo simbólico como herramienta para cuestionar, discutir, y plantear sus pensamientos e ideas sobre la política y la sociedad.

### **3.3. Militantes del partido cinematográfico**

Si bien los cineastas *underground* se sentían parte de la izquierda intelectual, no estaban comprometidos directamente con la actividad política partidaria. Algunos de ellos habían militado durante un breve período durante su juventud, como Miguel Bejo que había estado afiliado al Partido Comunista en sus años de estudiante en Rosario,<sup>113</sup> o Edgardo Kleinman, que había participado en el PRT La Verdad a fines de los años sesenta. Otros, como Dodi Scheuer, confiesan que habían participado de asambleas políticas por una cuestión de compañerismo, antes que por una verdadera convicción ideológica: “Lo hacía más que nada por estar ahí con ellos, con mis amigos. Por una cuestión de camaradería, no por una condición política”. Ludueña, por su parte, provenía de una familia anarquista y escapaba a todo tipo de encasillamiento ideológico que implicara una estructura partidaria. Se proclamaban marxistas, pero ese marxismo estaba más vinculado con ciertas corrientes del pensamiento de izquierda, con una formación intelectual, antes que con una adscripción a un movimiento político determinado. Tenían sus ideas políticas, pero no se adecuaban a ninguno de los partidos u organizaciones partidarias. Kamin sostiene que la postura de ellos era de una oposición constante, ir en contra de la corriente:

Estábamos en la vereda de enfrente de toda concentración que convalidara un continuismo, queríamos decir algo a través de las películas, pero no nos alineábamos en la militancia de ninguna corriente combatiente. Queríamos hacer cine. Éramos militantes del partido cinematográfico. [...] A mí me parece que,

---

<sup>112</sup> Estos conceptos han sido expuestos en la Introducción de la Tesis.

<sup>113</sup> El vínculo de Bejo con el Partido Comunista se disolvió debido a una nota que aquel escribió en una revista del Partido a favor de un film, *La guerre est finie*, de Resnais, que criticaba duramente al Partido Comunista español. Cuando el editor lo obligó a que modificara el texto (“Esto hay que cambiarlo porque esto no es así”, le dijo), Bejo lo insultó y se fue de la redacción y también del partido. La anécdota completa se encuentra en la entrevista realizada por la autora a Miguel Bejo en Anexos.



decididamente, el partido político de este sector era el cine, en el sentido más caótico y transgresor (en Tirri, 2000, 100).

Lejos de ubicarse en un espacio de comodidad, esta posición los colocaba en un terreno de disputa constante. “Yo siempre tuve una forma de analizar o ver la realidad pública política que no me dejaba estar con nadie”, sostiene Cozarinsky, que a su vez arremete contra las estructuras más dogmáticas de la izquierda revolucionaria: “Siempre sentí que era demasiado fácil ganar una buena conciencia, comprarla barata, simplemente suscribiendo a toda la cartilla, al abecé de la izquierda” (1993, 48). Los directores eran atacados tanto por la derecha (dada su clara postura contestataria e irreverente) como por la izquierda más combativa, caracterizada a fines de la década por un férreo antiintelectualismo.<sup>114</sup> Como señala Gilman (2003), el clima de antiintelectualidad estigmatizó de burgueses o contrarrevolucionarios a todos aquellos que postularan una especificidad de su tarea y reclamaran una libertad de creación y crítica dentro del socialismo, pero sin sujetarse a la dirección del poder político. “Un poco todos teníamos la sensación de que había que reaccionar contra ese discurso tan esclarecedor bajando alguna línea para seguir, porque si no, estabas en el campo enemigo”, reflexiona Kamin al respecto (en Honorio, 2011, 49). Es en este marco, el de la explicitación y justificación constante de los postulados ideológicos y políticos, que se formularon una serie de textos escritos que complementaban, de alguna manera, la producción fílmica.

### **3.4. Pensamiento crítico**

Además de la producción cinematográfica, los cineastas *underground* elaboraron un valioso material crítico y teórico. En estos textos, lúcidos y polémicos, los directores se atrevían a confrontar con las corrientes cinematográficas hegemónicas del período, al presentar reflexiones complejas y alejadas de cualquier tipo de dogmatismo. No había una voluntad por parte de los directores de desarrollar una teoría sólida y totalizante sobre sus films. El material compilado para la presente Tesis no fue concebido para conformar un tratado sistemático sobre el quehacer cinematográfico. Se trata de textos

---

<sup>114</sup> “La pregunta ¿para qué sirve el intelectual? tiene innumerables sentidos y puede estar acompañada de diversas entonaciones valorativas [...] La disponibilidad de esa pregunta es correlativa a la de una de sus respuestas: los intelectuales no sirven para nada, o más bien no sirven para lo que creen servir. [...] Este conjunto de valoraciones negativas sobre la identidad intelectual puede denominarse antiintelectualismo [...] cuando la apuesta por la acción adquiere más valor que la confianza en la palabra y cualquier otro tipo de práctica simbólica” (Gilman, 2003, 164).

dispersos que fueron publicados a lo largo de varios años en diferentes medios (nacionales y extranjeros, especializados y generales), con diferentes formatos (entrevistas, ensayos, textos programáticos, etc.) y tonos (reflexivos, analíticos, polémicos). Por otra parte, no todos los directores presentaron la misma producción teórica ni el mismo nivel de visibilidad dentro del campo. Dejando de lado a Cozarinsky (que ha dejado mucho material debido a su oficio de periodista y escritor), Ludueña y Fischerman se caracterizaron por tener una participación mucho más activa en los medios que Bejo y Kleinman, por ejemplo. A pesar de las diferencias que existían entre las posturas de cada uno de los cineastas, el material reunido muestra una gran coherencia entre los integrantes del grupo. A continuación trazaremos un mapa general de las preocupaciones e inquietudes y analizaremos estas reflexiones en función de determinados temas, que giran por lo general en torno a la capacidad política del cine y sus derivaciones.

#### **3.4.1. “Souvenirs from Cuba” (debates con el cine militante)**

A diferencia de lo que proclamaba el cine de intervención política, los cineastas *underground* no creían en la capacidad transformadora del arte en la esfera social. Eran escépticos en cuanto a la capacidad del cine para generar una acción política directa. Como señala Filippelli en el film *Entre la vanguardia y el comercio*:

El cine que realizaban Solanas, Getino... está basado en una metáfora siniestra, que es que la cámara es un fusil. Primero habría que desmetaforizarla y decir: la cámara no es un fusil. Una cámara es una cámara y un fusil es un fusil. Y cuando la cámara se usa como fusil no se hace ni una película ni se tiran tiros.

La facultad de transformación que podía llegar a tener un film sobre los espectadores no podía medirse en términos de eficiencia. En este sentido, no creían en la utilidad del cine como un medio para lograr efectos políticos inmediatos. “Muchas veces nos preguntan si intentamos transformar el mundo con un film”, declara Ludueña. “No. El único que cambia a los films es el mundo” (1973a, 18). De manera similar, Cozarinsky señala: “No creo que una película pueda hacer cambiar el mundo o la situación en un país, razón por la cual lo que me interesa es asumir una actividad para tratar el tema político solamente como un tema” (1972, s/n).

Los cineastas tomaban distancia y se ubicaban en las antípodas del cine político militante, ya que este respondía a un objetivo concreto y estaba destinado a servir propagandísticamente. Para ellos, el cine de agitación asumía un rol paternalista, proclamándose portador de una verdad en mayúsculas, única e indiscutible. Cozarinsky reflexiona sobre el afán pedagógico de este tipo de cine:

Yo sabía que el cine no tenía voluntad didáctica y que el testimonio que daba sobre la realidad era más sutil, más zigzagueante, más enrevesado, menos directo contra la gente que pretendía que fuera un reflejo de la realidad o que había que analizarlo desde una perspectiva crítica histórica ya existente (2001, 19).

El debate que entablaba el cine *underground* con el cine más combativo, especialmente con el Grupo Cine Liberación, no se restringía únicamente a la visión funcionalista que estos tenían del cine. El grupo subterráneo estaba convencido de que las formas expresivas utilizadas por aquel proponían una mirada sobre América Latina al gusto europeo. Ellos sostenían que el cine de Solanas y Getino, por ejemplo, era aún a la visión que Europa esperaba de un cine latinoamericano, caracterizado por la utilización del registro documental, del testimonio y de la denuncia. “El nuestro era un cine que no enganchaba con nada. El de ellos enganchaba [...] con la devolución a Europa de la mirada que Europa pensaba que nosotros teníamos que tener del mundo”, reflexiona Filippelli en el documental *La noche de las cámaras despiertas*. Cozarinsky declara, en un tono similar, que el “cine militante esta[ba] destinado a un público europeo ávido de tercermundismo como de *posters* con la imagen del Che” (1973, 18). Y destaca el carácter comercial de este tipo de cine, que corría el riesgo de convertirse en un género industrial:

Si vamos a vender la revolución como se venden gaseosas o desodorantes, se terminará por descubrir que esa revolución, al ser comparada, no es más que otra gaseosa, otro desodorante. Es el equívoco de quienes creen en el documental, en la agitación, y no empiezan por trabajar con y en la materialidad de ese cine que todos hemos elegido (Ibíd.).

Los cineastas subterráneos consideraban que había una contradicción, o por lo menos un desfase, entre la visión revolucionaria y antiimperialista del cine combativo y las

consecuencias reales al momento de su exhibición, creencia que era compartida por directores como Juan José Jusid:<sup>115</sup>

Las películas del Tercer Cine (Solanas, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés) van en busca del apoyo europeo y casi ni se ven en sus respectivos países (salvo el caso especial de Rocha). No son películas para que teóricos italianos las clasifiquen y ubiquen dentro de una nueva estética revolucionaria: su misión –su valor– está en agitar aquí, como respuesta a la violencia de nuestros países. El éxito que tienen en Europa es casi la negación de lo que se proponen –o deberían proponerse– sus autores: hacer películas de consumo para ciertos sectores que puedan llevar adelante un cambio. [...] Nuevamente los europeos nos imponen moldes culturales (1970, 12).

En el documental de Andrade y Cruz (2002), Filippelli comenta las diferencias existentes en las condiciones de exhibición internacional entre los films de Getino y Solanas y los films subterráneos: “Las películas que hacíamos nosotros no cruzaban la General Paz. Y las películas que hacían ellos ganaban proyectos internacionales, iban a festivales de peso”. Aunque esta declaración debe ser matizada, dado que varios films *underground* lograron una cierta presencia en festivales europeos y norteamericanos en aquel momento, lo cierto es que la repercusión que tuvieron los films de corte militante en el extranjero fue inmensamente mayor que la del cine *underground*.<sup>116</sup>

En el fondo, la crítica planteada por los cineastas subterráneos frente al modelo “tercermundista” del cine latinoamericano residía no tanto en las características propias de este cine, sino en que este se presentaba como la única forma de representación política válida. Ya a fines de los sesenta Agustín Mahieu señalaba desde las páginas de *Cine & Medios* la necesidad de abrir el espectro de lo que se debía considerar cine político o revolucionario:

---

<sup>115</sup> Aunque no integraba el grupo productivo del cine *underground*, Juan José Jusid se encontraba -como sosteníamos en el comienzo del capítulo- ligado tanto afectiva como ideológicamente a este, participando incluso como intérprete en el film de Cozarinsky *Puntos suspensivos*. Si bien sus primeras películas (*Tute Cabrero*, 1968, *La fidelidad*, 1970) tenían un registro diferente al de los films *under*, Jusid -al proponer otras modalidades de lo político que se alejan de los postulados más dogmáticos y radicalizados- ocupaba un lugar similar dentro del campo y que denominamos “conciencia crítica”.

<sup>116</sup> La exhibición del cine subterráneo será analizada en el capítulo IV de la Tesis.

El cine revolucionario no consiste solamente en el documental político o en las narraciones más o menos tediosas del subdesarrollo. También puede serlo –de acuerdo con las circunstancias culturales y políticas de cada región– la creación de obras que desmitifiquen el mundo que nos rodea, que descubran al hombre y muestren los cambios profundos que se producen en todos sus niveles (1970, 37).

Filippelli comenta en una entrevista<sup>117</sup> que el carácter unívoco y restrictivo que adquirió el cine político en la región llevó a Fischerman a elaborar una comparación entre la teoría económica propia del imperialismo y la situación cinematográfica del continente: “Alberto la llamaba la teoría del monocultivo: Solanas, en la Argentina; Litín, en Chile; Sanjinés, en Bolivia... uno por país, y los demás que se mueran”.

Enviado como corresponsal de la revista *Periscopio* para cubrir el Festival de Viña del Mar en 1969, Cozarinsky escribió un irónico y polémico texto cuyo título rezaba: “Viña del Mar, un cine en armas”. Allí reflexionaba:

Al hacer de la Revolución un principio moral, una entidad trascendente, los debates perdieron toda tensión dialéctica y, aun cuando todos sus participantes no hubieran estado fuertemente de acuerdo, se contribuyó a instaurar una jerarquía dogmática de rigidez casi eclesiástica. El resultado fue, curiosamente, proponer una América Latina no tanto al gusto cubano como al europeo (1969c, s/d).

Si bien las consignas regionalistas y las banderas antiimperialistas formaban parte de los encuentros cinematográficos del continente a fines de los sesenta, el Festival de Viña del Mar de 1969 mostró una clara radicalización de los postulados políticos respecto de sus ediciones anteriores. “El Che” Guevara fue proclamado presidente honorario del festival y las declaraciones combativas y revolucionarias fueron una constante entre los asistentes: “Soy un agitador cinematográfico, pero en primer término un agitador político”, sostenía Santiago Álvarez. “Para matar al enemigo no se precisa el mejor fusil; para combatir al imperialismo no necesitamos los mejores films, sino los más

---

<sup>117</sup> Incluida en el documental *Entre la vanguardia y el comercio*.

eficaces”, proclamaba por su parte Joris Ivens. Aunque no estuvo exento de debates,<sup>118</sup> el festival puso en el centro de la escena una tendencia que se estaba gestando en el cine político de la región y que, cada vez más, solicitaba un compromiso directo por parte de los directores con la causa revolucionaria. En el artículo sobre el Festival de Viña del Mar mencionado anteriormente, y bajo el apartado denominado “Souvenirs from Cuba”, Cozarinsky se lamentaba de que películas argentinas que habían sido exhibidas en el festival, como *Breve cielo*, de Kohon; *Mosaico*, de Paternostro, y *Palo y hueso*, de Sarquís, no hubieran tenido la recepción que merecían y quedarán “abrasadas por los fuegos de *La hora de los hornos*”:

Los festivales mundanos diluyen en su frivolidad las obras difíciles al no permitirles recibir la atención seria que requieren. La paradoja de este festival “de oposición” es que en su culto a un cine de combate y agitación también pueda crear su propio invernadero, en cuya atmósfera caldeada perezcan todas las manifestaciones que no invocan para justificarse los honorables servicios prestados a la Causa (1969c, s/d).

Lo que Cozarinsky manifestaba en su crónica periodística era que existían otras producciones fílmicas que, a pesar de que no *invocaban para justificarse los honorables servicios prestados a la Causa*, podían considerarse cine de oposición. Películas “difíciles” que planteaban una noción de lo político ligada a un proceso de conocimiento e investigación.

---

<sup>118</sup> El más relevante y conocido fue el que protagonizó el cineasta Raúl Ruiz: en medio de una discusión sobre imperialismo y cultura, el director chileno manifestó su disconformidad con el tono “declamatorio, vago e impreciso, casi parlamentario” con que se estaba dando la discusión. Su ataque se centró en la exposición que minutos antes había realizado Fernando “Pino” Solanas, a quien acusó de haberse limitado a contar de nuevo su película exhibida el día anterior. “En vez de estar repitiendo lugares comunes sobre las relaciones entre imperialismo y cultura, que todos conocemos y contra las que todos estamos de acuerdo, la delegación chilena prefiere retirarse a una sala contigua a discutir problemas mucho más urgentes, como los de producción, distribución y exhibición” (la transcripción de este debate apareció en el diario *La Unión de Chile*, el 29 de octubre de 1969). La polémica que generaron los dichos de Raúl Ruiz no fue menor. Lo que en otro contexto histórico hubiera sido algo lógico, ya que el marco de la discusión era dentro de un festival de cine, en 1969 fue toda una provocación.

### 3.4.2. Una apología de la ficción

Los cineastas *underground* sostenían una idea de lo político o del cine político que los alejaba de los cánones hegemónicos del momento. El grupo criticaba el lugar que se le había otorgado al documental como registro privilegiado para retratar lo social. “Los conceptos que estaban de moda eran los de verdad y realidad, que a mí me parecen, y me parecían entonces, un poco mediocres. Pienso que el cine es fundamentalmente manipulación, artificio y mentira”, reflexiona Scheuer. “El documental es siempre documental falso [...] falsificar, imitar, mimar, amar. El documental, pedirle a otro que haga de sí mismo”, escribe Fischerman (1993, 32).

“Si hay un género insincero por excelencia es el documental”, sostiene Filippelli (1995, 23). La ficción y el documental son percibidos como dos formas de construcción, de manipulación de la realidad. Sin embargo, la pretensión de verdad, de mostrar la realidad “tal cual es”, que tiene el documental, o cierto tipo de documental, es la que desata la crítica de los cineastas *underground*: “Creo que la ficción puede significar la realidad política y social tanto como el documental. La ficción busca captar la verdad de los actores cualquiera sea su estilo de narración y el documental simula que la cámara está ahí por casualidad, pero ambos manipulan su relato para convencer al espectador”, sostiene Ludueña. Pero incluso los documentales “contrainformativos” que buscaban desarticular discursos ideológicos eran cuestionados:

Los medios informativos despliegan habitualmente infinidad de escenas documentales que ilustran su ideología sobre aspectos esenciales de la realidad. Aparentemente, cambiarles el sonido y el montaje alcanza para alterar el discurso de esas imágenes y volverlas contrainformativas. Sin embargo, un par de detalles arrojan dudas importantes sobre las posibilidades de este cine documental: primero, el cambio de sonido y montaje es un arma de doble filo, ya que las tomas pueden usarse constantemente en un sentido o en otro; segundo, conviniendo que todo film es como se filma, ese material ya tuvo un director: este fue el sistema que ordenó su registro (Ludueña, 1973a, 18).

Si bien los argumentos que utiliza Ludueña para desacreditar el documental son un tanto confusos o problemáticos,<sup>119</sup> esta cita deja de manifiesto la imperiosa necesidad por parte de los cineastas de reivindicar el lugar de la ficción, de correrla de ese lugar de estigmatización al que había caído, producto de los discursos más radicalizados y combativos.<sup>120</sup> “En el cine también existen clases y *Alianza para el progreso* pertenece a la de la ficción [...] abandonando la tradición de casi todo el cine político latinoamericano”, sostenía Ludueña desde su ensayo (Ibíd.). Lo que estos directores intentaban explicar es que la ficción no era necesariamente una reivindicación de lo falso ni era, tampoco, opuesta a lo verdadero. “Nadie puede dejar de retratar la realidad. [...] Si he tenido que refugiarme en un universo artificial fue para aproximarme más a la verdad”, explicaba Fischerman (en Peña, 2003, 119). Por otra parte, estaban preocupados en demostrar la diferencia entre ficción, realidad y realismo, entendiendo este último como un ocultamiento sistemático del proceso de producción de un film:

Claro que el cine de ficción posee también su sólida tradición en nuestros países. Hollywood se encargó de formar una voluminosa academia con que corrompemos: la psicología de los personajes, el estilo de la actuación, las estructuras dramáticas, el ritmo, el tempo, los ángulos y movimientos de la cámara, la elaboración preestablecida de las secuencias, los ejes del montaje y el realismo de las escenas –siempre realismo, nunca realidad–, junto con las cualidades de un guión inventado, como todo el resto, para un ocultamiento sistemático (Ludueña, 1973a, 18).

Para los cineastas de la escena *under*, la ficción (no cualquier ficción, sino solo aquella que se presentaba como tal) era mucho más cercana a la realidad que el documental. “La ficción de la ficción es la realidad”, proclamaba Ludueña desde el título de uno de sus ensayos. Los directores entendían que la realidad no era una materia dada que el cineasta retrataba pasivamente y que luego era exhibida sin fisuras al espectador. La realidad era concebida como proceso, como construcción. Como una suerte de

---

<sup>119</sup> El texto plantea una suerte de “esencialismo” de la imagen que se corresponde al momento y al lugar en que fue filmada. Una cualidad, una impronta ideológica que la identifica más allá del uso que se haga de ella.

<sup>120</sup> Esta perspectiva se modificó, sin embargo, durante los primeros años de los setenta. Una vez que Perón retornó al país (o que se encontraba en vísperas de hacerlo), los directores provenientes de la militancia peronista se volcaron a realizar films de ficción con un contenido alegórico, como el caso de Octavio Getino y *El familiar* (1972), o Fernando Solanas y *Los hijos de Fierro* (1975).



“antropología especulativa” en términos de Saer (1991),<sup>121</sup> la ficción permitía experimentar, investigar la realidad: “En la más sencilla de las investigaciones científicas, para comprender un fenómeno se lo recrea. La ficción intenta recuperar un proceso para explicarlo, descubrir su verdadera estructura y ensayar sobre él” (Ludueña, 1973a, 18).

### **3.4.3. El cine como productor de conocimiento**

Un film debía ser productor y no un mero producto de conocimiento. Una película debía generar en el espectador más incertidumbres que certezas y ofrecer un nuevo tipo de conocimiento sobre la realidad. Cozarinsky comenta en relación con su película *Puntos suspensivos*: “Lo que procuré hacer es un film que investigase, no un film que ilustrase un conocimiento ya adquirido; que el film mismo fuera investigación y terminase por arrojar algún conocimiento, algún desconcierto, algo que no hubiese existido sin él” (1973b, 17). La condición de lo político no era algo intrínseco al film, no era un producto, sino un proceso que culminaba el espectador, en el conocimiento que generaba en este a partir de su interpretación. Por lo tanto, el cine verdaderamente político debía poder derribar, también, la complicidad entre autor y público en una “digestión de actitudes compartidas”, ya que, como sostiene Cozarinsky, en estos casos “no se descubre ni revela nada” (Ibíd.). Lo político implicaba proponer una materia que exigiera un trabajo de codificación, ya que en ese trabajo hermenéutico, como señala Fischerman, residía el carácter ideológico y ético de un film:

Muchas veces se ha dicho que el cine es un instrumento de conocimiento y es cierto, el cine no solo ilustra, uno conoce a través del cine. Entonces: conocimiento, racionalidad, lo humano, lo ético. [...] Ética de la emoción: es cómo define a su espectador el autor, es decir, si lo define como hombre libre o no (1984, 49).

---

<sup>121</sup> El texto completo es el siguiente: “A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio (entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, entre la afirmación y la negación), y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una antropología especulativa. Quizás, no me atrevo a afirmarlo, esta manera de concebirla podría neutralizar tantos reduccionismos que, a partir del siglo pasado, se obstinan en asediarla” (Saer, 1991, 3).

Dado que uno de los factores clave de la politicidad de un texto residía en su capacidad para indagar y generar nuevas significaciones sobre la realidad, una de las preocupaciones recurrentes de los cineastas estaba ligada a la necesidad de establecer una estructura narrativa que permitiera conjugar la literalidad de la imagen con la abstracción conceptual. Esta inquietud los llevó a preguntarse por la productividad de los procedimientos discursivos de otras artes (como la música, la literatura o el teatro) en el terreno cinematográfico.

### *La escritura*

En su artículo “Escritura y cine: dos tiempos verbales”, Cozarinsky realiza una comparación entre la literatura y el cine:

La primera comprobación de quienes se propusieron comparar el lenguaje del cine y el de la literatura sigue siendo válida: la palabra connota, la imagen denota. El texto escrito suscita en el lector ecos que la imagen prevé, fija, agota. La imagen cinematográfica individualiza todo lo que la palabra rehúsa particularizar.

La imagen cinematográfica, por otra parte, vive en un perpetuo presente del indicativo: su capacidad de mostrar una acción en el proceso de cumplirse es, también, su don y su límite (1969b, 13).

Sin embargo, y a pesar de las diferencias señaladas, Cozarinsky sostiene que es posible lograr la abstracción de la que goza la palabra a través de la utilización de registros como el ensayo:<sup>122</sup>

Aunque ya Einstein se consideraba capaz de filmar *El capital*, solo recientemente se han comenzado a explorar las posibilidades de que el cine acceda a registros (como el ensayo) que tradicionalmente habita la palabra. Y el interés de estos ensayos (ya mezclen ficción, documental, encuesta o exposición didáctica) no depende de su capacidad para traducir un proceso verbal, sino del

---

<sup>122</sup> Aunque el texto data de 1969, puede observarse allí una idea germinal que vería sus frutos años más tarde. En efecto, el ensayo fue una de las formas más utilizadas por Cozarinsky a lo largo de su carrera como director de cine.

descubrimiento de caminos propios para avanzar hacia una meta común desde distintos puntos de partida (Ibíd.).

En esta búsqueda de encontrar caminos propiamente cinematográficos para generar conceptos o ideas, los directores se detuvieron en la noción de “ideograma”. La relación entre la escritura japonesa y el cine había sido esbozada ya en los años veinte por Sergei Eisenstein.<sup>123</sup> Sin embargo, fue a principios de los años setenta, en pleno auge de los estudios semióticos, que adquirió una inusitada fuerza.<sup>124</sup> En una conversación entre Edgardo Cozarinsky, Alberto Fischerman y Hugo Santiago publicada en el número 3 de *Filmar y Ver*, los directores reflexionaban sobre la similitud entre el sistema de signos del ideograma y el cine: en el ideograma “abstracción y figuración no aparecen como términos opuestos, sino simultáneos, coincidentes, manifestados en un mismo proceso”, señala Cozarinsky. Santiago, por su parte, enfatizaba el carácter relacional de cada uno de estos sistemas sígnicos:

Así como los trazos de un ideograma existen por su interrelación, y las letras por su interrelación en la palabra, en el cine el sistema de signos es más que nada un sistema de interrelaciones. Mientras no lo veamos como tal, quedamos atados a la imposición de la imagen bruta, esa maravilla y al mismo tiempo ese espanto de imponerles a los demás y a uno mismo “eso”, eso que está delante de la cámara. Un sonido, un gesto, una palabra, una luz, tienen para mí valor en la medida en que modifiquen y sean modificados por otros elementos de su misma serie y las series se modifiquen por otros. Mientras la imagen y el sonido sean tan elegidos que trasuntan una visión, un pensamiento, es decir, cuanto más nobles sean, más cercanos a un lenguaje, tanto más el cine requiere una lectura, una participación real del lector para hacer suyo lo que ve. Un lector, no un espectador (1970, 11).

---

<sup>123</sup> “El principio cinematográfico y el ideograma”, en *Teoría y técnicas cinematográficas*, Madrid, Rialp, 2002. Publicado originalmente en Moscú, 1929.

<sup>124</sup> Por ejemplo, en *Sign, Language, Culture* (1970), Maria Bystrzycka resaltaba la importancia de los estudios sobre la representación ideogramática como instrumento útil para la resolución de problemas en el campo de la historia del pensamiento, dado que “el ideograma articula la interdependencia entre el mundo de las cosas y apariencias” y el “mundo de experiencias y significados”. “Por medio de ideogramas es posible captar el proceso de formación de conceptos a partir de figuras y su transformación en signos”, citado en Xavier (2008, 183).

La interdependencia de los diferentes signos a la que hace alusión Santiago es el rasgo distintivo de otra disciplina artística que aparece constantemente en las reflexiones de los cineastas: el teatro.

### *El teatro*

Aunque las analogías entre el arte escénico y el film aparecen de manera reiterada –“El cine siempre es teatro, de ahí el carácter ceremonial de la filmación” (Fischerman, 1993, 33); “Pienso que el cine tiene que rescatar el contacto que consigue el teatro con el espectador” (Ludueña, 1973b, 26)–, las menciones al teatro están ligadas básicamente al pensamiento de Bertolt Brecht. Las consideraciones sobre el teatro épico<sup>125</sup> elaboradas por el dramaturgo alemán funcionaron como disparadores a partir de los cuales los cineastas esbozaron una serie de características que debería tener una estética cinematográfica en clave política. Brecht entendía su teatro en términos didácticos, pero la enseñanza que proponía desde la escena no era en función de un contenido, sino de una lógica de producción de un discurso. Había una mediación, un proceso por el cual el espectador debía poder trasladar la lógica de la mirada en relación con la escena a una lógica de la mirada en relación con el mundo. El desplazamiento de la historia al relato, de la identificación al distanciamiento y del sentimiento a la razón convertía al espectador en un sujeto activo, capaz de analizar de manera consciente la narración como proceso. “A mí me interesa la posibilidad dada al espectador de descubrir qué sucede no ya en el plano de la trama, del argumento, sino también en el lenguaje”, sostiene Fischerman (1970, 10), reafirmando los postulados brechtianos. “Siempre he pensado que la historia, la anécdota, invariablemente va en contra del film y conduce a la retórica. Si en *Players...* hice la experiencia de que cada vez que se comenzaba a insinuar una historia yo la rompía, ya fuera sobre la marcha, al filmar, o después, en la mesa de montaje, es porque pienso que eso implica la única manera de hacer una investigación con el cine mismo” (Fischerman, 1975, 19).

---

<sup>125</sup> En su texto “El pequeño organon para el teatro”, escrito en 1948, Brecht señalaba las características del teatro épico a partir de una serie de oposiciones con el teatro dramático: acción/narración, identificación/distanciamiento, tensión en el desenlace/tensión en el desarrollo, emocionalismo/racionalismo, escenas independientes/escenas autónomas, etcétera.

A partir del concepto de “distanciamiento”, y en sintonía con las experiencias que estaba realizando Alberto Ure en su taller teatral,<sup>126</sup> los cineastas encontraron una vía para poder generar un vínculo racional, y no emotivo ni sensorial, con el espectador. Este efecto, que en el teatro de Brecht era producido a partir de una serie de procedimientos como el uso de carteles que anticipaban la trama, la incorporación de cuadros musicales y el desdoblamiento del actor/personaje, entre otros, abría innumerables posibilidades a la hora de ser trasladado a la pantalla. En el caso del cine, el montaje o cierto tipo de montaje (“aquel que implica necesariamente un análisis, un desarmado”) se convertía en un poderoso instrumento ideológico. Fischerman reflexiona sobre la importancia de romper con la identificación del espectador en el caso específico del cine:

En el plano del lenguaje, me importa quebrar la hipnosis de la imagen proyectada, la identificación hipnótica del espectador. *Brecht creó sus recursos de “distanciación” para el teatro, pero no solo no los agotó: el cine posee más posibilidades en ese sentido y debe explotarlas, precisamente porque en su ámbito la identificación es más perfecta, la hipnosis, más hermética.* Porque el cine es intrínsecamente truco: su base es el famoso mecanismo fisiológico de la persistencia de la imagen en la retina; llevado a un extremo quizás absurdo, pero válido, esto no es más que enajenación del sistema perceptivo del hombre (1970, 10) (el subrayado es nuestro).

“Nadie puede verse en el espejo si entra en él”, sostiene Ludueña (1973c, 61), aunando la teoría lacaniana<sup>127</sup> con los postulados brechtianos. En su texto “La civilización está haciendo masa y no deja oír”, publicado en el primer número de la revista *Literal*, Julio Ludueña presenta una fundamentación (así la denomina él) de la película que lleva el mismo nombre. Tomando como referente directo a Brecht –el film está levemente basado en la obra teatral *Coriolano* del dramaturgo alemán–, Ludueña sostiene que diversión y conocimiento no pueden pensarse como esferas separadas y autónomas. Por el contrario, para lograr efectos políticos eficaces estas deben ir unidas y, de esa manera, generar algún tipo de reacción en el espectador:

---

<sup>126</sup> Estos procedimientos actorales serán estudiados en el capítulo III de la Tesis.

<sup>127</sup> El estadio del espejo, concepto acuñado por Jacques Lacan para referirse a una etapa primordial en la constitución de la subjetividad del niño, es retomado por la teoría cinematográfica a comienzos de los años setenta para abordar la problemática de la identificación entre el sujeto espectador y el film.

Me preguntaba muchas veces qué es un film musical.

Es una manera de divertir como cualquier otra.

De divertir.

Sin embargo, siempre oí que un film musical debía ser ante todo, entretenido.

Entretener no es divertir.

Se entretiene a alguien para que no piense. En cambio, se divierte a alguien para que su humor mejore y pueda pensar en ciertas cosas que habitualmente deja de lado. Y en general, o en particular, dejamos de lado aquello que más nos preocupa. Examinar las ventajas de la jubilación es sin duda muy importante, detenerse a analizar en qué consiste la jubilación puede alterar más de un rumbo. Después me pregunté, es que vi films que no me entretuvieron pero me divertieron mucho, de dónde extrajo Hollywood la feliz idea de entretener al mundo con sus comedias musicales. Porque no puede negarse que como entretenimiento dio resultado.

Supuse, por mal pensado, que seguramente se trataba de una adaptación. Hollywood lo ha adaptado siempre todo; desde libros hasta directores. Bueno, el primer film musical es brevemente posterior al estreno de “La ópera de los dos centavos”.

Caramba, nadie diría que Brecht trató de entretener a nadie. Él explicaba en sus escritos sobre espectáculos y política, mientras meditaba sobre los distintos tipos de rufianes, que el orden existente en esa época impedía que la gente trabajara divirtiéndose y se divirtiera trabajando.

[...]

La pantalla de cine no es más que un espejo, ya que en todo el acto cinematográfico lo único vivo es el espectador. Y como nadie puede verse en el espejo si entra en él, *La civilización...* es para que alguien pueda reírse de sí mismo viéndose reflejado en una prostituta a 24 fotos por segundo. Entonces no habrá sido entretenido pagando por regalar su vista y sus oídos, que son su cuerpo, inútilmente en una sala oscura.

Entonces habrá ganado alguna idea (Ibíd., 62-65).

Cabe señalar, sin embargo, que la vinculación de la estética brechtiana con el cine no fue una idea original de los cineastas *underground*. De hecho, la influencia de Brecht fue fundamental en la conformación de varios de los nuevos cines europeos de los años

sesenta. Aunque Jean-Luc Godard fue, sin dudas, uno de los directores que más trabajaron los preceptos brechtianos, el legado de Brecht puede rastrearse también en la obra de otros cineastas radicales y vanguardistas del período, y que abordaremos en el capítulo III de la Tesis.

### *La música*

La música fue para los cineastas una materia fundamental de experimentación en los films. Como parte esencial de la banda sonora, los directores exploraron sus múltiples posibilidades y lograron diferentes efectos en la articulación de esta con la banda de imagen.<sup>128</sup> Sin embargo, algunos directores, como Alberto Fischerman, plantearon un vínculo con el cine de manera más profunda y estructural: “Yo aspiro a un cine música, con la libertad total que tiene la música, que le permite ser el arte más abstracto” (1970, 8). El director se inspiraba en la música para organizar la historia de un film, que ya no era pensada en clave dramática o narrativa, sino en función de ritmos, cadencias, reiteraciones y variaciones.<sup>129</sup> El propio director se refería a su ópera prima a partir de una analogía musical: “*The Players...* se encuentra en el neoclasicismo de cierto Stravinsky... fragmentación de los temas, reconocimientos melódicos ingenuos, politonalidad vertical” (Ibíd.). Sin embargo, es en su segunda película, *La pieza de Franz*, en la que aparece el vínculo con la música de manera más patente. En el film, la historia está contada por la música, “la historia no en un sentido programático o descriptivo, sino como el propio Liszt lo proponía en sus poemas sinfónicos”, reflexiona Fischerman (1974, 30).

#### **3.4.4. La política de la sexualidad**

Los directores entendían la noción de lo político ligada a la posibilidad de generar un conocimiento nuevo en el espectador. Ya hemos visto cómo pensaban diversas formas de trasladar a la escena cinematográfica procedimientos teatrales, literarios y musicales para construir pensamientos abstractos e ideas complejas que fueran más allá de la literalidad de la imagen. No obstante, lo político no se restringía únicamente a esos términos; también se colaba en otros espacios, como la corporalidad. El cuerpo humano

---

<sup>128</sup> La utilización de la música y del sonido en los films será analizada en el Capítulo III de la tesis.

<sup>129</sup> La película de Walter Ruttmann *Berlin, Sinfonía de una ciudad* (1927) es emblemática en este sentido.

era visto como una sinécdoque del cuerpo social. Las relaciones de poder se trasladaban de la esfera pública a la privada y eran representadas a través de actos ultrajantes, como torturas, violaciones y sacrificios. La sexualidad (de la mano del psicoanálisis) se convirtió en un terreno fértil para la experimentación de las diversas formas de representación del poder en la sociedad.

“Por supuesto que en *Alianza* tiene que haber violaciones y ultrajes”, sostenía Ludueña sobre su film en la publicación *Visión*. “Soy un convencido de la tesis de Wilhelm Reich de que la relación sexual es un reflejo de la dependencia económica. Nada expresa mejor la opresión social que la explotación sexual ejercida por el victimario contra su víctima” (1972a, 98). Las polémicas teorías de Reich,<sup>130</sup> plasmadas en las obras *Psicología de masas del fascismo* (1933) y *La revolución sexual* (1936), determinaban que el dominio de una clase social sobre otra necesitaba que la mayor parte de la población sufriera una atrofia en su vida sexual. De esta manera, las clases dominantes se garantizaban la existencia de individuos pasivos que acataran la autoridad sin cuestionamientos. Aunque Reich publicó sus escritos más importantes durante las décadas de los veinte y de los treinta, su teoría recobró un renovado impulso durante los años setenta. La síntesis entre una perspectiva psicoanalítica y el materialismo dialéctico que proponían los textos resultó sumamente productiva en varios de los films *underground*, de los cuales *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* tal vez sea el más claro ejemplo.<sup>131</sup> “Se trata de exponer una deformación sexual que, tal como la concibió Reich, resulta de un fenómeno medioambiental y puede perjudicar al individuo e involucrarlo en una esquizofrenia cruel. Además, es innegable que todo esto tiene un contenido político y social”, sostenía Kleinman (1973, 17). De manera similar, Bejo exponía el conflicto de *La familia unida...* a partir de la represión sexual de sus protagonistas. Combinando una terminología freudiana con conceptos reichianos, Bejo escribía en “Un cine de transición”:

---

<sup>130</sup> Wilhelm Reich (1897-1957) fue un psiquiatra y psicoanalista austríaco. Fue miembro de la Sociedad Psicoanalítica de Viena y discípulo de Sigmund Freud. Debido a sus teorías de fuerte contenido sexual, fue expulsado de los círculos comunistas y de la Escuela Psicoanalítica. Fue a su vez perseguido por el gobierno nazi en Alemania y debió exiliarse en los Estados Unidos. Sin embargo, allí fue condenado a prisión y sus escritos fueron quemados en la hoguera.

<sup>131</sup> Véase sobre la influencia de la teoría de Reich en el film la entrevista realizada por la autora a Edgardo Kleinman en Anexos. Por otra parte, la relación entre el poder, el cuerpo y la sexualidad en los films será analizada en el capítulo III de la Tesis.



Uno de los elementos que pesan fundamentalmente en el desarrollo del film es el sexo (el subtema podría ser un larguísimo coito, permanentemente reprimido), que aparece ligado a toda la fantasía inconsciente y que por ser un motor de incalculable poder es el que más sutilmente se ha reprimido, hasta el punto de que aparece como un problema casi secundario, cuando en realidad su control, su represión, es uno de los pilares del sistema. En el submundo, la frustración individual [...] se integra en la conciencia de una frustración colectiva, que actúa como aglutinante, adquiere resonancia y fuerza porque cada uno la advierte en sí, en la medida en que el nivel masivo corresponde a la misma cuerda sensible del nivel más individual y profundo, y se confunde con él (1973, 20-21).

Más allá de las teorías de Reich, el psicoanálisis como disciplina influyó de manera determinante en los cineastas.<sup>132</sup> El discurso psicoanalítico se cuela no solo en los textos programáticos, sino también en los propios films, como veremos más adelante en el capítulo III de la Tesis.

### **3.5. Los medios gráficos**

Los medios gráficos, fundamentalmente las revistas,<sup>133</sup> fueron una de las vías más utilizadas por los cineastas para dar a conocer sus pensamientos y reflexiones. Las problemáticas sobre el quehacer fílmico (algunas de las cuales fueron tratadas anteriormente) fueron volcadas en publicaciones especializadas (nacionales y extranjeras) y en revistas culturales de la época. Cada uno de estos medios, con sus líneas editoriales, ideológicas, políticas y estéticas, funcionó como un marco enunciativo de estas declaraciones y colaboró en el posicionamiento de los cineastas como intelectuales en el campo cultural y cinematográfico del período. Abordaremos específicamente las publicaciones argentinas especializadas en cine y televisión *Cine & Medios* y *Filmar y Ver*, y dos revistas culturales y literarias, *Los Libros* y *Literal*. Finalmente, nos detendremos en *Hablemos de Cine*, una revista peruana que publicó en su número 65 un *dossier* sobre el cine subterráneo argentino.

---

<sup>132</sup> En un apartado anterior ya hemos mencionado las experiencias de los directores en diferentes clínicas y escuelas psicoanalíticas.

<sup>133</sup> Dado que el interés de este apartado está centrado en analizar las estrategias de legitimación de los cineastas a partir de su participación en determinados medios, se analizarán solamente las revistas especializadas y no los diarios o semanarios de interés general de la época, como *Primera Plana*, *Ojo*, *Periscopio* o *Confirmado*.

### 3.5.1. Publicaciones de cine

Históricamente, la Argentina (uno de los países que supo construir una de las industrias cinematográficas más importantes de Latinoamérica junto con México) tuvo una importante producción de revistas sobre cine. Una de sus épocas doradas fue durante el surgimiento del cine moderno, las nuevas olas europeas y el nuevo cine argentino, a principios de los años sesenta con publicaciones como *Cine 64*, *Cinecrítica*, *Cinemanuovo*, *Tiempo de Cine* y *Flashback*. Sin embargo, a partir de 1965 la mayoría de ellas comenzaron a desaparecer.<sup>134</sup> En 1968, *Tiempo de Cine*<sup>135</sup> —emblemática publicación, ligada a las filas del Cineclub Núcleo— editaba su último número. Un año más tarde, y con un enfoque más amplio, que abarcaba otras manifestaciones, como la televisión, aparecía *Cine & Medios*.

*Cine & Medios* era una revista independiente con una tirada reducida que tuvo una vida muy corta, con solo cinco números editados. La publicación estaba dirigida por Pedro Sirera y el consejo de redacción estaba integrado por Miguel Grinberg, Homero Alsina Thevenet, Juan Carlos Kreimer, Agustín Mahieu y Edgardo Cozarinsky. Caracterizada por sus tapas polémicas y llamativas, la revista planteaba una nueva perspectiva del hecho cinematográfico, mediante la cual se producía un desplazamiento del cine como objeto estético al cine como medio de comunicación y, en consecuencia, a “las posibilidades de su utilización como forma de acción política” (Aprea, 1999). Aunque no estaba enfocada particularmente en cuestiones concernientes a la política, esta atravesaba la revista en todas sus secciones: desde los problemas de censura (como se evidencia en el primer editorial de la revista, que hacía un llamado a un “cine nuevo y libre”) hasta la publicación de manifiestos por un Tercer Cine o coberturas de festivales de corte revolucionario. La línea ideológica de la revista, sin embargo, no presentaba un

---

<sup>134</sup> Otra de las revistas del período fue *El Heraldito*, publicación que estaba destinada a gente de la industria del cine. Creada en 1931 por Israel Chas de Cruz, la publicación, que originalmente llevó el nombre de *El Heraldito del Cinematografista*, acompañó por más de cinco décadas al cine nacional hasta que dejó de publicarse, en los primeros años de la década de los ochenta.

<sup>135</sup> *Tiempo de Cine* fue una revista de cine de los años sesenta que marcó el inicio de la modernización en la crítica cinematográfica en la Argentina y cuyo modelo era la revista francesa *Cahiers du Cinéma*. El equipo de redacción estaba integrado por Edgardo Cozarinsky, Mabel Itzcovich y Carlos Burone. Además, contaba con prestigiosos corresponsales en el exterior, como Guido Aristarco (fundador de la revista *Cinema Nuovo*, en Italia), George Fenin (Nueva York), Marcel Martin (Francia) y Homero Alsina Thevenet y Emir Rodríguez Monegal (Uruguay). También colaboraban, entre otros, Enrique Raab, Tomás Eloy Martínez, Ernesto Schoo y Horacio Verbitsky. Sobre la publicación *Tiempo de Cine* véase el libro de Daniela Kozak *La mirada cinéfila*, 2013.

único criterio en relación con la noción de cine político. Este era entendido en un sentido amplio y podía abarcar desde las películas más combativas hasta films de autor.<sup>136</sup> En el editorial del número 3 de la revista, denominado “Cine y revolución”, Manuel Grinberg sostenía:

Tanto el llamado cine de expresión (filme de arte) como el llamado cine de utilización inmediata (filme de agitación y propaganda política) son fundamentales en el proceso de tomar conciencia. No se excluyen uno al otro. Y tampoco deben negar al cine de expansión (poema trágico, comedia, aventura, lirismo, musical), que también cumple un rol importante en las percepciones del individuo. Y mucho menos condenar al cine de experimentación (exploración sensorial, psicológica) (1970, 2).

El tono pluralista de la revista permitía la publicación de manera simultánea de documentos revolucionarios al estilo de “Cineastas del mundo uníos”, de Getino y Solanas, o “A filmar”, del Grupo Cine Rojo, junto con textos que eran críticos del cine militante. Esta revista no significó un espacio de visibilidad para los cineastas *underground*. Salvo el caso de Cozarinsky, que era parte del *staff*, o de Alberto Fischerman, que participó en algunos debates,<sup>137</sup> la presencia de los directores subterráneos no fue considerable. La razón se debe a motivos meramente circunstanciales: *Cine & Medios* terminó de publicarse en 1970, momento en el cual los directores recién comenzaban a realizar sus primeros films. Sin embargo, la relevancia de esta publicación no fue menor. La revista generó y ayudó a promover un espacio de reflexión crítica, desprejuiciada y polémica, y dejó un legado que sería retomado algunos años más tarde por la revista *Filmar y Ver*.

*Filmar y Ver*, cuyo eslogan era “La revista de cine para todos pensada con criterio argentino”, salió en 1973 como una suerte de continuidad de *Cine & Medios*. Los

---

<sup>136</sup> Directores como Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini y Bernardo Bertolucci aparecían con frecuencia en sus páginas. En este período, estos directores estaban enfrentando cambios decisivos, como sostiene Sarlo: “No es un dato menor el hecho de que Antonioni fuera a filmar a los Estados Unidos de los *love-ins* y la rebelión juvenil” (2008, 248).

<sup>137</sup> Como en la mesa redonda protagonizada junto con Cozarinsky y Santiago en “Hacia el ideograma” (1970, 7-11).

colaboradores eran básicamente los mismos<sup>138</sup> y, como se señalaba en las páginas del primer volumen de la publicación, el objetivo era “cubrir un espacio vacío dejado por anteriores publicaciones dedicadas a la cinematografía que por una u otra causa han dejado de aparecer”. Con un poco más de suerte que su antecesora, la revista llegó a publicar nueve números hasta que cerró, definitivamente, en 1974. Si bien la revista siguió los lineamientos editoriales de la publicación anterior (a las secciones teóricas sobre cine y televisión se les sumó un apartado sobre práctica y técnicas cinematográficas), el eje político se desplazó de la resistencia y la militancia al destape sexual.<sup>139</sup> El espíritu de libertad que se vivía en ese breve período de primavera democrática corrió el eje de los debates y reflexiones, centrados entonces en la demolición de ciertos mitos y tabúes de la sociedad burguesa. Artículos sobre el cine erótico y el cine pornográfico, apartados dedicados al “sexo en el cine” y artículos como el de Germán García titulado “Obscenidad, retórica del fetichismo” empezaron a tomar más protagonismo. De hecho, el segundo número de *Filmar y Ver* incluía en la tapa una fotografía del encuentro sexual entre Marlon Brando y Maria Schneider en *El último tango en París*; film que había sido censurado por la dictadura militar por su alto contenido erótico y que acababa de ser autorizado para su exhibición.

En este contexto, las ideas y reflexiones de los cineastas *underground* comenzaron a ganar un espacio cada vez mayor dentro de la revista.<sup>140</sup> El tono desenfadado, polémico, crítico y, a la vez, político de la publicación estaba en sintonía con las declaraciones de los cineastas. En estos artículos quedaban expuestas, si no todas, muchas de las preocupaciones que inquietaban a los directores. Sin embargo, estas declaraciones estaban mediadas por un tercero, el autor de las notas o el entrevistador, que podía

---

<sup>138</sup> Salvo por el alejamiento de Cozarinsky, el resto del grupo de redacción se mantuvo. Al equipo de colaboradores integrado por Miguel Grinberg, Homero Alsina Thevenet, Juan Carlos Kreimer y Agustín Mahieu se le sumaron, a lo largo de los dos años que duró la revista, Simón Feldman, Máximo Soto, Néstor Montenegro, Jorge Couselo y Víctor Iturralde, entre otros. La publicación estaba dirigida por Ernesto Davison; el subdirector era Néstor Montenegro, y la jefa de redacción, Vilma Osella.

<sup>139</sup> Lo que no significaba que lo político fuera dejado de lado. Los hechos políticos y sociales atravesaban la revista, que podía incluso llegar a aludir a cuestiones ajenas a lo cinematográfico, como demuestra el editorial publicado en el octavo número, referido a la muerte del general Perón: “Nuestra revista ya estaba impresa. Pero la historia es poderosa y el Tte. Gral. Perón transformó revolucionariamente la historia de nuestro país y del Tercer Mundo” (1974, 5).

<sup>140</sup> Las declaraciones de los directores estaban, por lo general, acompañadas por una nota crítica de los films (como el caso de Kleinman y *Repita con nosotros...* o Kamin y *El búho*). En otros casos, eran entrevistas articuladas en función de un tema: “El proceso del cine paralelo” (entrevistas a Bejo, Cozarinsky y Jorge Cedrón), “La música en el film” (Fischerman), un “ping pong” de preguntas sobre cine, en el cual se comparaban las respuestas de Julio Ludueña con las de Enrique Carreras, representante por antonomasia del cine comercial, entre otros ejemplos.

recortar o modificar el texto en función de sus propios intereses y necesidades. La palabra de los cineastas adquirió, en las páginas de *Filmar* y *Ver*, la forma coloquial de la entrevista, la espontaneidad de la charla y el debate efusivo de la discusión entre pares. Fue en otro marco, como veremos a continuación, que los directores se abocaron a transmitir sus reflexiones de su propio puño y letra, en un afán de formalizar o delinear algunas de sus ideas de modo más personalizado.

### 3.5.2. Publicaciones culturales y literarias

A la disminución abrupta de las publicaciones dedicadas al cine durante fines de los años sesenta le correspondió, de manera inversamente proporcional, un estallido de revistas culturales y literarias.<sup>141</sup> No es de extrañar, por lo tanto, que los directores divulgaran sus ensayos en revistas culturales de la época y no en medios especializados nacionales, que, como hemos visto, eran escasos. En efecto, Julio Ludueña y Edgardo Cozarinsky publicaron sus textos en las revistas *Literal* y *Los Libros*.<sup>142</sup> Más allá de las diferencias que pudieran existir entre las dos revistas (la primera tenía una línea más experimental y la segunda planteaba un compromiso más directo con la política),<sup>143</sup> ambas compartían la convicción de que el intelectual debía tener una capacidad crítica. Se debía fundar una nueva crítica que se opusiera al realismo, ya que este estaba basado en una concepción ingenua de la representación (lo que en definitiva solo consolidaba una ideología burguesa). “La literatura es posible porque la realidad es imposible” es la frase-manifiesto que da comienzo al primer artículo y que inaugura, a su vez, el primer volumen de la publicación, en noviembre de 1973.<sup>144</sup> Para estos intelectuales, el camino

---

<sup>141</sup> *Nuevos Aires* (1970-1973), *Crisis* (1973-1976), *Los Libros* (1969-1976), *Literal* (1973-1977) y *Lenguajes* (1974-1980) fueron algunas de las publicaciones más emblemáticas del período.

<sup>142</sup> Cozarinsky, Edgardo: “Escritura y cine: dos tiempos verbales”, *Los Libros*, n. 2, agosto de 1969. Ludueña, Julio: “La ficción de la ficción es la realidad”, *Los Libros*, n. 28, septiembre de 1972. Ludueña, Julio: “La civilización está haciendo masa y no deja oír”, *Literal*, n. 1, 1973, 61-65.

<sup>143</sup> A medida que avanzaba la década del setenta, *Los Libros* fue adquiriendo un perfil cada vez más político. Mientras que con la dirección de Héctor Schmucler la publicación tenía una fuerte impronta literaria, relacionada con la nueva crítica y la difusión de novedosas corrientes teóricas, con la llegada de Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Germán García y Ricardo Piglia se comenzaron a leer no solo los textos literarios, sino también los hechos históricos. Finalmente el Consejo Editorial se redujo a Sarlo, Altamirano y Piglia. En 1972, el horizonte maoísta que tomaba a la publicación en desmedro de la tendencia “textualista” presente en sus inicios alejó a Germán García de la revista, quien fundó tiempo después la mítica publicación *Literal*. Dirigida por García, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini. *Literal* emergió como una “particular zona de emulsiones entre poesía y narrativa, teoría y crítica, literatura y cultura, psicoanálisis y política”.

<sup>144</sup> El nombre del artículo es “No matar la palabra. No dejarse matar por ella”. No está firmado, como tampoco lo están el resto de los ensayos.

hacia una ideología verdaderamente transgresora y revolucionaria debía buscarse en los textos que denunciaban y cuestionaban los modos realistas de representación. En la introducción a la edición facsimilar de *Literal*, Ariel Idez propone pensar la revista

embarcada en una batalla contra la literatura política en procura de trocirla por una política de la literatura. Identificar de ese modo sus ataques, chicanas y diatribas contra el realismo y el populismo, no bajo una premisa de *l'art pour l'art*, sino haciendo jugar esos ataques en los términos de una eficacia política (2011, 21).

En la mayoría de estas publicaciones, al igual que en los textos fílmicos del cine subterráneo, se conjugaban el psicoanálisis lacaniano, el marxismo de Althusser, el estructuralismo de Barthes y, en el caso de *Los Libros* de una manera más evidente, problemáticas de la coyuntura política argentina y latinoamericana. Tanto para estos escritores como para los cineastas subterráneos hacer crítica era hacer política y el afán político radicaba en generar, en palabras de Panesi, “una constante incomodidad conceptual frente a los modelos” (citado en De Diego, 2003). Por otra parte, esta heterogeneidad de teorías aplicadas a la crítica cultural nacional fue ampliamente discutida por los sectores más nacionalistas de la izquierda intelectual, que creían que estas “teorías importadas” acentuaban el carácter de dependencia cultural frente a un “neoimperialismo extranjerizante” (Ibíd.).

Existía una empatía muy fuerte entre la línea editorial de las revistas y las posturas políticas y estéticas de los cineastas.<sup>145</sup> Al publicar en *Literal* y *Los Libros*, aquellos se constituían a sí mismos como integrantes de un movimiento cultural y político más amplio desde el cual se legitimaban como cineastas, pero fundamentalmente como intelectuales críticos. Que sus nombres aparecieran junto con renombrados escritores y pensadores de la época (como Germán García, Osvaldo Lamborghini, Josefina Ludmer, Oscar Steimberg, Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia, entre otros), en publicaciones con una

---

<sup>145</sup> Un caso paradigmático de afinidad entre cineastas y medios gráficos fue el de los integrantes de Cine Liberación con la revista *Crisis*, que era muy cercana al peronismo revolucionario. También Solanas y Getino, ya con Perón en el poder, participaron activamente en la revista dirigida por Hernández Arregui *Peronismo y Socialismo*, que en su segundo número pasó a llamarse *Peronismo y Liberación*.

extensa tirada<sup>146</sup> y con una amplia repercusión en el campo implicaba tanto un mayor reconocimiento como una mayor difusión de sus ideas.

### 3.5.3. *Hablemos de Cine* y el manifiesto subterráneo

*Hablemos de Cine* fue una de las revistas de cine más importante del Perú y una de las más influyentes de América Latina.<sup>147</sup> Creada en 1965 por Juan M. Bullita, Federico de Cárdenas, Isaac León Frías y Carlos Rodríguez Larraín, la revista logró tener una continuidad inédita para este tipo de publicaciones, al permanecer en circulación por más de dos décadas. En sus veinte años de vida, fue pasando por diferentes estilos, enfoques y perspectivas estéticas. En el período comprendido entre fines de los años sesenta y principios de los setenta, el tono de la revista oscilaba entre el análisis autoral al estilo *Cahiers du Cinéma* (previa a su etapa maoísta)<sup>148</sup> y la cobertura de los nuevos cines revolucionarios de la región, una combinación que podía reconocerse también en las publicaciones argentinas mencionadas anteriormente.

Dentro de las múltiples manifestaciones contraculturales que poblaban las páginas de *Hablemos de Cine*, apareció publicada en el número 65, de 1973, una serie de documentos firmados por Edgardo Cozarinsky, Julio Ludueña y Miguel Bejo. Cada uno de los integrantes del grupo CAM, la flamante productora y distribuidora que se estaba conformando por aquellos años, escribió un texto que presentaba algún tema o problemática relacionados con su film. En el artículo “Trabajar en y con la materialidad del cine”, Cozarinsky se centraba en los aspectos más políticos de *Puntos suspensivos*; en “Un cine de transición”, Miguel Bejo aludía, a partir de un discurso atravesado por el psicoanálisis, a las estructuras inconscientes que conformaban los personajes en *La familia unida...* Por su parte, Julio Ludueña publicaba “La ficción de la ficción es la realidad”, sobre *Alianza para el progreso*.<sup>149</sup> Aunque el texto de Ludueña era prácticamente el mismo que un año antes había publicado en *Los Libros*,<sup>150</sup> el contexto

---

<sup>146</sup> *Los Libros* llegó a tener una tirada de 15.000 ejemplares.

<sup>147</sup> Entre otras publicaciones relevantes del continente se pueden mencionar *Cine Cubano* y *Tricontinental* (Cuba) y *Cine del Tercer Mundo* (Uruguay).

<sup>148</sup> La introducción de las teorías francesas en el ámbito de la crítica peruana estuvo ligada a la figura de Desiderio Blanco, quien fue además colaborador de la revista a partir del segundo número.

<sup>149</sup> Estos artículos están incluidos en la sección Anexos de la Tesis.

<sup>150</sup> En la versión publicada en *Los Libros*, el texto estaba acompañado por el siguiente párrafo, que fue eliminado en la versión posterior: “Este texto ha sido utilizado por el director de *Alianza para el*

de circulación era completamente distinto. En rigor, los tres artículos adquirieron en la revista peruana una cualidad particular por el hecho de estar agrupados, reunidos bajo un rótulo en común. Si bien los directores escribieron los textos de manera individual (cada uno era responsable y autor de su texto), el marco enunciativo de la publicación (que además incluyó una breve introducción a los films a cargo del periodista A. Ponce de León [“Tres cineastas argentinos toman la palabra”], una extensa nota de Federico de Cárdenas a Cozarinsky, y un fotograma de *Puntos suspensivos* en la tapa) terminó por configurar el primer y único *dossier* de y sobre el cine subterráneo argentino. La revista logró transformar una serie de textos aislados en un sistema coherente. En la acumulación, en la serialidad, la publicación imprimió en los textos un carácter de plataforma, de manifiesto; una impronta que por sí solos probablemente no hubieran conseguido.

---

*progreso*, Julio Ludueña, en la presentación de la película frente al público que alguna vez pudo verla. Se trata de un film erótico-político, prohibido en la Argentina, realizado en la Argentina” (1972b, 27).



## CAPÍTULO II

### **Intersecciones**

El cine *underground* y  
el campo cinematográfico marginal

## 1. Marginalidades y fronteras

Desde mediados de los años sesenta y hasta fines de la década posterior, las diversas políticas en materia cultural tomadas por las diferentes dictaduras de turno lograron convertir a la industria cinematográfica en un terreno desolador.<sup>151</sup> Salvo por un breve período de apertura democrática, que duraría tan solo algunos meses, el campo cinematográfico nacional estuvo regido, durante la década de los setenta, por la censura, la suspensión de créditos y subsidios a la producción, las persecuciones políticas, las amenazas y el exilio de los realizadores. Desde las instancias de poder se efectuaba un estricto control del material audiovisual producido y/o exhibido en el país, cortando o prohibiendo todo aquel que demostrara no solo algún tipo de oposición o crítica al gobierno, sino también aquel cuyo contenido violara las normas vinculadas al tratamiento de la violencia, el sexo y temas religiosos o de seguridad nacional.<sup>152</sup>

Con escasas posibilidades para filmar dentro de los parámetros industriales y en un contexto cada vez más represivo, surgieron diversas manifestaciones cinematográficas que por fuera, en los márgenes o por debajo del carril comercial comenzaron a expresarse con una inusual libertad e independencia. Para comprender el contexto en el cual surge el cine *underground*, pero, fundamentalmente, para poder discernir de manera más detallada entre los procedimientos discursivos que hacen a su especificidad, analizaremos comparativamente el cine subterráneo con estos otros cines marginales del período, con los cuales comparte un telón de fondo, un espacio y un tiempo en común. Películas desplazadas, invisibilizadas, que a través de diversas estrategias se replegaron o confrontaron a los poderes represivos estatales. A partir del eje vanguardia estética/vanguardia política, repasaremos estos grupos y trazaremos una cartografía de afinidades y tensiones que ubica al cine *underground* en una zona particular dentro del campo cinematográfico alternativo de aquellos años.

---

<sup>151</sup> Los acontecimientos de la coyuntura política nacional serán analizados detenidamente en el capítulo IV.

<sup>152</sup> En efecto, el Ente de Calificación Cinematográfica, creado durante el mandato de Juan Carlos Onganía, tenía la facultad de decidir sobre la exhibición de cualquier película que se estrenara en la Argentina y podía censurar, cortar o prohibir los films con prácticamente cualquier pretexto, como lo demostraría de la forma más cabal el interventor durante el Proceso, el tristemente célebre Miguel Paulino Tato. Las problemáticas ligadas al tema de la censura serán analizadas con mayor detenimiento en el capítulo IV de la Tesis.

## 1.1. El otro cine *underground*

Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann y Silvestre Byrón, entre otros, fueron los exponentes de la vanguardia abstracta en nuestro país. Sus producciones pueden ubicarse dentro de lo que usualmente se denomina “cine experimental” (Adams Sitney, 2002), una categoría que, aunque problemática y compleja –ya que, por sus propias características, es imposible de delimitar formalmente–, resulta útil para pensar estas producciones breves, realizadas en Súper 8, con cámaras pequeñas y película reversible, y que carecían de cualquier tipo de intención narrativa o diegética.

El cine experimental argentino, al igual que sus antecesores europeos de comienzos del siglo XX o sus predecesores directos del *New American Cinema* (como Stan Brakhage, Hans Richter o Maya Deren),<sup>153</sup> declaraba la necesidad de sustraer la impronta narrativa, ficcional, que se le había impuesto al cine y devolverle su especificidad constitutiva.<sup>154</sup> David Oubiña sostiene que “las búsquedas del cine experimental no apuntaban a un nuevo modo de representación, sino a cuestionar las bases mismas sobre las que se había apoyado la representación cinematográfica entendida en un sentido narrativo” (2011, 141). En esta línea, el cine experimental retomaba como eje de sus producciones aquello que para el cine narrativo era su condición de posibilidad: el tiempo y el movimiento. El cine “es solo luz proyectada, movimiento puro”, sostenía vehementemente Narcisa Hirsch en una entrevista (Paparella, 1995, 34). Retomando una de las premisas básicas del modernismo pictórico, Hirsch proponía concentrarse en la propia esfera de materiales y significación del cine como medio, en su cualidad “ontológica”. Este vínculo entre pintura y cine no es casual. Narcisa, al igual que Marie-Louis Alemann y Horacio Vallereggió, provenía de las artes plásticas. Y el cine

---

<sup>153</sup> Hirsch comenta en una entrevista la gran influencia que ejercieron en ella las películas experimentales que había visto en los sesenta en Estados Unidos: “Lo que me motivó a hacer cine experimental fue el hecho de viajar a Nueva York y sentarme un día en el Museo de Arte Moderno y ver una película de 45 minutos con un zoom que va de una pared a otra habitación vacía con cambios mínimos” (en Paparella, 1995, 35).

<sup>154</sup> Sobre el cine experimental argentino, véanse los libros de Ricardo Parodi (1995), *Apuntes para una teoría del cine experimental argentino*, Buenos Aires, Biblioteca de la Imagen; Alejandra Torres (comp.) (2010), *Narcisa Hirsch. Catálogo*, Buenos Aires, Casa Nacional del Bicentenario; Alejandra Torres y Clara Garavelli (eds.) (2015), *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*, Buenos Aires, Librería/Asaeca, y los artículos de Silvestre Byrón (1998), “M.R.O. (modo de representación opcional)”, en Manetti, Ricardo y Valdez, María (comps.), *De(s)velando imágenes*, Buenos Aires, Libros del Rojas; Andrés Denegri (2012, *op. cit.*); Mariel Leibovich (2012), “Cine experimental”, en Kozak, Claudia (ed.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Buenos Aires, Caja Negra; Rodrigo Alonso (1997, *op. cit.*), y Arlindo Machado (2010), “Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina”, en *Revista Significação*, n. 33, San Pablo.

apareció como una posibilidad para extender aún más su labor creativa. En efecto, la primera película de Hirsch, *Marabunta*, de 1967, fue justamente el registro fílmico de un *happening* realizado junto con Alemann y Mejía.

Aunque disímiles, tanto el cine experimental como el cine estudiado en la presente Tesis fueron catalogados por la prensa especializada, así como por los investigadores y los propios realizadores, como *underground*, por la similitud que presentaban con la corriente artística norteamericana.<sup>155</sup> Como sosteníamos en el capítulo introductorio, el *New American Cinema* fue un movimiento de una versatilidad y un eclecticismo tales que permitieron reunir bajo su ala expresiones de la más diversa índole. Sin embargo, en la Argentina no existió un circuito común que reuniera a estos dos grupos. Los alejaba su origen histórico y cultural (uno provenía, en términos generales, de las artes plásticas, y el otro, del cine publicitario),<sup>156</sup> pero, fundamentalmente, una visión estética, política e ideológica del cine radicalmente distinta. La intención de los cineastas experimentales era transmitir, a partir de los juegos visuales, estados de ánimo, emociones y preocupaciones existenciales o estéticas.

En estos films, la narración es prácticamente nula, y por lo tanto no hay posibilidad de adjudicarle un sentido a la imagen que trascienda las sensaciones que esta pueda generar afectivamente. Sin embargo, y más allá de estos rasgos generales, es pertinente aclarar que fueron múltiples y variadas las formas en las que se presentó el cine experimental en nuestro país. El abanico es muy amplio y comprende desde perspectivas más subjetivistas (tomando la categoría de Adams Sitney, 2000), como los films simbólicos y personales de Alemann (*El carro de mamá*, 1972; *Lormen*, 1979) o los ensayos de Byron (*Campos bañados de azul*, 1971), hasta enfoques más abstractos o estructurales, como las películas de Caldini (*Film Gaudí*, 1975; *Ventana*, 1975). La producción de Hirsch, por su parte, fue adquiriendo diferentes formas a lo largo del tiempo. Desde registros de sus *happenings* (*Marabunta*, 1967; *Retrato de una artista como ser humano*, 1968, o *Manzanas*, 1973), pasando por trabajos formalistas (*Come Out*, 1971), hasta producciones más simbólicas (*Brahms*, 1972; *Pink Freud*, 1973).

---

<sup>155</sup> Véanse sobre la relación entre el cine experimental y el *underground* los artículos de Alonso (1997), Denegri (2012), Wolkowicz (2015) y la entrevista a Narcisa Hirsch (Paparella, 1995).

<sup>156</sup> Aunque no de manera excluyente. Claudio Caldini, por ejemplo, estudió en la escuela de cine, mientras que Edgardo Cozarinsky, por su parte, provenía del ámbito de las letras y la crítica cinematográfica.

Más allá de que la experimentación con el lenguaje cinematográfico también es una de las características de los films subterráneos (que se analizará detenidamente en el capítulo III de la Tesis), la instancia narrativa nunca es abandonada incluso en las películas más ensayísticas, como *La pieza de Franz*. En la producción *underground*, el referente social y político se encuentra presente constantemente y es incluso lo que determina uno de los aspectos más contestatarios y críticos de los textos. A pesar de que una de las mayores diferencias entre el cine experimental y el cine subterráneo radica en el carácter político de este último, Mónica Carballas sostiene en su artículo “Laberinto de visibilidad: audiovisual experimental y dictaduras” que en algunos cortos experimentales se puede observar un reflejo de lo real, aunque sin la implicación de un posicionamiento político manifiesto (2009). Y señala, a modo de ejemplo, *Experiencia 77: mimetismo*, de Marie-Louise Alemann (en el cual un personaje con un traje camuflado y unos prismáticos se oculta detrás de una gran mata de vegetación mientras en la banda de sonido se oyen el ruido del tránsito urbano y el fuerte sonido de las sirenas de emergencia); *To be continued*, de Juan Villola, de 1979 (un film que indaga sobre la muerte y comienza con la pregunta “¿Merece la pena vivir la vida?”), y *A través de las ruinas*, de Claudio Caldini, filmada durante la Guerra de Malvinas, en 1982 (que remite, a través de las imágenes del mar y los destellos que aparecen en el cielo, a los bombardeos aéreos). Si bien se puede llegar a encontrar cierta referencialidad en estos cortos experimentales, el vínculo que proponen con lo real está tamizado por una impronta emocional o sensorial. “El experimentalismo en cine era real en el sentido de que quería explorar nuevas formas de pensar, una experiencia preverbal que no puede ser objetivada en palabras”, sostiene Caldini (en Carballas, 2009). Para los cineastas subterráneos, en cambio, los textos fílmicos debían evitar cualquier tipo de identificación emotiva y apelar al aspecto más racional del espectador. Incluso en las películas más experimentales y menos narrativas, como *La pieza de Franz* o algunas secuencias de *Puntos suspensivos*, los juegos y ritmos visuales requerían una interpretación analítica.

A pesar de que en sus comienzos tanto los directores experimentales como los subterráneos surgieron como grupos informales, a mediados de los años setenta varios de los cineastas experimentales se agruparon bajo la tutela del Instituto Goethe con el nombre Grupo Cine Experimental Argentino. Como sostiene Denegri (2012), la institucionalización del grupo, conformado por Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-

Louise Alemann, Juan Villola, Horacio Vallereggio, Juan José Mugni y Adrián Tubio, además de otorgarles un lugar físico para la proyección de sus obras, logró conformar una “identidad común” entre los cineastas, lo que propició también la realización de un extenso corpus de obras<sup>157</sup> por un largo período, más extenso aún si se lo compara con la cantidad de películas que lograron realizar los cineastas subterráneos, que en una década no superaron la decena. A pesar de que el formato y la duración de las producciones experimentales (cortometrajes filmados, generalmente, en Súper 8) favorecían y facilitaban la creación de una mayor cantidad de obras (las películas de nuestro corpus eran largometrajes realizados casi en su totalidad en 16 mm), lo cierto es que el apoyo y la contención brindados por el instituto les permitieron a los cineastas una continuidad en la producción, al proveerles material y un espacio de difusión y formación profesional.

En una ocasión, Alberto Fischerman –que a esas alturas ya había realizado sus dos primeros films: *The Players vs. Ángeles Caídos* y *La pieza de Franz*– fue convocado por el Instituto Goethe para dar un seminario, en el marco de una serie de charlas y talleres que había organizado el Instituto para los realizadores experimentales.<sup>158</sup> El recuerdo de Narcisa Hirsch sobre aquel encuentro fugaz es contundente: “Fischerman no influyó de ninguna manera en este grupo, no tuvo nada que ver con nosotros... para mí no llegó a ser un cineasta experimental” (en Paparella, 1995, 35). La distancia que Hirsch establece con el director publicitario pone en evidencia las grandes diferencias entre los dos grupos y la noción de “experimentación” que cada uno de ellos sostenía. Pero, a su vez, demuestra el poco interés o la escasa voluntad de ambas partes por establecer un frente común.

---

<sup>157</sup> Solamente en el período comprendido entre los años sesenta y setenta la producción de Hirsch cuenta con más de veinte películas.

<sup>158</sup> Al seminario dictado por Fischerman junto con el alemán Ute Kirchelle en 1977, denominado “El robo del alma. Imagen y propiedad en la actuación cinematográfica”, asistieron unas quince personas, entre estudiantes y cineastas experimentales. La finalidad del curso no era que los participantes aprendieran un oficio, sino que “cada uno reflexionara sobre sí mismo” (Fischerman en España, 1977). Los alumnos llevaron sus cámaras, y el Instituto también proveyó alguna otra, así como también la materia prima para filmar, que era revelada en el momento. El *workshop* consistía, fundamentalmente, en dos trabajos: el primero, registrar a actores no profesionales durante cinco días, a los cuales se les realizaban indicaciones sencillas para que improvisaran frente a las cámaras. El segundo constaba de la creación de un guión y su consecuente realización. La idea era que todos los participantes fueran tanto actores como directores de los cortos. Durante esas jornadas, una cámara de video, sin que los alumnos lo supieran, registraba todo ese trabajo. El instituto utilizaría ese material, según cuenta Fischerman (Ibíd.), como muestra y parte del experimento. Un año después, probablemente por recomendación del propio Fischerman, Miguel Bejo también organizaría un curso en el marco del Instituto Goethe.

Aunque compartían referentes cinematográficos y un afán vanguardista, la experimentación con el lenguaje cinematográfico adquirió formas diferentes en cada uno de los grupos: investigación con la materialidad fílmica en uno; socavamiento de los códigos de representación hegemónicos en el otro. Los cineastas experimentales estaban vinculados con la vanguardia plástica, carecían de interés en indagar los aspectos narrativos de los films y los cortometrajes no presentaban una manifiesta impronta política. En los casos en que se aludía, como sostiene Carballas, a determinados hechos de la realidad social del país (a través de ciertas imágenes o núcleos temáticos), se apelaba a un efecto sensorial y emotivo antes que a la racionalidad crítica a la cual aspiraban los cineastas *underground*. No existieron vínculos entre los integrantes de ambos grupos, salvo los casos particulares señalados anteriormente, que dejan en evidencia aún más la distancia que existía entre ellos. Por lo tanto, más allá de un claro rechazo al cine comercial y a los mecanismos tradicionales de producción, distribución y exhibición de los films, los dos grupos transitaron, de manera simultánea, por carriles paralelos.

## 1.2. El Grupo de los Cinco: los otros publicitarios

Otro de los grupos que en general la crítica y los investigadores mencionan cuando se habla de renovación estética e ideológica a fines de los años sesenta es el Grupo de los Cinco, denominado así por el número de directores que lo integraban y que estaba compuesto por Alberto Fischerman, Néstor Paternostro, Ricardo Becher, Raúl de la Torre y Juan José Stagnaro. De manera similar al grupo subterráneo, este grupo<sup>159</sup> provenía de la publicidad; estaba integrado por una comunidad de coetáneos que compartían afinidades estéticas y que estaban interesados en conformar estrategias de producción independiente. Al igual que ellos, sus películas –que son brevemente anteriores a las realizadas por los directores de nuestro objeto de estudio– (nos referimos a *The Players vs. Ángeles Caídos* [1969]; *Tiro de gracia*, de Becher [1969];

---

<sup>159</sup> Son varios los autores que ponen en tela de juicio la noción de grupo para definir al conjunto de estos cineastas. Rafael Filippelli (2000) sostiene que este rótulo, más que designar una fuerte comunidad estética, remite a una comunidad de edad, formación profesional y de estrategias en común para producir películas. En el mismo registro, Oubiña considera que el grupo tuvo su único momento de acción durante el rodaje de la secuencia “La fiesta de los espíritus”, en el film de Fischerman. “En tanto proyecto estético efectivo, el Grupo de los Cinco nace y muere allí” (2011, 145). Sin embargo, y dado que esta problemática excede a nuestra investigación, sostendremos la existencia de un grupo más allá de los cuestionamientos que puedan surgir en torno a su constitución.

*Mosaico*, de Paternostro [1970]; *Juan Lamaglia y Sra.*, de De la Torre [1970], y *Una mujer*, de Stagnaro [1975])<sup>160</sup> fueron costeadas por los propios cineastas con el dinero proveniente de su labor en publicidad.

Sin embargo, el Grupo de los Cinco no abandonó definitivamente el circuito comercial y adoptó una modalidad que Rafael Filippelli (2000) califica de reformista, en tanto presentaba una forma asociativa que se alejaba de las modalidades hegemónicas en el mercado, pero que no implicaba un abandono completo de sus mecanismos de circulación. En lugar de generar espacios alternativos de distribución, los cinco directores optaron por intervenir independientemente dentro de los espacios constituidos, incluso cuando esto implicara realizar una serie de concesiones para que el material pudiera ser exhibido en las salas de cine. En aquel momento, la industria estaba fuertemente regulada por el aparato estatal y los films debían pasar por la aprobación del Ente de Calificación Cinematográfica. El por entonces interventor del Ente, Ramiro de la Fuente, tenía la facultad de decidir tanto la clasificación del film (A o B según si su exhibición era considerada obligatoria o no) como los cortes necesarios para que pudiera proyectarse. Esto no solo iba en detrimento de la obra, ya que era una clara manifestación de censura a la expresión artística de los realizadores, sino que también influía en la decisión de las empresas distribuidoras, que preferían trabajar con material de exhibición obligatoria para asegurarse una recaudación mínima. Debido a estas circunstancias, la mayoría de los films eran estrenados en salas pequeñas y periféricas.<sup>161</sup> Por consiguiente, aun con una cierta independencia, este grupo permaneció en el circuito oficial, lo que le valió la crítica por parte de los cineastas *under*, que veían en ese reformismo una clara aceptación del sistema. Comenta Ludueña en referencia al film *Mosaico*, de Néstor Paternostro:

Paternostro [...] estaba en una posición completamente contraria a la nuestra [...] era un publicista como nosotros que, en vez de aprovechar el pequeño poder que teníamos y filmar de manera independiente del mercado y del Estado, lo

---

<sup>160</sup> En realidad, el vínculo de Stagnaro con el Grupo no es a partir de este film, que es muy posterior al resto, sino con una película que rodó en 1968 y que no logró finalizar, denominada *El proyecto*.

<sup>161</sup> *Tiro de gracia* se estrenó en el Paramount el 2 de octubre de 1969; *Juan Lamaglia y Sra.*, el 28 de abril de 1970 en el Ópera; *The Players vs. Ángeles Caídos*, en el Loire, el 11 de junio de 1969; *Mosaico*, en el Cosmos 70, el 19 de noviembre de 1970, y *Una mujer*, el 11 de septiembre de 1975, en el cine Atlas.



usaba para tratar de integrarse al Instituto Nacional de Cinematografía. [...] Para mí era el ejemplo de lo que no servía (en Sarlo, 1998, 223-224).

El Grupo de los Cinco estaba abocado a alcanzar a un público masivo y hasta llegó a encargar un estudio de *marketing* (que, según los propios realizadores, les “había salido carísimo”) para hacer un sondeo sobre cuáles eran las expectativas de los espectadores en relación con el cine argentino. Al respecto, señala Raúl de la Torre:

Una de las cosas que hicimos fue una investigación de mercado, que escandalizó tanto a los cineastas puros como a los comerciales. En nuestro caso, esta investigación no tiene nada que ver con halagar los gustos primarios del espectador, sino que se relaciona con nuestro interés en comunicarnos realmente con el público... para mí el público es la única razón por la que quiero hacer cine (en Maranghello, 2000, 29).<sup>162</sup>

Más allá de los estudios de mercado, las películas no lograron atraer al gran público y permanecieron en cartel tan solo unas pocas semanas, con excepción de *The Players...*, que consiguió tener un considerable éxito<sup>163</sup> en el cine Loire, que fue la primera sala de la ciudad dedicada íntegramente al “cine arte”. Esta no era la única diferencia que existía entre el film de Fischerman y el resto del Grupo. Aunque los films del Grupo de los Cinco pueden ubicarse dentro de un cine moderno (ya que presentaban fracturas temporales y espaciales, montajes discontinuos, tiempos muertos, etc.), no llegan a desplegar el nivel de experimentación y ruptura que manifiesta *The Players...* Mientras este último presenta una radicalización de las formas expresivas del lenguaje cinematográfico, hasta el punto de que la pregnancia de los procedimientos discursivos eclipsa el nivel de la historia, los films restantes no logran desprenderse de ciertos esquemas del lenguaje publicitario, banalizando, como sostiene Filippelli (2000), las retóricas vanguardistas del montaje eisensteiniano o las elipsis de la *Nouvelle vague*. “A

---

<sup>162</sup> Al respecto, también señala Becher: “Se trató de un *approach* de tipo empresarial. A tal punto que hasta hicimos un estudio de mercado, que nos salió carísimo. Queríamos ver qué podíamos hacer para promover mejor nuestras películas, qué dirección debíamos tomar. Pero todo se desarmó rápidamente. Por ahí no teníamos nada que ver entre nosotros” (en Maranghello, 2000, 28).

<sup>163</sup> De las que se filmaron en aquella época, *The Players...* fue una de las películas más vistas. “Trabajó a sala llena durante las cuatro primeras semanas de exhibición. Es cierto que la sala de estreno no fue muy grande, pero la gente hacía colas para verla. Fue vista por la gente que podía ver un film de Godard o de Skolimowski... pero eso no alcanzó para pagarla” (Tirri, 2000, 34).

mi modo de ver, casi todo ese grupo tenía una forma de endulzar o distorsionar la imagen. Había un exceso, una contaminación del manejo del lenguaje de la publicidad”, sostiene García Azcárate (2013), tomando distancia de las películas realizadas por Becher, Paternostro, De la Torre y Stagnaro.

Otra diferencia de los Cinco –en realidad de los cuatro, ya que, como mencionamos anteriormente, Fischerman era más bien un *outsider* dentro del Grupo– con el cine *underground* estaba relacionada con las temáticas que retrataban, que giraban alrededor de cuestiones de tipo psicologista, al poner el acento en las relaciones interpersonales de una clase media conflictuada: el retrato de un grupo de jóvenes *beatniks* que recorren las calles y los bares de Buenos Aires en *Tiro de gracia*; el ámbito de la publicidad a partir de la relación entre un publicista y una modelo en *Mosaico*; las relaciones maritales en *Juan Lamaglia y Sra.* y *Una mujer*. Salvo por el violento comienzo en los primeros minutos de *Tiro de gracia*, no aparecen en los films referencias al contexto político.<sup>164</sup> Además, lejos de la artificiosidad y el distanciamiento de las películas subterráneas, el otro grupo de publicistas estaba preocupado por transmitir una cierta veracidad en las imágenes, un realismo que podía expresarse de diferentes maneras según el caso: desde un método realista-naturalista en las actuaciones (como fue el caso de Stagnaro, que contrató a Carlos Gandolfo, un maestro del método stanislavskiano, para dirigir a los actores en *Una mujer*, o el de De la Torre, que sostiene que su intención era que “los intérpretes no actuaran el parlamento, sino que lo vivenciaran” [en Capalbo, 2000, 16]) hasta una dimensión autobiográfica en los ambientes y situaciones de los personajes (*Mosaico* describe el mundillo publicitario al que pertenecía su director, y los circuitos urbanos que recorren los personajes de *Tiro de gracia* corresponden a la bohemia intelectual en la que se encontraban tanto Becher como Sergio Mulet, actor y guionista del film).

Si bien tanto los integrantes del Grupo de los Cinco como los cineastas *underground* compartían el oficio publicitario y tenían intereses artísticos y culturales similares –que

---

<sup>164</sup> El impactante comienzo del film de Becher termina por perder peso a medida que avanza la narración. Esta primera escena, en la que se nos muestra un asesinato, no termina de incorporarse a la diégesis y queda como una suerte de imagen fantasmagórica. En el apartado denominado “Presagio de la violencia”, en su artículo “Los cinco dueños de un nuevo lenguaje”, Ricardo Manetti sostiene que la ambigüedad de las imágenes del inicio impide discernir entre una fantasía del protagonista, un *flashforward* o algo que no ha ocurrido o debería ocurrir (2005, 540).

incluyen desde la influencia de las nuevas olas europeas hasta el psicoanálisis<sup>165</sup>—, los vínculos entre ellos estaban regidos más por las tensiones (algunas de las cuales fueron esbozadas en el texto) que por las proximidades. Dejando de lado la figura de Fischerman y su ópera prima, que presenta una serie de estrategias narrativas y espectaculares más afines al cine subterráneo que a los films de sus cuatro compañeros, o la anecdótica participación de Paternostro interpretando a un taxista en *Puntos suspensivos*, no existieron lazos personales ni estéticas compartidas entre ambos grupos. Alejado de cualquier impronta política y abocado a retratar universos más intimistas y personales, el Grupo de los Cinco conjugó un sistema de producción independiente con una estructura tradicional de distribución y exhibición que los ubicaba dentro de un circuito de consumo comercial.

### 1.3. El cine urgente

Finalmente, resta diferenciar las películas del *underground* porteño de las del cine de intervención política, que comenzaban a circular con gran fuerza no solo en la Argentina, sino también en el resto de América Latina y Europa. A diferencia de los casos anteriores, este cine político no estaba representado por un único grupo, sino que comprendía tanto una serie de colectivos cinematográficos (Cine Liberación,<sup>166</sup> Cine de la Base,<sup>167</sup> Realizadores de Mayo<sup>168</sup>) como realizadores independientes, como el caso de Jorge Cedrón<sup>169</sup> o Enrique Juárez,<sup>170</sup> que no estaban alineados con ninguna agrupación

---

<sup>165</sup> Un ejemplo de esto es que Stagnaro estudió en la Escuela de Psicología Social de Pichon Rivière, donde también estudió Kamin.

<sup>166</sup> Integrado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, el grupo realizó varios documentales, además de su obra más conocida, *La hora de los hornos*. Entre sus producciones más significativas se encuentran *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (dirigida por Vallejo en 1971) y las dos películas con Juan Domingo Perón como protagonista: *Perón: la revolución justicialista* y *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, ambas de 1971.

<sup>167</sup> Cine de la Base estaba integrado por Raymundo Gleyzer, Nerio Barberis, Álvaro Melián y Jorge Denti. Entre sus trabajos se destacan *Ni olvido ni perdón* (1972), sobre la masacre de Trelew; *Los traidores* (1973), y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974). La obra del grupo continuó incluso después de la desaparición de Gleyzer, víctima del terrorismo de Estado. En 1977, el grupo filmó *Las AAA son las tres armas*, sobre la carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar, entre otras películas.

<sup>168</sup> Nemesio Juárez, Octavio Getino, Jorge Martín, Rodolfo Kuhn, Eliseo Subiela, Pablo Szir, Rubén Salguero, Mauricio Berni y Humberto Ríos se juntaron transitoriamente para filmar una serie de cortos en relación con los sucesos ocurridos en Córdoba en 1969 que llevó el nombre de *Argentina, 1969: los caminos de la liberación*.

<sup>169</sup> Cedrón filmó en 1970 *El habilitado*; en 1971, *Por los senderos del Libertador*, sobre la figura del general San Martín; en 1972, y sobre la base del libro de Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, y, ya desde el exilio y con el seudónimo de Julián Calinki, *Resistir*, un documental que trata sobre la historia argentina vista desde la perspectiva de Montoneros, a partir del testimonio de quien fue el líder de la organización, Mario Firmenich.

<sup>170</sup> Filmó en 1969 un documental sobre el Cordobazo titulado *Ya es tiempo de violencia*.

cinematográfica de forma explícita. Más allá de las diferencias políticas y estéticas entre los distintos realizadores de cine militante,<sup>171</sup> todos se encontraban alejados del circuito comercial, y producían y exhibían los films de manera clandestina, apropiándose de espacios que no estaban destinados a un público cinematográfico, sino a formaciones políticas –sindicatos o unidades básicas–, o educativas –escuelas o universidades–. A través de la cámara, artefacto privilegiado para registrar lo real, estos cineastas proponían soluciones concretas a los grandes problemas de la coyuntura nacional. Una perspectiva teleológica de la historia estructuraba la línea temporal de los relatos, los cuales releían los hechos del pasado nacional en función de un punto de desenlace, y definían cada momento anterior como etapa necesaria para un fin, llámese este socialismo, liberación nacional o revolución, y cuyo advenimiento era inexorable.

En el apartado “Souvenirs from Cuba (debates con el cine militante)”, incluido en el capítulo I de la Tesis, hemos desarrollado algunas de las divergencias existentes entre los cineastas *underground* y el cine de intervención política. Allí sosteníamos que los integrantes del grupo subterráneo criticaban la capacidad que los sectores más radicalizados le adjudicaban al cine como herramienta de transformación social. Es que, en efecto, los cineastas militantes consideraban el film el medio privilegiado para transmitir tanto las desigualdades sociales como para generar una concientización clasista, trascendiendo la dimensión pasiva, contemplativa y por lo tanto burguesa del cine como espectáculo. Así lo explicaban los integrantes del Grupo Cine Liberación:

La capacidad de síntesis y penetración de la imagen fílmica, la posibilidad del documento vivo y la realidad desnuda, el poder de esclarecimiento de los medios audiovisuales, supera con creces cualquier otro instrumento de comunicación. Huelga decir que aquellas obras que alcanzan a explotar inteligentemente las posibilidades de la imagen [...] logran eficaces resultados en la politización y movilización de cuadros e incluso en el trabajo a nivel de masas allí donde resulta posible (en Getino, 1982, 46).

---

<sup>171</sup> Mientras el Grupo Cine Liberación adhería al justicialismo revolucionario, al igual que Cedrón, el grupo Cine de la Base estaba vinculado con el trotskista Partido Revolucionario de los Trabajadores.

De manera similar, en su texto manifiesto, “Cine de la Base: un arma revolucionaria”, el grupo dejaba asentada la función pragmática del cine como herramienta al servicio del proletariado:

El artista es un trabajador intelectual, forma parte del pueblo y necesariamente debe optar: o coloca su instrumento de trabajo al servicio de la clase obrera y el pueblo, impulsando sus luchas y el desarrollo de un proceso revolucionario, o se coloca abiertamente del lado de las clases dominantes, sirviendo como transmisor y reproductor de la ideología burguesa.

El arte es siempre utilitario. Las clases dominantes siempre lo utilizaron como medio para imponer sus valores morales, éticos, filosóficos.

El artista revolucionario debe utilizar ese mismo medio para desarrollar, desde las bases, una escala de valores, una visión del mundo que corresponda a la ideología del proletariado, única clase social auténticamente revolucionaria. La tarea central del artista revolucionario es insertarse para su trabajo en el seno de las masas, establecer con ellas una relación dialéctica, un dar y recibir; desarrollar los valores del pueblo, valores que han sido castrados y mutilados por toda una cultura impuesta por la fuerza desde la colonización europea y la penetración imperialista yanqui (Cine de la Base, 1974, 24-25).

Tanto el grupo subterráneo como el sector más combativo de la izquierda radicalizada se pensaban a sí mismos como intelectuales confrontados con el sistema de poder vigente, pero entendían la dimensión política en claves diferentes. “Nosotros tuvimos el ofrecimiento de hacer cine militante, que incluía propuestas muy concretas, como por ejemplo hacer un documental sobre cómo se arma una molotov”, explica García Azcárate.<sup>172</sup> Sin embargo, los cineastas *underground* decidieron rechazar la oferta porque creían que el cine “verdaderamente revolucionario” estaba ligado a otras cuestiones, muy alejadas del documental didáctico: “Lo que a mí me interesa es un cine que en sí sea revolucionario, que revolucione, indague”, afirma el guionista de *La familia unida*.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Alude, aunque no se refiera directamente, al corto que finalmente terminó realizando Eliseo Subiela para el film colectivo *Argentina 1969, los caminos de la liberación*, en el cual se muestra justamente la preparación de una bomba incendiaria.

<sup>173</sup> Sobre la noción de lo político según los cineastas subterráneos, véase el apartado “Militantes del partido cinematográfico” en el capítulo I de la Tesis.

A pesar de que, como señala Azcárate, el cine militante no prestaba particular atención a los medios expresivos, debido fundamentalmente a la necesidad de incidir de manera inmediata sobre los acontecimientos, películas como *La hora de los hornos* demuestran que existían films de intervención política que conjugaban la radicalización política con la experimentación estética. En el caso específico de Cine Liberación, el grupo estaba abocado a encontrar nuevas formas del lenguaje cinematográfico –un “tercer cine”– que se opusieran a los modos de representación del cine hegemónico e industrial. Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas sostenían que las nuevas formas de colonialismo se ejercían también desde el orden de lo simbólico, por lo que la única manera de realizar un cine verdaderamente revolucionario era negando el avasallamiento cultural e imperialista del “primer cine”.<sup>174</sup> Sin embargo, esta adopción de una estética vanguardista estaba anclada a documentos y testimonios audiovisuales que funcionaban como evidencia irrefutable de una verdad en mayúsculas e incuestionable. El juego con el discurso gráfico, la experimentación con el sonido, la manipulación deliberada de las imágenes, la mezcla entre los registros ficción/documental que aparecen en películas como *La hora de los hornos*, *Los traidores*, *Por los senderos del Libertador* o *Eloy* (Humberto Ríos, 1969) estaban subordinados a la claridad del mensaje que se deseaba transmitir. El cine militante, con su carácter de urgencia y apoyatura a cuadros políticos específicos, tenía como objetivo lograr la mayor eficacia comunicacional posible para generar determinadas reacciones y acciones en el público. Mientras el cine de intervención política buscaba transformar al espectador en un sujeto políticamente activo, el cine *underground* perseguía la construcción de un espectador crítico que generara, con su interpretación, nuevos conceptos que pudieran ser trasladados al ámbito social.

Los films encuadrados dentro de una militancia política ya no remitían a una lógica artística, lo que supondría un cierto grado de autonomía con respecto a la esfera social,<sup>175</sup> sino a una lógica de barricadas, bélica, en la cual los postulados adquirirían una estructura dicotómica que no admitía zonas grises. Como sostiene Gonzalo Aguilar, en las filas del cine militante todo requería ser colocado en columnas: si de un lado “quedan la Nación, el pueblo, el campo, la dignidad, la rabia, la cultura auténtica, el

---

<sup>174</sup> Los artículos teóricos y los manifiestos del Grupo Cine Liberación acerca del “primero, segundo y tercer cine” se encuentran reunidos en el libro *Cine, cultura y colonización* (1973).

<sup>175</sup> Véase Bourdieu en el marco teórico de la introducción de la Tesis.

cine de liberación y las luchas revolucionarias”, del otro “quedan la dominación cultural, la oligarquía, la ciudad, el vasallaje, la frivolidad, la cultura cosmopolita, el cine cómplice por acción u omisión y las dictaduras vendepatria” (2009, 113).

La reconstrucción de un imaginario nacional desde una perspectiva subdesarrollada, tercermundista, abría el camino a una serie de representaciones de lo social que se expresaban en una serie de términos antagónicos: nacional/extranjero; autóctono/foráneo; originario/extranjerizante; rural/urbano, y que puede observarse de manera cabal en la configuración espacial de *La hora de los hornos*, la cual presenta una confrontación entre la “Argentina profunda” (la del interior, el espacio incontaminado del ser puro y nacional) y Buenos Aires, el lugar de lo extranjerizante y de la cultura europea colonizadora. En la primera parte del film, en el capítulo denominado “Los modelos”, se observa claramente esta postura dicotómica. Entremezcladas con imágenes de guerra, de los niños que quedaron huérfanos en Vietnam y hombres mutilados, aparecen imágenes del Instituto Di Tella: chicas en minifalda riendo a carcajadas de la mano de Jorge Romero Brest; bailes frenéticos, y *performances* en las que se reparten bananas a los asistentes mientras de fondo se escucha la música de Ray Charles. El contraste entre estos dos grupos de imágenes no hace más que subrayar la visión que tenía la izquierda de la vanguardia artística nacional. No solo los tildaban de frívolos, superficiales y extranjerizantes, sino que también sostenían que eran parte, como el propio film lo señala, de una “colonización pedagógica” que “traduce al castellano la ideología de los países opresores”.<sup>176</sup>

Por su parte, y situándose en el extremo opuesto de este cine, los films subterráneos intentaban erradicar una concepción purista de la identidad nacional, trazando una cartografía política a partir de una mixtura entre la cultura propia y la ajena, entre los códigos de representación hollywoodenses y su constante subversión. Como resultado de esta yuxtaposición (entre una cultura erudita y una cultura de masas, entre códigos hegemónicos y una iconografía deliberadamente subdesarrollada), los films

---

<sup>176</sup> En la misma línea, el film muestra la presentación de un libro de Manuel Mujica Láinez, figura a la cual se le adjudica un lugar destacado dentro de la elite intelectual que “intenta despolitizar al pueblo desarrollando el prejuicio y el complejo por lo nativo”. Paradójicamente, el libro que está presentando es *Bomarzo*, que en su transposición a su versión operística de la mano de Alberto Ginastera sería censurado por el gobierno de Onganía por ir en contra de la moral y las buenas costumbres.

configuraban una poética singular, que será objeto de análisis del capítulo III de la Tesis.

Jorge Hömig, uno de los fundadores de Cine Liberación, afirma que los integrantes del grupo no estaban interesados en el cine *underground*, porque lo consideraban “minoritario y elitista” (en Orquera, 2013). Los subterráneos, como hemos visto, tampoco miraban con buenos ojos la producción del cine militante. Sin embargo, la rivalidad que existía entre ambos grupos no anulaba un marco enunciativo generacional y epocal compartido, sostiene Natalio Koziner, proyeccionista de Cine Liberación y productor en la agencia publicitaria de Fischerman (Ibíd.). Tanto unos como otros se manifestaban a favor de la causa revolucionaria. “Todos éramos admiradores de ‘el Che’”, afirma Julio Ludueña (en Lucero, 2009). Es que, más allá de las diferencias que existían entre los dos grupos, sus integrantes estaban unidos por una férrea oposición al sistema dictatorial, por una mirada crítica a la sociedad burguesa y conservadora y, fundamentalmente, por una voluntad y una disposición política explícitas. La afinidad política, o, mejor dicho, la aproximación generada por una necesidad común de expresarse políticamente desde los films, hizo que los trayectos del cine *underground* y del cine militante se juntasen en más de una ocasión: varios participantes del cine subterráneo, entre los cuales se encontraban Miguel Bejo y Román García Azcárate, colaboraron con algunas proyecciones clandestinas de *La hora de los hornos*. Román García Azcárate declara en una entrevista con la autora: “Yo mismo he ido –yo y varios, también Miguel (Bejo)– a hacer exhibiciones de *La hora de los hornos*. A mí lo que me interesaba era vivir de cerca la experiencia de las exhibiciones clandestinas del cine político. Yo no era peronista, pero sin embargo se dieron las cosas de una forma de vincularse a una organización peronista para hacer eso” (2013). Por su parte, Bebe Kamin trabajó junto con Fernando “Pino” Solanas en *Los hijos de Fierro*, con Jorge Cedrón en *El habilitado* y era muy cercano a Raymundo Gleyzer, Nerio Barberis y Jorge Denti, integrantes del Grupo Cine de la Base. Durante un tiempo Barberis fue su socio y Gleyzer llegó incluso a hacer cámara de su ópera prima, *El búho*. Gleyzer no fue solamente un colaborador más del film. Además de cumplir la función de camarógrafo, cedió la cámara para poder llevar adelante el rodaje de la película y tuvo una participación activa en esta, hasta el punto de que Kamin lo considera un coautor del de



film.<sup>177</sup> Octavio Getino también estuvo en contacto con varios de los cineastas subterráneos cuando, ocupando el cargo de interventor del Ente de Calificación Cinematográfica autorizó la exhibición comercial de sus films.

Lo que en otro momento podría haber sido un fructífero encuentro, en este período marcado por los grandes contrastes y las posturas dogmáticas e intransigentes solo permitió algunas colaboraciones y asistencias entre los grupos. Cada uno tenía una precepción muy distinta de la política nacional y de sus posibilidades de transformación real. La bandera de liberación nacional que funcionaba como *leitmotiv* de los cines más beligerantes era vista con cierto recelo por los cineastas subterráneos, que desconfiaban de aquella euforia revolucionaria. El único momento en que se vislumbró un cierto acercamiento entre estos dos sectores fue en 1973 cuando confluyeron –junto con otros cineastas y artistas– en la agrupación “Frente de Liberación del Cine”; un frente promovido por la coyuntura del país que inauguraba luego de años de proscripciones un período democrático y que apelaba a generar cambios sustanciales en las políticas cinematográficas del Instituto de Cine.<sup>178</sup>

## 2. Marginalidades y referentes

Si bien, como señalábamos en el capítulo I, el cine subterráneo se nutrió de los nuevos cines europeos y de las vanguardias norteamericanas (de las películas de Jean-Luc Godard, Jonas Mekas, Jean Marie Straub, Michelangelo Antonioni y John Cassavetes, entre muchos otros), es en la cinematografía local donde encuentran sus referentes más directos. Para ser más precisos, es en la intersección entre tres textos específicos (films que, por otra parte, funcionan como paradigmas de la modernidad cinematográfica vernácula) que el cine *underground* construye su particular estética.

---

<sup>177</sup> En una entrevista con Fernando Martín Peña, Kamin expresa: “Raymundo era un tipo que en vez de mirar encuadraba. Era un tipo que con la cámara se transformaba en una especie de tipo sensible a la imagen. Entonces, buscaba, encuadraba y ponía. Una de las escenas de *El búho* está ahí, que es cuando Virginia Lago empieza a volar, soñar. El propio Raymundo dijo que él no pudo controlar su necesidad de estar dentro del personaje, y eso se nota muchísimo en la imagen. Yo no le indiqué ‘acercate’. Él lo sintió y lo hizo de una manera extraordinaria. En ese sentido, Raymundo ha sido uno de mis más importantes coautores en el film” (Citado en Honorio, 2011, 52). Por otra parte, Kamin fue convocado por Gleyzer para ser el sonidista de *Los traidores*, aunque finalmente no fue de la partida.

<sup>178</sup> Tanto la agrupación “Frente de Liberación del Cine” como la labor de Getino en el Ente de Calificación serán abordados en el capítulo IV de la Tesis.

*The Players vs. Ángeles Caídos, Invasión y La hora de los hornos* fueron realizadas o su filmación fue culminada, como en el caso de esta última, en 1968. Esta fecha no es circunstancial y remite a un momento de grandes convulsiones políticas y reivindicaciones sociales en el mundo: el Mayo Francés, la Primavera de Praga, las protestas estudiantiles que terminaron con la matanza en la plaza de Tlatelolco en México, por mencionar solo unas pocas. Y también fue un año bisagra en el campo artístico nacional, momento en el que se produjo de manera sistemática un enfrentamiento de los artistas con las instituciones culturales (Giunta, 2008), cuyo ejemplo más paradigmático fue “Tucumán Arde”. Como señalan Longoni y Mestman, esta vanguardia porteña y rosarina no fue un hecho excepcional, sino “una manifestación culminante, la opción más cabal producida por el acelerado proceso de radicalización (artística y política) que experimentó un conjunto significativo de artistas e intelectuales” (2000, 15).

En ese contexto, estos tres films dan cuenta de un cambio de paradigma dentro del cine argentino. Presentan una inflexión frente a los modelos clásicos institucionales, pero también frente a las formas más modernas representadas en las películas de la Generación del Sesenta.<sup>179</sup> La utilización de un lenguaje opaco y denso,<sup>180</sup> con estructuras complejas que se alejan del mimetismo referencial para construir un objeto propio y singular, delata la radicalidad de las propuestas fílmicas de Santiago, Fischerman y Getino-Solanas. Las nuevas búsquedas estéticas y políticas de los cineastas presentan también un desafío para el espectador, al que se le otorga un nuevo rol en el entramado discursivo, alejado del lugar de la simple contemplación. Los films apelan a la construcción de un receptor activo y llegan incluso a plantear, en el caso de *La hora de los hornos*, la disolución del espectador cinematográfico tal como era concebido hasta el momento. Las frases que acompañaban la difusión de las películas

---

<sup>179</sup> La denominada Generación del Sesenta introdujo la modernidad y la noción de autor en el cine argentino, y se caracterizó por el rechazo a la trama novelesca, por la presencia ostentosa de la cámara, por el protagonismo de los personajes femeninos y, fundamentalmente, por oponerse al sistema industrial. Según Aguilar (2005a), lo que designa el término Generación del Sesenta es una transformación epocal que afectó principalmente al campo cinematográfico tal como estaba constituido hasta ese entonces, en la que participaron tanto realizadores (Rodolfo Kuhn, Fernando Birri, David José Kohon, Enrique Dawi, Lautaro Murúa, Leonardo Favio, Simón Feldman, Manuel Antín, José Martínez Suárez y René Mugica) como técnicos y críticos (Tomás Eloy Martínez, Edgardo Cozarinsky, Ernesto Schoo), y también publicaciones y cineclubes. En el capítulo III de la Tesis volveremos a retomar los vínculos entre La Generación del Sesenta y el cine subterráneo.

<sup>180</sup> Sobre la noción de opacidad (Xavier, 2008), véase el apartado “Violencia de la representación” en el capítulo III de la presente Tesis.

funcionaban como un paratexto de los films y reforzaban el estatuto particular que se adjudicaba al espectador: *The Players*... era promocionada con el eslogan “Una película que está hecha por actores, técnicos, realizador y usted” (citado en Oubiña, 2011, 160; el subrayado es nuestro); el Grupo Cine Liberación retomaba, por su parte, la frase de *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon: “Todo espectador es un cobarde o un traidor”, traspasando la barrera de la contemplación con un llamado directo a la acción. Por su parte, la campaña de prensa de *Invasión* jugaba con la ambigüedad entre la realidad y la ficción que el propio film proponía: “Estamos en vísperas de invasión”, “Venga a luchar al cine Hindú”. Incluso se utilizaban textos que lindaban con lo panfletario y lo agitativo: “Aviso a la población: la ciudad está amenazada. Todos estamos en juego: se trata de defenderse o dejarse destruir. Los grupos de choque harán lo suyo. ¿Y usted?...” (citado en Oubiña, 2008, 24; el subrayado es nuestro).

Estas películas representan de alguna manera las dos tendencias que, según Longoni y Mestman (2000), serían claves en la década: la del horizonte revolucionario (en el caso de *La hora de los hornos*) y la del horizonte modernizador (en *Invasión* y *The Players*...). Sin embargo, la singularidad de estas producciones logra trascender estas categorizaciones y pasan a convertirse en objetos culturales complejos, irreductibles a cualquier corriente o movimiento estético. Si bien *The Players*... es enmarcada dentro del Grupo de los Cinco, su grado de experimentación y su apuesta por el extremo (Oubiña, 2011) la alejan de las cuatro películas restantes, como señalábamos en el apartado anterior. Lo mismo sucede con *La hora de los hornos*, que, a pesar de ubicarse dentro de un cine de intervención política, con su lenguaje vanguardista y radical se distancia del resto de la producción de cine político de la época. *Invasión*, por su parte, es una película inclasificable dentro de la historia del cine nacional, que abre y cierra, a la vez, una poética particular. Mientras Marcelo Cerdá se refiere al film como “excepcional” dentro del panorama cinematográfico local, ubicándolo en los márgenes tanto del cine de vanguardia como del cine radicalizado de intervención política (2011, 439), Oubiña lo coloca, junto con algunas películas de Favio, en un espacio de excentricidad, de periferia, en el cual es imposible encasillarlo dentro de alguna categoría o corriente estética (2011, 142).

*Invasión* fue estrenada el 16 de octubre de 1969 en el mítico cine Hindú, de la calle Lavalle al 800. Contó con la producción de Proartel (en ese momento Canal 13) y los

nombres de Borges y Bioy Casares como coautores del libreto. *The Players...* inauguró las salas de arte en nuestro país el 11 de junio de ese mismo año en el cine Loire, y tuvo una producción independiente. *La hora de los hornos* fue rodada y exhibida de manera clandestina en diferentes espacios políticos, culturales y educativos. Se estrenó de manera comercial recién en 1973, durante la gestión de Getino como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica. Las condiciones de producción y exhibición de los tres films no podían ser más disímiles. Incluso ideológicamente eran disidentes: las vanguardias artísticas, específicamente el Instituto Di Tella, tan próximas a *The Players...* e *Invasión*,<sup>181</sup> eran consideradas parte del coloniaje y la invasión cultural imperialista por parte del Grupo Liberación, como vimos anteriormente. También, como sostiene Aguilar (2009), las figuras de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, guionistas de *Invasión*, estaban en las antípodas del pensamiento nacional de Raúl Scalabrini Ortiz y Juan José Hernández Arregui, que Getino y Solanas abrazaban desde la película.<sup>182</sup>

A pesar del abismo (tanto estético como ideológico) que separa a los films, encontramos en la confluencia entre vanguardia política y vanguardia estética que las películas proponen un nexo común.<sup>183</sup> Las tres construyen un tipo de cine que no pretende ser una

---

<sup>181</sup> La relación de Fischerman y de Santiago con el Instituto Di Tella fue muy intensa. Además de trabajar con varios de los artistas que participaron de la movida vanguardista en el instituto (por ejemplo, Edgardo Cantón, que pertenecía al Departamento de Música Cleam, realizó la sonorización de *Invasión*, así como también los actores provenientes del CEA Roberto Villanueva y Leal Rey desempeñaron los papeles de Silva y Moon respectivamente en la película de Santiago), Fischerman y Santiago (junto con Roberto Villanueva y Alberto Ure) tenían pensado crear en el marco del Di Tella un taller de experimentación y entrenamiento que aunara el arte teatral y el cinematográfico. El proyecto nunca llegó a concretarse debido al cierre del Instituto.

<sup>182</sup> La película construye un relato del justicialismo como movimiento revolucionario a partir de una serie de discursos de diversos intelectuales nacionalistas que incluye a la izquierda nacional (representada por Jorge Abelardo Ramos), al nacionalismo popular (en el que participaba Hernández Arregui) y el nacionalismo revolucionario (al que adherían Puiggrós, Cooke y Alicia Eguren).

<sup>183</sup> La relación de los films a partir del binomio vanguardia y política ya fue visitada por la crítica y los estudios sobre cine. Néstor Aguilera sostiene, por ejemplo, que “hacia 1970 las tendencias hacia la politización del cine son cada vez más fuertes, y si bien desde el Grupo Cine Liberación se va hegemonizando una tendencia a la politización de ‘contenidos’, desde otro lugar opuesto la vanguardia cinematográfica introduce una crisis interna en los planteos de cómo debieran ser las relaciones entre arte y política, desplazando la problemática al aspecto ‘formal’ desde el cual poder radicalizar una posición política más acorde a la autonomía del arte que se defiende. Es así que *La hora de los hornos*, de Solanas, y *The Players vs. Ángeles Caídos*, de Fischerman, marcan los extremos opuestos de esta confrontación” (2002, 37). Este antagonismo también es trabajado por David Oubiña, quien sostiene que “aunque tanto Fischerman como Solanas incorporan ciertos mecanismos publicitarios y trabajan sobre formas abiertas, la relación entre estética y política es claramente diferente e incluso antagónica. Así como Solanas y Getino sostienen que *La hora de los hornos* es un *film act* o un *film action*, *The Players vs. Ángeles Caídos* podría definirse por oposición como *action filming*” (2011, 154). Gonzalo Aguilar, por su parte, se centra en la construcción política de *Invasión* y *La hora de los hornos* a partir de la idea de “la salvación por la vía de la violencia”. Ambos films hablan sobre el mismo tema, pero de un modo tan

forma de entretenimiento, sino que hay una búsqueda cinematográfica nueva a partir de una experimentación con las imágenes, el sonido, la narrativa, las fronteras genéricas, el lugar que se crea para el espectador. Una apuesta que es posible encuadrar en los derroteros de un cine moderno y también, para retomar una fórmula de Jean-Luc Godard, de *un cine que piensa*.<sup>184</sup> Sin embargo, el conocimiento del espectador que se construye *en y con* la materialidad del cine (tomando palabras de Cozarinsky (1973b) difiere en cada caso. Mientras en *La hora de los hornos* se apela a un conocimiento que lleva a la acción política, en *The Players...* es en la representación –en el cuestionamiento al estatuto de la representación–, donde la “verdad” o el conocimiento se hace presente. *Invasión*, por su parte, se revela como una alegoría de un proceso político complejo en una Buenos Aires llamada Aquilea.

Cada uno de estos tres textos fílmicos opera como referente para el cine *underground* por diversos motivos. Algunos lo hacen de forma más evidente, como *The Players...* (Fischerman participó activamente del grupo subterráneo); otros –como en el caso de *Invasión*–, de forma menos directa, pero igual de relevante. No es casual que, para un artículo en la revista *Cine y Medios*, Cozarinsky, en calidad de crítico, haya decidido reunir a Santiago y a Fischerman para conversar sobre cine. En una suerte de prólogo a la nota, y como anticipación de lo que serían los focos de interés del cine subterráneo, Cozarinsky explicaba los motivos de su elección:

Elegí a Fischerman y a Santiago para que expongan sus experiencias porque, de los primeros films de directores argentinos conocidos recientemente, *The Players...* e *Invasión*, partiendo de métodos muy diversos, aun aparentemente opuestos, se encuentran en el rechazo de cierta inocencia, en la investigación y en el conocimiento (1970, 7).

---

diferente que “ya no se puede decir que sea lo mismo aquello de lo que hablan” (2009, 85). En el artículo que escribí junto con Paulina Bettendorff (“Hacia un plural del cine ensayo”, 2015), también nos centramos en un análisis comparativo entre el film de Cine Liberación y el de Fischerman a partir de la noción de cine ensayo y sus diversas ramificaciones.

<sup>184</sup> En uno de los capítulos que integran *Histoire(s) du cinéma* (1988), Godard inscribe una sugerente frase que remite al cine como un potente creador de formas cuyo objetivo es el de hacer pensar: “Un pensamiento que forma una forma que piensa”.

*La hora de los hornos* se presenta como un caso más complejo. A pesar de que los cineastas *underground* no hacían sino denostar el film (incorporando de manera paródica varias citas y procedimientos de la película), es indiscutible su legado en las producciones subterráneas.

## 2.1. Llegaron los Players

*The Players vs. Ángeles Caídos* fue un film faro, un referente ineludible e indiscutible para los cineastas subterráneos, que entendieron que allí se plasmaba una nueva manera de pensar y hacer cine en la Argentina. El film de Fischerman desarticuló uno de los axiomas fundamentales de la tradición cinematográfica hegemónica, que se instauró desde Griffith en adelante, por la cual el cine de ficción debía ser, ante todo, narrativo. “La película de Alberto era una de las películas de mayor búsqueda que ha habido en el cine argentino”, sostiene Filippelli, mientras que Kamin rescata el “efecto multiplicador” que generó en los jóvenes cineastas.<sup>185</sup> Es que el film también fue, sin proponérselo, el propulsor para que varios de los directores *underground* comenzaran a realizar sus primeros films: “Yo no me hubiera atrevido a filmar *Alianza para el progreso* si no hubiera visto *The Players*”, sostiene Julio Ludueña (en Tirri, 2000, 96). Una reflexión que el director ya esbozaba a mediados de los años setenta:

Durante un año pensé en todo el cine que había visto hasta que asistí a una película decisiva: *The Players versus Ángeles Caídos*, un film que gritaba que el cine argentino podía eludir la mediocridad, y así me animé a evitar mi propia censura, la más temible. Me decidí a filmar, y si tenía ganas de hablar de política sin saber mucho, pues bien, lo haría. Si tenía ganas de poner gente desnuda para simbolizar a través de su sexo las situaciones que viven económicamente, lo pondría. Creía en una realización alegórica que en lugar de ocultar los errores de la producción barata los utilizaría (Ludueña, 1974, s/d).<sup>186</sup>

Por su parte, Cozarinsky admitió frente a Fernando Martín Peña (2013) que el film fue una suerte de revelación para él y la razón fundamental por la cual decidió abocarse a su primer proyecto cinematográfico. El entusiasmo del entonces crítico con el film fue tal

---

<sup>185</sup> Testimonios tomados del documental de Pablo Lucero (2009).

<sup>186</sup> “Un film político donde ganan los malos; una comedia musical donde pierden los buenos”, *Clarín*, el 31 de enero de 1974.

que en el día de su estreno dedicó una página entera a comentarlo en el semanario *Primera Plana*. Es interesante observar que en los distintos testimonios reunidos por Pablo Lucero para su documental *Entre la vanguardia y el comercio: Alberto Fischerman*, los directores no solo recuerdan la fascinación que les generó el film, sino también el impacto que les causó el texto crítico escrito por Cozarinsky, convertido en una suerte de manifiesto involuntario de un nuevo tipo de cine que se estaba despertando por estas latitudes. La nota se titulaba “¡Llegaron los Players!” y comenzaba con una frase tan sugestiva como contundente: “El cine argentino nunca conoció nada parecido”,

y aun dentro del contexto internacional contemporáneo es un film desconcertante, quizás único: se llama *The Players vs. Ángeles Caídos*, y desde la semana pasada, en un sótano de la calle Corrientes, proclama la necesidad de un saludable desorden, las bondades de un arte aleatorio. ¿Cómo fue posible? Ante todo, cabe aclarar lo obvio: se hizo sin apoyo oficial, al margen del Instituto, y a pesar del Ente promulgado por Borda y De la Fuente, uno de cuyos funcionarios admitió que, ante la complejidad del film, se lo había examinado minuciosamente; el resultado: varios cortes que harían desternillar de risa a los censores de cualquier país.

Y prosigue:

¿Cuál es su excepcionalidad? Sería mísero concederle los méritos negativos de no ser una reconstrucción histórica ni el espectáculo folclórico que merecen el favor oficial y llevan apresuradamente al cine nacional por la senda del arte dirigido. En pocas palabras: es una película argentina que participa del clima cultural, creativo, que nutre lo más estimulante del arte contemporáneo, es decir, que va más allá de esa condición de obra (concluida, clausurada) para volcarse, con vehemencia, a una condición de diálogo que espera y suscita una respuesta (Cozarinsky, 1969a, 67).

Los juegos actorales de *Opinaron*, la estructura narrativa de *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, la desprolijidad de las tomas de *Alianza para el progreso*, la configuración episódica de *Puntos suspensivos*, la parodia al lenguaje publicitario de *La*

*civilización está haciendo masa y no deja oír*, por mencionar solo algunos de los procedimientos utilizados por los films *underground*, se desprenden –y son, en una cierta manera, deudores– de este texto inaugural que abrió nuevas posibilidades para la construcción de relatos ficcionales hasta el momento inexploradas.

### 2.1.1. El azar como principio rector

Estructurada en cuatro largas secuencias (“Llegan los nuevos ángeles”, “The Players vs. Ángeles Caídos”, “Fiesta de los Espíritus” y “The End”), *The Players...* trata sobre la lucha entre dos grupos de personajes: The Players y los Ángeles Caídos. Mientras los primeros son los dueños del espacio escénico y los encargados de interpretar la obra shakespeariana *La tempestad*, los segundos están relegados a los pasillos superiores, esperando poder rebelarse y ocupar el espacio que, creen, les pertenece. El film presenta un sistema de personajes dicotómico y maniqueo (The Players, que son “los buenos”, y los Ángeles Caídos, “los malos”) y, al estilo del *happy ending* hollywoodense, se nos anticipa ya desde el prólogo que al final “los buenos siempre ganan”.<sup>187</sup> Sin embargo, no tenemos ningún tipo de información que nos señale por qué unos están del lado del bien y otros, del lado del mal. Y dado que están cercenados todos los mecanismos a partir de los cuales el espectador puede entablar algún tipo de identificación con los personajes (estos se mueven ya no por motivos de tipo psicológico, sino por intereses de otro orden), tampoco logramos una empatía por uno o por otro grupo.

La preeminencia de la lógica de la casualidad sobre la de la causalidad, el uso del montaje discontinuo y desenfrenado y la incorporación del azar y lo espontáneo hacen que *The Players...* se acerque más a un *happening*<sup>188</sup> –de hecho, Fischerman se refiere al film como un *happening* pesimista (1993, 34)– que a una obra cerrada y autónoma.

---

<sup>187</sup> Esta frase, además de remitir a la construcción narrativa propia del relato del cine clásico, es un guiño intertextual que alude a la faceta publicitaria del director. Con su agencia publicitaria Top Level, Fischerman filmó un comercial para la *pick-up* Ford F 100 que fue muy popular en aquel momento por su gran despliegue técnico. En el spot televisivo, la camioneta es perseguida por una avioneta que intenta derribarla. El aviador, caracterizado como un villano alemán de la Segunda Guerra Mundial, no logra su cometido por las virtudes de la camioneta y termina mirando a cámara y, en un gesto cómplice al espectador, pronuncia la frase en cuestión.

<sup>188</sup> Forma de actividad teatral que no utiliza un texto o un programa fijado de antemano y que se propone conseguir lo que sucesivamente ha sido denominado evento, *performance*; una actividad propuesta por los artistas y los participantes recurriendo “al azar, a lo imprevisto y a lo aleatorio, sin propósito alguno de imitar a una acción exterior, contar una historia, producir una significación” (Pavis, 1998, 231).



Es conocida la anécdota según la cual, unas horas antes de comenzar el rodaje, Fischerman decidió realizar un film diferente del que tenía previsto. El director comenta que *The Players...* nació como una reacción a un guión que ya tenía escrito unos meses antes, llamado  $X-Y = 0$ , sobre la historia de dos amigos de la infancia que no se cruzaban en todo el film. Sin embargo, cuando empezó a realizar las pruebas con los actores se dio cuenta de que estaba transitando el camino equivocado. “Sufría lo que podemos denominar una crisis, al darme cuenta de que me frustraba la imposibilidad de lo verdadero. Posiblemente por estar atado a la verosimilitud” (citado en Peña, 2003, 112). Frente a esa crisis, el director optó por realizar una cosa completamente distinta. En el primer día de rodaje, y sin un guión ni una sinopsis previa que lo guiara, Fischerman se fue a un bar para intentar definir en qué consistiría su film. Filippelli recuerda que se lo encontró en el café frente a los estudios Lumiton sentado a una mesa: “Me senté frente a él, y le dije: ‘¡Te están esperando hace dos horas!’ ‘Sí, ya sé’, me dice. ‘¿Y?’ ‘¡No tengo idea de qué hacer!’ , responde” (en Lucero, 2009).

Sin un guión, y con algunas pocas certezas (la locación y los actores y técnicos convocados como parte del *staff*), comenzó a trabajar a partir de las ideas que le iban surgiendo en el momento, de las cuales el resto del equipo tenía total desconocimiento. Desanzo, el director de fotografía del film, comenta que las primeras indicaciones de Fischerman fueron verdaderamente desconcertantes. Frente a la pregunta de dónde ubicar la cámara, Fischerman respondió: “Donde está...”, “¿Y el lente?” “El que tenga puesto...” “¿Y qué se ve?” “Todo. Iluminá todo...” (en Lucero, 2009). El propio Fischerman declaraba en una entrevista que se había convertido en una especie de dictador totalitario: “Nadie sabía qué era lo que estaba haciendo, me movía por capricho, por la inspiración momentánea, trabajaba casi sin planes, la película se iba estructurando sobre la marcha y sin guión. Todo era aparentemente arbitrario” (en Maranghello, 2000, 29).

Según Oubiña (2011), la película adquiere la forma de un film abierto o participativo. Un “action filming” al estilo del “action painting” pollockiano, que se va construyendo en el mismo momento de su realización, como si fueran trazos inconexos y espontáneos

en un lienzo.<sup>189</sup> El episodio denominado “La fiesta de los espíritus”, filmado por los integrantes del Grupo de los Cinco, como el propio film señala desde los títulos, funciona como un momento apoteótico, en el cual se entremezclan los técnicos, los actores y los propios directores en un frenesí dionisiaco al ritmo de la música de jazz. Esta “Babilonia cinematográfica”, como califica Kamin (2013) a la secuencia, no hace sino mostrar la permeabilidad entre las fronteras entre el terreno ficcional y el documental. Una zona de indeterminación en la que se torna complejo discernir dónde comienza o dónde finaliza cada uno de estos registros. Este juego se potencia y amplifica en la escena final, en la cual el actor Clao Villanueva, dirigiéndose al director, pero también al espectador (ya que su mirada está dirigida a cámara), se rebela en contra del film porque ha quedado desilusionado por el escaso protagonismo que tanto él como el resto de los Ángeles Caídos habían tenido durante el rodaje. Frente al enojo del intérprete, Fischerman redobló la apuesta y le pidió al actor que expusiera todo lo que pensaba y le dijo que él lo iba a filmar.<sup>190</sup> Ricardo Manetti señala que “una vez terminada la película, ya estaba hecho el montaje, Fischerman decidió emplear este discurso de Clao Villanueva como manifiesto del nuevo cine [...] quebrando las bases mismas de la construcción del lenguaje cinematográfico” (2005, 539). Al articularlo y colocarlo como parte del relato, el director termina por desacreditar el carácter de “verdad” del discurso, quitándole todo de tipo de inocencia a la impronta “documental” del fragmento.

### **2.1.2. Tratado sobre la representación**

*The Players...* reflexiona sobre la representación cinematográfica o, más precisamente, sobre las condiciones de posibilidad de esa representación. El foco del film no se

---

<sup>189</sup> Semanas antes de su estreno, Fischerman consideró incluso la idea de colocarle un prólogo al film en el cual uno de los personajes se dirigía en tono cómplice al público para advertirle sobre cuáles habían sido los cortes practicados por la censura. Aunque esto nunca sucedió efectivamente, es interesante el dato en tanto evidencia un deseo por parte del cineasta de dejar abierto el film a la incorporación de material nuevo, retomando de alguna manera la propuesta planteada por Cine Liberación en su film inaugural. Siguiendo esta misma lógica, Cozarinsky comentaba en la crítica sobre el film que “quizá dentro de un año el film reaparezca sin alguna de sus secuencias o con otras nuevas; quizá quede relegado por su propio autor, acaparado por algún ‘Retornan los Players’ o ‘Los Ángeles Caídos atacan de nuevo’” (1969a, 73).

<sup>190</sup> El discurso de Villanueva comienza de la siguiente manera: “Hace un tiempo me hablaron y me dijeron lo que tenía que decir acá. Hace muy poco hubo gente que pretendió hacerme creer que el que realmente maneja esto iba a cambiar el texto que me había dado [...] Hay un compromiso que hicimos todos desde el principio. Poder cambiar absolutamente todo. De cambiar las reglas del juego, el juego, los juegos [...] Nadie hizo nada o quizá no quisimos...”.

encuentra en la trama, sino en los procedimientos narrativos que propone y que exhibe de una manera escandalosa. El propio director comentaba que cada vez que empezaba a conformarse una historia él la detenía tanto en el momento de filmación como en la mesa de montaje, para evitar que la historia se transformara en algo demasiado explícito. “Lo malo de los relatos es que son relatos”, sentenciaba el realizador en una entrevista (Fischerman, 1984). Aunque con una impronta claramente rupturista y moderna, la película navega (como Próspero en *La tempestad*) permanentemente entre dos modelos de representación. A través de un vaivén dialéctico, la película alude constantemente a una tradición clásica industrial para negarla, subvertirla inmediatamente.

*The Players...* es una película filmada en estudios, más precisamente en Lumiton, uno de los grandes estudios de la época de oro del cine industrial argentino.<sup>191</sup> Sin embargo, claramente *no* es una “película de estudios”. El film plantea pequeños conflictos que nunca llegan a desarrollarse o que, como en el prólogo de la película, anticipan su resolución, eliminando cualquier tipo de intriga o *suspense* en el espectador. El film dinamita sistemáticamente todas las convenciones en las que se sustenta el modo de representación institucional. Se quiebran una por una las leyes de continuidad (entre los planos, pero también entre las escenas y las secuencias, que no siguen una lógica causal). Es también frecuente el desfase entre la banda sonora y la banda de imagen. Mientras están armando la escenografía para la puesta de la obra teatral, los personajes improvisan un musical. Sin embargo, la pista de sonido queda evidenciada como un *playback*, dado que los hombres repentinamente entonan con voces femeninas, y viceversa. La repetición compulsiva de tomas idénticas (“¿Me querés?”, le reitera sistemáticamente uno de los personajes femeninos a su compañero), los cortes abruptos y el desconcertante comportamiento de los personajes vuelven el relato inestable y, en algún punto, inasible para el espectador.

En el film se rompe con el pacto fundante de la narración clásica a partir del cual el actor no puede mirar a cámara, con lo que se viola una de las leyes básicas, que es la instauración de la cuarta pared. También vuelve explícito el detrás de escena, los bastidores (la utilería, las enormes cámaras Mitchell, los grandes faroles y las pesadas

---

<sup>191</sup> De manera provocadora, el director decidió ir a contrapelo de la tendencia de aquel momento y utilizar el plató cinematográfico en lugar de los espacios naturales.

grúas), todo aquello que es invisibilizado en el cine más tradicional, delatando la construcción y el carácter de artificio del film. Por otra parte, la película también socava la construcción espacial del cine clásico, basada en la conformación de un mundo homogéneo, coherente, en el cual el tiempo y el espacio conforman un núcleo integrado y sin fisuras. Aquí se superponen, sin explicaciones de tipo dramático o narrativo, mundos heterogéneos (los ensayos de los actores de la obra *La tempestad*, por un lado, y la guerra entre los Players y los Ángeles Caídos, por el otro), con grietas y lagunas narrativas imposibles de completar.

*The Players...* no es solo una película moderna (que pone en crisis un sistema de representación); tampoco es solamente una narración autorreflexiva (que plantea una representación dentro de la representación). Es, también, una reflexión sobre las posibilidades de la representación y sobre los mecanismos de poder que desde allí se ejercen. La lucha de los dos grupos por ocupar el espacio da paso a diferentes formas de dominación y sometimiento entre los personajes. En este esquema actancial binario<sup>192</sup> se puede intuir, como señala Oubiña, una distinción entre la trivialidad de la cultura *pop* de los Players y una cualidad pseudorrevolucionaria de los Ángeles Caídos (Oubiña, 2011). Ahora bien, el verdadero poder no aparece representado por los actores: mientras estos se pelean por dominar el espacio escénico, es el director (o, mejor dicho, el director en tanto instancia enunciativa) el que impone su ley, su mirada, sus reglas. En palabras de Fischerman, *The Players...* es un “discurso explícito sobre el actor, quien, en sus improvisaciones, cree ejercer una libertad que el montaje castrador hará aparecer como ilusoria” (1993, 32). El juego, las improvisaciones, la libertad creativa de los actores tienen su contracara en la manipulación y el autoritarismo del director.

Aunque en el film aparecen esbozados ciertos lineamientos que remiten a una confrontación entre bandos, y a pesar de lo que sostiene Fischerman (1993) sobre su propia obra –obvia referencia al Mayo del 68, que se estaba realizando al mismo tiempo que la filmación, en las calles francesas–, lo cierto es que en el film las referencias políticas son muy lábiles. Debido a la ambigüedad semántica que profesa, no es posible rastrear en el film elementos que apelen a un referente político y social concreto. Basta comparar *The Players...* con *La pieza de Franz*, la película posterior del director, realizada según los parámetros subterráneos, para notar la abismal diferencia en cuanto

---

<sup>192</sup> Y que será utilizado en la mayoría de los films *underground*, como veremos en el capítulo III.

a la impronta política en cada uno de estos casos. Tampoco plantea una alteridad en términos del mercado, ya que fue estrenada en una sala comercial y tuvo que pasar por la aprobación del Ente de Calificación Cinematográfica, el cual le censuró tres minutos y medio de metraje.<sup>193</sup> Sin embargo, el grado de experimentación que presenta el film puede considerarse incluso más arriesgado y radical que el que emprenderían sus sucesores.

## **2.2. Invasión**

Como señalaba Cozarinsky en el artículo de *Cine y Medios* mencionado al comienzo del apartado, *Invasión* y *The Players...* parten de métodos prácticamente opuestos para la construcción narrativa de los films. Si la película de Fischerman se caracteriza por lo aleatorio y la improvisación, la de Santiago no deja absolutamente nada librado al azar. La rigurosidad de su director puede rastrearse en los distintos niveles de la película: el guión (la trama simétrica, compleja, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares), la fotografía de clave expresionista (los imponentes contrastes creados por Ricardo Aranovich), el montaje, los gestos adustos y controlados de los intérpretes (Juan Carlos Paz, Lautaro Murúa o Roberto Villanueva) y la compleja banda sonora a cargo de la Claem (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales), el centro de música experimental del Instituto Di Tella.<sup>194</sup> La conjugación de cada uno de estos elementos dota a la película de una densidad y una solemnidad que se encuentran en las antípodas del espíritu lúdico de *The Players...*, así como también del cine subterráneo. Lo que el film de Santiago habilita, y es en ese sentido que es retomado como un referente para el cine *underground* posterior, es un abanico de procedimientos formales que proponen una dimensión política a partir de nuevas territorialidades y estrategias alegóricas.

### **2.2.1. Cartografías urbanas**

“Tantos años sin salir de las vísperas. Ahora ellos están por entrar. Ese día es hoy”, le comenta telefónicamente el anciano y líder de la resistencia Don Porfirio a Herrera:

---

<sup>193</sup> Entre las escenas eliminadas por el entonces interventor del Ente, Ramiro de la Fuente, se encuentran una escena amorosa entre un actor y un maniquí, un beso entre dos hombres, el juego de tres actores con la sombra de una cruz y varios planos de la violación de Marta Campana, que queda prácticamente en nada (Maranghello, 2000, 31).

<sup>194</sup> Véase *supra*, nota 181.

“Mejor así”, le contesta este último: “Uno se cansa de esperar”. La escena que abre el film da cuenta del conflicto que estructura la trama: la inminente invasión que está por ocurrir en la ciudad. Sin embargo, esta invasión tiene ciertas particularidades, ya que no se plantea como una guerra abierta y declarada entre dos facciones. Es más bien una irrupción silenciosa y siniestra de hombres de gabardina blanca que van usurpando territorios, atravesando fronteras sin que el resto de la sociedad civil siquiera lo intuya. O, por lo menos, sin que haga nada para detenerlos. El comando de la resistencia está compuesto por dos grupos: el de los veteranos (comandado por Herrera) y el de los jóvenes (liderado por Irene). Ambos grupos responden a la figura de Don Porfirio, pero operan de forma independiente. Esto puede verse claramente en la relación que mantienen Irene y Herrera, los cabecillas de estos dos grupos. A pesar de estar involucrados sentimentalmente, Herrera desconoce que su mujer trabaja también para el anciano. El film finaliza en el momento en que la invasión efectivamente ya ha tenido lugar.<sup>195</sup> Luego de ver frustrados los intentos de impedir la irrupción de las fuerzas invasoras (cada uno de los integrantes del grupo de veteranos muere asesinado a manos del enemigo), Don Porfirio delega el mando en el grupo de los jóvenes. Ya no hay lugar para la resistencia, sino para el ataque ofensivo: “Ahora nos toca a nosotros, pero tendrá que ser de otra manera”, le dice el personaje de Lito Cruz a Irene mientras ella reparte el arsenal de armas entre los jóvenes combatientes.

Aunque la trama está centrada en las figuras de Don Porfirio, Herrera e Irene, el gran protagonista del film no es un personaje, sino el espacio. El líder de la resistencia incluso lo manifiesta explícitamente cuando dice que la ciudad es mucho más que sus habitantes. Los hombres mueren, la ciudad permanece. La defensa de la ciudad es el objetivo primordial de la acción de los personajes. Es lo que motiva el conflicto del argumento. La relevancia del espacio a nivel narrativo se observa también a nivel espectacular en las múltiples escenas descriptivas que se reiteran a lo largo del film.

El espacio no es solo el lugar donde suceden los hechos. Es mucho más que eso. La ciudad de *Invasión* es un emblema, “un escenario simbólico en donde se despliegan las estrategias poéticas del film” (Oubiña, 2000, 210). Es que en algún sentido el espacio logra desprenderse del relato inicial, se autonomiza de sus personajes y logra erigir su

---

<sup>195</sup> El asedio se produce por todos los frentes posibles: por tierra (filas de caballos, autos y camiones), por mar (decenas de balsas llegan desde el río) y por aire (las avionetas avanzan sobre el cielo despejado).

propio conflicto. *Invasión* abre con una panorámica de la ciudad de Buenos Aires. Sus paisajes son inconfundibles. La cámara se detiene en el puerto de La Boca, en los callejones oscuros de las casas bajas y calles adoquinadas, en la costanera del Río de la Plata, para después posarse en la isla del Delta y en el estadio de fútbol “la Bombonera”. No solo aparecen representados los espacios exteriores, sino también los bodegones o cafés en los que se reúnen a conversar y a paliar sus penas los diferentes personajes que componen la diezmada resistencia. El compás del dos por cuatro marcado por el sonido del bandoneón no hace más que reforzar, desde la banda sonora, la raigambre decididamente porteña de las imágenes.

Sin embargo, en un movimiento desconcertante e inesperado, los títulos que se sobreimprimen en pantalla nos indican que nos encontramos en la ciudad de Aquilea. La película nos propone un juego con un referente desviado, oblicuo, inquietante. La ciudad tiene un doble estatuto, contradictorio e irresoluble, *es* y *no es* Buenos Aires.<sup>196</sup> El plano de la ciudad, que se encuentra oculto en la casa de Don Porfirio (y que se asoma lentamente detrás del telón que lo mantiene oculto), apela justamente a esta construcción imaginaria, y a la vez real, de la ciudad. *Invasión* construye un espacio diegético cerrado y autónomo. Sin embargo, este no deja de estar atravesado por un referente concreto que remite a un espacio reconocible y familiar. Como señala David Oubiña, Aquilea no se presenta como un espacio de absoluta alteridad. “Hugo Santiago desarma la ciudad y luego vuelve a armarla con los mismos fragmentos, pero dándoles una configuración completamente diferente” (Oubiña, 2000, 210). En este pequeño, pero a la vez relevante gesto de reterritorialización, Santiago inaugura una nueva concepción de la espacialidad que será retomada por los cineastas *underground* en los films: el espacio barroco y siniestro de lo extrañamente conocido.<sup>197</sup>

### **2.2.2. El terror de lo indeterminado**

La configuración del espacio en *Invasión* también alude a la construcción del Otro, del mal, del invasor que acecha y que irrumpe de manera violenta e inescrupulosa. Interesan

---

<sup>196</sup> “Santiago no intenta contradecir la referencialidad inicial, sino –apoyándola en ella– subvertirla. *Invasión* no intenta en ningún momento borrar las huellas del referente; todo su esfuerzo, en cambio, apunta a desrealizarlo” (Oubiña, 2000, 210).

<sup>197</sup> La construcción espacial de los films será uno de los temas centrales del capítulo III de la Tesis.

menos los motivos que llevan a estos misteriosos invasores a conquistar tierras ajenas (no sabemos qué es lo que buscan ni con qué finalidad) que el hecho de que existe una lucha de facciones y de poder dentro de la ciudad. Si bien el film tiene una atmósfera fantástica (abordaremos la confluencia de géneros en el film algunos párrafos más adelante), los invasores no son seres abominables dotados de poderes extraordinarios. Salvo por la vestimenta clara y los anteojos oscuros, los invasores son personas que no presentan ninguna diferencia con el resto de los seres que habitan la ciudad y hablan incluso el mismo idioma (el acento es claramente rioplatense). Por lo tanto, aquel que se presenta como una alteridad (un Otro que declara la guerra territorial) es también un semejante. Allí radica su peligrosidad: en la dificultad de reconocerlo y, por ende, de combatirlo. El grupo de veteranos, por su parte, está lejos de ser representado a través de personajes con características sobresalientes. No son superhombres, sino todo lo contrario. Personas ordinarias, profesionales la mayoría de ellos, que se han unido por una lucha que consideran justa. Ellos solo pueden ofrecer lealtad y valentía a la causa. Incluso, como comenta en un momento el personaje de Irala, su muerte. La aniquilación de cada uno de ellos en manos enemigas (a través de disparos, torturas, linchamientos) no hace sino señalar la omnipresencia del mal que se avecina y la dificultad, si no la imposibilidad, de confrontarlo.<sup>198</sup> Detenerlos es inútil. El anciano ya lo sabe (es una figura cuasi omnisciente en el film) y sus esfuerzos están dirigidos prácticamente a retrasarlos. En este intento de detener lo inevitable, los diferentes personajes van a encontrar su muerte. Es imperioso luchar aun sabiendo que la batalla está perdida de antemano. Como un presagio siniestro, la milonga (“La milonga de Manuel Flores”) que interpreta el personaje de Silva anticipa la fatalidad que les depara a los combatientes.<sup>199</sup> “Quedamos nosotros dos, Don Porfirio. ¿Para qué seguir peleando?”, le cuestiona Herrera al viejo líder antes de ser salvajemente linchado por la horda enemiga. “Siempre vale la pena seguir peleando...”, le contesta Don Porfirio. La frase final de Herrera es elocuente y queda resonando aun cuando el film termina: ¿para qué morir por gente que no quiere defenderse?

---

<sup>198</sup> Lo mismo sucede con Herrera. Don Porfirio le encomienda una tarea que sabe lo llevará a su muerte. Si bien al comienzo duda, termina por concretarla haciéndose cargo de su fatídico destino.

<sup>199</sup> Este tema, con letra del propio Borges y música de Aníbal Troilo, marca definitivamente el tono de la película, que a partir de ese momento se vuelve más oscura y desesperanzada: “Mañana vendrá la bala, y con la bala el olvido. Lo dijo el sabio Merlín, Morir es haber nacido. [...] Para los otros la fiebre y el sudor de la agonía, y para mí cuatro balas cuando esté clareando el día”.



Tal vez la respuesta a la pregunta de Herrera, que no es otra que la del propio director, pueda rastrearse en los films subterráneos posteriores: en el cuestionamiento que estos hacen a la figura del pueblo, del líder y del intelectual. Las películas de Cozarinsky, Bejo, Ludueña y Kleinman, particularmente, que analizaremos detenidamente en el capítulo III, pueden leerse como un intento de explicar o descifrar ciertas dinámicas sociales que en el caso de *Invasión* aparecen a la manera de interrogantes.

### **2.2.3. Un policial fantástico o un *western* criollo**

Jorge Luis Borges describía *Invasión* como un film fantástico, que proponía, sin embargo, un nuevo tipo de fantasía:

No se trata de una ficción científica a la manera de Wells o de Bradbury. Tampoco hay elementos sobrenaturales. Los invasores no llegan de otro mundo y tampoco es psicológicamente fantástico: los personajes no actúan –como suele ocurrir en las obras de Henry James o de Kafka– de un modo contrario a la conducta general de los hombres. Se trata de una situación fantástica: la situación de una ciudad (la cual, a pesar de su muy distinta topografía, es evidentemente Buenos Aires) que está sitiada por invasores poderosos y defendida –no se sabe por qué– por un grupo de civiles (citado en Aguilar, 2005b, 548).

El tono fantástico de *Invasión* está generado, fundamentalmente, a partir del enrarecimiento espacial, como sostiene Borges. Pero también a partir de otros signos indiciales que aparecen a lo largo de la película: los hombres de blanco que se mueven y trasladan de un lugar a otro con una inusual rapidez, como si tuvieran el poder de teletransportarse;<sup>200</sup> la exhibición de las antenas, los televisores y los sistemas de audio que conforman la “estación emisora” de los invasores (y que le imprimen un cierto futurismo), y los sonidos ambiente, que son amplificados, distorsionados y descontextualizados a lo largo del film (como el mugido de las vacas, las bocinas de los autos, el canto de los pájaros o el rugido del tigre). Pero *Invasión* no solo está en sintonía con el verosímil fantástico, sino que está también atravesada por el género policial, más particularmente por la tradición del film *noir* (con sus escenas nocturnas,

---

<sup>200</sup> Esto se observa con mayor claridad en la escena en la que aparecen por primera vez en el bar.

su fotografía contrastada, sus personajes antiheroicos, su clima lúgubre y apesadumbrado), así como, aunque en menor medida, por el *western*: evocado a través de planos generales de la llanura en la que se asoman los hombres a caballo, o en la iconografía que alude a los emblemáticos *saloons* transformados aquí en bodegones frecuentados por compadritos.

En un juego de intertextualidades, el film refuerza esta híbrida filiación genérica a través de ciertos guiños tanto literarios como cinematográficos. El más explícito es cuando el personaje de Cachorro asiste a una sala de cine en donde se exhibe un *western*. El asesinato del personaje por los invasores logra pasar inadvertido por el resto del público presente, debido a que el sonido de las balas “reales” se camufla con aquellos disparos que provienen de la pantalla. En otro momento del film, mientras un comando de la resistencia aguarda la llegada de los invasores a la isla en busca de las armas, un personaje le lee a otro un cuento, como para apaciguar la monotonía de la espera. El personaje no logra reproducir más de dos o tres frases del libro, ya que la lectura será interrumpida por la llegada de los invasores. Pero estas frases, descontextualizadas, sin una justificación dramática evidente, parecerían no tener otra intención que presentar las huellas de las estructuras genéricas que conforman el film:

Uno de los presentes –dijo Morlock– es el asesino. Lo supe en cuanto vi que la pipa de ámbar no estaba en su lugar. Además, el mastín no había ladrado. Burton palideció. El doctor Doyle sacó un pañuelo y limpió meticulosamente sus lentes.

En una clara referencia a los cuentos detectivescos de Sherlock Holmes, Borges (en calidad de guionista) elige mencionar en este relato ficcional a su álgter ego, el escritor de la serie, Conan Doyle. Pero en un juego de desplazamientos, Doyle (“Dr. Doyle”) no ocupa el lugar del afamado detective, sino de su compañero y confidente, Watson. Holmes está aquí representado por Morlock, personaje creado por H.G. Wells, el padre y un referente del género de la ciencia ficción literaria, en su emblemática novela *La máquina del tiempo*.<sup>201</sup> Estos nombres –Doyle, Morlock–, que metonímicamente aluden tanto a la literatura policial como a la fantástica, aparecen desplazados, corridos,

---

<sup>201</sup> El nombre Morlock alude a las criaturas infrahumanas que viven debajo de la superficie y que atacan a los humanos que viven en las ciudades en el relato de H.G. Wells *The Time Machine* (obra publicada originalmente en 1895, en Londres).

ocupando espacios que no les corresponden. Aunque esta cita literaria es mencionada casi al pasar, pone en evidencia el carácter complejo y laberíntico de la estructura del film.

*Invasión* reposa en una serie de géneros populares, los cuales, sin embargo, no responden a las leyes que los constituyen. La película se construye como un policial que evita el montaje paralelo, las persecuciones, el manejo del *suspense*. De la misma manera, la ausencia de seres extraordinarios y espacios maravillosos pone en abismo el carácter fantástico del relato, que se sostiene sobre bases realistas. El film juega con los verosímiles genéricos (con la competencia del espectador en relación con estos, con lo que se supone que es esperable dentro de determinados códigos narrativos) para vaciarlos de sus características originales y dotarlos de un nuevo sentido.

#### **2.2.4. Alegorías territoriales**

El film se esfuerza por mantenerse al margen de la historia y por construir un relato cerrado y autónomo. Aguilar lo explica de la siguiente manera: “Lo que los guionistas suspenden aquí es la realidad circunstancial bajo la cual pueden descifrarse los acontecimientos narrativos. *Invasión* no hace alegorías con la realidad, sino que es la alegoría misma la que se constituye como realidad. No hay referentes omitidos, pero claros que funcionan como descifradores” (Aguilar, 2005b, 550). El propio Santiago señalaba que en *Invasión* no estaba interesado en hacer un discurso político, sino en encontrar una manera “de ver más claro a través del cine” (citado en Costantini, 2008, 67). Esta idea se encuentra reforzada por la ubicación temporal en la que se inscribe el film, que transcurre en 1957, una fecha para nada significativa en la historia nacional, dado que no remite a ningún acontecimiento de particular relevancia.

Sin embargo, aunque fragmentario y disperso, el referente sociopolítico no está completamente elidido. Como se ha mencionado anteriormente, Aquilea, espacio en el cual se instalan el terror y la muerte, está construida a partir de las ruinas y los fragmentos de una Buenos Aires real. No solo en sus locaciones, sino también en todo aquello que la caracteriza, como sus típicos “bodegones”, su música y sus personajes criollos. Se requiere un gran ejercicio intelectual para desvincular la trama del film de los acontecimientos que sucedían y se sucederían en la Argentina por aquellos años. Es

altamente inquietante el carácter premonitorio de *Invasión*, con su lucha clandestina entre facciones de poder al margen de la sociedad civil, con las torturas, asesinatos y la aparición de la radicalización de los sectores combativos hacia el final del film. Probablemente sin proponérselo, la película se transformó en un objeto peligroso para los ocupantes del poder estatal, quienes, en 1978, ordenaron destruir los originales que se encontraban guardados en los Laboratorios Alex.

Por lo tanto, y a pesar de que –como señala Oubiña– *Invasión* es un film en estado de disponibilidad, que se ofrece a todas las versiones y las acepta impávido, con imparcial displicencia o apatía (2008, 25), la lectura de la película como alegoría nacional no solo es pertinente, sino también necesaria. No se trata de una alegoría de la Nación en un sentido tradicional, en la que se oculta, detrás de sus velos textuales, una verdad absoluta y totalizante. Es a partir de una “superficie enigmática”, en palabras de Xavier (2004), de procesos de resignificación (los cuales involucran la construcción espacial, el sistema de personajes, el sonido, la hibridación genérica), que *Invasión* habilita una perspectiva alegórica construida a partir de fragmentos, de restos dispersos que no logran estabilizarse por completo. En esta retórica de lo neutro (Cerdá, 2011)<sup>202</sup> o polo negativo de la política (Aguilar, 2009) es donde radica la impronta más radical y convulsiva del film.

Para *Invasión* lo que está en juego en la narración no es su veracidad referencial. [...] En un momento en que la urgencia política viene a cuestionar las demoras de la estética, la comunidad que arma Hugo Santiago tiene algo de convulsivo: frente a la posición defensiva del nacionalismo, la estética de la película opta por asumir un lenguaje universal en el que trata de dejar su marca diferencial (Aguilar, 2009, 95).

Dice Michel Estève en relación con *Invasión*: “Esta película ‘policial’ es una falsa película de acción, ya que el relato, dirigido muy rigurosamente por Santiago, se revela alegoría de un claro proyecto político insertado en la realidad sociológica argentina”

---

<sup>202</sup> Marcelo Cerdá sostiene que la película trabaja bajo la retórica de lo neutro, en tanto –y siguiendo la lógica barthesiana– suspende o intenta suspender el sentido y el conflicto. “En términos de lo político, no es una indiferencia frente al compromiso, sino una negación activa expresada como dilación, retardo, apartamiento del mundo y expectación” (2011, 444).

(citado en Costantini, 2008, 101).<sup>203</sup> Si bien coincidimos con la afirmación de que *Invasión* es un “falso policial” (así como también podría ser un falso film fantástico o un falso *western*), no lo hacemos por las mismas razones que las que esgrime Estève. La película no utiliza el policial (ni ninguno de los géneros mencionados) como carcasa que encubre un significado, profundo y subyacente. Es justamente a partir del uso subversivo e inapropiado de los géneros que el film configura sus alegorías políticas. El corpus de cine subterráneo, aunque con un estilo más provocador y revulsivo, seguirá por esta misma línea. El rechazo a todo atisbo de pureza, la mezcla de lo popular con la reflexión estética, de lo local con lo universal,<sup>204</sup> será uno de los pilares fundamentales a partir de los cuales las películas *underground* erigirán sus alegorías sobre la nación, la identidad y la sociedad.

### **2.3. La hora de los hornos: el referente negado**

En una primera instancia podría parecer contradictorio señalar a *La hora de los hornos*, emblema del cine político latinoamericano, como uno de los referentes del cine subterráneo. Y en algún sentido lo es. Como se ha indicado anteriormente, el cine de intervención política se encontraba en las antípodas de las propuestas tanto estéticas como ideológicas del cine *underground*. El film de Getino y Solanas representaba, para estos cineastas, la expresión última y más acabada de todos los vicios de la estética militante, caracterizada por el didactismo, la grandilocuencia, la solemnidad y una perspectiva totalizante y totalizadora de la realidad. Los directores expresaban su desprecio por el film de la siguiente manera:

Todos los que estábamos ahí estábamos en contra de *La hora de los hornos*. Había varios tipos de razones: por razones estéticas, políticas (aunque “el Tigre” Cedrón era peronista), por razones personales, porque había un acto de arribismo

---

<sup>203</sup> El texto original data de 1971.

<sup>204</sup> Esta confluencia de géneros diversos es también una yuxtaposición entre lo local y lo universal, entre los códigos de representación hegemónicos y los estilos nacionales. Al respecto, David Oubiña sostiene acerca de *Invasión*: “Si, por un lado, el enfrentamiento legendario entre invasores y defensores se inscribe dentro de una larga tradición occidental, por otro lado, las acciones de los personajes lo iluminan a través de una inflexión local inconfundible; si, por un lado, ingresan los arquetipos del film *noir* americano, por otro lado, se cuele la estirpe inquietante de cierta ficción argentina (Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo); si, por un lado, la ciudad delimita el espacio de una ficción fantástica, por otro lado, resuenan en su trama los tonos de una poética criollista” (Oubiña, 2008, 20).

total. Una cosa era hacer las películas que después hizo “el Tigre”, que mal o bien le costaron la vida, y otra cosa era hacer este asunto de Solanas con Jorge Antonio, que era un gran comercial hecho con objetivos políticos. E incluso podían dejar dinero (Ludueña en Sarlo, 1998, 244-245).

Las primeras veces que vi *La hora de los hornos* me resultó absolutamente demagógica, convencional en ciertos aspectos. Nosotros apuntábamos lejos más a la izquierda. No solo en lo político, sino en lo cinematográfico. Nosotros queríamos hacer cine revolucionario en cuanto revolucionara cuestiones del cine (García Azcárate, 2013).

Nunca me gustaron sus películas. Es un cine que me aburría. No es mi cine para nada. Y sobre todo esa obligación de denunciar. En la tribuna política sí, pero el cine no es eso (Bejo, 2013).

Como en una suerte de proposición a la que se arriba no ya por una lógica deductiva, sino por una reducción al absurdo, *La hora de los hornos* se erige como referente del cine *underground* justamente debido a su exacerbada alteridad. El film representa todo aquello que es necesario desterrar; es su antítesis, su negativo. La construcción de la poética subterránea (si es que es posible llamarla de esa manera) se constituye a partir de una sistemática oposición a los postulados planteados por el film de Cine Liberación. Es, de cierta forma, su referente negado, tachado. Pero, al igual que lo que sucede con todo aquello que es reprimido, *La hora de los hornos* emerge en las películas subterráneas en forma de síntoma.

### **2.3.1. *La hora de los hornos* y sus múltiples modalidades**

La lectura en clave sintomática<sup>205</sup> nos remite a otra instancia en cuanto al lugar que ocupa el film como referente. Implica ya no una alteridad, sino una vinculación, subyacente, silenciosa, entre los textos.

---

<sup>205</sup> En su libro *El significado del filme* (1995), David Bordwell se refiere a la lectura sintomática como aquella capaz de revelar, a partir de un análisis textual, el material reprimido de un film. Esta se basa en una “hermenéutica de la sospecha”, a partir de la cual se analizan las tensiones y los significados involuntarios de un texto, que yacen ocultos por el significado referencial.

Para poder analizar la influencia de *La hora de los hornos* en el corpus subterráneo, en primer lugar debemos centrarnos en algunos aspectos del film que lo hacen particularmente complejo. En el libro *La representación de la realidad* (1997), el teórico Bill Nichols acuña una serie de categorías para el análisis de los textos documentales. Si bien estas no dejan de ser un tanto reduccionistas y esquemáticas, se muestran, en este caso, particularmente productivas para abordar el film que nos ocupa. Nichols sostiene que un documental puede presentar diversos tipos de modalidades, cada una de ellas con características particulares y que generan determinadas reacciones en el espectador. Si bien el autor señala que en un mismo documental pueden coexistir diversos tipos de estas modalidades, y que pueden incluso combinarse entre sí o variar a lo largo del film, *La hora de los hornos* se presenta como un caso particular, ya que la multiplicidad de modalidades es su rasgo constitutivo.

*La hora de los hornos* es, ante todo y como el propio Solanas lo describe, un “ensayo ideológico y político” (Godard y Solanas, 1969, 48). La película sostiene que la Argentina, al igual que otros países del denominado “Tercer Mundo”, no es un país independiente, sino que se encuentra en una situación neocolonial, por las políticas económicas y culturales de las potencias imperialistas con la complicidad, en el caso argentino, de la “oligarquía agroganadera”, del Ejército y amplios sectores de la clase media. En consecuencia, el cuadro social se caracteriza por una distribución marcadamente desigual de la riqueza. Fuera de los sectores integrados y beneficiarios de la economía dependiente, la mayoría de la población sufre el desempleo, el hambre, la desnutrición y sus secuelas. Según la visión histórica de sus realizadores, la guerra de independencia decimonónica habría dado paso a una nueva forma de dependencia de los intereses políticos y económicos de los países imperialistas, fundamentalmente Inglaterra y los Estados Unidos. La tesis de *La hora de los hornos*, que atraviesa y estructura todo el film, es justamente que la liberación nacional solo puede lograrse a través de la lucha armada, de la violencia revolucionaria. El film señala al peronismo como el único movimiento nacional capaz de llevar a cabo esa revolución, transformando a la Argentina en una nación libre, independiente y socialista.

Dentro de las categorías acuñadas por Nichols, se encuentra, en primer lugar, la modalidad expositiva. Esta es, tal vez, la más conservadora entre las modalidades debido a su impulso constante a la generalización, y cumple con la función de informar,

concientizar y convencer al espectador. El modelo expositivo hace hincapié, según Nichols, en la idea de objetividad y de un “juicio bien establecido”. Para generar esta *impresión de realidad*, el film apela a una serie de recursos, como el uso de la voz *over* (una voz omnisciente que articula todos los textos, las imágenes y los testimonios que aparecen a lo largo del film), la causalidad narrativa (a pesar de los constantes saltos temporales que propone el film, hay una estructura general que remite a una situación inicial –el neocolonialismo latinoamericano–, un desarrollo –la progresiva concientización del sector obrero– y un desenlace –la revolución social–), el relato didáctico (se nos enseña una manera de leer la historia nacional a contrapelo de la versión liberal) y la identificación con el espectador (la utilización de la música melodramática en escenas particularmente desgarradoras apela a generar una empatía con los personajes que aparecen en cámara).

Uno de los pilares fundamentales del cine político es el estatuto de “verdad”, de documento, que otorga a las imágenes. En este sentido, la segunda de las modalidades, la de observación, se vuelve de gran importancia para la construcción del relato. Como el propio Nichols señala, “el documental de observación estimula la disposición a creer ‘la vida es así, ¿verdad?’” (1997, 77). Esta modalidad, que está íntimamente ligada a lo que se conoce como “cine directo” o *cinema vérité*,<sup>206</sup> implica un *haber estado ahí*, un testimonio fiel de la realidad, una imagen “pura”, que no ha sido tergiversada. Ya desde el subtítulo, “Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación”, el film se presenta como documento.<sup>207</sup> Los discursos de Perón, las cartas de los militantes y los distintos reportajes a los trabajadores de las fábricas, estudiantes e intelectuales aparecen como prueba irrefutable de una realidad social que existe y que es necesario mostrar.

---

<sup>206</sup> El *Cinema vérité* francés, el *Direct Cinema* norteamericano y el *Free Cinema* inglés, fueron movimientos estéticos que surgieron hacia mediados del siglo XX y que estuvieron caracterizados por utilizar las técnicas del registro documental de una manera novedosa para aquel momento. Incorporaron nuevas tecnologías (como las cámaras de formato reducido y el sonido directo) que se tradujeron en una particular manera de retratar lo real, que apuntaba a intervenir lo menos posible en la escena rescatando el naturalismo y la “verdad” de la imagen.

<sup>207</sup> En el comienzo de la primera parte de la película, un cartel anuncia que los datos utilizados en el film fueron extraídos “de la Confederación General del Trabajo (CGT), de la Declaración de La Habana, de la Unesco, de la ONU, del BID y de los diarios y publicaciones de la década”. De esa manera se da credibilidad a las fuentes citadas.



Finalmente, y en relación con el párrafo anterior, la tercera de las modalidades utilizadas en el film para otorgar un carácter de verdad a los hechos y situaciones es la modalidad interactiva. Según Nichols, “el documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración ([...] que demuestran la validez o quizá lo discutible de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película” (1997, 79). En esta modalidad predomina la forma del diálogo. A diferencia de la primera parte del film, la segunda y la tercera parte de *La hora de los hornos* –denominadas “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación”– se centran en extensas entrevistas con diferentes sectores del movimiento peronista que formaron parte de la “resistencia”. En este sentido, hay dos momentos clave que le dan a la película una fuerte impronta testimonial. El primero es cuando aparece Julio Troxler narrando, en el mismo lugar de los hechos, cómo logró sobrevivir a los fusilamientos en el basural de José León Suárez en 1956. El segundo es cuando aparece en cámara, filmado especialmente para la película, Juan Domingo Perón. Es interesante observar que antes de que Perón hable a cámara se ve en pantalla la claqueta de la película, lo que refuerza el valor que tenía la entrevista como testimonio inédito del líder proscrito.<sup>208</sup> En su breve discurso, el General ratifica la tesis del film, en la que se presenta al peronismo como el único movimiento revolucionario capaz de lograr la independencia y la liberación nacional.

### **2.3.2. La modalidad reflexiva y la vanguardia estética**

Ahora bien, la película también conjuga el discurso político radicalizado y revolucionario con una estética vanguardista y experimental, la cual está contemplada en la última de las tipologías señaladas por Nichols, la modalidad reflexiva. “Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico” (Nichols, 1997, 93). En determinados momentos, la película apela a una narración autoconsciente y a un espectador activo y partícipe que deconstruya los postulados en los cuales está basado el documental. En estos fragmentos, la enunciación se hace presente y señala su carácter artificial, manipulador y determinante.

---

<sup>208</sup> Esto también estaba subrayado por la aparición de un cartel que decía “Entrevista exclusiva con el general Perón para el film *La hora de los hornos*”.

“Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no solo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos” (Nichols, 1997, 93). *La hora de los hornos*, que está ideado, según el propio Solanas, como un libro (con prólogo, capítulos y epílogo), prescinde de un desarrollo narrativo causal y se estructura a partir de una serie de problemas (como la dependencia económica de América Latina, los ideales revolucionarios, la resistencia peronista, entre otros). Esta configuración episódica permite, por un lado, la exhibición del film de forma parcial, admitiendo la posibilidad de elegir determinados fragmentos o secciones según el público al que esté dirigida la proyección. Pero, por otro lado, propicia la conformación de conceptos e ideas que se configuran a partir de la elaboración de determinados núcleos temáticos.

Otra de las cualidades notorias de *La hora de los hornos* es la utilización que hace del montaje. En sus más de cuatro horas de duración, el film intercala fotografías con imágenes de noticiarios televisivos y cinematográficos; imágenes filmadas especialmente para la película con fragmentos de otros films (como *Tire dié*, de Fernando Birri, o *Faena*, de Humberto Ríos); epistolares con carteles (que en su gran mayoría son citas de pensadores, intelectuales o revolucionarios); entrevistas con imágenes pictóricas; la voz de un locutor con las voces de los directores; sonidos percusivos con canciones populares. Esta yuxtaposición de elementos, que es una de las características de la modalidad reflexiva, es realizada de manera violenta y explícita. El ejemplo más claro es cuando aparecen, de manera inesperada, carteles que entorpecen adrede la fluidez de la narración. Como resultado, este bombardeo de imágenes genera una suerte de *shock* en el espectador, que es corrido de la contemplación pasiva que caracteriza, en palabras de los directores, la recepción de las obras burguesas.

Finalmente, la instancia enunciativa queda expuesta en el film a partir de la utilización de la sátira y la parodia.<sup>209</sup> La película apela a estos géneros cuando quiere dejar en evidencia ciertas actitudes o comportamientos de determinados estamentos sociales. Es así que cuando presenta a la oligarquía argentina, clase a la que intenta desprestigiar y señalar como decadente, compara a los miembros de la Sociedad Rural con la imagen

---

<sup>209</sup> Tanto la sátira como la parodia son figuras intertextuales, pero mientras que la primera está centrada en la esfera de lo social (comportamientos y costumbres de una determinada comunidad), la segunda está ligada a la serie artística, es decir que se construye en relación con otros textos que conforman el campo de la cultura.

de un toro gordo y viejo. O utiliza la cámara rápida y música acelerada (a la manera de un *slapstick comedy*) para retratar un día de campo de las clases más acomodadas.

En el film, la sucesión constante de diversas modalidades de representación del documental permite a los directores apelar a diferentes recursos para generar determinadas reacciones en el espectador. Así, el film utiliza un montaje violento y rupturista típico de la variante reflexiva cuando quiere generar un efecto de *shock* en el espectador, o emplea una narración clásica e informativa propia del modo expositivo cuando quiere explicar de manera didáctica determinada consigna. De la misma manera, cuando se intenta dar relevancia a determinados sucesos y señalar su carácter de verdad irrefutable, opta por la modalidad de observación, y en el caso de los testimonios, por la de intervención. Dada la multiplicidad de modalidades que contiene el film, lo primero que hay que señalar es que las críticas que los directores subterráneos le hacen a la película están centradas en algunas de estas, precisamente en las que tienden a subrayar, en un tono pedagógico y dogmático, el carácter de veracidad inapelable, de documento irrefutable de lo real.

### **2.3.3. Un vínculo ambivalente**

La relación que entabla el cine subterráneo con el film de Solanas y Getino es claramente ambivalente. Por un lado, el rechazo por parte de los directores a la película es rotundo (como observamos a comienzos del capítulo). Pero, por otro lado, el cine *underground* se nutre de varios de sus procedimientos discursivos para la conformación de sus películas. Si las primeras tres modalidades (la expositiva, la de observación y la interactiva) son las que más se alejan de las películas subterráneas, la reflexiva –con su autoconsciencia narrativa, la puesta en evidencia del aparato de base,<sup>210</sup> la yuxtaposición de elementos heterogéneos y la consiguiente duda epistémica y el efecto de *shock* que genera en el espectador– es la que resuena en las estructuras de las películas de nuestro corpus, aunque ya no dentro de un registro documental, sino deliberadamente ficcional.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Véase Badury (1974), citado en la introducción de la Tesis.

<sup>211</sup> Si bien Nichols se refiere exclusivamente al documental, podemos transponer estas categorías al ámbito de la ficción. En especial, a la relación que cada una de ellas entabla con el referente sociohistórico, así como a los efectos que genera en el espectador.

Para observar la productividad de *La hora de los hornos* en el cine subterráneo, se puede tomar, a modo de ejemplo, la segunda película de Alberto Fischerman. *La pieza de Franz*, en efecto, está estructurada de una manera muy similar a la ópera prima de Cine Liberación, si bien en ella la trama está regida por la música y no por consignas revolucionarias ni problemáticas de índole política.<sup>212</sup> El film, que versa vagamente sobre la obra de Liszt, tiene la forma de un *collage*, tanto musical como visual. A la mezcla de fragmentos sonoros (fragmentos de obras Liszt, Piazzolla, Vivaldi, Debussy, Chopin, Schönberg, Ravel, Berg, Satie, Cage, Beethoven y Brahms) se añade una multiplicidad de registros visuales: escenas documentales que muestran un barrio humilde cuyos habitantes, con carteles y pancartas, esperan ansiosos la vuelta del general Perón; escenas alegóricas en las que bailarines danzan coreografías usando gorros frigos que remiten a la Revolución Francesa; ensayos del concertista en un teatro desierto y venido a menos... Y junto con todo eso (o en el medio y cortando las diferentes escenas), una serie de carteles que funcionan como consignas. De manera similar a lo que algunos años antes había hecho *La hora de los hornos*, las citas provienen de autores muy disímiles entre sí, pero que, de alguna manera, plantean cuestiones que al director le resultan relevantes. Mao, Freud, Marx y Feuerbach se encuentran unidos en una nueva trama que los pone a dialogar entre sí.

Por otra parte, la película transcurre entre dos tiempos: el año 1973, momento de la realización del film, y 1848. La música opera como hilo conductor entre estos dos momentos de grandes convulsiones políticas y sociales: las revoluciones europeas del siglo XIX y la efervescencia social de la apertura camporista (junto con el esperado regreso de Perón) en la Argentina. El film plantea una construcción espaciotemporal configurada fundamentalmente a partir del trabajo de montaje entre las imágenes, pero también entre la imagen y la banda sonora, e incluso dentro de la propia melodía musical. *La pieza de Franz* construye una analogía entre el siglo XVIII y el presente de la misma manera en que *La hora de los hornos* construye un paralelismo entre las gestas independentistas del siglo XIX y una inminente revolución socialista en el siglo XX.

---

<sup>212</sup> Las relaciones entre la música y la estructura del film, así como las operaciones intertextuales mencionadas a continuación, serán retomadas y desarrolladas en mayor profundidad en el capítulo III de la Tesis.

A pesar de que *La pieza de Franz* es la película subterránea que más se aproxima a *La hora de los hornos* (tanto estética como ideológicamente),<sup>213</sup> su legado también puede rastrearse en la yuxtaposición temporal (la antigua Roma-Buenos Aires) de *La civilización...*, en los irónicos carteles de *Alianza para el progreso*, en la variación de registros visuales de *Puntos suspensivos* y en las sátiras políticas de *La familia unida...*

Pero más relevante que la utilización de estos procedimientos, que en última instancia pueden caracterizar a gran parte de la producción audiovisual moderna, es el hecho de que la película emblema de Cine Liberación plantea una nueva manera de apelar al referente histórico. Gonzalo Aguilar lo expone de una manera esclarecedora cuando se refiere a que *La hora de los hornos* clausura una etapa del cine argentino a partir del derribamiento de todos los eufemismos del cine posterior a 1955 (2009).<sup>214</sup> Si bien la intencionalidad del cine *underground*, como señalábamos en el capítulo I, no era transmitir un lineamiento político explícito, no pueden evitar aludir constantemente a la Argentina convulsionada de los años setenta.<sup>215</sup> Si las películas *underground* no logran la ambigüedad alegórica de *Invasión*, la cual “suspende las claves de la interpretación que permitirían un desciframiento contextual de los acontecimientos narrativos” (Aguilar, 2009, 104), ni el férreo experimentalismo de *The Players...* es debido al quiebre fundante de los eufemismos que propone *La hora de los hornos*, que puede considerarse ya no un film particular, sino un texto fundacional que inaugura una perspectiva ideológica y estética, al reinventar también la manera en la que se concibe el hecho cinematográfico.

#### **2.3.4. El cine como acto**

Frente a la concepción burguesa de espectáculo, el Grupo Cine Liberación proponía el cine como “acto”. *La hora de los hornos* era un acto: los cineastas no eran artistas, sino trabajadores de la cultura, y los espectadores se transformaban en “protagonistas vivos,

---

<sup>213</sup> Este film de Fischerman es un caso particular dentro del corpus subterráneo, ya que es el único que demuestra tener una cierta simpatía por el fenómeno peronista. Si bien no lo señala explícitamente, retrata la vuelta de Perón a la Argentina como una instancia esperanzadora.

<sup>214</sup> Mientras Getino y Solanas lo logran a partir de asumir una clara posición partidaria, “disolviendo la apariencia estética y utilizando imágenes documentales y carteles que interpelan al espectador con consignas de lucha y resistencia” (Aguilar, *Ibíd.*), los cineastas *underground* encontrarían otros métodos, los cuales serán analizados en el capítulo III.

<sup>215</sup> Como estudiaremos en el capítulo III, esto se verá plasmado fundamentalmente, en la construcción de personajes tipológicos y en las referencias a las figuras y situaciones concretas de la coyuntura nacional de aquellos años.

actores reales de la historia del film y de la historia en sí misma” (Godard y Solanas, 1969, 48). Esa fue la fórmula para equilibrar, en palabras de Gilman, el “antagonismo entre literatura y acción”, y lo que les permitió escapar de cierto antiintelectualismo propio de la época. El cine que ellos proponían era representación (nivel simbólico) y acción (nivel pragmático) simultáneamente.

El concepto de cine-acción atravesaba todo el hecho cinematográfico, desde la realización hasta la exhibición, y su objetivo principal era incidir de manera directa en la realidad. Cada proyección de la película era un acto político y las personas que iban a ver el film no eran espectadores pasivos, sino participantes de ese acto:

*La hora de los hornos* es también un film acto, un antiespectáculo, porque se niega como cine y se abre al público para su debate, discusión y desarrollo. Las proyecciones se convierten en espacios de liberación, en actos donde el hombre toma conciencia de su situación y de la necesidad de una praxis más profunda para cambiar la situación (Godard y Solanas, 1969, 48-49).

La acción no era algo externo al film, una añadidura, sino que estaba en la propia estructura de la película, que estaba compuesta por secciones autónomas que podían proyectarse de manera independiente. Además, se planteaba como una película abierta, en constante transformación. Una suerte de *work in progress* que iba mutando con nuevos fragmentos (generalmente relacionados con hechos políticos y sociales que se consideraban relevantes).<sup>216</sup> En la segunda y la tercera parte, la voz en *off* de los directores invitaba a detener la proyección para generar un espacio de debate y discusión.

*La hora de los hornos* inauguraba una nueva manera de entender la práctica cinematográfica. Como señala Gonzalo Aguilar: “El impacto que causó en su momento la película se explica por la radicalidad de su propuesta: no se trata de hacer cine político, sino de transformar el cine –y eventualmente abolirlo– para hacer política”

---

<sup>216</sup> Una de las tantas transformaciones que sufrió la película fue el final de la primera parte. Mientras en las proyecciones de 1969 la película termina con un plano de Guevara ya muerto, pero con los ojos todavía abiertos, que interpela al espectador durante casi un minuto, en 1973 la imagen de “el Che” es una más entre otras figuras políticas, en donde la figura de Perón adquiere protagonismo. Sobre este tema véase el artículo de Mestman, “*La hora de los hornos*, el peronismo y la imagen del ‘Che’” (1999).

(2009, 109). La película pasa a convertirse, en sí misma, en una acción, un acto subversivo y revolucionario. Y esto, aunque los integrantes del cine subterráneo no lo admitan, es una lección que aprendieron del Grupo Cine Liberación. Cuando, en 1970, Bejo, Filippelli, Fischerman y Ludueña, entre otros, decidieron filmar una serie de cortos para repudiar un acto de censura cometido contra un estudiante de cine en Santa Fe, traspasaron los límites de lo cinematográfico. Esos cortos se convirtieron en un gesto, un manifiesto político y provocador que se alzaba a favor de la libertad de expresión y en contra de los mecanismos represivos del Estado.

### **3. Marginalidades y antecedentes**

En sus escritos teóricos, Getino y Solanas proponían pasar de la contemplación al acto, del ritual espectral a la praxis política; tenían el anhelo de que en América Latina se propagase una guerrilla cultural dispuesta a combatir las fuerzas imperialistas y neoliberales desde la pantalla. Había que combatir el coloniaje cultural, pero había que hacerlo de una manera radical y taxativa. No se podía seguir utilizando las mismas armas que usaba el enemigo –siguiendo la retórica bélica– para subvertirlo. Un nuevo régimen requería un nuevo lenguaje, con dinámicas y herramientas que le fueran propias. Los alcances de esta proclama fueron, sin embargo, insospechados para los creadores del concepto del Tercer Cine. Apenas unos años más tarde, algunos jóvenes cineastas con inquietudes sociales, pero también expresivas, decidieron traspasar la débil frontera que separaba el ámbito de la ficción del ámbito político realizando una serie de cortometrajes que fueron conocidos como “La noche de las cámaras despiertas”. Los cortometrajes realizados aquella noche, y que serían proyectados en el marco de una asamblea multisectorial, fueron la expresión más cabal de una conjugación entre una vanguardia estética y una vanguardia política; estos se propusieron confrontar los mecanismos del poder represivo desde una exploración con el lenguaje cinematográfico.

#### **3.1. La noche de las cámaras despiertas (II): un *happening* político**

Filippelli recuerda cómo en un restaurante, probablemente La Bola Loca, donde habitualmente solían reunirse, Fischerman les propuso, a él y al resto de los publicitarios allí presentes, participar en el Primer Encuentro Nacional de Cine. Según el relato del director, Fischerman afirmó temerariamente que el sábado (esto ocurrió un

miércoles) estarían todos presentes en Santa Fe para repudiar el acto de censura del cual habían sido víctimas los estudiantes de cine, acudiendo cada uno con su película. El resto del grupo era escéptico en cuanto a la posibilidad de filmar en apenas dos días, pero nadie se atrevió a contradecirlo. “Como a los locos hay que correrlos para el lado que disparan, le dijimos que sí” (en Andrade y Cruz, 2002). La dificultad no radicaba solo en la filmación propiamente dicha (instancia igualmente compleja de resolver en tan poco tiempo), sino además en la necesidad de idear un guión original sobre alguna temática ligada a la cuestión que los convocaba: la censura. “Cada uno tenía que pensar en un día algo que remitiera a ese tema y adaptándose además a las características de la producción”, explica Giordano, el encargado de cumplir con los pedidos más insólitos de los cineastas (Ibíd.). Las condiciones serían las mismas para todos: la utilización de película de 16 mm, blanco y negro reversible (así no había necesidad de hacer copias), no se podía utilizar sonido (para que el montaje también fuera más fácil y ligero) y solo se podía realizar una única toma sin posibilidad de volver a filmar. Si bien estas características estaban en función de abaratar y acelerar los ritmos de producción, también los ligaban a una forma estética que estaba surgiendo por aquellos años en Francia y que llevaba el nombre de “ciné-tracts”, panfletos cinematográficos, anónimos y breves que se proyectaban sin pasar por un proceso de edición visual o sonora”, y que propiciaban la intervención sorpresiva, llevando al cine las tácticas de la agitación callejera (Sarlo, 1998, 251).<sup>217</sup>

A las 8 de la noche del jueves 19 de noviembre en Rental Films, ubicado en Cerviño y Juan B. Justo en la ciudad de Buenos Aires y cedido gentilmente para la ocasión por Mario Álvarez, se encontraron todos los que iban a participar en esa experiencia colectiva. A los directores convocados se sumaron los fotógrafos Carlos Sorín y Juan Carlos Lenardi; el jefe de producción, “Cacho” Giordano; el editor Jorge Valencia, y los actores “Tito” Ferreiro e Irma Brandemann. Además, había algún que otro técnico, entre electricistas y utileros. En cada sector del estudio estaba ubicado un director con su

---

<sup>217</sup> El proyecto fue llevado a cabo por una serie de directores franceses (Chris Marker, Jean-Luc Godard y Alain Resnais, entre otros) como medio para tomar acciones concretas y revolucionarias en los meses posteriores a los eventos del Mayo Francés. Cada uno de estos ciné-tracts debía cumplir con los siguientes requisitos: debían ser rodados en 16 mm, blanco y negro y sin sonido. Su duración debía ser equivalente a una lata de celuloide (30 metros), por lo que era siempre la misma: 2 minutos y 50 segundos. Como parte de las condiciones para la realización de los films, el director debía encargarse de producir, filmar (ser el cámara) y editar el corto. Debido al estatuto anónimo del proyecto, las películas no tenían créditos. Estas películas eran distribuidas por fuera del circuito comercial, fundamentalmente en fábricas, comités políticos y asambleas estudiantiles.



escenografía. Había dos cámaras que se iban rotando, y mientras algunos filmaban, el resto de los directores iban preparando su *set*.

### **3.1.1. Los cortometrajes**

De los nueve cortometrajes que se filmaron aquel día solamente se conservó el de Alberto Fischerman, que fue encontrado por el protagonista del film décadas más tarde. El resto están aún perdidos. Por lo tanto, salvo en el primero de los cortos que mencionaremos, las descripciones de los films fueron realizadas sobre la base de los relatos y testimonios que brindaron los participantes de aquella noche.<sup>218</sup>

En “Operación no se respira”, Fischerman indaga sobre el tema de la censura a partir de una progresiva inmovilización del personaje interpretado por Ferreiro. Un hombre vestido con traje y camisa comienza a hablarle al espectador. Como la película es muda (recordemos que las películas fueron grabadas sin pista sonora), empieza a hablar cada vez más fuerte –lo que se evidencia por una gesticulación cada vez más intensa– en un acto desesperado por comunicarse. En uno de esos gritos silenciosos, unas manos (que no sabemos a quién pertenecen) le colocan una cinta en la boca y lo acallan. Entonces, impedido de expresarse verbalmente, comienza a mover su cuerpo y se va quitando lentamente la ropa hasta quedar completamente desnudo. Nuevamente, las misteriosas manos aparecen y le atan las manos. El personaje no se desalienta y sigue moviendo las piernas y hasta dibuja unos pasos de tango. Pero ahora les toca el turno a los pies, que también son atados. Mueve entonces su sexo con frenesí, pero no tiene mayor suerte, ya que también se lo vendan. Finalmente, se comunica con lo único que le queda al descubierto: los ojos y la nariz. Las manos represoras, y ahora asesinas, le colocan un broche de ropa en la nariz, lo que termina por asfixiarlo y provocarle la muerte. Filippelli comenta que Fischerman usó un broche de ropa en lugar de una bolsa de plástico o una mordaza porque “la estética de la película era de un distanciamiento absoluto, prescindiendo de cualquier elemento de verosimilitud que evocara hechos de la realidad” (en Sarlo, 1998, 211).

---

<sup>218</sup> Y que se encuentran en las entrevistas realizadas por la autora de la tesis a los protagonistas, incluidas en los Anexos, en el texto de Sarlo (1998) y en los testimonios que aparecen en el film de Andrade y Cruz (2002).



La película de Scheuer es una de las más provocadoras de la serie. Inicialmente llevaba el nombre, marcadamente influenciado por la semiótica y la lingüística, de “Función de anclaje”. Sin embargo, el director decidió que no tuviera ningún título: “Me pareció que cualquier título iba a dar una idea de contenido y no quería que eso pasara” (en Sarlo, 1998, 215). La película, de cuatro minutos y medio de duración, tenía una estructura en tres partes. En la primera, una mujer (la actriz Irma Brandemann) hojea las páginas de una revista. Lo que la cámara muestra son las reacciones (de asombro, estupor, etc.) de la mujer frente a lo que está mirando. El director cuenta que para que la escena fuese más espontánea se le había impedido a la actriz tener contacto con la revista previamente y, por lo tanto, desconocía con qué se iba a encontrar. En la segunda parte, se develan las imágenes que contiene la publicación en un plano fijo: las escenas de una hermosa mujer esbelta y rubia mientras tiene relaciones carnales con un cerdo de grandes dimensiones. Si bien las escenas de bestialismo eran lo suficientemente explícitas para generar un efecto de repulsión en el espectador, fue la vinculación de estas con una imagen de “el Che” Guevara –que conforma la tercera parte del corto- la que resultó verdaderamente provocadora la y que produjo un rechazo generalizado en el auditorio, como observaremos más adelante. Este último plano (que duraba tan solo unos segundos, según los recuerdos del director) muestra cuando la mujer cierra la revista y en la tapa aparece la figura del líder guerrillero. Sin embargo, no se trataba del verdadero “Che”, sino de Omar Sharif interpretando al líder revolucionario en la película de Richard Fleischer *Che!* (1969) y que había salido publicado en la tapa del número 1 de *Cine & Medios*.

Ludueña, Bejo y Zanger, por su parte, se dedicaron a reflexionar sobre el cine en tanto medio expresivo, pero también como industria. El film de Bejo, “Foco fijo a dos metros con cincuenta milímetros o cómo el árbol oculta el bosque”, está construido a partir de un único plano secuencia. La cámara recorre un *set* de filmación atiborrado de materiales de utilería mientras va sorteando los diferentes obstáculos que encuentra. De

repente, la cámara no puede avanzar más porque un gran vidrio se interpone. Entonces, una mano (que no es otra que la del propio director y a su vez cameraman del film) toma un martillo y rompe el vidrio. “En esa época, estaba muy de moda la idea de que los directores hiciéramos cámara, para sentir la cámara en el cuerpo, sentir el plano”, recuerda uno de los realizadores (en Sarlo, 1998, 206). Y, en efecto, el director pudo sentir la escena en carne propia, ya que el vidrio le lastimó accidentalmente la muñeca y tuvo que ir de urgencia al hospital para que le frenaran la hemorragia. Carlos Sorín, que estaba al lado de Bejo en aquel momento, tomó la cámara y evitó que la filmación se interrumpiera. La escena no volvió a grabarse y el incidente quedó incorporado al film como parte del relato. Luis Zanger también se refiere al hecho cinematográfico, más precisamente a su etapa de producción. Colocado dentro de una máquina de escribir, aparece una hoja con el presupuesto de un film. Una mano va tachando los diferentes rubros (dando a entender que el dinero no era suficiente) hasta que, finalmente, no queda nada por tachar.<sup>219</sup> Por otra parte, el corto de Ludueña es un manifiesto en contra del cine comercial y del cine realizado con aportes estatales: a las imágenes del estreno en el cine Cosmos del film *Mosaico* les siguen una toma del libro de Eisenstein *El sentido del cine* junto con el programa de mano del film de Paternostro y un rollo de película. Por último, un fósforo prende fuego todo. “Quemé el libro de Eisenstein porque yo quería transmitir que Eisenstein también, de un modo u otro, trató de filmar con dinero oficial [...] pensábamos que no se podía pedir plata al Estado para financiar expresiones que estaban en su contra” sostiene Ludueña (en Sarlo, 1998, 223-224).

El corto de Filippelli “¿No tenemos la palabra?” mezcla una serie de carteles, a la manera de Jean-Luc Godard, con consignas de diversa índole y con las cuales el director “se sentía afectivamente afín” (en Andrade y Cruz, 2002). Yuxtapone frases del tango “Desencuentro” (*Por eso en tu total fracaso de vivir ni el tiro del final te va a salir*) con textos de Simone de Beauvoir (*En la sociedad burguesa, la mujer es el proletariado de la familia*) y Sartre (*Toda obra de arte propone una liberación concreta a partir de una enajenación particular*), entre otros. En medio de estos carteles aparecían intercaladas una publicidad de Alka Seltzer (que él mismo había filmado con su productora) y escenas del *backstage* de las otras producciones realizadas aquella noche.

---

<sup>219</sup> Scheuer recuerda otra versión del corto de Zanger: una toma mostraba una máquina de escribir mientras alguien (no se sabe quién, ya que solo se mostraban las manos) iba escribiendo un guión cinematográfico.

El corto de Yacellini es un clásico ejemplo del cine dentro del cine. Una pareja (compuesta por el director Miguel Bejo y la actriz Irma Brandemann) está sentada en el living de su casa y recibe, debajo de la puerta, el diario. Dentro de la sección de Espectáculos les llama la atención el aviso de un film titulado *Mujeres apasionadas*, de Ken Russell (film que había sido prohibido por el Ente de Calificación Cinematográfica en aquellos años) y deciden ir a verlo. Luego de una breve elipsis, la segunda escena nos sitúa en la sala del cine (o una versión sumamente esquemática de esta). De la película solo se logran ver algunas imágenes de manera fragmentaria.<sup>220</sup> Miguel Bejo, completamente desnudo, ingresa a la sala y se sienta en la butaca junto a su mujer, quien, escandalizada por las impúdicas imágenes que se proyectan en la pantalla, le da la mano.

Restan mencionar los últimos dos cortos, el de Arocena y Cedrón. El de Marcos Arocena era una suerte de documentación de una coreografía de danza moderna a cargo de la bailarina Marcia Moretto. El film se limitaba a registrar los movimientos del cuerpo desnudo de la protagonista en un pasillo largo y angosto. El de Jorge Cedrón, titulado “La hora de los trastornos” -en una clara alusión paródica al film de Getino y Solana-, era un film de animación con dibujos de Alberto Cedrón en el que al final de la historia (que no tenía un sentido narrativo claro), aparecía la figura de San Martín (retratado al estilo de las revistas infantiles como *Billiken*) y salvaba a todos.

La realización de estos cortos tenía una finalidad manifiestamente política: que los directores expresaran una cierta concepción o idea sobre la censura para ser presentadas como un manifiesto colectivo en contra de las políticas represivas llevadas a cabo por el poder estatal. Estos cortos tuvieron, al igual que la mayoría de las películas de intervención política, un carácter de urgencia. Esta premura condicionó tanto las pautas de producción (una serie de reglas de trabajo específicas y que mencionamos anteriormente) como las de proyección. La película reversible que se utilizó para la filmación permitió acelerar los tiempos de copiado pero confinó a estos cortos a una suerte de autodestrucción, ya que su material solo permitía su proyección algunas veces. Contradiendo la matriz industrial y seriada del cine y siguiendo las consignas vanguardistas de “lo efímero y fugaz”, estos films fueron hechos para una sola ocasión

---

<sup>220</sup> El director recuerda que las imágenes que se proyectaban eran las de una lucha entre dos hombres desnudos (Andrade y Cruz, 2002).

sin la intención de trascender el marco que les dio origen. Sin embargo, más que las películas propiamente dichas, lo que terminó por configurar el verdadero hecho artístico-político de estas fue su exhibición. Los insultos, las proclamas, los debates que se generaron en torno a estas producciones, transformaron esa experiencia en una suerte de *happening político*.

### **3.1.2. La proyección y el enfrentamiento**

Al día siguiente de su filmación, el viernes 20 de noviembre, se envió todo el material a los Laboratorios Alex, donde Jorge Valencia se encargó de la compaginación. Tres de los cortos realizados aquella noche, el de Yacellini, el de Cedrón y el de Arocena, no fueron llevados al encuentro. En los primeros dos casos, porque se decidió de manera conjunta que la calidad final de los cortos no era la óptima como para ser presentados. Comenta Yacellini sobre su experiencia: “Fischerman viene un día y me dice: ‘¿Te gustaría hacer una película como director mañana?’ . ‘Sí, qué sé yo’, le dije... entonces me explicó someramente. Y la hice. Se hizo todo muy rápidamente y se las llevaron, pero no llevaron la mía. Dijeron que no tenía el nivel”.<sup>221</sup> En el caso de Arocena, porque, según cuentan algunos de los participantes, este no logró terminar el film debido a una indisposición física. Fischerman, Bejo, Valencia, Zanger y Filippelli partieron rumbo a Santa Fe la misma madrugada del sábado, en el auto del montajista, cargando las latas y el proyector en el baúl.

El encuentro no se realizó en un marco educativo, sino en la Unión Ferroviaria. Dice Goldenberg: “Que se hiciera en un local sindical era un índice de la época. Era un elemento representativo de la época, y también de la voluntad de ampliar el campo, de sacarlo del ámbito universitario y darle una lectura política mayor” (en Andrade y Cruz, 2002). En efecto, cuando llegaron a destino, los directores se encontraron con que no estaban frente a un acto cinematográfico, de directores reunidos para pedir libertad de expresión, sino frente a un acto político. Una suerte de mitin integrado por diversas agrupaciones de izquierda. Raúl Beceyro recuerda que no había una dirección política definida: “Se encontraban los del centro de estudiantes, que antes había sido dirigido por el Partido Comunista, algunos estudiantes prochinos, algunos trotskistas del ERP y

---

<sup>221</sup> En entrevista con la autora, 2014.

algunos peronistas” (Ibíd.). “Todo lo que estaba en ebullición estaba ahí, tuviera que ver con el cine o no. Y, por lo general, no” (Filippelli, Ibíd.).

Si bien las reivindicaciones por las cuales los cineastas se habían movilizado hasta Santa Fe estaban relacionadas directamente con cuestiones de índole académica –como la reapertura del instituto y la realización de los cortos censurados–, en la asamblea inaugurada aquel sábado por la mañana los reclamos que se escuchaban eran otros. “Era una típica reunión política de los años sesenta: el tema de la censura se fue transformando en una denuncia a la dictadura, al capitalismo en general, y, a media mañana, ya era solo un pretexto al que se rendía tributo para dirimir enseguida posiciones de estrategia nacional” (Sarlo, 1998, 228).

Al grupo de porteños les tocó hacer su presentación poco después de que se exhibieran una serie de cortos cordobeses sobre la figura de Ernesto Guevara y un documental sobre los trabajadores *golondrina*. El contraste no podía haber sido mayor. A medida que se proyectaban los films, el clima se iba tornando cada vez más hostil. Molestó el formalismo de la película de Bejo, y especialmente el desnudo de Ferreiro en la película de Fischerman. Goldenberg rememora el impacto que tuvo ese corto en el público asistente y las contradicciones que esas reacciones implicaban: “El corto que generó gran controversia fue el de Alberto [Fischerman], que era, por otra parte, una clara alegoría sobre la censura. Desde el momento en que el personaje interpretado por ‘Tito’ Ferreiro se quita la ropa y queda su sexo al desnudo, resultó sumamente ofensivo para el público, que, paradójicamente, estaba convocado a un acto contra la censura” (en Andrade y Cruz, 2002).

Pero la indignación mayor se generó cuando se proyectó la película del Dodi Scheuer, que combinaba las monstruosas imágenes pornográficas con la imagen del Guevara/Sharif. Si bien no se trataba de un retrato del líder, el detalle pasó totalmente inadvertido y “la gente sentía una gran indignación porque yo había mezclado imágenes sagradas con imágenes ‘sucias’” (Scheuer en Sarlo, 1998, 215). A partir de entonces se desató, en palabras de Goldenberg, el infierno: “Nos gritaban: ‘¡Hijos de puta! ¿Quién les pagó, Coca-Cola?’” (en Andrade y Cruz, 2002). Los querían linchar, esa era la sensación de los directores en ese ámbito. Beceyro, por su parte, recuerda que directamente los tildaban de degenerados (Ibíd.). En ese momento comenzaron los

gritos, los empujones, los insultos. El grado de agresividad era tal que los directores tuvieron que salir corriendo a guardar las películas y el proyector (que se lo habían prestado en Buenos Aires y al que tenían que devolver en buenas condiciones) por miedo a que fuera destruido.

Cuando, finalmente, la situación se tranquilizó un poco, se pudo armar una suerte de debate. Entre los insultos e improperios que el público les propinaba a los cineastas de Buenos Aires se oyó una voz que tildaba de derrotista al corto de Fischerman, por el trágico desenlace que sufría el protagonista. Fischerman, entonces, decidió tomar la palabra y recurrir a las fuentes: “Compañeros, mi película se basa en una frase del comandante ‘Che’ Guevara: ‘Patria o muerte, venceremos’”. El desconcierto fue total, y entonces agregó: “No hay que escandalizarse tanto. Al protagonista de mi película le tocó la muerte”. Pero lejos de tranquilizar al auditorio el escándalo continuó, y fue entonces cuando Daniel Open, gran figura del trotskismo, tomó la palabra, y dijo: “Los compañeros han sido honestos, pero se han equivocado; lejos de venir a montar una provocación, han querido sumarse a una lucha, pero no han sabido cómo hacerlo” (en Sarlo, 1998, 233).

La clara impronta experimental, vanguardista<sup>222</sup> de estos cortos fue lo que impidió a los asistentes de aquella jornada leer los films en clave política. Para ellos, se trató de una aberrante provocación a los ideales y valores revolucionarios. Sin embargo, y a pesar de esa lamentable experiencia y de la imposibilidad de conciliar posturas, “La noche de las cámaras despiertas” dejó una huella imborrable entre los jóvenes cineastas. A nivel de la producción, les demostró que era posible filmar aun en condiciones adversas y por carriles paralelos a los tradicionales. Asimismo, como señalamos en el capítulo I, esas intensas jornadas embebidas de deseo, de solidaridad entre pares y trabajo colectivo, terminaron por estrechar lazos entre los diversos integrantes. Estos cortometrajes marcaron el rumbo, la hoja de ruta de lo que luego conformaría una poética subterránea. Las películas que se rodarían después tendrían la misma vocación experimental y polémica. El juego con el lenguaje cinematográfico, el montaje disruptivo, la

---

<sup>222</sup> El arte conceptual en el film de Ludueña; el *pop art* en el de Cedrón; la vanguardia rusa, con su famoso “efecto Kuleshov”, en el film de Scheuer; el teatro pobre de Grotowski y las experiencias del Living Theatre en la actuación de Ferreiro en el corto de Fischerman; el montaje fragmentario de la *Nouvelle vague* y de los carteles godardianos en el corto de Filippelli; el *happening* y la incorporación del azar en la obra de Bejo (Sarlo, 1998, 224).

improvisación actoral, los desnudos, el fuerte contenido sexual y la incorporación del azar que se despliegan en los cortos rodados aquella noche se reiterarían en cada uno de los films que estudiaremos a continuación. Pero la repercusión que tuvieron y la polémica y la violencia con que fueron recibidos por el auditorio también produjeron sus efectos en las películas de nuestro corpus, ya que si bien no se perdió de vista el referente político y social del momento –al cual los films aluden constantemente y de diversas formas– no se volvió a entablar un vínculo directo con la esfera de la praxis. Este fue el primero y el último intento de los cineastas por incursionar en un ámbito que se encontraba por fuera del espacio artístico. Acción y representación convivieron tan solo unos instantes: tanto como puede durar un *happening*.



## **Entre la vanguardia y la política**

Características textuales y semánticas de los films

## 1. Una estética de la violencia

Si hay una impronta que marcó a fuego la década de los setenta en la Argentina es la violencia. Tanto desde el aparato estatal (las diferentes dictaduras de turno, las fuerzas de choque paramilitares que funcionaban amparadas por el Estado) como desde los grupos de izquierda radicalizados que optaron por las armas, la violencia era vista por muchos sectores como la única alternativa frente al caldeado panorama social y político del momento. El descrédito de la democracia como sistema legítimo de representación había polarizado el arco ideológico y había dejado poco margen para opciones más moderadas.<sup>223</sup> En paralelo con el ejercicio más técnico y sofisticado del arte de la violencia en el terreno político, se desarrolló, en el campo simbólico y artístico, su representación. En el libro *Los años setenta de la gente común* (2013), Carassai sostiene que la violencia (como metáfora, sátira o fantasía) ha estado presente en diferentes ámbitos de la cultura. No solo en los artefactos artísticos (el ámbito del teatro, el cine, la plástica, la literatura), sino también en los medios de comunicación de masas, fundamentalmente en la historieta (las tiras cómicas) y en la publicidad.<sup>224</sup> La violencia se había vuelto, por más paradójico que parezca, un lazo social, una práctica cotidiana que se había incorporado al *habitus* de la gente; se había transformado en lo que Pierre Bourdieu denomina *doxa*. Es decir, un conjunto de opiniones asumido prerreflexivamente que existe en toda sociedad; una “adhesión a las relaciones de orden que, porque fundan de manera inseparable el mundo real y el mundo pensado, son aceptadas como evidentes” (Bourdieu, 1998, 486). En un sentido muy similar al señalado por Hannah Arendt en *Sobre la violencia* (2005), Carassai afirma que la violencia llegó a ser parte de lo que todo el mundo consideraba obvio, natural y, hasta cierto punto, indiscutible.

En efecto, y con este signo de época, los films *underground* también estuvieron atravesados por la violencia. Pero esta no se manifestó aquí como una proclama reivindicatoria (aquella que sostenía, tomando las palabras de Perón, que la violencia en

---

<sup>223</sup> Sobre la radicalización ideológica durante la década de los setenta véase la introducción y el apartado “La primacía de la política”, del capítulo I de la Tesis.

<sup>224</sup> Carassai sostiene que en muchas publicidades de los años setenta se recurrió a la violencia como metáfora. Entre los variados ejemplos que señala, se encuentra el de una empresa rosarina de ropa que anunciaba su rebaja de precios con la imagen de una mujer armada y una leyenda, que decía: “Una liquidación que es un tiro” (2013, 255).

manos del pueblo no era violencia, sino justicia),<sup>225</sup> sino como una matriz ideológica-expresiva. La violencia se convierte en eje rector a partir del cual se estructuran los diferentes niveles del texto fílmico. En primer lugar, a partir de una violencia representada (los conflictos, las situaciones y los diversos tópicos presentes en los films y que aluden al contexto sociopolítico de la época); en segundo lugar, a través de una violencia de la representación (las diferentes posturas y reformulaciones, más o menos radicales, en la esfera de la representación y que abarcan todos los niveles del texto fílmico: el plano narrativo, el sistema de personajes, la puesta en escena y el nivel discursivo). Finalmente, es también una violencia dirigida a la mirada del espectador, a la cual, desde múltiples frentes, se intenta desestabilizar y agredir.

### **1.1. La violencia representada**

Si bien la violencia está presente en todos los films, no es representada de la misma manera. Esta puede ser explícita y manifiesta para generar una reacción más visceral con las imágenes y producir un *shock* en el espectador. Son los casos de *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* y *La civilización está haciendo masa y no deja oír*. O puede ser tratada de un modo inverosímil, y apelar a una interpretación más racional y distanciada, como en *Opinaron* y *La pieza de Franz*. Incluso, puede no estar representada de manera directa, sino sugerida por coordenadas espaciales, como en *El búho*, o a partir de un fuera de campo que no se actualiza en pantalla, como en *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*. Incluso dentro de un mismo film, como en *Alianza para el progreso*, puede adquirir cualidades diversas. Cualquiera que sea el caso, la violencia aparece como una instancia omnipresente en los films, que se plasma no solo en lo representado, sino también en el plano de la representación.

---

<sup>225</sup> Esta perspectiva está en consonancia con los postulados esgrimidos por Jean-Paul Sartre en su prólogo al célebre ensayo de Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra* (1961). También aparece en el plano estético de la mano del *Cinema Novo* y que Glauber Rocha describe en su texto de 1965 “Estética del hambre”; manifiesto que también es conocido con el sugerente nombre de “Estética de la violencia”. Allí el autor sostiene que “el comportamiento exacto de un hambriento es la violencia” para luego desarrollar sus aspectos nobles y positivos “la violencia de un hambriento no es primitivismo. Una estética de la violencia antes de ser primitiva es revolucionaria. [...] esa violencia, con todo, no está incorporada al odio, como tampoco diríamos que está relacionada al viejo humanismo colonizador. El amor que esta violencia encierra es tan brutal cuanto la propia violencia, porque no es un amor de complacencia sino un amor de acción y transformación” (Rocha, 2004, 40).

La violencia es una constante en los films y aparece retratada de una manera particular en cada caso, articulando el desarrollo narrativo y las relaciones entre los personajes. *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* comienza con la investigación del detective privado Beto Nervio, que intenta esclarecer la muerte de Cismondi, un dirigente sindical. El trabajo le es encomendado por un grupo de jóvenes guerrilleros que quieren saber qué se esconde detrás de ese y otros asesinatos. Luego de una serie de crímenes, escenas de torturas, golpizas y atentados (perpetrados tanto por los representantes de la oscura empresa Subterra como por el grupo armado, liderado por Ana, Carlos y Roque), el protagonista es asesinado por su rival y jefe de las fuerzas del mal, apodado “Super Super”. *Puntos suspensivos* narra el itinerario de un cura de extrema derecha y su encuentro con diferentes personajes para localizar a un joven que ha abandonado su condición de burgués y se ha convertido en guerrillero. Esta película también culmina con la muerte de su protagonista a manos de un hombre misterioso (¿Jesús, Dios, Lucifer?) que lo somete. En *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, los personajes tanto de la Tía como de la Hija son sacrificados en un ritual familiar debido a que fueron “contaminadas” por tener relaciones carnales con el impúdico Hallewyn, un ser que llega del exterior y genera caos entre los habitantes de la casa y el submundo marginal, los seres del “afuera”. Hacia el final de la película, la Madre –en realidad, el cadáver de la madre, ya que desde el comienzo de la historia está muerta– es entregada en sacrificio como una ofrenda a Hallewyn, quien –junto con “los de afuera” – engulle el cuerpo en un banquete festivo. Un desenlace similar sufre el protagonista de *La civilización está haciendo masa y no deja oír*. Coriolano, personaje trágico shakespeariano, es el jefe del Ejército romano que ha regresado de la guerra y a quien se lo encarcela por traición a la Patria. En prisión es devorado por el Rufián, un personaje que responde no ya a la tragedia isabelina, sino a un proxeneta de los tiempos modernos. En *La pieza de Franz* también se comete un asesinato, sin embargo, desde una perspectiva completamente distinta de las películas anteriores. En determinado momento, el concertista mata a otros dos personajes con una clavija de un piano, elemento que proviene de su propio instrumento musical. En *Opinaron* es el propio protagonista, quien, desde su lenguaje corporal, denuncia su propio tormento. El mediometrage se centra en la relación amorosa entre dos personajes. Una suerte de *amour fou*, atravesado por el deseo desenfrenado, que, sin embargo, nunca logra concretarse, y lo coloca más cerca de la locura y de la muerte que de la pasión. El escenario, un cementerio con tumbas que rodean al personaje, refuerza esta idea. En *El*

*búho*, el cementerio también aparece como telón de fondo de la historia. La protagonista lo recorre mientras recuerda a su hermano muerto, cuyo deceso, según nos da a entender el film, está vinculado a una enfermedad psiquiátrica; la misma que sufre ella (Marta padece un desequilibrio emocional como consecuencia de una creciente esquizofrenia) y que, probablemente, la lleve al mismo desenlace. *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* no retrata ya una muerte concreta, la de un personaje específico; tampoco lo alude a través del ámbito espacial. La película construye la idea de un Estado terrorífico y represivo a través de las palabras expresadas por el Presidente de la Nación en un discurso radial. Mientras Nelly, la prostituta, y Arturo, el cliente, se proponen concretar su encuentro en la habitación de un hotel alojamiento, la voz en *off* advierte: “Será castigado con pena de muerte al que llegase a la consecución del orgasmo propio u ocasionara el orgasmo de otro”. Si bien esa ley todavía no había sido puesta en vigor (asistimos al momento en que se la está notificando), nos enteramos por los diálogos entre los personajes que ya existen leyes similares que no están vinculadas a la prohibición del placer, pero sí a otras cuestiones como huelgas o asaltos a puestos militares. Finalmente, tanto desde una perspectiva cuantitativa como cualitativa (por el grado de crudeza e impacto), *Alianza para el progreso* es el más representativo de los films en cuanto a la mostración de la violencia en la pantalla. Los crímenes se suceden uno tras otro en una lucha despiadada por el poder entre las fuerzas del régimen nacional (el empresariado, la Iglesia y el Ejército y que cuentan, además, con el apoyo y la complicidad de los sectores medios y los gobiernos extranjeros) y la guerrilla.

Plagadas de referencias al clima de tensión política que se vivía por aquellos años en el país, la muerte invade la pantalla de innumerables formas. Incluso se puede pensar el cine *underground* como una serie de variaciones sobre la temática del asesinato. Cargadas de violaciones, fusilamientos, humillaciones, torturas, sometimientos, sacrificios, actos antropofágicos, estas películas construyen una atmósfera totalitaria, represiva, que contamina el ambiente en el cual habitan los personajes, que viven en un estado de terror y paranoia constante. Sin embargo, los films intentan correrse de la violencia como algo cotidiano, como esa *doxa* a la que hacía referencia Carassai y que es propia de la época. Desde un hiperrealismo abrumador hasta formas distanciadas y paródicas; procedimientos que, por otra parte, estaban llevando a cabo desde las prácticas escénicas los neovanguardistas Eduardo “Tato” Pavlovsky y Griselda

Gambaro,<sup>226</sup> el cine *underground* se proponía desnaturalizar la violencia, señalarla como una instancia que podía ser tan monstruosa como absurda.

El absurdo, en tanto estética de profunda carga política, nihilista y desesperanzada (recordemos que surge en el contexto de la posguerra, y plantea un retrato desilusionado del mundo destruido por los enfrentamientos bélicos)<sup>227</sup>, es uno de los parámetros a los que apelan los films para generar una extrañeza sobre los actos criminales. En *La pieza de Franz*, el concertista comete un asesinato con un elemento tan inofensivo como es una clavija de piano. Una muerte ridícula, que no tiene ninguna vinculación con los acontecimientos que se suceden en la trama –por lo menos no de manera directa, ya que el débil hilo narrativo gira en torno a la interpretación llevada a cabo por Liszt de su sonata en el marco de la convulsionada Argentina de los años setenta– y que genera un efecto perturbador; es risible y terrible a la vez. Lo absurdo de esta escena, que además carece de cualquier tipo de construcción realista, remite al corto “Operación no se respira”, realizado por el propio Fischerman unos años antes para el Encuentro de Cine en Santa Fe (dentro de la serie de cortos denominados “La noche de las cámaras despiertas”), en el cual el protagonista es asesinado por unas manos que le colocan un broche de ropa en la nariz.<sup>228</sup>

En *Alianza para el progreso*, este modo absurdo de representar la violencia se puede observar en el particular asesinato a sangre fría del dirigente sindical a manos de unos hombres encapuchados (más tarde nos enteraremos de que fueron enviados por sus supuestos aliados, el Coronel y USA). A pesar de la gran cantidad de balas disparadas al cuerpo, no hay restos de sangre. Luego de un rato (la cámara se mantiene expectante, no hay cortes ni montaje), el cuerpo –hasta el momento inerte– se levanta y mirando a

---

<sup>226</sup> Las obras de Gambaro y Pavlovsky –que se habían caracterizado durante los años sesenta por su estética neovanguardista–, comenzaron, a partir de los años setenta, a incorporar procedimientos del “realismo reflexivo” (Pellettieri, 2003). En *Nada que ver* (1972) y *Sucedo lo que pasa* (1974), de Gambaro, y *La mueca* (1971) y *El señor Galíndez* (1973), de Pavlovsky, se fusionaron procedimientos de estas dos vertientes –la absurda y la realista– hasta ese momento independientes, para dar cuenta del horror y la violencia cotidiana desde una perspectiva distanciada y enrarecida. Sobre el tema, véase el artículo de Osvaldo Pellettieri, “La neovanguardia”, en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad (1949-1976)* (2003).

<sup>227</sup> Se denomina Teatro del absurdo a una serie de obras que surgen luego de la Segunda Guerra Mundial simultáneamente en los Estados Unidos y en varios países de Europa, y que se caracterizó por presentar tramas incoherentes, diálogos reiterativos y ausencia de secuencias dramáticas. A través del humor, del disparate y lo descabellado, estas obras realizan una fuerte crítica existencial a la sociedad y al hombre de su tiempo. Los nombres más representativos de este movimiento son Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco y Harold Pinter.

<sup>228</sup> Véase al respecto el capítulo II de la Tesis, “Marginalidades y antecedentes: Los cortometrajes”.

cámara muestra un cartel con un mensaje dirigido exclusivamente al espectador. Esta escena, alejada de cualquier tipo de verosimilitud, termina de coronarse con el incoherente velatorio del recién difunto en una cancha de tenis. Allí concurren a dar el pésame los autores intelectuales del crimen y Alicia (personaje que se autoproclama “clase media”). Mientras el cortejo de mujeres (inferimos que son familiares del difunto) lloran desconsoladamente al lado del cajón, Alicia, indignada por la escalada de violencia que está azotando a la sociedad, comenta lo caro que se encuentran los precios del tomate y la lechuga.



Otra escena nos muestra el fusilamiento de un represor por parte de sus propios jefes debido a una supuesta traición. A diferencia de los dos asesinatos anteriores, este presenta una cualidad expresionista, trabajada a partir de una iluminación contrastada, una interpretación actoral exagerada y una escenografía minimalista, que subraya la presencia del único elemento de la puesta: una gran cruz (enorme, completamente fuera de escala) de la que se aferra la víctima antes de morir. El tono lúgubre de la escena, destacado además por la música operística que oficia de banda sonora, contrasta con las últimas palabras que expresa la víctima antes de morir: “No me mate, soy occidental, cristiano, soy un técnico represivo...”. Finalmente, la última muerte es la perpetrada hacia el personaje denominado “el Artista”. La escena está situada en un teatro, lugar donde el intelectual lleva a cabo sus exposiciones y *performances* de distinta índole. Allí, se produce el enfrentamiento final entre los guerrilleros, escondidos en ese lugar, y los efectivos militares. El Artista queda en medio de ese fuego cruzado y cae al piso herido de bala. Alicia, sentada en una de las butacas del teatro, comienza a aplaudir entusiasmada mientras ovaciona, pues supone que se trata de un espectáculo teatral. El asesinato es, para la clase media, entretenimiento y diversión.

En *Opinaron* también la muerte aparece de una manera distanciada, extrañada. Es el propio protagonista quien, desde su lenguaje corporal, manifiesta su agonía. La espalda

encorvada, agazapado, con los brazos tomando su estómago y el rostro desencajado marcan el sufrimiento del sujeto que se estremece como si hubiera recibido un impacto de bala. Sin embargo, no hay rastros de sangre ni homicidas a la vista. En otro momento, ya de manera descabellada, el protagonista se inflige un tipo de violencia suicida que es imposible de llevar a cabo. El hombre se ahorca con sus propias manos y termina desvanecido en el suelo. Estas escenas son particularmente perturbadoras. No solo por la interpretación, intensa, dramática, desmesurada, que Ferreiro le imprime a su personaje –y que está vinculada con los métodos del “actor santo” de Grotowski como veremos más adelante–, sino porque, en este caso, la víctima y el victimario están encarnados en la misma persona.



También puede suceder, como en el film de Kleinman, que el poder represivo ni siquiera aparezca representado en la pantalla. La voz omnisciente y total del dictador, que continúa su discurso incluso cuando el aparato radiofónico es apagado por los personajes, expone un sistema represivo que se extiende más allá de los límites del cuadro. En este caso, la muerte –sistematizada, legalizada y ejecutada por el poder de turno– adquiere una dimensión ya no individual, sino nacional. Un fuera de campo que invade e involucra a toda la sociedad más allá de la historia particular de los protagonistas.

Por otra parte, la desnaturalización de la violencia puede adquirir la forma de un hiperrealismo o un realismo hiperbolizado. La mostración casi obscena de torturas, sometimientos o sacrificios conforman, citando a Artaud, una suerte de cine de la crueldad.<sup>229</sup> Mientras en *La civilización está haciendo masa...* esta se manifiesta en la

---

<sup>229</sup> En *El teatro y su doble* (1938), Antonin Artaud sostiene que el teatro debe ser, ante todo, un lugar para que el público confronte, de manera implacable, sus fantasmas (sus sufrimientos más profundos, sus perversidades, sus debilidades) más allá de las convenciones y los rituales socialmente aceptados.



imagen repugnante de las vísceras de Coriolano que son devoradas por el Rufián, y que son mostradas en un primerísimo plano, en la película anterior del director adopta otra cualidad. *Alianza para el progreso* retrata con una neutralidad y una frialdad pasmosa una de las escenas más crueles y terribles de la cinematografía argentina. En el film se representa, a partir de un extenso plano secuencia (que tiene una duración de más de cinco minutos), la tortura infligida por los represores (“los técnicos represivos” comandados por un Estado totalitario) al guerrillero capturado; lo martirizan con la picana eléctrica y, una vez inconsciente, lo sodomizan hasta que finalmente lo matan de un disparo en la sien. Esta escena, construida en tiempo real y con una crudeza desgarradora, es llamativa sobre todo por el contexto en el que se inscribe. El naturalismo de las imágenes contrasta con el resto del film que, como hemos señalado, opera en otro registro, distanciado e incluso paródico.



Esta escena, que incluye la violación del guerrillero por parte de los técnicos represivos, pone el acento en el acto sexual como una instancia de tortura y con un carácter claramente punitivo. El sexo en este cine es otra forma de violencia. En *El búho*, la compañera de Marta en la fábrica es llevada a una oficina con la excusa de una requisita, debido a un supuesto robo. Allí, unas manos que se suponen corresponden a la supervisora (la imagen nos muestra únicamente siluetas y contornos) comienzan a tocarla y manosearla. En *Beto Nervio...* dos hombres mantienen sexo en un baño público y uno de ellos termina apuñalado. *Puntos suspensivos* nos muestra el fatal desenlace del protagonista como consecuencia de un acto de violación por parte de un misterioso hombre.

El cuerpo (por lo general femenino) está despojado de deseo y placer. En las películas en las cuales las protagonistas son prostitutas, como *La civilización está haciendo masa*

---

Apelando a los sentidos, y a una liturgia de la violencia, el teatro de la crueldad pone el énfasis en el cuerpo del actor, así como en su gestualidad para provocar, inquietar y movilizar al espectador.

y no deja oír o *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*, el cuerpo se transforma en mercancía, y lo sexual se vuelve un mero intercambio comercial entre explotados y explotadores; entre prostitutas y rufianes. Algo similar ocurre en *Alianza para el progreso*, en la que Alicia, personaje que simboliza a la clase media, intenta obtener réditos personales (nunca sabemos con exactitud cuáles son los beneficios que recibe) manteniendo relaciones íntimas con los diferentes personajes. Primero con el General, quien la obliga a ubicarse de espaldas y a subirse la pollera (y que el film irónicamente alude desde un cartel que dice: “El diálogo está abierto”), luego con el Empresario, al que seduce mientras beben licor y bailan al ritmo del jazz, y, finalmente, con USA, con quien mantiene un encuentro lésbico en una habitación frente a la mirada de los guardias que la custodian.<sup>230</sup> El sexo, en estas películas, es otra forma de violencia, una manera de ejercer el control y someter al otro.<sup>231</sup>

En estos films, el acto sexual no está asociado al goce, sino que este aparece manifestado de otras maneras: en el consumo, en un objeto e incluso en la propia muerte. La primera escena de *La civilización...* nos muestra, de manera paródica, un comercial televisivo en el cual aparece una hermosa mujer recostada sobre un auto reluciente y deportivo. El automóvil es conducido por un joven que avanza y retrocede el vehículo, simulando, de esta forma, los movimientos sexuales. Mientras la mujer mira sensualmente a cámara, la voz *over* del narrador afirma: “Desde que tiene ese auto goza como loco... Gócelo, difícilmente encontrará una mentira mejor que esta”. La película señala cómo la publicidad, de manera deliberada, genera este desplazamiento del goce sexual a un objeto de consumo.

Por su parte, en *Repita con nosotros...* el goce está también asociado a un objeto, aunque aquí no está relacionado con el consumo, sino con el poder. La acción transcurre mientras Nelly le realiza, o intenta realizarle, sexo oral a Arturo en la habitación de un hotel alojamiento. Sin embargo, la libido del personaje masculino no está colocada en la mujer, sino en un objeto. Arturo tiene una relación fetichista con la radio, con la voz – autoritaria y seductora a la vez– que proviene de la emisora y que lo excita susurrándole

---

<sup>230</sup> Esta escena fue la causante de que la película fuera confiscada y que el director haya sido sometido a un juicio. Véase al respecto, el capítulo IV de la Tesis.

<sup>231</sup> Esta concepción de lo sexual ligada a prácticas de dominación está presente en las teorías psicoanalíticas de Wilhelm Reich, autor que ha ejercido una gran influencia en varios de los directores subterráneos como se ha señalado en el apartado “La política de la sexualidad”, en el capítulo I.

palabras de amor al oído, y que la película representa con un sugestivo primer plano del intérprete lamiendo el artefacto. En efecto, la única escena verdaderamente erótica de la película es entre Arturo y la voz que emana del aparato radial, y que representa la encarnación del aparato represivo estatal.



De manera más provocadora, el placer sexual se relaciona con la muerte, con la aniquilación del sujeto. En estos casos, la violencia y el afán de muerte aparecen erotizados. Una pulsión destructora en la que la sexualidad cumple un doble papel. De Eros, en la medida en que seduce y excita pasiones vitales, pero al mismo tiempo de Tánatos en cuanto que potencia la muerte (Lacan, 1997). Esto es lo que sucede en la escena final de *Puntos suspensivos* con el cura cuando es atacado por el hombre. Lo que en un primer momento se muestra como una lucha entre los cuerpos termina derivando en el goce (representado por las manos unidas de los hombres) y en la consecuente muerte del protagonista. También en la escena de *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, en la cual el Abuelo sacrifica a la Tía, su propia hija, por haber tenido relaciones con el visitante indeseado. El rostro de placer de la mujer en la mesa de tortura mientras es subyugada por la mano filicida de su padre es reforzado por la narración *over* que acompaña la secuencia con un texto de corte psicoanalítico freudiano acerca de la represión, el placer y el displacer.<sup>232</sup>

<sup>232</sup> La narración comenta: “Ateniéndonos ahora a la experiencia clínica que la práctica psicoanalítica nos ofrece, vemos que la satisfacción del instinto reprimido sería y posible y placiente de sí pero irreconciliable con otros principios y aspiraciones. Faltaría pues, placer en un lugar y displacer en otro. Por tanto, será condición indispensable de la represión, el que el motivo de displacer adquiera un nivel superior al producido por la satisfacción. El estudio psicoanalítico de la neurosis de transferencia nos lleva a concluir que la represión no es un mecanismo de defensa originariamente dado. Sino que, por el contrario, no puede surgir sino después de haber establecido una precisa separación entre la actividad anímica consciente y la inconsciente. Implica mantener alejado de lo consciente a determinados elementos...”.



Pero así como el acto sexual puede funcionar como un mecanismo coercitivo, también puede convertirse y ser depositario de un valor desafiante y contestatario. En *La civilización está haciendo masa y no deja oír*, el personaje de Eros (que, como su nombre lo indica, simboliza el amor) en un determinado momento intenta convencer a una de las prostitutas de que se subleve contra su proxeneta. “El valor del cuerpo no es el dinero, y su actividad habitual no es la compra y venta. El cuerpo es difícil y sublime”, sentencia el personaje. El sexo, las pulsiones más arcaicas que este representa, “un impulso originario anterior a la conciencia que habla desde el fondo de la cultura” (Lacan, 1997, 275), puede incluso desintegrar el tejido social, como se nos muestra en los sacrificios rituales y los vínculos incestuosos en *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn*, en *La civilización está haciendo masa y no deja oír*, y en la parodia televisiva representada en *El búho*. Estas pulsiones sexuales transgreden y desafían las normas sociales, se vuelven peligrosas para los mecanismos de poder, pues se encuentran fuera de su control.

En *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn*, los hermanos tienen relaciones sexuales en la habitación de sus padres justo debajo del retrato de su difunta madre. También se alude a una fantasía incestuosa, cuando la Hija se autosatisface mirando el retrato de su padre. Incluso las escenas del sacrificio de la Hija por parte del Padre tienen un fuerte componente erótico. La necrofilia también está presente en el film, ya que el Hijo (a quien vimos como travesti en la primera escena –maquillándose y con una peluca–) roba el cadáver de su madre para acostarse con ella. Claramente el sexo es uno de los ejes principales de esta película. Como el propio director explica: “El subtema del film podría ser un larguísimo coito permanentemente interrumpido” (Bejo, 1973, 20). En *La civilización...*, el incesto está sugerido en la relación que mantienen los proxenetas (la Madama y el Rufián) con las prostitutas, a quienes tratan como si fueran sus hijas. Les dan de beber un biberón (con toda la connotación sexual que esto

implica) y les enseñan el oficio. En varias secuencias, las prostitutas se refieren al Rufián como padre, aunque el lapsus verbal enseguida es corregido (comienzan a decir “Padr...”, para luego retractarse: “Perdón, quise decir Rufián”). En la misma película, y ya de manera más explícita, son madre e hijo los que mantienen una relación carnal. En un determinado momento, Volumnia y Coriolano intentan besarse en la boca, pero el grito de varias voces, que desde un fuera de campo exclaman “¡prohibido!”, lo impiden. Finalmente en *El búho* también está presente la pasión desenfadada entre un padre y su hija, relatada aquí a partir de una telenovela que mira la protagonista por televisión. Una mujer joven e inocente le confiesa a una monja que se siente sexualmente atraída por un hombre mayor: “Siento la pasión dentro mío”. La Madre Superiora intenta disuadirla: “¿Sabe por qué María Soledad se hacía pis en la cama de chiquita? Porque jugaba con fuego...”. El momento de la anagnórisis ocurre cuando la joven le confiesa el nombre de su enamorado y esta, sabiendo que se trataba de su verdadero padre, grita frenéticamente.

El sexo, ligado al placer y al goce, es capaz de activar los instintos más primitivos. Por eso en *Repita con nosotros...* el decreto presidencial prohíbe la consecución del orgasmo. En el film de Filippelli, esa veda no es necesaria. La pareja está imposibilitada de llevar a cabo un acto sexual. Los cuerpos nunca logran unirse, aunque cada uno, de manera independiente, logra expresar su deseo y satisfacción. Esto sucede, por ejemplo, cuando el protagonista masculino se arrodilla y forma con sus manos una suerte de rombo, simbolizando una vagina, y lo coloca en su sexo; o cuando la protagonista femenina se revuelca en el piso realizando movimientos pélvicos en un estado de frenesí ante la mirada atónita del hombre. El sistema punitivo ya está internalizado por los personajes que se ven frustrados en cada uno de sus intentos amorosos.



## 1.2. La violencia de la representación

En estas películas, la representación es problematizada al ejercer una violencia hacia las reglas, las convenciones y los códigos del modo de representación institucional. La materialidad cinematográfica se vuelve un factor central de la praxis estética, que “se niega a ofrecer una imagen transparente y produce un conocimiento sobre sí mismo en primer lugar, como condición para la producción de un conocimiento dirigido a una realidad que engloba el film” (Xavier, 2008, 211).

Las películas *underground* se enmarcan dentro de lo que se ha denominado “cine moderno” y que se puede definir a grandes rasgos como la puesta en crisis de la representación a partir de una ruptura con los valores miméticos y una pérdida de confianza en una relación referencial con el “mundo real”. Estas características se manifiestan en el discurso fílmico a través de un rechazo de la estructura lógica del discurso, una preeminencia de un nuevo psicologismo que adquiere su fundamento central en la nueva vivencia del tiempo; una tendencia a la fragmentación; una instauración de la autorreflexión, y una utilización de metalenguajes como dispositivos centrales del funcionamiento artístico (Monterde, 1996, 18).<sup>233</sup>

Las primeras manifestaciones del cine moderno en el país pueden rastrearse, como sostiene Claudio España (1998), a comienzos de los años cincuenta e incluso antes, en películas como *El crimen de Oribe*, de Leopoldo Torre Nilsson, y su padre, Leopoldo Torres Ríos (1949); *El túnel*, de León Klimovsky (1951); *Armiño negro*, de Carlos Hugo Christensen (1952), y *La casa del ángel*, de Torre Nilsson (1957), y se consolida una década más tarde en lo que se dio a conocer como el Nuevo Cine Argentino o la Generación del Sesenta.<sup>234</sup> En cierta medida, y a pesar de que los directores subterráneos se declaraban contrarios a estas manifestaciones artísticas como lo hemos señalado en el capítulo I,<sup>235</sup> el cine *underground* puede entenderse como una continuidad o

---

<sup>233</sup> Término que, desde una perspectiva histórica, describe a una serie de movimientos (las nuevas olas) que surgen en la posguerra en Europa y cuyos primeros exponentes son el neorrealismo italiano y la *Nouvelle vague*.

<sup>234</sup> Sobre la conformación de este grupo, véase *supra*, nota 179.

<sup>235</sup> Más precisamente en el apartado 1.2. “Otros participantes”. El fuerte rechazo al cine de la Generación del Sesenta, fundamentado en la idea de que era una copia de mala calidad del cine europeo, también es avalado desde otros sectores mucho más conservadores, y desde una perspectiva completamente distinta, como podemos deducir de esta crítica publicada en la revista católica *Criterio*: “Sus realizaciones no forman una escuela ni tienen por qué hacerlo, pero quizás hubiera sido interesante que su aparición

radicalización de los procedimientos narrativos, espectaculares y discursivos propuestos en aquel cine.<sup>236</sup> Allí ya estaban presentes el rechazo a la trama novelesca y “melodramática” (*La intimidad de los parques*, de Manuel Antín, 1965), el cambio brusco de temporalidad reemplazando formas más tradicionales de la historia lineal (*Tres veces Ana*, de David José Kohon, 1961), la presencia ostentosa de la cámara, ya sea por un encuadre fragmentario o por el uso del plano secuencia (*La casa del ángel*, o *El crack*, de José Martínez Suárez, 1960).<sup>237</sup> También en estas películas aparece representado por primera vez un sector social hasta el momento relegado: la juventud. Y junto con ella, un nuevo tratamiento de los personajes, ahora alienados, perturbados y solitarios, y cuyos intereses no responden ya a motivaciones externas, sino psicológicas, lo que propone una complejización del estatuto del personaje e inaugura novedosas configuraciones narrativas como “el deambular”, recuperando el concepto de España (2005a). También la ciudad de Buenos Aires, que había estado ausente en la cinematografía anterior o que solo había estado reconstruida o inventada en estudios como sugiere Félix-Didier (2000), encuentra su representación de manera emblemática en *Prisioneros de la noche* (Kohon, 1960). Los cineastas de la Generación del Sesenta rescatan la ciudad y “la aprovechan dramáticamente como casi nunca lo habían hecho sus antecesores”, por lo que se convierte en una protagonista fundamental de las historias narradas.

Sin embargo, y desde otra perspectiva, los films estudiados también pueden leerse como un quiebre, una ruptura con aquel cine. Se pasa de un realismo crítico (Aguilar, 2005a) a una representación alegórica; de una perspectiva centrada en lo particular a una que instauro lo colectivo; de las influencias del neorrealismo, Bergman y Antonioni, a los cines radicales de Godard, Straub-Huillet y Jancsó. Además, las renovaciones formales

---

coincidiera con la profundización de ciertas facetas argentinas. Ello no ha ocurrido. Precisamente una de las cualidades de los cinematografistas de la nueva hornada es su tendencia a la inspiración por lo menos formal, foránea” (en Félix-Didier, 2000, 16).

<sup>236</sup> También desde sus aspectos productivos. Por la manera de insertarse, desde una posición de independencia con los parámetros industriales y comerciales imperantes en aquella época, la Generación del Sesenta puede ser entendida como un antecedente del cine subterráneo. Independencia que luego se vería profundizada por esta nueva generación de cineastas hasta el punto de rechazar todo tipo de vinculación con el mercado.

<sup>237</sup> Sobre los procedimientos narrativos, espectaculares y semánticos de este movimiento véanse los artículos de Elena Goity (“La modernidad y el autor”) y Gonzalo Aguilar (“La Generación del Sesenta. La gran transformación del modelo”) incluidos en el volumen colectivo dirigido por Claudio España (2005), *Cine argentino modernidad y vanguardia Vol. 2*. También la Introducción de Paula Félix Didier en el libro compilado por Fernando Martín Peña (2000), *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*.

de aquel cine, y que mencionamos anteriormente, estaban en función de explorar las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico al servicio de la creación individual. Las marcas de enunciación respondían a una intención de expresión estética y personal: “Si la puesta en escena se constituye como una forma de escritura y no una emanación directa de la realidad, está reclamando la presencia de un sujeto de esa escritura; de ahí que las constantes generales de la modernidad [...] requieren de lo que muy atinadamente fue calificado de política de autor” (Monterde, 1996, 43).

Mientras en las películas de Antín, Murúa o Torre Nilsson la evidencia del sujeto de la enunciación está relacionada con una búsqueda expresiva (la cámara como estilógrafo, según proponía Alexandre Astruc),<sup>238</sup> en el cine subterráneo adquiere una cualidad diferente. Ya no hay una búsqueda, o por lo menos no de manera excluyente, de una expresión individual, sino un trabajo sobre la materialidad fílmica, para señalar sus procedimientos, evidenciar su carácter de artificio e instaurar, en definitiva, el lenguaje como territorio político. Los conceptos de identidad y autenticidad que regían la producción cinematográfica a principios de los sesenta eran ahora suplantados por términos como “trabajo”, “transformación” y “extrañamiento”.

En consonancia con una serie de reflexiones teóricas que surgen a fines de los años sesenta fundamentalmente en Francia e Inglaterra, y que describimos en la introducción de la Tesis, el foco se desplaza hacia una concepción del lenguaje cinematográfico como un proceso de producción, de transformación. Si, como sostiene Metz, la eficacia ideológica del cine que denomina “tradicional” consiste en borrar los rasgos de enunciación y disfrazarse de historia (1979, 83), la eficacia contestataria del cine *underground* reside justamente en desnaturalizar el lenguaje, desterrar la idea del espejamiento del lenguaje mundo articulada en la transformación del discurso dominante como discurso universal. En ese sentido, frente a la “mistificación de la ventana que se abr[ía] hacia lo real” era necesario, en palabras de Xavier, “responder con la materialidad de la imagen/sonido como signo producido, y con el cine-discurso capaz de modificar, no la sociedad directamente, sino la relación de fuerzas ideológicas” (2008, 211).

---

<sup>238</sup> En uno de los textos fundantes del modernismo cinematográfico –“El nacimiento de una nueva vanguardia: la *cámara-stylo*”, publicado en marzo de 1948–, Alexandre Astruc plantea la idea de que el director de cine debe empuñar la cámara como el escritor lo hace con su pluma.



Es cardinal, en este aspecto, la relectura que comienza a hacerse, durante este período, de los textos teóricos de Bertolt Brecht. Según este, la representación teatral debía generar una acción por parte del espectador a través del conocimiento, que se lograba a partir de un extrañamiento con lo representado. El conocido *V-effect* (forma abreviada para referirse a la *Verfremdungseffekt* y que es traducido como “fenómeno de distanciamiento”) es crucial para comprender la relación del sujeto con la representación. El dramaturgo alemán “rechaza las estrategias de inmersión en el espectáculo –guiadas por un ilusionismo que consideraba estupefaciente– y las reemplaza por una posibilidad de separación, con finalidad liberadora” (Russo, 2002, 144). Según Russo, la crítica brechtiana comprendía, en sus aspectos poéticos, un “verdadero programa de acción para la práctica cinematográfica” Allí “fundaba las bases de una poética concebida como un plan de lucha, que no podía dejar de prender en el panorama de los cines de ruptura de los años sesenta.” Dentro del complejo panorama de los nuevos cines, Brecht se convirtió en un referente destacado: “en los textos más radicales, Brecht fue leído en clave de combate contra los poderes domesticadores del espectáculo, del mito y la ficción” (Id., 148-149).

Las películas subterráneas se apropian de una serie de procedimientos formales que estaban presentes en los cines “radicales” (Walsh, 1981),<sup>239</sup> más específicamente en las obras de Jean-Luc Godard (las que pertenecen al período comprendido entre 1965 y 1967, o sea, las que son inmediatamente anteriores a su vinculación con el colectivo cinematográfico Dziga Vértov) como *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965); *Masculino, femenino* (*Masculin, féminin*, 1966); *Weekend* (1967); *La Chinoise* (1967); *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), y de Straub-Huillet como *Crónica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968) u *Othon* (1970).<sup>240</sup> Procedimientos que, de alguna manera, Wollen sistematiza con el nombre de contracine y que funciona como una antítesis del modo de representación institucional. Si este último se caracteriza por la transitividad narrativa, la

---

<sup>239</sup> Un cine que lleva consigo las marcas del proceso de producción y que se refiere a sus propias condiciones de existencia.

<sup>240</sup> No solo los procedimientos, sino también las estructuras narrativas y los núcleos temáticos son tomados como fuentes de inspiración por los cineastas subterráneos. Podemos notar el estrecho vínculo que existe entre *Crónica de Anna Magdalena Bach* con *La pieza de Franz* u *Othon* con *La civilización...* Lo mismo sucede con algunas escenas de *Repita con nosotros...* como, por ejemplo, la de la entrevista televisiva a los protagonistas en el baño, que es muy similar al film de Godard, *Masculine, féminin*. Del mismo modo, hay un estrecho vínculo entre *Puntos suspensivos* con películas como *Pierrot el loco* o *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. Más adelante nos detendremos en analizar específicamente esta relación.

identificación, la transparencia, la diégesis simple, el cierre, el placer y la ficción, el contracine se caracteriza, justamente, por su opuesto: la intransitividad narrativa, el extrañamiento, el énfasis en el plano discursivo, la apertura narrativa, el displacer y la realidad. Si bien las películas pueden enmarcarse, a partir de estos parámetros, dentro de un contracine, no podemos entenderlas como una absoluta alteridad al modo de representación institucional.<sup>241</sup> En este sentido, las películas juegan con las ficciones en vez de desprenderse totalmente de ellas; cuentan historias, pero también las cuestionan; expresan el juego del deseo y el principio de placer, y también los obstáculos para su realización (Russo, 2002).

Tomando entonces como base el modelo de Wollen, pero a su vez entendiendo que en este cine no hay una oposición, sino más bien una dialéctica entre los términos propuestos,<sup>242</sup> analizaremos los films a partir de una serie de categorías –la fragmentación, la opacidad y la reflexividad–<sup>243</sup> que funcionan como matrices de estos procedimientos disruptivos y que tienden a socavar de manera intempestiva el modo de representación institucional, al fragmentar las estructuras narrativas, evidenciar la puesta en escena, desarticular el montaje tradicional y quebrantar los mecanismos de identificación entre el actor/personaje/espectador.

### **1.2.1. La fragmentación**

La fragmentación como principio disruptivo de la narración está asociada a la noción de “intransitividad” que plantea Wollen en relación con el contracine y se manifiesta como una ruptura sistemática del flujo del relato. Esto no solo complejiza la narración, sino que tiene implicancias directas en la construcción de la espacio-temporalidad, que opera a partir de saltos, sin una ilación lógica ni coordenadas estables.

---

<sup>241</sup> Wollen está focalizado en *Viento del Este*, una película de Godard perteneciente a su período dentro del colectivo Dziga Vertov, en el cual se abandona la ficción en pos del ensayo y la narración es mínima. En tanto que las películas *underground* están en consonancia, como señalamos anteriormente, con los films del director de su etapa anterior.

<sup>242</sup> En efecto, el cine *underground* se puede concebir como un cine de ficción (que juega con los límites del documental) con una construcción diegética (que puede ser múltiple), que construye verosímiles (que se encuentran subvertidos o parodiados) y en el cual se narra una historia (fragmentada), con personajes (esquemáticos u opacos), que están emplazados en un tiempo y un espacio determinado (que aparecen extrañados).

<sup>243</sup> Una cuarta categoría, la intertextualidad, que también es una noción central en el cine subterráneo, tendrá su desarrollo y un abordaje específico en el apartado siguiente, vinculado específicamente a los procedimientos estéticos que englobamos dentro de la categoría estética de la “chatarra” en tanto fragmento discursivo.

En las películas subterráneas, hay una interrupción constante del devenir narrativo, que puede involucrar al relato en su totalidad o bien presentarse como una serie de imágenes disruptivas que se encuentran por fuera de la diégesis y que conspiran en contra de una lectura lineal, progresiva y continua de la trama. En el primer caso, observamos la utilización de tres procedimientos específicos: la construcción episódica, la diégesis múltiple y la espacialización de la narración. En el segundo caso, se trata de pequeños *inserts*, imágenes o carteles que se intercalan de manera esporádica y funcionan como un comentario de la narración principal, o bien pueden revestir formas más complejas y desarrolladas, hasta llegar a conformar incluso bloques narrativos independientes.

Films como *Puntos suspensivos* y *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* estructuran su narración de manera episódica. Cada episodio corresponde a una secuencia determinada que está además indicada por un título que le da nombre y que la diferencia del resto.<sup>244</sup> Un procedimiento que Brecht ya había configurado en su texto *Pequeño organon para el teatro* publicado originalmente en 1948. Allí, el dramaturgo alemán señalaba la narración episódica como uno de los procedimientos fundamentales para la constitución de un teatro épico. Su función consistía en interrumpir la narración, para quebrar, de esa manera, la relación lógica y causal entre los acontecimientos, anticipar con los títulos lo relatado y así quitar todo tipo de interés en la fábula.<sup>245</sup>

La película de Cozarinsky está compuesta por doce episodios,<sup>246</sup> en los cuales cada uno responde a una temática y a un estilo diferente. “Cada secuencia tiene un tono deliberadamente opuesto a las demás”, sostiene Cozarinsky (1973b, 17).<sup>247</sup> Estas secuencias, claramente delimitadas por el título pero también por el modo de representación particular de cada una, funcionan de una manera semiautónoma. Salvo

---

<sup>244</sup> Modelo que continúa al inaugurado por *The Players...* y que está descrito en el capítulo II, en “El azar como principio rector”.

<sup>245</sup> Dice el punto número 67 del texto: “Con el fin de evitar que el público se introduzca en la fábula como en un río, para dejarse arrastrar por la merced de la corriente, deben estar de tal manera concatenados los hechos que se noten enseguida las juntas. Los acontecimientos no deberían sucederse inadvertidamente, sino que debe poderse intervenir por ellos mediante la facultad de juzgar. [...] Las partes de la fábula deben enfrentarse cuidadosamente, manteniéndose la estructura propia de estas partes, como obritas dentro de la estructura global de la obra. Para este fin convienen títulos” (en *Pequeño organon para el teatro*, Granada, Quijote, 1983, 17).

<sup>246</sup> Los títulos de estos episodios son: “¿Quién es este hombre?”, “Un atisbo”, “¿Qué hace por las mañanas?”, “Primer encuentro de la vida marcial”, “La necromancia”, “¿Dónde ocurre todo esto?”, “Segundo encuentro: escena de la vida burguesa”, “Hacia la aventura”, “¿Qué hace por las noches?”, “Ejercicios”, “Un descuido”, “Tercer encuentro: escenas de la vida eclesiástica”.

<sup>247</sup> El tratamiento estético de cada una de estas secuencias será abordado en el próximo apartado del capítulo III, “Una estética de la chatarra”.

por el primer episodio y el último, el orden de las secuencias podría variar sin modificar relevantemente la trama. No hay una progresión dramática causal que determine que estos deban seguir una lógica determinada. Se ve anulado, de esta forma, cualquier tipo de *suspense* o intriga narrativa, ya que ningún acontecimiento incide directamente en otro.

También el film de Kleinman tiene una construcción episódica, en este caso, dividida en tres partes: “Para una etiología del consumo”, “El mensaje” y “*L’amour fou: Ballet Folklorique des Argentines en deux Tableaux*”. Al igual que sucede con *Puntos suspensivos*, aquí cada episodio funciona de manera independiente y está construido con un registro que lo diferencia del resto. El primero es una suerte de encuesta televisiva en la cual cada uno de los personajes responde a preguntas relacionadas con su trabajo, su familia, su economía. El segundo episodio tiene una construcción narrativa más clásica y presenta el conflicto propiamente dicho entre los personajes; no obstante, la iluminación, trabajada en tonos verdes y rojos (que provienen de los veladores que se encuentran al lado de la cama), provoca cierto extrañamiento. Finalmente, el tercer episodio tiene un registro completamente diferente de los dos anteriores. Ubicado en un espacio y un tiempo indeterminados (la música y la escenografía nos remiten a una Europa del siglo XIX), los protagonistas vestidos de indios bailan, según las órdenes que comanda la coreógrafa en francés –escuchamos solo su voz– al compás de un vals. Finalmente, Nelly y Arturo terminan tomados de la mano con el Escudo nacional de fondo.

Aunque en *Opinaron* no hay una delimitación explícita entre las diferentes partes que componen el film (no llevan un título como en el caso de las dos anteriores), cada secuencia funciona de manera autónoma. Las escenas no tienen ningún tipo de ligazón causal y el hilo argumental es más que precario. Asistimos al protagonista en sus acciones: dándose una ducha, arrastrándose por el cementerio, relacionándose amorosamente con una joven, llegando al teatro. La instancia sonora (aunque también fragmentada e inconexa) es el único elemento que aparece como una constante a lo largo de la película.

Si, como hemos visto en estos casos, la división en episodios o en actos es una manera de fragmentar y desestabilizar el desarrollo lineal y continuo de la narración, también

existen otras formas que revisten un grado de complejidad mayor y están asociadas a lo que Wollen denomina “la construcción de múltiples diégesis”. Este es quizás uno de los conceptos más interesantes que plantea el teórico. Sobre todo, porque nos permite entender con mayor claridad por qué muchas veces estas películas nos resultan tan difíciles, confusas y desarticuladas. Mientras el modo de representación institucional plantea la construcción de un mundo homogéneo, coherente, donde el tiempo y el espacio conforman un núcleo integrado, sin fisuras, aquí se observa la superposición, sin explicaciones de tipo dramático o narrativo, de mundos heterogéneos, con grietas por doquier, con vacíos imposibles de completar. Este tipo de construcción narrativa que ya estaba presente en *The Players...* (en la que las dos líneas argumentales –los ensayos de los actores de la obra *La tempestad* y la “guerra” entre los Players y los Ángeles Caídos– se mezclan y es imposible determinar cuándo finaliza una y cuándo comienza la otra) aparece en *La civilización está haciendo masa y no deja oír*. En el film de Ludueña, se entrecruzan dos líneas narrativas: la lucha de las prostitutas por liberarse de los rufianes que las tienen esclavizadas y la trama que corresponde a la tragedia shakespeariana. Estas historias que nacen separadas comienzan en determinado momento a mezclarse hasta que, finalmente, todos los personajes confluyen en el mismo espacio de la cárcel. Dado que la película no presenta coordenadas espacio-temporales estables, resulta arduo diferenciar si estamos en la actualidad, en una representación teatral o en una comedia musical. Esto último está referido a que en la película se introducen una serie de actos musicales (interpretados por las prostitutas y en los cuales estas comentan sus desdichas y desventuras en clave sonora) que también conspiran (al igual que la diégesis múltiple) contra la narración fluida del film.

Si bien en *La pieza de Franz* se puede hablar de un universo fracturado similar a la película de Ludueña, aquí no sería pertinente hablar de una diégesis múltiple, sino de una espacialización narrativa, ya que el débil hilo dramático que conforma la historia se dispersa en imágenes y sonidos que, “por su similitud y su relativa independencia del contexto inmediato, pertenecen al mismo conjunto paradigmático” (Bordwell, 1996, 317). La película plantea un conjunto de planos y escenas que pertenecen a la serie “musical” (el concertista que interpreta la sonata en el piano; la recreación como un *tableau vivant* de Liszt al piano; los ensayos en el teatro; las coreografías de las bailarinas, etc.); otro conjunto que pertenece al bloque estético/filosófico (las fotografías de diversos pensadores y filósofos como Nietzsche, Marx, Freud, y cartas,

escritos y manifiestos sobre reflexiones estéticas de estos y otros pensadores, y artistas entre los que se encuentran el propio Liszt, Feuerbach, Wagner) y, finalmente, el bloque “político” (imágenes documentales de las manifestaciones populares por el triunfo de Cádiz en las elecciones de 1973, carteles explicativos que comentan la situación política del país, las canciones y los gritos de los manifestantes, imágenes de los diarios de la época). El montaje del film consiste, justamente, en la combinación de todos estos elementos que se van distribuyendo durante la película sin una relación dramática evidente. Los elementos de cada uno de estos conjuntos se ordenan ya no por coordenadas lógicas (una relación causa-efecto), sino retóricas o formales, como si se tratara de motivos visuales y sonoros que se reiteran en un ciclo de movimientos, ritmos y cadencias.

La interrupción del flujo de la historia también puede estar generada por lo que Darío Villanueva, desde un enfoque narratológico, denomina “pausa digresiva” (1992). La pausa digresiva aparece cuando un personaje o narrador interrumpe el hilo de la narración y se separa del resto del relato para referirse a otra cosa. Como señala el autor, a través de esta técnica, que se encuentra asociada al ritmo narrativo, “el discurso se pone al servicio de las indicaciones hermenéuticas, metanarrativas o ideológicas asumidas por el autor implícito consumiendo, por lo tanto, texto sin avanzar en el tiempo de la historia, cuyo fluir queda momentáneamente en suspenso” (1992, 122). En los films aparecen una serie de imágenes o carteles (es muy común la irrupción de textos escritos que comentan o señalan las imágenes en la pantalla)<sup>248</sup> que cortan el devenir dramático de la acción. Por lo general, estos fragmentos están claramente señalados y tienen un estatuto diferente del resto de la película. Este es el caso, por ejemplo, de la fugaz imagen del vampiro Nosferatu del film de Murnau en *Puntos suspensivos* o los reiterados *inserts* del jinete en *La familia unida esperando la llegada de Hallelujah* y que provienen del film de Mario Bava. No es casual que para estas digresiones narrativas las películas apelen a otros textos audiovisuales. La intertextualidad es uno de los procedimientos discursivos más utilizados por las

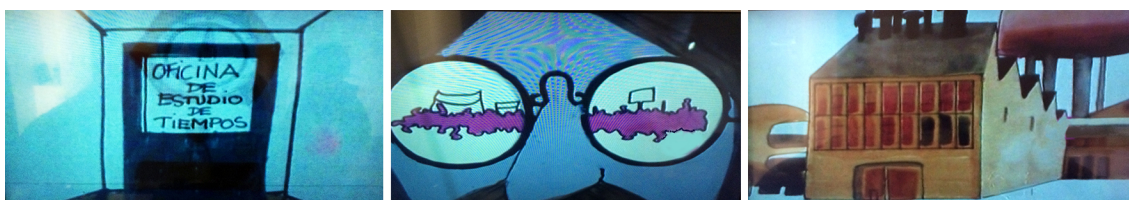
---

<sup>248</sup> Las películas que más trabajan con la aparición de carteles extradieгéticos que cortan la acción dramática son *Alianza para el progreso* (en la que se apela a una funcionalidad irónica del texto con respecto de la imagen que la antecede) y *La pieza de Franz* (en la que el texto –espacializado– se entreteje con otra serie de motivos visuales y sonoros para reflexionar sobre determinados problemas estéticos o filosóficos).

películas para, entre otras cuestiones –y que analizaremos más detenidamente en el próximo apartado–, señalar un salto, un quiebre en la narración.

En otras películas, estas irrupciones pueden adquirir mayor relevancia y desarrollo dramático y convertirse en breves narraciones independientes que solo se encuentran unidas con la trama principal del relato de manera simbólica. En *El búho*, se destacan tres secuencias autónomas que, de manera intempestiva, interrumpen la historia de Marta y sus desventuras amorosas, laborales y familiares. La primera de ellas corresponde a un fragmento del film de René Clair, *Viva la libertad*. (Nuevamente se hacen presentes las marcas intertextuales.) La película del cineasta francés, blanco y negro y silente, muestra la alienación de los obreros en una fábrica a partir de los movimientos automáticos y mecánicos de los trabajadores en la cadena de montaje. En otra escena (Kamin extrae fragmentos que corresponden a diversas instancias del film), se expone el contraste que existe entre el espacio bucólico del campo, donde el protagonista se escapa para descansar y la fábrica, una verdadera cárcel a la que el personaje debe retornar luego de ser apresado por la policía. Finalmente esta secuencia culmina con la escena de unos niños en el aula donde un maestro escribe en el pizarrón: “El trabajo es obligatorio; el trabajo es la libertad”.

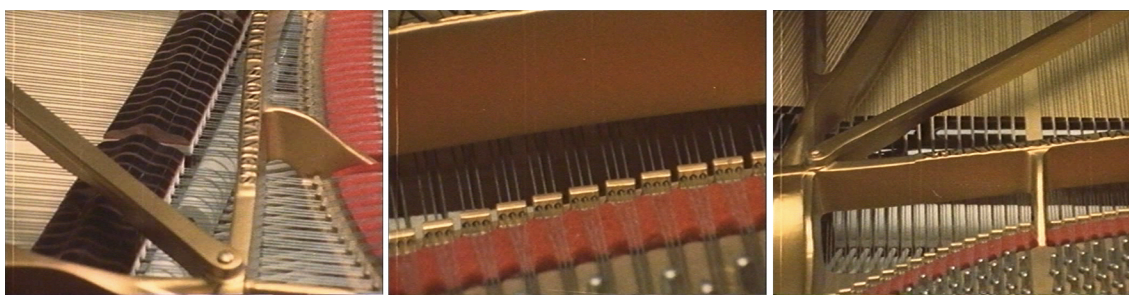
La segunda secuencia trata sobre un documental acerca de “la oficina de los estudios del tiempo”. Con un abordaje claramente paródico, una serie de dibujos animados guiados por una voz narradora expone, de manera didáctica, los métodos que deben emplear los empresarios para obtener más y mejor productividad de sus empleados.



Mientras estas dos secuencias se hilvanan simbólicamente a la trama a partir del conflicto socioeconómico del film (la relación entre explotadores y explotados), la tercera secuencia, que muestra una sesión de terapia de un esquizofrénico en un manicomio, tiene otras derivaciones. Este fragmento documental, tomado de una consulta médica en el Hospital Borda, se vincula con el drama personal, psicológico de

la protagonista que comienza lentamente a perder sus facultades mentales y a sufrir alucinaciones persecutorias.

Finalmente, a través del juego con la materialidad fílmica, como ocurre en determinados momentos de *Puntos suspensivos* o *La pieza de Franz*, la narración se detiene y deja lugar a la combinación de texturas: figuras, movimientos, luces y sombras. Una “pausa digresiva” que adquiere aquí una impronta más radical, dado que las imágenes llegan a perder incluso su cualidad mimética-referencial. En el episodio “Segundo encuentro: escena de la vida burguesa”, del film de Cozarinsky, la cámara se detiene de manera prolongada para retratar los rostros de los protagonistas. A partir de un trabajo de sobreimpresión de la imagen, van apareciendo detrás de una silueta oscura (que no es otra que el perfil del director) los diferentes personajes: el cura, la mujer burguesa, el padre. En *La pieza de Franz*, el concierto del pianista se convierte en una imagen no figurativa. A través de un plano detalle de las cuerdas del piano, las imágenes pierden todo tipo de referencialidad, y se manifiestan como un juego de ritmos visuales y secuencias sonoras. Esta imagen, cuasi abstracta, resalta otro de los tópicos que analizaremos a continuación: la opacidad.



### 1.2.2. La opacidad

“Opacidad” es el término que utiliza Xavier (2008) para referirse a un tipo de discurso cinematográfico que propone una construcción particular de la imagen basada en el efecto de la pantalla como superficie y composición visual, y que se opone al discurso de la “transparencia” entendida esta como un *efecto ventana* que transmite una impresión de realidad; una reproducción directa del mundo real sin ninguna clase de mediaciones. Las películas subterráneas, en tanto promotoras de una textualidad opaca,



exploran con diferentes procedimientos para evidenciar aquello que en el cine tradicional es invisibilizado y desterrado: la instancia de la representación.<sup>249</sup>

Una de las operaciones destinadas a desterrar la ilusión de transparencia es la de socavar los códigos en los cuales reposa la construcción espacial del cine clásico;<sup>250</sup> códigos que son herederos de las normas de figuración del Quattrocento, que otorgaba una visión del mundo encuadrada, centrada y profunda. “El cine tradicional se inscribe como descendiente directo de la perspectiva, que se descubre durante el Renacimiento y que reformula el arte pictórico. Alberti lo expresa más claramente como el abrir una ventana al mundo. Por supuesto que la cámara es nada más que el medio tecnológico que permite una perfecta construcción de la perspectiva”, sostiene Wollen (1986, 122). En oposición a esta construcción renacentista de la imagen, que recrea la ilusión de un espacio tridimensional, las películas subterráneas van a apelar a una “medievalización” (España, 2005a) de la pantalla. Los films utilizan una serie de procedimientos técnicos y operaciones formales que combinados les permiten generar este efecto de una imagen plana, superficial: la posición de cámara frontal y fija, el encuadre que evade la línea del horizonte, el foco fijo que no integra la figura con el fondo, la iluminación intensa y pareja que elimina los contrastes entre luces y sombras, la utilización de lentes focales largos, y la obturación del fondo a partir de la colocación de telones pintados o paredes blancas. Este tipo de construcción es la que se ve, por ejemplo, al comienzo de *Alianza para el progreso*, en la que los personajes parece que estuvieran directamente adosados, pegados sobre un fondo de un cielo gris, o en la escena en la que el técnico represivo fusila al traidor frente a la cruz. En *La civilización...*, sucede algo similar en una de las primeras escenas cuando el Cliente discute con el Rufián, y sus cuerpos se recortan sobre una pared blanca, o en *Beto Nervio...*, cuando se presenta a Super Super.

---

<sup>249</sup> En realidad, este énfasis en la representación no solo aparece como una crítica al lenguaje “transparente” del cine clásico, sino también en otras modalidades o registros fílmicos como el documental.

<sup>250</sup> Si bien como sostiene Eduardo Russo en su libro *El cine clásico, Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea* (2008), la noción de MRI no puede ser entendida como un sinónimo de “cine clásico” (el MRI es como señalamos en la nota n. 3, un modelo de transformación constante que se sustenta en los mecanismos históricos de representación hegemónica; y en ese sentido el “cine clásico” no sería más que uno de los momentos por los que atraviesa el MRI hasta nuestros días), en cierta manera y fundamentalmente a lo que hace a la conformación espacial en sentido narrativo, la visión de Burch sobre el MRI y la del “cine clásico” que sostienen autores como Wollen (1986), Heath (2000) o Xavier (2008) pueden ser consideradas de manera análoga.



*Beto Nervio...*



*La civilización está haciendo masa....*



*Alianza para el progreso*

Este afán de quitarle toda clase de tridimensionalidad a la imagen queda evidenciado en la composición de los *tableaux vivants* (que literalmente significan “cuadros vivos”) que aparecen tanto en el apoteósico acto final del film de Kleinman como en la recreación de la pintura “Liszt al piano” en *La pieza de Franz*. En *Beto Nervio...*, por su parte, la composición visual de la historieta, intertexto que opera en toda la película, es trasladada a la pantalla. Como si se tratara de la viñeta del cómic, la figura de Super Super aparece en varios momentos aislada de su contexto y recortada sobre un fondo rojo intenso para dar la sensación de que estuviera suspendida en el aire.



En algunos momentos, las imágenes incluso pierden sus cualidades específicamente cinematográficas: es decir, pasan a convertirse en imágenes estáticas, fijas, sin movimiento. Un recurso que es utilizado con frecuencia en el film de Bejo y también en el de Kleinman, hacia el final, cuando los protagonistas aparecen abrazados conformando el Escudo nacional. En este caso, la decisión de incorporar fotografías se dio a causa de un problema técnico en la instancia del rodaje. Mientras se estaba filmando la escena, una de las lamparitas que adornaba el escudo entró en cortocircuito y prendió fuego el *set*. Como no había dinero para filmar nuevamente la escena, se utilizaron las fotografías que se habían tomado antes (y que en la jerga se denomina

“foto fija”) y se las incorporó a la pantalla. El efecto de *zoom* de la cámara cinematográfica está generado a partir de una lupa que amplifica algunas partes de la imagen. Esto es un claro ejemplo de la incorporación de lo aleatorio a la película y que analizaremos en el apartado siguiente cuando abordemos las precarias condiciones de producción de los films.



Sin embargo, antes que la puesta en escena o la puesta en cámara, el procedimiento que por antonomasia genera esta idea de un mundo continuo y estable (y que, metafóricamente, Wollen describe como una *ventana abierta al mundo*) es el montaje. Principio regulador y generador de un espacio narrativo (Heath, 2000), el *découpage* clásico (entendiendo este como un sistema complejo y altamente codificado) logra transformar la fragmentación en continuidad. A partir del proceso de sutura,<sup>251</sup> el espectador logra percibir las imágenes inconexas, dispersas y fragmentarias, como una serie ininterrumpida de movimientos continuos. “La construcción del espacio en el cine clásico es su implicación para el espectador en el ‘tener lugar’ del film como narrativa, proceso de un constante reencuentro –el espacio regulado, orientado, continuado, reconstituido”, sostiene Heath (2000, 21), al que le añade otro eslabón fundamental para la conformación de este proceso, las transiciones:

Las transiciones en el cine clásico otorgan una coherencia de lugar y ubican al espectador como el sujeto unificado y unificador de su visión. Si varias

---

<sup>251</sup> Proceso al que Heath describe en los siguientes términos: “El uso de las estructuras de la mirada y del punto de vista –ejemplarmente, la imagen de campo/contracampo [...]– es fundamental para este proceso que ha sido descrito en términos de sutura, una puntada o ligadura similar a la unión quirúrgica de los labios de una herida. En su movimiento, sus encuadres, sus cortes, sus intermitencias, el film incesantemente plantea una ausencia, una falta, que es recapturada para [...] el film, ese proceso que enlaza al espectador como sujeto en la concepción del espacio cinematográfico” (2000, 37).

imágenes sucesivas representan un espacio bajo diferentes ángulos, el espectador, víctima del “efecto engaño”, percibe espontáneamente el espacio como unitario (Ibíd.).

Esas transiciones a las que se refiere el autor están regidas por una serie de normas específicas y son las que, en definitiva, permiten establecer una idea de continuidad allí donde solo hay fragmentación. “Las famosas reglas de continuidad funcionan justamente para establecer una combinación de planos de modo que resulte una secuencia en la que las imágenes fluyan, tendiente a disolver la ‘discontinuidad visual elemental’ en una continuidad espacio-tiempo reconstruida”, explica Xavier (2008, 44). Si clásicamente la continuidad se construye sobre la fragmentación, en estos films la fragmentación no hace sino subrayar el carácter aislado y autónomo de cada uno de estos elementos.<sup>252</sup> Tanto desde el montaje horizontal (que involucra la concatenación de imágenes en el plano sintagmático) como desde el vertical (la relación paradigmática entre la banda de imagen y la banda sonora), las películas evidencian el carácter del film como discurso, como construcción audiovisual.

### *El montaje horizontal*<sup>253</sup>

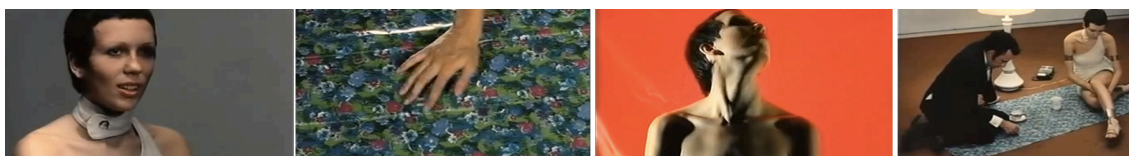
En un acto de radicalidad absoluta, la secuencia de *Puntos suspensivos* “Hacia la aventura” está estructurada a partir del falso *raccord*. Se pasa de un primer plano a uno general sin transiciones. Las miradas de los personajes no se corresponden, la figura que se encontraba en un determinado momento a la derecha ahora aparece a la izquierda. Lo

---

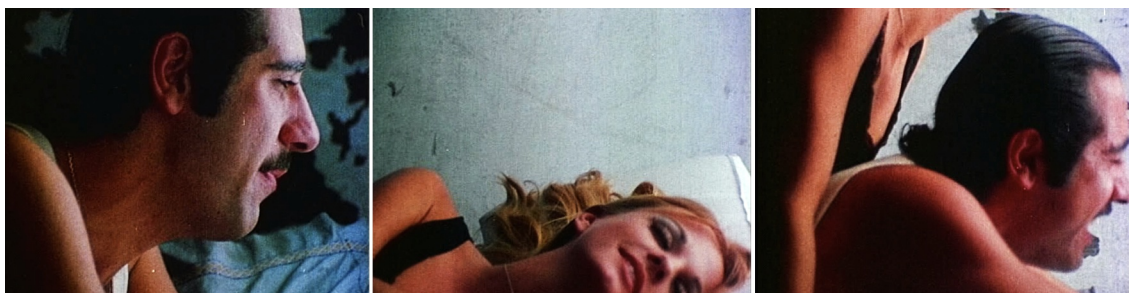
<sup>252</sup> Esta continuidad no solo es socavada desde el montaje, sino también desde la puesta en escena. En *Beto Nervio...* el automóvil que conduce el protagonista es modificado en la mitad de la historia. En *La familia unida...*, de manera más evidente, son dos actrices diferentes las que interpretan el papel de la madre muerta. Si bien estos problemas de continuidad están en estricta relación con inconvenientes en la instancia de producción, estos son reincorporados al film como parte de las digresiones discursivas (cuestión en la que nos detendremos en el apartado denominado “Una estética de la escasez”).

<sup>253</sup> Basado en el concepto de “doble exposición” planteado por Maya Deren en “La poesía y el cine, un simposio” (publicado en *The Film Culture Reader*, 1970, 17), Xavier (2004) sostiene que en un film hay dos tipos de montaje que operan de manera simultánea: un montaje horizontal -la sucesión continua de imágenes y “que privilegia las estructuras espaciotemporales de la acción” (Id. 337)- y un montaje vertical, la relación paradigmática que se establecen entre la banda de imagen y la de sonido así como las conexiones intertextuales que estas producen. En este segundo tipo de montaje, nos abocaremos a estudiar únicamente las relaciones entre la banda de imagen y la banda sonora. Las relaciones intertextuales serán abordadas en otro apartado.

mismo sucede con la iluminación, que se modifica de un plano a otro sin ningún tipo de justificación dramática.<sup>254</sup>



En *La civilización está haciendo masa y no deja oír*, también encontramos una escena que está construida enteramente a partir de la subversión de las leyes de la continuidad. Una mujer, la Prostituta, y un hombre, el Rufián, están teniendo relaciones sexuales en una habitación. En lugar de enfatizar la continuidad entre los planos, Ludueña hace exactamente lo contrario: los cuerpos son representados como si fueran un *puzzle* que no termina de encajar correctamente. Por el *raccord* de mirada y la posición de los personajes parecería que el hombre se encunetra arriba de la mujer; sin embargo en el último plano podemos observar que es ella quien está encima del hombre.



Situado en las antípodas de los films anteriores, *Alianza para el progreso* en lugar de destacar la fragmentación del montaje hace justamente lo contrario: construye todas las escenas a partir de planos secuencias. En algunos momentos, la cámara se encuentra en una posición fija y son los personajes los que se mueven dentro de ella (como la escena inaugural en la cual son presentados los personajes, la del fusilamiento del técnico represivo o la del velatorio del Sindicalista), lo que genera un efecto teatral antes que cinematográfico. El resultado, sin embargo, es muy distinto al realismo ontológico predicado por André Bazin para este tipo de tomas.<sup>255</sup> Los tiempos muertos, la

<sup>254</sup> En el contexto general de la película, esta secuencia tiene una intencionalidad específica: parodiar a los films “agramaticales” de los sesenta, según comenta el director (Cozarinsky, 1973b, 18).

<sup>255</sup> André Bazin (1956) sostiene que en la realidad cotidiana ningún acontecimiento está, a priori, dotado de un sentido determinado. Hay una “ambigüedad inmanente” de lo real, y que el cine –en tanto registro–

inmovilidad del plano, la posición neutral de la cámara y, por consiguiente, la abulia del espectador terminan por quitar todo tipo de dramaticidad a la escena y por evidenciar también la construcción del cine clásico que se basa en la sutura permanente. No sin cierto sarcasmo, el director explica su rechazo al montaje tradicional:

Siendo muy niño [presencié] una filmación. [...] Cuando finalmente la vi en el cine descubrí que lo que había costado tanto trabajo rodar se reducía a un plano de cinco segundos. Esa fue la primera gran decepción y la primera gran experiencia: comencé a odiar profundamente el realismo y las tomas cortas (Ludueña, 1974, s/d).<sup>256</sup>

*La pieza de Franz* presenta un caso interesante de interrupción espacial. Lo digresivo no aparece aquí por una ruptura con el *raccord* o por una utilización sistemática del plano secuencia, sino por un uso indebido de la continuidad. Un concertista está tocando el piano en un salón del siglo XIX. Mientras ejecuta la sonata, la cámara se va acercando hasta que finalmente solo podemos ver la espalda del intérprete y sus manos sobre el piano. Sobre ese plano se produce un corte, casi imperceptible. El ámbito se transformó; está ahora vacío. Nos encontramos nuevamente en el siglo XX. De esta manera, Fischerman logra desestabilizar el espacio al trabajar de forma minuciosa y sincronizada la continuidad entre las imágenes.



---

puede capturar, fundamentalmente, a partir de dos procedimientos formales: el plano secuencia y la profundidad de campo.

<sup>256</sup> En “Un film político donde ganan los malos; una comedia musical donde pierden los buenos”, *Clarín*, el 31 de enero de 1974.

### *El montaje vertical*<sup>257</sup>

“El sonido es algo que la mayoría de la gente no percibe en cuanto sonido: percibe lo que está en la imagen y el sonido es algo que lo acompaña, por donde pasan una cantidad de sentidos”, expresa Cozarinsky en una entrevista (1972, 17). En efecto, la banda sonora y, fundamentalmente, la relación de esta con la banda de imagen es una fuente de experimentación constante en los films, que buscan explorar nuevos horizontes expresivos y simbólicos.

En el cine clásico, la banda de sonido cumple una función narrativa, destaca climas dramáticos y ayuda a construir una verosimilitud del mundo diegético. También es parte fundamental para la conformación de la continuidad espacial. Como sostiene Xavier: “Frente a cada plano, el sonido presente es otro factor decisivo de definición clara del espacio que se extiende más allá de los límites del cuadro; en la construcción de la escena, la discontinuidad visual encuentra otro elemento fuerte de cohesión en una continuidad sonora que indica que se trata del ‘mismo ambiente’” (2008, 51). En las películas *underground*, por su parte, se destacan una serie de procedimientos que tienden a subvertir los parámetros en los que reposa el montaje vertical del modo de representación institucional. Alan Williams (1982), en un artículo que examina una serie de características textuales en los films de Jean-Luc Godard, reconoce tres aspectos fundamentales en la conformación de la banda sonora y que se pueden trasladar al análisis de los films que nos ocupan; estos son: una ruptura de la sincronización entre ambas bandas, una utilización disruptiva de la jerarquía sonora y una independencia de la banda sonora respecto de la banda de imagen.

La banda sonora es una construcción compleja y ecléctica que está compuesta por diferentes pistas que operan simultáneamente: la voz (que puede provenir de los personajes representados o de una instancia narrativa exterior, como la voz *over*); la música (que puede estar incorporada a la diégesis -la fuente de sonido está originada en un elemento que proviene de la trama- o puede ser extradiegética, como una melodía que acompaña y refuerza determinados momentos del film) y el sonido ambiente (conjunto de efectos, ruidos y espectros sonoros que, al igual que el resto, pueden estar

---

<sup>257</sup> Véase *supra* nota n. 253.

en relación con el mundo diegético o no). Cada una de estas pistas reviste una jerarquía determinada en la construcción general de la película. Por lo general, es la voz la que tiene un plano sonoro destacado, fundamentalmente, cuando lo que se está representando es una conversación entre diferentes personajes. En estos casos, tanto el sonido ambiente como la música pasan a un segundo plano y, de esa forma, los diálogos se transmiten de manera más clara al espectador.

Esta graduación de la intensidad sonora es la que aparece trastocada e invertida en *Puntos suspensivos*. Durante la secuencia “Segundo encuentro: episodio de la vida burguesa”, la empleada doméstica, interpretada por Marilú Marini, sirve la mesa. El sonido de sus tacos contra el piso se amplifica tanto que resuena como balas o disparos. (Connotación que no es casual, ya que lo que está reprimido en ese almuerzo, de lo que no se habla, es de la muerte, en la selva, del hijo guerrillero de la pareja burguesa). El sonido es tan fuerte que anula temporariamente las voces de los personajes. Cuando este sonido finalmente desaparece, y las voces se vuelven claras, lo que se dice no tiene ningún sentido, no expresa absolutamente nada, demostrando, cual Ionesco o Beckett, la imposibilidad de la comunicación. En otro momento, durante el mismo episodio, sucede algo similar cuando el ruido de una tubería se transforma en una intensa cascada que impide escuchar la conversación que mantienen el cura y la señora burguesa en el balcón. Un sonido ambiente que debería ser completamente accesorio ocupa el primer plano sonoro y evita, de esta manera, que la información que surge de los diálogos entre los personajes pueda ser transmitida de manera apropiada al espectador. El mismo recurso es utilizado, por tercera vez, cuando el protagonista sube a un taxi y el vehículo se dirige hacia un lavadero de autos. Por la radio están transmitiendo una noticia referida a los Sacerdotes para el Tercer Mundo.<sup>258</sup> El primer plano sonoro es aquí ocupado nuevamente por el agua, que permite escuchar tan solo algunas frases sueltas, como “proceso de liberación”, “toma de posición” o “adhesión al proceso revolucionario”. Este sonido en particular, el del agua cuando fluye, está presente también en *El búho*, aunque adquiere, en este caso, la forma de una expresión subjetiva de la psiquis de la protagonista. En la película de Kamin, el sonido del agua comienza siendo sutil y forma parte, con otra serie de ruidos, del ambiente sonoro de la casa de

---

<sup>258</sup> Fue un movimiento dentro de la Iglesia Católica argentina, muy cercano a organizaciones de la izquierda peronista y en ocasiones al marxismo, que intentó articular la idea de renovación de la institución eclesiástica con una fuerte participación política y social. Estuvo conformado principalmente por sacerdotes activos en villas miseria y barrios obreros entre 1967 y 1976.



Marta; podría tratarse de una gotera o una tubería en mal estado. Sin embargo, y a medida que la enfermedad mental de la protagonista va en aumento, este lentamente va perdiendo su carga diegética y se vuelve cada vez más intenso y abrumador hasta que invade por completo el plano sonoro del film.

Otra manera de evidenciar el sonido de la película, de resaltarlo, es precisamente a través de su negación. Hay varias secuencias en los films en las cuales se anula cualquier tipo de información sonora: no se oyen voces ni música ni siquiera el sonido ambiente. El comienzo de *Alianza para el progreso* es uno de esos casos. En una suerte de prólogo, la película retrata a cada uno de los personajes que van a participar de la trama: el General, USA, Alicia, el Artista, etc. La cámara está inmóvil y el sonido está omitido. Al tratarse de la primera escena de la película, se podría pensar que existe algún problema de índole técnico que imposibilita la audición. Sin embargo, esta hipótesis queda descartada en seguida, ya que, luego de esa breve introducción, la banda de sonido se hace presente. Este hueco sonoro se vuelve a producir cuando USA y el General deciden deshacerse de uno de sus aliados (el Sindicalista), y lo envían a matar por los hombres que, supuestamente, se encargaban de su seguridad. Este es uno de los momentos clave del film; sin embargo, la distancia que provoca el silencio absoluto de la imagen le quita cualquier tipo de dramatismo e impacto a la escena. En el comienzo de *Puntos suspensivos*, también se experimenta con la banda sonora a partir de una dialéctica entre la ausencia y la presencia del sonido. El protagonista camina por las calles del centro porteño, mientras cientos de papelitos son arrojados desde las ventanas de los edificios. No hay sonido ambiente ni música que acompañen las imágenes. Lo único que se oye es el ruido ensordecedor de las campanadas de una iglesia (sonido que remite a un espacio que no está representado en el campo visual) y que es abruptamente interrumpido por un silencio absoluto. Esta dinámica, que se reitera una y otra vez (campanadas/ silencio/ campanadas), subraya el carácter digresivo de la banda sonora que transita por un carril paralelo al de la imagen.

Otro de los recursos utilizados por los films para señalar el proceso de montaje entre la banda sonora y la de imagen es la falta de sincronía entre lo que se escucha y lo que se

muestra en la pantalla.<sup>259</sup> En *La pieza de Franz*, el concertista toca una sola tecla del piano (mostrado en un cerrado plano detalle) mientras desde la música se reproduce una compleja y extensa melodía. La protagonista de *El búho* es visitada, en uno de esos brotes psicóticos que la acosan, por el “tomador de tiempos” que transporta un enorme reloj realizado de papel. Ella, enfurecida con la situación, toma el reloj y lo arroja al piso y al caer emite un sonido similar al del vidrio cuando estalla. La imagen (el reloj de papel) y el sonido que responde a esa imagen (el sonido del vidrio) son claramente incompatibles y resaltan el carácter alucinatorio de toda la escena. En *Puntos suspensivos*, el cura y la chica burguesa se reúnen para conversar sobre Marcial. En un determinado momento, la conversación sigue su curso pero solo se desarrolla en el plano sonoro, dado que en la imagen no hay signos de diálogo entre los personajes. Sus rostros, inmóviles, no presentan señales de gesticulación alguna. Estas voces, ahora desencadenadas, autónomas, adquieren un estatuto indefinido: no son diegéticas (ya que no están enunciadas por personajes ni dentro ni fuera del campo –lo que las convertiría en una voz en *off*–) ni tampoco se las pueden considerar narrativas, extradiegéticas (voz *over*). Tienen un carácter indeterminado, son “voces flotantes”. El efecto, sostiene Bordwell, “es montar las voces *over* libres de ninguna relación estricta con la acción de la historia, y convertirlas en fragmentos que van en paralelo con la imagen” (1996, 331).

Apelando a los recursos señalados anteriormente (la jerarquización, la sincronización y la autonomía sonora), *Opinaron* es la película que más indaga y desarrolla las tensiones entre la banda de imagen y la de sonido. El film abre con la pantalla vacía: solo aparece un fondo blanco cuya única finalidad es servir de soporte para que las conversaciones entre los personajes tengan lugar. Si en *Puntos suspensivos* y *Alianza para el progreso* la tensión es generada por la ausencia de sonido, acá sucede, exactamente, lo contrario: es la ausencia de imagen lo que causa el desconcierto inicial. Oímos voces femeninas y masculinas, aunque no se puede determinar con precisión de qué están hablando. La siguiente escena nos presenta al protagonista, un angustiado “Tito” Ferreiro que está tomando una ducha en el baño. Solo se oye el ruido intenso, saturado del agua que cae (nuevamente aparece este tópico) y que es interrumpido por frases que no corresponden

---

<sup>259</sup> Este desfase entre las dos bandas ya estaba presente en *The Players...* en la secuencia “La fiesta de los espíritus”, en la que la falta de sincronización hacía que los personajes masculinos terminaran interpretando una canción con voces femeninas, y viceversa, lo que provocaba un efecto cómico.

ya a la diégesis, sino a una instancia discursiva diferente; una metanarración en la cual los actores, el director y los técnicos comentan el film. “Yo creo que es una representación de lo que está en su cabeza”, expresa Ferreiro, tras lo cual retorna el sonido incesante y abrumador de la lluvia de la ducha. Luego, en la escena en la que el protagonista se arrastra, dolorido y apesadumbrado entre las tumbas del cementerio, el plano sonoro es invadido por una grandilocuente música clásica, una ópera. Más tarde, cuando la pareja intenta llevar a cabo su acto amoroso en medio de la naturaleza, se activa otro recurso: la jerarquización sonora del sonido ambiente. En este caso, el cantar de las aves silvestres (cotorras, pájaros, gallos) pasa a ocupar un lugar destacado y predominante.

A la manera de un experimento lingüístico, *Opinaron* deconstruye el espesor sígnico en el que reposa la banda sonora. A diferencia de lo que sucede con las imágenes de un film que, salvo algunas pocas excepciones, operan sintagmáticamente (es decir, una después de otra), el plano sonoro funciona, por definición, a partir de la acumulación de diversas capas. Aquí, sin embargo, cada uno de estos sonidos ocupa la totalidad del espacio sonoro y, cuando otro aparece, el anterior es anulado, suprimido. Incluso los diálogos aparecen desdoblados: por un lado, se encuentran las voces que comentan las imágenes y, por el otro, los cuerpos: a los que solo se los representa físicamente, ya que están imposibilitados de comunicarse de manera verbal. Se produce una segmentación entre la fuente sonora de la voz y la voz propiamente dicha. Una desintegración que se traslada también a las palabras que pronuncian los actores: la reiteración de las frases o, por el contrario, la supresión de parte de ellas impide la construcción de un discurso coherente y comprensible. Finalmente, las voces solo se dedican a emitir sonidos guturales, meros balbuceos que le quitan todo tipo de referencialidad al lenguaje en términos de comunicación humana.

*La pieza de Franz*, por su parte, plantea una relación particular entre las dos bandas que integran el discurso cinematográfico. La película, basada en la obra musical del grupo Acción Instrumental, le otorga al plano sonoro una relevancia que no tiene en ninguno de los otros films. Invirtiendo las premisas de la realización cinematográfica tradicional, el director estructura la obra en función de la melodía, para luego incorporar la banda de imagen. Como señalaba Margarita Fernández, integrante del grupo, la propuesta de Fischerman era realizar una película en la cual el cine “escuche a la música igual que un

discípulo escucha a su maestro” (citado en Juárez, 2007, 99). En la carta que presentó el cineasta para pedir un subsidio al Fondo Nacional de las Artes, escrita por su amigo y colaborador ocasional del grupo Edgardo Cozarinsky, se deja entrever el carácter eminentemente musical del proyecto:

Este film supone una nueva etapa, que probablemente no será la última, de un trabajo cuyo punto de partida y principio organizador ha sido y sigue siendo la *Sonata en Si menor*, de Liszt. Es necesario, por lo tanto, partir de la primera instancia, la más puramente musical de nuestro trabajo, para que el proyecto del film cobre su sentido y dimensión exactos.

[...]

No procuramos obtener una dócil ilustración de la música, sino realizar, en ese curso paralelo al de sonido que es el de la imagen, una investigación comparable a la realizada con la partitura de Liszt (citado en Juárez, 2007, 99-100).<sup>260</sup>

Al *collage* musical de la obra original (en la pieza conviven la sonata de Liszt con fragmentos de otras obras de diversos autores),<sup>261</sup> Fischerman le añade un *collage* visual: escenas documentales del contexto social inmediato; imágenes alegóricas de bailarinas vestidas con trajes alusivos a la Revolución Francesa; ensayos del concertista en un teatro. Y junto con todo eso (o en el medio y cortando las diferentes escenas), una serie de carteles que funcionan como consignas ideológicas y políticas. Dada la fuerte referencialidad de las imágenes y los momentos emblemáticos de la historia que retrata, un periodista le preguntó al director si la película podría ubicarse dentro de la categoría de cine político, a lo que Fischerman respondió de manera categórica: “No, musical” (citado en Peña, 2003, 117). Sucede que, si bien la película propone una mirada política clara y manifiesta (como analizaremos en el tercer apartado del capítulo), es la música – con sus melodías, cadencias, ritmos, silencios– la que termina de configurar la trama; la que le da unidad y cohesión. “La historia está contada por la música”, explica Fischerman (Id., 115), pero la historia entendida ya no en términos descriptivos o programáticos, sino como el propio Liszt lo proponía en sus poemas sinfónicos: como “oposición de contrarios y circularidad” (Ibíd.). Las imágenes están unidas ya no por una lógica narrativa, sino por un sentido poético o filosófico. El montaje remite a la

---

<sup>260</sup>El texto original de Cozarinsky está fechado en 1972.

<sup>261</sup>Esto será analizado en profundidad en la segunda sección del capítulo, “Una estética de la basura”.

estructura musical<sup>262</sup> que le da origen: el *collage*, la mezcla de materialidades sonoras, y la posibilidad –como sostiene una de las citas incluidas en el film– de que “cualquier acorde pueda suceder a cualquier otro”.

### **1.2.3. La reflexividad**

Todas las operaciones narrativas y espectaculares señaladas hasta el momento tienden a correr el foco del film, que pasa de la historia al discurso; de la trama a los procesos que la conforman. Sin embargo, existen una serie de operaciones textuales que se dirigen específicamente a revelar el carácter ficcional de las películas; en las que estas se muestran, explícita o implícitamente, como artefacto estético. Esto sucede, por ejemplo, cuando el universo extrafílmico, el detrás de escena, se hace presente en la pantalla. De esta manera, se quiebra con la concepción clásica de un universo cerrado y autónomo. La mostración de micrófonos, claquetas, cables y cámaras; las indicaciones del director hacia los actores; la mirada intempestiva y directa a cámara de los actores ponen en evidencia todo aquello que las delata en tanto construcción y que se mantiene oculto en el cine de ficción tradicional.

En la película de Miguel Bejo, el Padre decide dar un discurso debido a la inminente profanación del cuerpo de su difunta esposa. La escena está construida como una suerte de parodia de una conferencia de prensa presidencial. Delante del personaje, que se encuentra frente a un escritorio y mira a cámara, vemos pasar los cables de luz y elementos de utilería (una escalera) que delatan el carácter escenográfico del espacio. La impronta marcadamente artificial de esta escena es subrayada por las palabras del Padre que se dirigen exclusivamente al sujeto detrás de cámara: “Si son espectadores, que les interesa el bien de la familia, habrían sabido distinguir quiénes son los agentes del caos”. Y concluye con un enunciado que refuerza el carácter extradiegético de la escena: “Señores y señoras, esta historia tendrá un final feliz, y que mi familia y la Patria me lo demanden si así no sucediera”.

---

<sup>262</sup>Estructura que hemos analizado con el nombre de espacialización sonora.



Si en *La familia unida...* todavía puede existir algún tipo de ambigüedad respecto de la mostración del artificio cinematográfico, debido a que el Padre podría estar “actuando” frente a una cámara televisiva (el espectador al que se dirige puede ser el televidente, y no nosotros), en *Puntos suspensivos* no queda ninguna duda de que nos encontramos frente a una representación. En el episodio “Primer encuentro de la vida marcial”, el personaje del Coronel realiza un *striptease* con su uniforme reglamentario para luego vestirse como un hombre de negocios. La escena está filmada en Lumiton, la misma locación que se utilizó para filmar *The Players...* Y, al igual que Fischerman, Cozarinsky decide mostrar el estudio cinematográfico como tal: con sus enormes faroles, sus telones y su utilería. Además son incorporadas a la escena, a través de una voz en *off*, las indicaciones que el director, fuera de campo, les va realizando tanto a los técnicos como a Villanueva.<sup>263</sup>

En *El búho*, aparece un recurso interesante con respecto a la mostración del detrás de escena. El film nos hace partícipe de todo el andamiaje técnico que se utiliza para la construcción del discurso audiovisual (las cámaras, los reflectores, los micrófonos), pero aquí encuadrado dentro de un programa que mira la protagonista por televisión. En una escena, se ven a dos personajes conversando dentro de un automóvil. Sin embargo, a través de un plano general, vemos que, en realidad, el auto no existe y que este ha sido recreado por la posición de los personajes y por un único elemento de utilería: un volante.

---

<sup>263</sup> La escena comienza con la imagen de un telón blanco y un pizarrón con un mapa de América Latina. Las palabras “acción” y “luz”, que son pronunciadas desde un fuera de campo, dan paso a la aparición del actor, quien comienza a interpretar su papel. Mientras Villanueva se desviste, escuchamos que el director lo insta a apresurarse. En otro momento, lo arenga, aplaudiéndolo y felicitándolo. Finalmente, la voz pide “corte”, y las luces se apagan y dan por finalizado este episodio.



En esta denuncia constante a la impostura de la representación cinematográfica, es habitual que aparezcan en pantalla los propios cineastas, no en el rol de actores, sino en el de directores. Si bien ninguna de las películas *underground* llega al punto de rodar una secuencia como la “Fiesta de los espíritus”, de *The Players...*,<sup>264</sup> la figura del director aparece de diversas maneras y con grados variables de protagonismo. En *Puntos suspensivos*, por ejemplo, Cozarinsky aparece en varios momentos del film: de forma muy sutil como una silueta en la que se proyectan los rostros de los personajes, como voz en *off* cuando dirige al actor Roberto Villanueva mientras se transforma de Coronel en un empresario burgués, y en un breve cameo en la escena del urinario donde el personaje tiene su crisis y, por primera vez, pierde el control de sí mismo y comienza a llorar mientras se seca las manos.



Por su parte, Miguel Bejo aparece retratado en una de las escenas de *Beto Nervio...* En el directorio de Subterra, los directivos van colgando en la pared la fotografía de todos los miembros de la empresa que han sido asesinados a lo largo del tiempo. Uno de ellos corresponde al retrato del director.

---

<sup>264</sup> Como señalamos en el apartado “El azar como principio rector” en el capítulo II, esta secuencia muestra a cinco directores (los integrantes del Grupo de los Cinco) bailando junto con los actores y registrando con sus cámaras todo lo que sucede allí. El resultado de esa filmación son las imágenes que, efectivamente, estamos viendo.

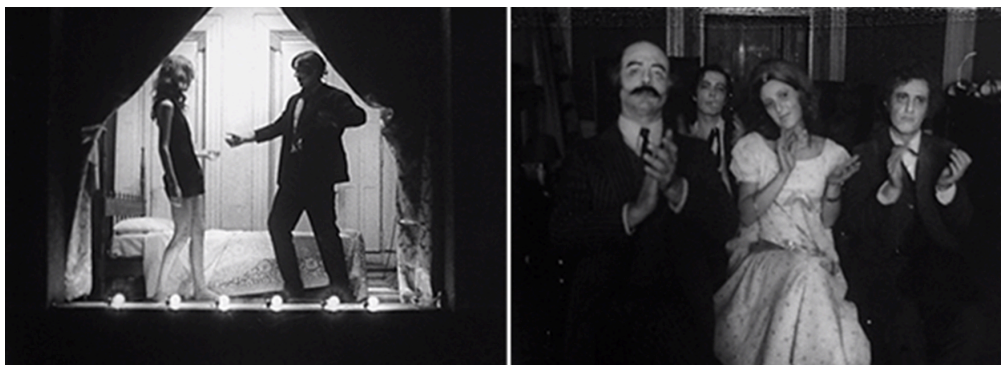
Julio Ludueña también está presente en sus dos películas subterráneas: mientras en *Alianza para el progreso* solo escuchamos su voz –es quien le realiza a Alicia una serie de preguntas que están relacionadas con los deseos y motivaciones del personaje (“¿Quién sos Alicia?”, “¿dónde estás?”, “¿qué querés?”) y le da indicaciones sobre su papel (“Bueno, ahora seguí peinándote”)–, en *La civilización está haciendo masa y no deja oír* aparece sentado junto con el resto del elenco en una sala de cine, como señalábamos anteriormente. En *La pieza de Franz*, también asistimos al momento en que los integrantes del Grupo Acción Instrumental están ensayando una partitura musical. Repentinamente, fuera de campo, se oye una voz que sugiere: “Probá Bartók”. Si bien podemos suponer que esa frase proviene del director que está detrás de cámara, tampoco podríamos afirmarlo, ya que el film trabaja con material de archivo del grupo y esta imagen bien podría tratarse de un material anterior. Sin embargo, y más allá de que la voz pertenezca o no a Fischerman, lo que interesa es que la figura del director está presente como instancia enunciativa (pudiendo corresponderse o no con la “encarnación real” del cineasta), logrando derribar la cuarta pared y abriendo el campo de acción al detrás de escena. La misma función cumple la voz de la coreógrafa en *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* cuando, en el episodio final, y como una suerte de álter ego del director, se dirige a los actores ordenándoles cómo deben moverse.

Otra manera ya más tradicional y clásica de denunciar el carácter ficcional y artificial del film es a partir de la incorporación de representaciones dentro de la representación. Esto aparece cuando los personajes asisten a una proyección de cine, como en *La familia unida...* cuando –como indica textualmente la película– “los de afuera asisten a una proyección clandestina”, o cuando el personaje del cura en *Puntos suspensivos* se refugia en una sala cinematográfica para ver una película. De un modo altamente autoconsciente, en la finalización de *La civilización está haciendo masa...* son los propios actores, junto con el director, los que asisten a la proyección del film que ellos mismos realizaron y que nosotros, los espectadores, estamos simultáneamente mirando.





La representación teatral cumple una función similar y ocupa un lugar destacado en las películas: *La pieza de Franz* transcurre la mayor parte del tiempo en un teatro, mientras en *Alianza para el progreso* es el espacio en donde habita y realiza sus obras el Artista. La instancia teatral aparece también en el último episodio de *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* a la manera de un *tableau vivant* (“cuadro vivo”); una forma de representación típica del siglo XIX francés, que se caracterizaba por la recreación performativa de obras de arte célebres.<sup>265</sup> La carga simbólica que tiene el teatro como instancia de representación es tan fuerte que en varias oportunidades es utilizado por los films como locación, aunque no tenga una injerencia directa en la trama. No hay nada, a nivel dramático, que justifique la utilización del teatro como ámbito en *Beto Nervio...* cuando al final los directivos de Subterra anuncian que han derrotado a las fuerzas del mal, en *Puntos suspensivos* cuando el cura celebra la misa católica, o en *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* cuando asistimos –junto con la familia– al encuentro sexual entre la Hija y el vampiro misterioso.



*La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*

#### 1.2.4. El personaje como construcción

La opacidad, la fragmentación y la reflexividad, que hemos señalado como los ejes/matrices de las operaciones textuales en las películas, también son parámetros válidos para analizar la construcción de los personajes. Tanto desde el diseño narrativo

---

<sup>265</sup> Durante el Segundo Imperio francés y hasta finales del siglo XIX, los teatros solían representar cuadros vivos sobre un escenario: obras de arte (pinturas célebres) o situaciones (escenas religiosas, mitológicas, militares, y hasta eróticas). Zolá los definía como la diversión de una sociedad en decadencia. Luego de anunciarse el cuadro, se levantaba el telón y los actores permanecían inmóviles, estáticos, posando entre decorados. El *tableau vivant* es un motivo que aparece también en *La pieza de Franz* y que analizaremos en la segunda sección del presente capítulo.

como desde las técnicas de actuación, el personaje se convierte en el centro neurálgico de las indagaciones y las experimentaciones de los cineastas.

Similares en su conformación a los personajes de las *Morality plays* medievales,<sup>266</sup> los protagonistas de los films *underground* son más simbólicos que seres individuales. Son roles que representan a determinados sectores de la sociedad y no presentan una construcción psicológica desarrollada, motivaciones o deseos específicos, más allá de los intereses de su clase o arquetipo social. Por lo tanto, tienen una doble condición: son, a la vez, individuales y sociales; remiten a algo más que a ellos mismos, y su referente puede ser algo concreto (un país, una institución, una profesión) o una abstracción (una fantasía, una ideología, una pulsión). Según Miguel Bejo, *En la familia unida...* a cada actor le toca representar un arquetipo social diferente: el Padre representa la autoridad; la Hija, la inocencia y la virginidad; el Hijo, la rebelión; la Tía, la aceptación y la experiencia; el Novio, el machismo, mientras el personaje de Hallelwyn representa “la fantasía más profunda de todos los personajes” (1973, 20). Por su parte, Ludueña señala algo similar cuando dice que en *Alianza para el progreso* reemplazó “la psicología de los personajes por los esquemas de sus intereses” (1973, 19). Cada uno de los actores representan diferentes fuerzas sociales: el General (al aparato militar), el Empresario (a la industria), los técnicos represivos (a las fuerzas policiales), USA (al imperialismo norteamericano), Alicia (es la única que tiene nombre propio, aunque ella se presenta frente a cámara como “clase media”), el Artista (al intelectual comprometido). También sucede algo similar en *La civilización está haciendo masa...* Excepto Coriolano y Volumnia (que, en realidad, son citas de la tragedia shakespeariana) y Eros y Tánatos (personajes que representan, según la teoría freudiana, las dos pulsiones primarias del hombre: la de la vida y la de la muerte), el resto de los personajes no tienen nombre. Se los llama por su condición social: Prostituta, Rufián, Madama, Cliente. En este sentido, no importa la individualidad del personaje, sino el lugar que ocupa dentro del sistema. Es así como todas las putas son Prostituta, y todos los clientes son el mismo Cliente.

---

<sup>266</sup> Son obras dramáticas que surgen alrededor del 1400, de inspiración religiosa y de intención didáctica y moralizadora, en las cuales los personajes son abstracciones y personificaciones alegóricas del vicio y de la virtud.

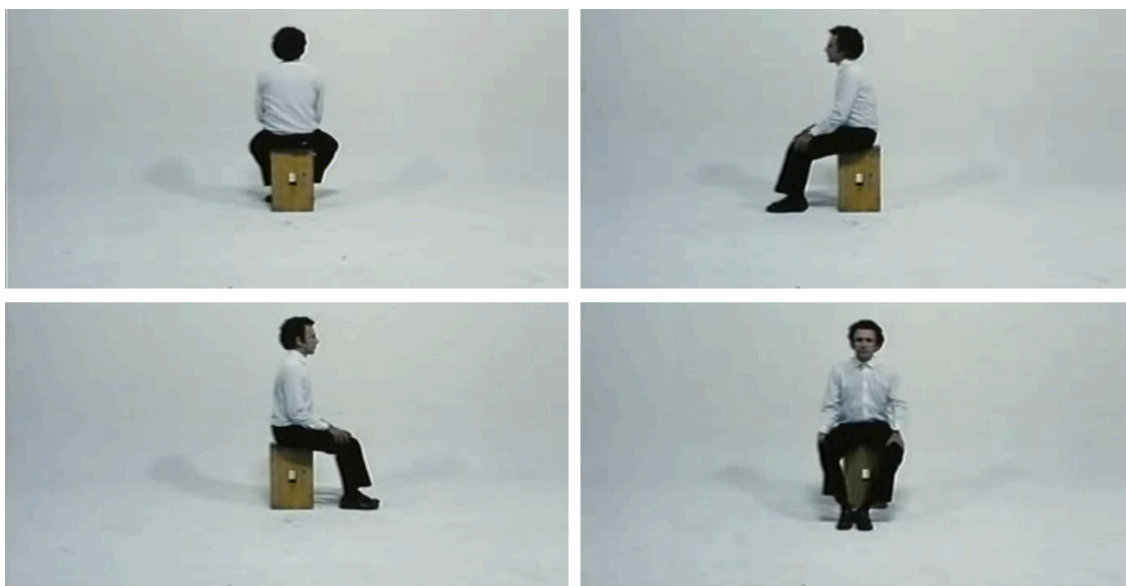
Esta idea de que en realidad el personaje no remite a una individualidad sino a un rol de carácter universal es reforzada en los films a partir de la interpretación de un mismo actor en diferentes papeles. Es el caso de *La civilización...* en la que Hilda Reyja interpreta tanto al personaje de Volumnia como de Madama, o de *Alianza para el progreso*, que utiliza siempre al mismo actor, Francisco Ángel Rivas, para la tarea de represor, sin importar que este haya sido asesinado en la escena anterior. De manera similar, en *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* es el mismo actor, Jorge Hayes, quien interpreta a dos personajes diferentes: el Padre y Hallelwyn. En *La pieza de Franz*, tampoco se establece una relación directa, identitaria, entre actor y personaje. Si bien Jorge Zulueta es el encargado de representar a Franz Liszt, también representa a otros personajes (que pertenecen a otros espacios y tiempos), al igual que el resto del elenco, cuyo rol varía durante el film. Este recurso, además de funcionar simbólicamente, genera una distancia, un extrañamiento radical respecto de las convenciones narrativas. Otro de los puntos que señala Wollen como característicos del contracine es el extrañamiento, una noción con una fuerte impronta brechtiana y que está involucrada, fundamentalmente, en la dinámica actor/personaje/espectador. Como respuesta a la identificación del cine clásico, la propuesta del cine *underground* es justamente la del *Verfremdung* (el extrañamiento): el actor debe tomar distancia de su personaje para que, de esa manera, el espectador sea consciente de que está ante una representación.

Los personajes del cine subterráneo distan de representar una idea de identidad, unidad y coherencia. No hay una “verdad” del personaje, porque no hay un trasfondo al que se pueda llegar. Nunca los llegamos a conocer en profundidad (quién es, qué desea, cuáles son sus aspiraciones) porque no es más que una máscara, una fachada. Es interesante destacar que el único film del corpus que propone una mirada más intimista del personaje, y que es *El búho*, retrata a un personaje esquizofrénico, con su psiquis fragmentada y enferma. *Puntos suspensivos* construye al personaje principal directamente como un vacío. No tiene nombre: es justamente “...” como lo propone el título de la película.<sup>267</sup> Según el propio Cozarinsky, el protagonista es “una especie de

---

<sup>267</sup> En rigor, el personaje del cura tiene un nombre, aunque solo un espectador atento puede dar con él. Casi al finalizar el film, y de una manera fugaz y anecdótica, un cartel indica: “...Y fue así como en un sereno atardecer de otoño, *M* emprendió un largo viaje”. Un apodo compuesto solamente por una letra: “*M*”, y cuyo significado se abre a una pluralidad de sentidos posibles: *M* de Marcial (el chico burgués que se transformó en guerrillero, *M* el vampiro: referencia a Nosferatu que aparece en el film, *M* de Marx: que

vacío central alrededor del cual los demás elementos le asignan papeles, relaciones, etc.” (1973b, 17). En un intento de conocerlo, de dotarlo de algún significado, la película nos introduce al personaje del cura a través de un cartel que pregunta: “¿Quién es este hombre?”, pero en lugar de darnos una respuesta certera (como era de esperar) solo atina a retratarlo desde diferentes ángulos. Es como si el director nos dijera que es a través de su corporalidad la única manera que tenemos nosotros, espectadores, de acceder al personaje. De la misma manera, al final de la película y como señala Cozarinsky, “tampoco hemos aprendido nada” (1973b, 17) sobre el protagonista, no le hemos podido añadir información, aunque sí pudimos ver cómo otros personajes y figuras reaccionaban frente a él.



La ambigüedad y el desconcierto son algunas de las características que describen a otro personaje que también está privado de nombre: el protagonista de *Opinaron*. Dado que el film no provee ningún tipo de información acerca del personaje (no hay diálogos ni carteles ni cualquier tipo de narración explicativa), la única información que tenemos sobre él –como sucede en el film de Cozarinsky– es a través de sus gestos corporales. Resulta difícil, por lo tanto, encontrar una lógica o un sentido a las acciones que “Tito” Ferreiro lleva a cabo, dado que se vuelven por momentos inesperadas (como cuando sus manos se autonomizan del resto de su cuerpo y lo intentan ahorcar), o contradictorias (pasa de la risa al llanto o de la desesperación al enfado en apenas segundos).

---

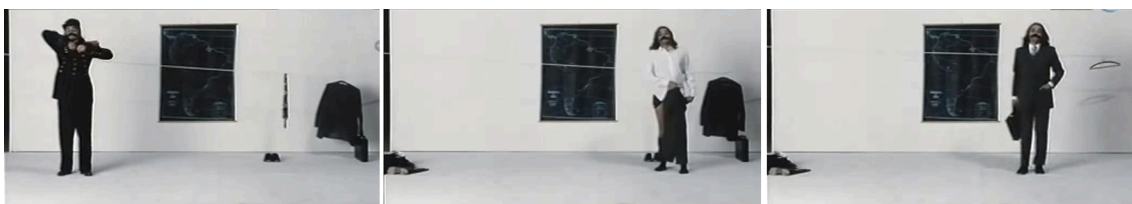
es el nombre que se escribe al comienzo del film en el pie izquierdo. Por lo tanto, el nombre (si es que se lo puede llamar de esa manera) tampoco le imprime identidad al protagonista.

Hay algunos films en los cuales incluso se tematiza esta idea de personaje como pura exterioridad, como mero simulacro, fundamentalmente a partir de una utilización simbólica del maquillaje y del vestuario. En *La familia unida...* vemos a “la parejita de enamorados” sentada en las butacas de un teatro lista para asistir al sacrificio ritual de la impúdica Hija. Sus caras están maquilladas de un modo tal que resulta imposible distinguir sus rasgos faciales, convertidos ahora en meros antifaces (la extremada blancura de sus pieles y los fuertes rasgos generados por trazos oscuros les quitan cualquier tipo de expresividad a los rostros).

Por otra parte, en *La civilización está haciendo masa y no deja oír* vemos a la Prostituta (una de las tantas, ya que ninguna adquiere un lugar destacado en la trama) que se desviste ante la mirada del personaje de Eros. Sin embargo, a medida que se va quitando la ropa, van apareciendo otros trajes debajo: el de una oficial del ejército nazi (con una esvástica bordada en la manga de la camisa), el de una monja y, finalmente, el de un vestido de novia.



En una escena similar, el Coronel de *Puntos suspensivos* se quita su uniforme militar y se coloca su traje de civil (una camisa, saco, pantalones y corbata); mientras se produce el cambio de atuendo, su discurso se va modificando: las odas a la Patria y a la tradición se transforman en una alabanza al sistema de mercado internacional. El Coronel se ha transformado (a partir del cambio de vestuario) en un hombre de negocios.



Algunos de los personajes de las películas subterráneas son, al igual que en la obra pirandelliana,<sup>268</sup> conscientes de que pertenecen a un mundo ficcional. Se encuentran, simultáneamente, dentro y fuera del relato. Hacia el final de *La familia unida...*, por ejemplo, el Padre (garantía del orden y la moral burguesa) se autoproclama “garante del orden interno de la película”. Por su parte, en *La civilización está haciendo masa...*, una de las prostitutas interpela directamente al espectador. Mientras mira fijo a la cámara, declama: “Supongamos que esto es una comedia, un espejo, la diferencia entre ustedes y nosotros es mínima. Yo estoy afuera, ustedes elijan el lugar que puedan”. Desde un discurso con una clara impronta psicoanalítica (alude al estadio del espejo lacaniano, concepto que estaba muy en boga y que se aplicaba con frecuencia a los estudios posestructuralistas del momento), la mujer reflexiona sobre la identificación entre el personaje y el espectador. En otro momento, una de las chicas le pregunta a otra: “¿Qué opinás del sexo? ¿El orgasmo es importante para vos?”. Frente a la mirada aterrorizada de su compañera que se niega a hablar, la joven toma la palabra: “Vos hablá nomás, cualquier cosa después se corta”, refiriéndose al acto de censura que implicaba la supresión de todas aquellas escenas del film que resultaran, por diversos motivos, subversivas. Beto Nervio, por su parte, se refiere a sí mismo como un personaje que proviene del ámbito de la historieta. A través del recurso de la voz *over*, que guía los hechos de la historia desde el punto de vista del protagonista,<sup>269</sup> el espectador es partícipe de los pensamientos y sentimientos del detective: “Traté de convencer a mis antiguos dibujantes y editores de renovar el *copyright* y darme otra oportunidad”.

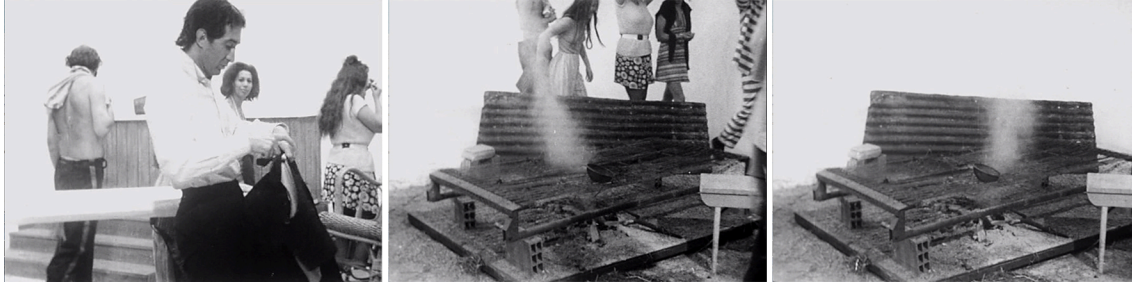
En algunos momentos, incluso, los actores dejan de interpretar a los personajes y se muestran en tanto actores. Dejan de cumplir su papel. O, mejor dicho, su rol justamente es mostrar la impostura de su actuación. Esto ya lo había planteado Fischerman en *The Players versus Ángeles Caídos*, cuando decide incorporar al film el descargo que realiza Clao Villanueva por la escasa participación que tanto él como el resto de los Players tuvieron en la película.<sup>270</sup> Hacia el final de *La familia unida...*, luego de que “los de afuera” festejen con un banquete la llegada de Hallewyn, los actores se quitan la ropa y dejan la pantalla vacía, lo que deja en evidencia la finalización de la representación.

---

<sup>268</sup> En referencia a la obra de Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de un autor* (1925), que problematiza precisamente este tópico.

<sup>269</sup> La utilización de la voz *over* está justificada dramáticamente, ya que es parte de los recursos narrativos del film *noir*, género en el cual se inscribe la película.

<sup>270</sup> Sobre el análisis de esta escena véase el capítulo II, la sección sobre el film en el apartado “Marginalidades y referentes”.



*La civilización...*, por su parte, concluye con los actores y el director en una sala de cine mirando el film que acaban de representar. En el film de Kleinman, la dinámica actor/personaje es trabajada a partir de un proceso de ambigüedad, en el cual los límites entre la ficción y la realidad se vuelven difusos. Los personajes llevan los mismos nombres que los actores que los interpretan: Nelly es Nelly (Tesolín) y Arturo es Arturo (Maly). En el último episodio del cuadro vivo, la coreógrafa les indica cómo deben moverse y dónde deben ubicarse: “Nelly, Arturo, preparados...”. En este momento, no sabemos si los interpela en calidad de actores, personajes o las dos cosas al mismo tiempo. De un modo más rupturista, *Opinaron* realiza un desdoblamiento de los protagonistas: mientras el ámbito de la imagen es el terreno de los personajes, el espacio sonoro es invadido por las voces de los actores; por sus “opiniones” respecto de sus interpretaciones en el film, y que incluyen frases como: “Estoy empobrecida como actriz, soy tal cual soy yo”, o “¿Qué te pasa a vos, qué sentís en esa escena?”.

#### *La interpretación actoral y las técnicas de vanguardia*

La puesta en abismo del juego actoral que aparece prácticamente en todas las películas del corpus se debe, principalmente, a los estrechos vínculos que establecieron los cineastas subterráneos con los movimientos teatrales de vanguardia del momento, y que estaban explorando con técnicas novedosas y extremas. La improvisación como pauta y génesis del trabajo del actor (y que tiene su antecedente cinematográfico directo en *The Players...* y en los cortos experimentales presentados en Santa Fe) es una constante en las películas. Influidos por las experiencias de las nuevas modalidades expresivas, como los *happenings* y las *performances* (que estaban en boga y se multiplicaban tanto en el Instituto Di Tella como en los ambientes alternativos de Buenos Aires), los cineastas comenzaron a ensayar nuevas maneras de abordar la dirección actoral. Bejo comenta que la construcción narrativa de su ópera prima estuvo basada en el ensayo (de varias

semanas) de una sola acción: la reunión familiar alrededor de la mesa. “A partir de ahí, había que sacar los personajes y luego armar las escenas” (Bejo, 2013). Por su parte, Kamin sostiene que evitó la elaboración de un guión, pues no quería caer preso de ciertas estructuras o márgenes preestablecidos. Quería darles mayor libertad a los actores por lo que la trama se iba conformando en el mismo momento del rodaje: “Fueron ideas [...] sueltas, no fueron líneas de desarrollo argumental. Fueron como una experiencia que yo quería hacer y [donde yo tenía que] librarme de lo narrativo” (citado en Honorio, 2011, 51). Filippelli sostiene, por su parte, que su medimetraje es en sí mismo un ejercicio de improvisación. “El origen de la película tiene que ver con los trabajos que Alberto Ure hacía en su taller de actuación. De hecho, los dos actores de la película provenían de ahí.”

En efecto, dentro de este panorama, Alberto Ure fue sin lugar a dudas la figura que mayor influencia ejerció en el estilo interpretativo de los films.<sup>271</sup> Fiel admirador de las propuestas antiilusionistas de Meyerhold,<sup>272</sup> Ure abogaba por un tipo de actuación que estuviera en las antípodas del método realista-naturalista stanislavskiano.<sup>273</sup> Para él, no existía una verdad interior que debía ser develada y transmitida con la mayor fidelidad posible al espectador: “Nunca creí demasiado [...] que detrás de una máscara social podía aparecer un rostro verdadero; más bien pensaba que detrás de una máscara social solo podía aparecer otra máscara social” (2003, 377). En efecto, y tomando como base uno de los tópicos fundamentales del teatro épico brechtiano, Ure basaba su método en la noción de “distanciamiento”:

Ese concepto plantea un cuestionamiento de las nociones de personajes y persona-actor, y una crítica de las relaciones entre esos dos términos que se

---

<sup>271</sup> Sobre la relación de Ure con los integrantes del grupo subterráneo véase el capítulo I, “El grupo. La conformación de una tribu: otros participantes”.

<sup>272</sup> Vsévolod Meyerhold (1874-1940) fue un director teatral, actor y teórico ruso; generó uno de los métodos actorales más innovadores del siglo XX, con procedimientos como “La invención consciente” o la “Biomecánica”. Defensor de las vanguardias, y fundamentalmente del simbolismo, Meyerhold murió víctima del régimen estalinista, que lo fusiló luego de confinarlo varios años a prisión. Véase al respecto, el *Diccionario del teatro*, de Pavis (1998).

<sup>273</sup> Konstantín Stanislavski (1863-1938) fue un actor, director escénico y pedagogo teatral ruso, que, cansado de la falsedad que caracterizaba el estilo de actuación en su país, decidió fundar un método interpretativo basado en técnicas realistas naturalistas. Así creó una serie de procedimientos como el “Método de las acciones físicas” (el actor debe experimentar durante su interpretación emociones semejantes a las que atraviesa el personaje interpretado), la “memoria emotiva” (la reproducción por parte del actor de las emociones relacionadas con su pasado vivencial) y el “sí mágico” (que consiste en la aceptación de las circunstancias dadas del personaje, al hacer “como si” estas fueran propias).



establece en el terreno de la ilusión teatral y de todos sus artificios. [...] Esa distancia del actor al personaje debería ser simétrica con la que establece el espectador con la narración, para lograr así que nadie se identifique con nadie, o por lo menos, para que las identificaciones sean muy fugaces y [...] hace surgir redes de razonamiento entre las que zigzaguea la ilusión como material provisorio de interconexión (2003, 79).

Ure no fue solo director y dramaturgo, sino que también creó su propio método de enseñanza. A través del laboratorio de experimentación teatral, llevado a cabo en la clínica de Fontana, y en sus experiencias con el psicodrama (que realizaba junto con “Tato” Pavlovsky), Ure combinaba las técnicas del teatro pobre de Grotowski<sup>274</sup> con las enseñanzas del teatro antropológico de Barba.<sup>275</sup> También incorporaba elementos de las vanguardias teatrales norteamericanas que había vivenciado en su viaje a Nueva York a fines de los sesenta, como el *Living Theatre*,<sup>276</sup> el *Performer Group*,<sup>277</sup> el grupo de teatro político callejero *The Third World Revelationist*<sup>278</sup> y el *Open Theatre*.<sup>279</sup>

Muchas de las técnicas actorales creadas por Ure fueron trasladadas a la pantalla por los cineastas subterráneos. Uno de los ejercicios actorales más conocidos del maestro, denominado “improvisaciones controladas” (y que, a su vez, era una técnica basada en la noción del “compañero secreto” de Grotowski), consistía en susurrarle al actor,

---

<sup>274</sup> En sus escritos teóricos compilados en 1968 con el nombre de *Hacia un teatro pobre*, Jerzy Grotowski (1933-1999) sostiene que el teatro es, ante todo, la relación entre el actor y el espectador. Todo lo relativo a la puesta en escena (como la iluminación, el decorado, los efectos sonoros) e incluso el maquillaje y el vestuario son, según su perspectiva, completamente accesorios e innecesarios. En ese sentido, el “Teatro pobre” se focaliza exclusivamente en el trabajo del actor que, evitando cualquier tipo de técnica preestablecida, debe atender a las posibilidades expresivas que derivan de la experimentación con su cuerpo, con sus expresiones faciales, sus movimientos, sus posturas, etcétera.

<sup>275</sup> Eugenio Barba (1936) es un autor, director e investigador teatral italiano. Se dedicó a indagar, en su tratado sobre antropología teatral, sobre las múltiples manifestaciones escénicas tanto en Occidente (Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud y Grotowski, entre muchos otros) como en Oriente (el Teatro Nô, el Kabuki, el Onnagata, el Barong, el Kyôgen, el Kathakali, la ópera china y las danzas balinesas) y logró determinar una serie de principios que configuran la “esencia de lo bioescénico”; es decir, una serie de configuraciones preexpresivas y universales, y que son anteriores a cualquier tipo de codificación.

<sup>276</sup> Grupo de teatro experimental creado por Judith Malina en Nueva York a fines de los cuarenta. El grupo entendía el teatro como una forma de vida, extendiéndose más allá de los límites de la representación.

<sup>277</sup> Grupo teatral de vanguardia dirigido por Richard Schechner y que trabajaba a partir de los postulados de Grotowski.

<sup>278</sup> Grupo liderado por Enrique Vargas y que trabajaba junto con los *Black Panthers*, el grupo político afroamericano.

<sup>279</sup> Dirigido por Joe Chaikin, el grupo practicaba lo que se denominó “Teatro del ridículo”. Esto implicaba un tipo de actuación exacerbada, que remitía a las “perversiones más estereotipadas [en un] intento de encadenar entre ellas alguna narración absolutamente primitiva y convencional” (citado en Ure, 2003, 357).

mientras este hablaba, las palabras que debía pronunciar. “En vez de dejar que un actor vea qué le sale de bueno, le hablo al oído y lo voy controlando, lo apuro. Le hago de dramaturgo. Así voy trabajando cada vez con más intensidad” (Ure citado en Tcherkaski, 2003, s/d). Así se disminuía la concentración excesivamente interior del actor, para favorecer su expresión y lograr que “el pensamiento del actor se desarrolle como un diálogo, que en general es polémico. Mi voz se va transformando en una voz interna y provoca mayor libertad en el actor” (Ibíd.).

Miguel Bejo explica que ese método de actuación fue utilizado por varios actores en *La familia unida...* Lo que es bastante lógico si se tiene en cuenta que la mayoría de los intérpretes del film provenían del taller de Ure, como Ferreiro, que interpretaba el papel del Hijo, o Irma Brandeman, que hacía de la Hija (y que más tarde tendría un papel como una de las prostitutas en el segundo film de Ludueña). Osvaldo de la Vega, por su parte, regresaba de realizar experiencias límite con algunos integrantes del *Living Theatre* en Brasil.<sup>280</sup> El cineasta recuerda que el actor Jorge Hayes, que interpretaba al yerno de la familia, intentaba trasladar ciertas de estas técnicas interpretativas al plató: “Jorge me decía, aprovechando una parte que se grababa sin sonido: ‘Vos me decís y yo hago...: levántate..., mirá por la ventana... etc.’” (Bejo, 2013).

Más allá de que eran varios los actores que provenían de su taller (a los ya mencionados podemos añadir a Arturo Maly [que interpretaba el rol de Arturo en la película de Kleinman] y Rolando Revagliatti [que participa tanto en *La familia unida...* como en *La civilización...* y que además estudió con otros maestros como Oscar Fessler y Roberto Villanueva]), donde se observa con mayor claridad la influencia del director teatral en el cine *underground* es en la película de Filippelli. *Opinaron* fue interpretada por dos de sus discípulos: Oscar Ferreiro y Juana Demanet. La improvisación, la utilización de la corporalidad del actor para transmitir determinados conceptos, el trabajo casi primitivo e incluso infrahumano de las interpretaciones ubicaron a *Opinaron* en la veta más experimental del método ureliano, aquella ligada a la idea del “actor santo” de

---

<sup>280</sup> En el libro *La invención del paraíso. El Living Theatre y el arte de la osadía* (Taurus, 2015), Carlos Granés comenta la peligrosidad de los experimentos performativos llevados adelante por De la Vega y señala, por ejemplo, la perforación de los pezones con ganchos a Judith Malina, a quien incluso llega a clavarle la punta de un cuchillo en el hombro, lo que le hubiera ocasionado la muerte si ella no reaccionaba a tiempo.

Grotowski.<sup>281</sup> Esta dinámica entre los actores era más profunda y visceral, y apelaba a que cada uno de ellos pudiera ejercer un tipo de control sobre el otro:

El actor A saltaba por el oído del actor B y recorría el interior de su cabeza, podía confundir ideas en su cerebro, romper algunas, combinar otras, tramar voces persecutorias, pasar a ser una tensión en las cuerdas vocales, una caries, un ahogo, una úlcera [...] y salir por donde podía, resignándose a ser expulsado del cuerpo entre heces (Ure, 2003, 384).

En *Alianza para el progreso*, por su parte, se mezcla la actuación distanciada, incluso esquemática de USA (interpretada también por Juana Demanet)<sup>282</sup> con el registro más naturalista de Lorenzo Quinteros (egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático), quien interpreta a uno de los guerrilleros. Es interesante también el quiebre de registros actorales que se produce en *El búho*. Mientras el tono general de las actuaciones es bastante monocorde (de tipo realista naturalista), una escena llama particularmente la atención: la del hermano enfermo.<sup>283</sup> A simple vista pareciera que estamos ante algún ejercicio de improvisación actoral o una sesión de psicodrama. El muchacho se encuentra en una sala y habla frente a otros ¿pacientes?, ¿doctores? sobre las razones que lo llevaron a estar en ese lugar. “¿Por qué viniste acá?”, le preguntan, para luego indicarle que elija una persona para contarle sus sentimientos y recrear los gestos hechos en aquella ocasión en la que no pudo controlar su ira. Sin embargo, esta extraña secuencia no está tomada de un *workshop* o un taller de teatro, sino que son imágenes documentales que registran parte del trabajo terapéutico de adolescentes psicóticos en el

---

<sup>281</sup> Grotowski no contempla, para el trabajo del actor, ninguna norma fija o ejercicio determinado. Cada actor debe encontrar los mecanismos más adecuados para él ateniéndose, sin embargo, a una serie de principios éticos. En ese sentido, apela a un “actor santo”, no en un sentido religioso, sino como una obediencia estricta a una serie de valores morales en tanto rectores del trabajo actoral y que reposan en el respeto, el silencio y el ascetismo. Grotowski pretende que el cuerpo del actor vuelva a ser el origen de todas las posibilidades expresivas. A su técnica se le llama “técnica negativa”, pues tiende a desbloquear, a liberar el cuerpo de sus condicionamientos sociales y culturales. Se trata de un trabajo interno, más metafísico que técnico, que genera un lenguaje orgánico, alejado del intelecto y la razón.

<sup>282</sup> Este distanciamiento llega a su punto culmine en la escena en la que USA viaja en auto junto con el Sindicalista. En lugar de interpretar su papel, la actriz mira hacia abajo y pronuncia sus líneas de una manera monocorde y automática, como si las estuviera efectivamente leyendo en ese momento.

<sup>283</sup> En realidad, el film nunca nos dice expresamente que el muchacho que vemos en pantalla, y que transmite sus problemas para comunicarse, es efectivamente el hermano de la protagonista. Sin embargo, la voz *over* de la protagonista que lamenta la pérdida de su hermano mientras camina por el cementerio y el montaje que, en un plano siguiente, nos muestra a este muchacho en pantalla dirigen la lectura del film en esa dirección.

Hospital Borda y que habían sido filmadas por el propio Kamin anteriormente.<sup>284</sup> El testimonio real, directo, de la psiquis perturbada de un joven con esquizofrenia, genera un fuerte contraste con la interpretación estilizada y hasta naïf de Virginia Lago.

Finalmente, no hay que perder de vista que, en algunos casos, el tipo de interpretación esquemática y exterior se debía a la sencilla razón de que los actores no eran profesionales, sino amigos o colegas que se prestaban, de manera desinteresada, a colaborar en el proyecto.<sup>285</sup>

### 1.3. La violencia hacia el espectador

“Todo espectador es un cobarde o un traidor”, sentenciaban Getino y Solanas retomando las palabras de Frantz Fanon. En efecto, la problematización de la figura del espectador, la concepción burguesa de este como receptor pasivo, era uno de los denominadores comunes del cine marginal del período. El cine de intervención política proponía la transformación del espectador en un actor capaz de llevar a la acción, al ámbito de la praxis, las consignas revolucionarias. El espectador se transformaba, como sostiene Solanas en una entrevista con Godard, en un “protagonista vivo, un actor real de la historia del film y de la historia en sí misma” (1969, 48). El cine experimental, por su parte –aquel reunido en el Grupo Goethe–, apelaba a un contacto más primitivo y sensorial del receptor con la materialidad fílmica.<sup>286</sup> El cine *underground*, en cambio, no transitó por ninguno de los dos caminos anteriores. Es un cine que pretendía movilizar al espectador, pero ya no desde un discurso pedagógico o moralizante, como en el primer caso, o meramente perceptivo o sensorial, como en el segundo. Sino que, a partir de una serie de estrategias tanto narrativas como espectaculares (que hemos analizado anteriormente en las categorías de “violencia de lo representado” y “violencia de la representación”), las películas subterráneas se propusieron agredir y confrontar al receptor, a su mirada, que se tornaba fragmentada, vulnerable, parcial, inestable. Esta incisión a la mirada del espectador quedó expresada de manera cabal en el final de *La civilización...* Una actriz, que ya no se encuentra en su rol de prostituta sino que pasó a

---

<sup>284</sup> Datos obtenidos de la entrevista que Gisela Honorio le realizó al director y que están incluidos en su artículo “Resistencia y persecuciones en el cine argentino bajo el terrorismo de la Alianza Anticomunista Argentina (1974-1976)” (2011).

<sup>285</sup> Sobre el tema, véase el capítulo I, “Colaboraciones, complicidades y cameos”.

<sup>286</sup> Sobre el vínculo que propone tanto el cine de intervención política como el cine experimental con el espectador, véase el capítulo II de la Tesis, “Marginalidades y fronteras”.

convertirse en espectadora de su propia obra, arroja un elemento contundente a la cámara (o sea, a nosotros, la platea) y termina por desestabilizar la imagen hasta hacerla finalmente desaparecer.



Las películas proponen de manera sistemática lo que Burch denomina “estructuras de agresión” (2004), una embestida a la mirada del espectador que se produce desde múltiples frentes: a partir de la exposición de los tabúes de la sociedad burguesa, poniendo en escena todo aquello que la sociedad reprime y coarta, así como a través de un *tabú lingüístico*, mostrando lo que debía ser invisibilizado por el discurso hegemónico y (que era promovido por esa misma burguesía) detentando sus mecanismos, subvirtiéndolos, deconstruyéndolos.

Esta violencia es canalizada por el cine *underground* como una forma discursiva válida para desestabilizar al espectador, para perturbarlo. A través de la utilización de diversos procedimientos (como la “evidenciación” de la puesta en escena, el montaje disruptivo, el quiebre de las leyes de continuidad), se pone en funcionamiento un sistema de representación en el cual el espectador es constantemente desestabilizado, corrido de ese lugar ubicuo, centrado y armónico, al que lo tenía acostumbrado el cine más convencional. Si en el cine clásico el montaje tenía como nexo fundante la incorporación del espectador –el verdadero articulador de las imágenes en pantalla–, el relato se construía en función de y para este, en el cine subterráneo el sujeto receptor deja de ser “omnisciente y omnipresente” (Stam, 2001, 64). Las estructuras narrativas confusas, la multiplicidad de elementos yuxtapuestos, a veces contradictorios, no hacen más que incrementar las dudas y las incertidumbres. En definitiva, se modifica la relación del texto con el espectador, a partir de un rechazo directo a su inmersión en la diégesis.

Por otra parte, el cine *underground* es un cine agresivo, pero no solamente por mostrar escenas de tortura y violencia –verdaderas “dialécticas del horror” (Burch, 2004), cuya tarea es herir, de manera deliberada y brutal la sensibilidad del receptor–, sino por poner en cuestión los tabúes de la sociedad burguesa, a la que los directores consideraban pacata y conservadora (sociedad que, por otra parte, conocían muy bien, ya que, paradójicamente, pertenecían a ella). Además de presenciar estas aberraciones criminales, el espectador tiene que tolerar el lenguaje soez y ordinario de los personajes (como el que utilizan Nelly y Arturo en *Repita con nosotros...*, o el Hijo y el Lumpen al comienzo de *La familia unida...*), o ser partícipe involuntario de grotescos episodios escatológicos. En *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, el personaje del Mayordomo, interpretado por Dodi Scheuer, defeca en la sala de estar de sus patrones (“la familia”). Una acción semejante realiza el Rufián, en la película de Ludueña, *La civilización está haciendo masa y no deja oír*, mientras pronuncia un discurso por la radio. Lo grotesco de estas escenas se ve reforzado por la expresión exagerada de los personajes y por el sonido diegético, que lo torna aún más revulsivo.

En definitiva, lo que se plantea en estos films es una fuerte crítica a las instituciones tanto familiares como religiosas; a lo que estas proclamaban como el buen gusto y la decencia. Un cuestionamiento, ante todo, a una determinada moral que estaba arraigada no solo en los sectores tradicionalistas, sino también en el ámbito más progresista de los sectores de izquierda y que veían como indecente y obsceno todo aquello ligado a lo sexual.<sup>287</sup> Desde una postura desafiante y provocadora, las películas se proponen representar el cuerpo y la sexualidad hasta sus últimas consecuencias. Los desnudos (femeninos, pero también masculinos) son una constante en la pantalla. Así como también lo son una serie de prácticas sexuales que se apartan de lo establecido, y que propician las libertades más allá de la reproducción y el decoro. El abanico de recursos utilizados para tal fin es extenso y comprende desde desviaciones de lo “moralmente aceptable”, según los parámetros conservadores, como la homosexualidad, el fetichismo, la prostitución, incluso el travestismo, hasta verdaderas transgresiones sociales como el incesto y la necrofilia.

---

<sup>287</sup> En ese sentido, es interesante recordar las reacciones que tuvieron frente a las escenas de desnudos los asistentes al Encuentro de Cine de Santa Fe y que comentamos en el capítulo II.

En *Puntos suspensivos*, estas prácticas sexuales también aparecen ligadas, de manera provocadora, con la institución moral por excelencia: la Iglesia Católica. Este ataque a la institución eclesiástica se advierte desde el principio del film, cuando el sacerdote ingresa en el santuario y se oyen gemidos de placer. Aunque estos sonidos no pertenecen a la diégesis, la película, a través del montaje vertical, instaura una vinculación directa entre el placer sexual y el recinto sagrado. Una de las escenas más sugestivas en este sentido nos muestra al protagonista celebrando misa con los elementos del ritual católico. El pan y el vino, representantes del cuerpo y la sangre de Cristo, adquieren en las manos del sacerdote (que acaricia el pan repetidas veces y al que se le derrama la bebida) características fálicas. El ritual finaliza con la entrega de la hostia a los fieles. Sin embargo, estas son reemplazadas por pastillas anticonceptivas. El final, con la relación homosexual entre el cura y un personaje que se asemeja bastante a la figura de Jesús, y que oscila entre el sacrificio y el goce, corona la blasfemia.

La agresión y la violencia que eran infligidas desde los Estados dictatoriales fueron trasladadas a la pantalla sin reticencias. Pero, de la misma manera que lo habían hecho en sus películas, incorporando y subvirtiendo el discurso de representación hegemónico, estos cineastas marginales lograron transformar la violencia totalitaria en una violencia insurgente, contestataria. De una violencia que silencia, ordena, acalla, anula a una violencia que estalla en múltiples direcciones, que proclama la anarquía y el caos. Violencia de la representación y de la narración; una violencia dirigida al espectador, al que estas películas no intentaban conquistar ni transformar.

## **2. Una estética de la “chatarra”**

En los estudios anglosajones, hay una serie de términos que describen ciertas manifestaciones de la cultura como *trash*, *junk* o *garbage*. Con gran productividad dentro del ámbito cinematográfico, esta estética –que hemos traducido al castellano como “chatarra”–<sup>288</sup> ha sido estudiada desde múltiples perspectivas. Algunos autores la abordan desde sus condiciones de producción, otros se detienen en la recepción, mientras una tercera línea de análisis se centra en sus cualidades formales e inmanentes.

---

<sup>288</sup>Otras traducciones posibles serían las de “basura”, “desperdicio” o “desecho”.

Estos enfoques, lejos de ser excluyentes, se encuentran interrelacionados y permiten una visión más amplia e integral sobre el tema.<sup>289</sup>

Uno de estos estudios (Cook, 2007) vincula a los films *trash* con su método productivo: son películas de bajo presupuesto realizadas de manera rápida y con pocos recursos. La calidad inferior de estas producciones, ligada fundamentalmente a su escasos medios técnicos, llevó a que se las denominara “clase B”, en oposición a las películas “clase A”, *mainstream* de los grandes estudios cinematográficos. El origen de este tipo de películas se remonta a los años treinta, momento en el cual la Gran Depresión que asoló la economía norteamericana obligó a los agentes del medio a buscar alternativas para propiciar un aumento en la cantidad de espectadores y así lograr una mayor recaudación. En ese contexto, nacieron las *double bills*, una programación doble que incluía una película de primera línea (con grandes estrellas y despliegue técnico) junto con otra más barata que la acompañaba. Más tarde, en los años sesenta, la tradición de estas películas de bajo costo fue retomada por el *New American Cinema*, pero ya por fuera del circuito institucional de Hollywood, al crear un circuito paralelo de distribución y exhibición.<sup>290</sup>

Por otro lado, los análisis centrados en la recepción (Hunter y Kaye, 1997; Laguardia, 2008) entienden la noción de “chatarra” no como una serie de características inherentes a la realización, sino como una valoración estética ligada a la manera en que los films son recibidos y apropiados por el público. Es decir, lo que el espectador considera una producción menor, carente de valor artístico, en un período determinado. Este enfoque más sociológico propone leer las producciones culturales desde las nociones de distinción y gusto acuñadas por Pierre Bourdieu (1998) y permite observar la valoración que estas tienen a lo largo del tiempo. Si bien la denominación de una obra como “basura” suele tener una connotación peyorativa, no implica un valor negativo *per se*. En efecto, en algunas ocasiones, como las que analizaremos más adelante, el “mal gusto” se convierte en un valor reivindicado por los propios directores. Incluso es interesante observar que una película que en un determinado momento fue recibida de

---

<sup>289</sup> El primero y el segundo serán tratados en este apartado. El último, sobre la instancia de recepción, será analizado en el capítulo IV de la Tesis.

<sup>290</sup> Al respecto véase el capítulo introductorio de la presente Tesis.



manera negativa, en otro momento histórico puede ser rescatada y llevada al estatus de obra cultural.<sup>291</sup>

Finalmente, la tercera perspectiva se centra específicamente en el aspecto textual. Y aquí la palabra “chatarra” adquiere un sentido más metafórico. No está relacionada a una valoración o a un sistema de producción. La noción de “basura” en términos estéticos está ligada, por un lado, al retrato de todo aquello que representa la escoria social, lo inmundo y desagradable (seres marginales –como prostitutas, asesinos, proxenetas, drogadictos–, así como lo pornográfico y la violencia desmedida) y, por otro, a las operaciones discursivas de los films. Es una estética que se construye a partir de desperdicios, de sobras de otros entramados textuales, en especial aquellos provenientes de la cultura hegemónica. Es una estética que abandona la idea de pureza y se caracteriza por el *collage*, la heterogeneidad de objetos y texturas. “Los films *trash* de manera autoconsciente adoptan una estética de la chatarra e invierten el sentido original del término al convertirlo en una divisa de orgullo. Estos realizadores retoman los escombros culturales y construyen una nueva estética a partir de ellos” (Stevenson, 2003, 130).

Por lo dicho, la estética de la chatarra implica una cierta transgresión a las normas establecidas. Estas pueden ser desde moderadas –pequeños disensos a través de apropiaciones *kitsch*– hasta extremas, e incluso convertirse en formas disruptivas de alto impacto político y social. Como señala Stevenson, el cine *trash* “a través del prisma de la estilización exagerada y la utilización de un humor negro [puede] trabajar con temas *shockeantes*, terroríficos que, de otra manera, serían intocables o hubieran sido imposibles de tratar de un modo más convencional” (Ibíd.).

Toda basura, en tanto objeto a ser desechado, es producto de un Estado de Bienestar que produce más de lo que puede consumir. En este sentido, en las cinematografías periféricas como las latinoamericanas, la idea de chatarra adquiere una impronta aún más subversiva. Ya que estos restos no hacen sino señalar las grandes potencias

---

<sup>291</sup> El concepto de lo “*camp*”, como una particular sensibilidad estética que reivindica lo artificial y “feo” de una obra de arte, está operando en este proceso. Véase al respecto “Notas sobre lo *camp*” (Sontag, 1984) citado en *supra*, nota n. 98.

económicas que los generan y que vienen implícitas en estos fragmentos. Dicen Stam y Shohat al respecto:

La metáfora de la basura propone un sentido agresivo de marginalidad, de supervivencia en la escasez, de estar condenado a reciclar los materiales de la cultura dominante. Un estilo basado en la basura [*a garbage style*] ha sido visto como apropiado a un Tercer Mundo que toma los restos de un sistema internacional dominado por un Primer Mundo capitalista (2014, 305).

Como sostiene Ismail Xavier (2001), esta estética *do lixo* (“de basura”) funciona en Brasil como una manifestación en contra de la situación política y social del país de fines de los sesenta<sup>292</sup> y también como una verdadera resistencia crítica a la invasión cultural de las grandes potencias mundiales. El *cinema marginal* brasileño, también conocido como *udigrudi*, nace justamente en la zona paulista de Boca do Lixo (Boca de Basura), un área –habitada por prostitutas, drogadictos, exconvictos– que se encuentra en los confines de la legalidad y en la cual se filman las primeras películas de Rogerio Sganzerla (*El bandido de la luz roja* [*O bandido da luz vermelha*], 1968), (*La mujer de todos* [*A Mulher de todos*], 1969); Julio Bressane (*Un ángel nació* [*O Anjo nasceu*], 1969), *Mató a su familia y fue al cine* [*Matou a familia e foi ao cinema*], 1970), y Andrea Tonacci (*Bang Bang* [*Bangue Bangue*], 1971). Influidos por el tropicalismo<sup>293</sup> y las ideas modernistas de Oswald de Andrade, estas películas se construyeron a partir de la mezcla de tradiciones, lenguajes y textos diversos. Como una suerte de provocación, una respuesta desafiante a los postulados acuñados por Glauber Rocha en su *Estética da fome* (*Estética del hambre*, 1965), verdadero manifiesto *cinemanovista*, la *Estética do lixo* reivindica el concepto de antropofagia como método textual. Una metáfora

---

<sup>292</sup> El cine marginal surge en 1968, año clave en la historia política de Brasil; momento de radicalización y endurecimiento del régimen dictatorial que había comenzado cuatro años antes con el derrocamiento del entonces presidente João Goulart. El Acta Institucional N.º 5 decretada el 13 de diciembre de 1968 le quitaba a la ciudadanía, entre otros derechos, su participación política a través del sufragio, y la posibilidad de manifestarse o de realizar actividades “de asuntos de naturaleza política”. Entre aquel ideario nacional desarrollista de Goulart a principios de los sesenta (que planteaba una serie de reformas sociales de base como la reforma agraria, bancaria y fiscal; la estatización de los sectores básicos de la economía; la extensión del derecho a voto de los analfabetos, y legalización del Partido Comunista) y la censura y el autoritarismo de fines de la década, se abrió un abismo.

<sup>293</sup> Fenómeno cultural que aparece a fines de los años sesenta y que abarca varias manifestaciones artísticas, desde la música (Gilberto Gil y Caetano Veloso), el teatro (grupo Oficina), la poesía concreta, hasta las artes plásticas (Helio Oiticica).

digestiva que alude a la construcción de una identidad propia a partir de la incorporación y reelaboración del Otro.

De la misma manera, el cine subterráneo argentino explora el lenguaje cinematográfico a partir de la experimentación con diferentes géneros, estilos, con la recuperación de la cultura popular y con la deconstrucción de ciertos paradigmas estéticos de cines anteriores (tanto del modelo clásico como de los “nuevos cines” políticos latinoamericanos). El cine *underground* hace de los desechos una cualidad; de la marginalidad, un valor. La condición de marginal no es algo exterior al film. No es un estigma que les es impuesto a las películas desde fuera, sino un sentimiento intrínseco al proyecto. Estos directores no se propusieron realizar un cine sobre el subdesarrollo, sino un cine “descaradamente subdesarrollado” (Avellar, 2007, 50).

## 2.1. Por un cine imperfecto

Como mencionamos anteriormente, uno de los puntos neurálgicos de la estética de la chatarra está vinculado con sus condiciones de producción: la escasez de recursos que les imprimen una “baja calidad” a las imágenes. Así, se suscitan situaciones como la disponibilidad limitada de celuloide que les impide a los directores en muchos casos realizar más de una toma por escena; la falta de tecnología (como grúas o carros) conspira contra el movimiento fluido e imperceptible de la cámara, o los rodajes extensos, que en algunos films llegan a extenderse más allá del año, propician graves problemas en la continuidad, entre otras cuestiones.<sup>294</sup> Ludueña se refiere a su ópera prima directamente como un film malo, “tan malo como nos propusimos realizar”:

La cámara toma la peor posición posible, los actores el peor estilo posible, la narración la peor fragmentación posible, la luz la peor simpleza posible, la escena la peor de las alternativas posibles, el montaje la peor solución posible, el ritmo no existe. [...] Todo [es] muy malo. La última de las contradicciones entre signo y significante es preguntarse: *¿malo para quién?* (1972b, 19) (El subrayado es nuestro).

---

<sup>294</sup> En las dos películas de Miguel Bejo, hay problemas de continuidad. Mientras en *Beto Nervio...* el auto en el cual se mueve el protagonista varía, en *La familia unida...* la madre muerta es interpretada por dos actrices.

El director reivindica lo feo, lo inorgánico y lo antiestético de su film. En realidad, lo que expone de manera provocadora es el canon de belleza impuesta por una cultura que, según él, ha generado “la santa inquisición, el incesto, los campos de concentración, las bombas atómicas, el colonialismo y, seguramente, algunas varias atrocidades que nos aguardan en un futuro próximo”. Para esa cultura, “*Alianza...* es una película muy mala. Para cualquier otra, menos atroz con la humanidad, es posible que sea muy buena” (Id.). Según el director, un cine que se propone retratar la violencia, la marginalidad, la explotación no puede ni debe ser bello. “Convertir en goce estético las miserias humanas”, como le dice el personaje del Rufián al Cliente en *La civilización...* (haciendo referencia a la obra de Luchino Visconti),<sup>295</sup> es un gesto burgués y conservador.

Si bien las películas están diseñadas a partir de un modelo de producción más que modesto, las imágenes sucias y desalineadas de *La civilización...*, los planos que recortan la figura humana dejando a los cuerpos sin parte de la cabeza en *Alianza para el progreso*, los cables que se cruzan delante de cámara en *La familia unida...*, las transiciones abruptas en *Puntos suspensivos* no remiten a dificultades de índole económico, sino a decisiones estrictamente estéticas. Son “marcas de la conciencia de la representación que busca referencialidad brechtiana y total evidencia de todo” (España, 2005b, 555). Si la escasez, la precariedad y la marginalidad son una realidad inapelable del cine subterráneo, en lugar de intentar ocultarla, los directores optan por mostrarla de una manera exacerbada y la llevan hasta sus últimas consecuencias.



El plano que da comienzo a *Alianza para el progreso*

---

<sup>295</sup> El personaje del Rufián le pregunta al Cliente si le gusta Visconti: “Sí, me fascina”, contesta. “Me gusta esa sutileza que consigue en los climas... esa perfección última que alcanza en cada escena. Es un artista. Convertir en goce estético las miserias humanas...”.

### 2.1.1. “*Single*”, un precedente

Alberto Yaccelini, montajista de varias de las películas del corpus, realizó en 1970 un film junto con varios integrantes de los que luego conformarían el grupo *underground*: Carlos Sorín, en fotografía y cámara; Bebe Kamin, sonido, y Enrique “Cacho” Giordano, en producción. El cortometraje “*Single*, un ejercicio incompleto”,<sup>296</sup> fue el trabajo final con el que Yaccelini se graduó de la carrera de Cine de La Escuela de Bellas Artes de La Plata. La idea original del corto era la de retratar la figura de Alberto Demiddi, un remero singlista (de ahí el título del film) de gran renombre y que llegó incluso a participar de los Juegos Olímpicos por aquellos años.

Sin embargo, a medida que comenzaron las filmaciones también surgieron los problemas, dado que el protagonista luego de un par de días de rodaje renunció al proyecto. Demiddi no soportaba tener que esperar a que la iluminación fuera la adecuada, ensayar las escenas, estar atento a los movimientos de cámara, entre otras cuestiones. “Las condiciones de filmación fueron prácticamente desastrosas”, sostiene Sorín desde una voz en *off* en el film. “La solución hubiera sido llevar tres cámaras y mucho material fílmico para resolver en dos o tres jornadas de rodaje”, continúa. Sin embargo, no disponían de los medios ni de las posibilidades para hacerlo. Y en vistas de la dificultad que se les presentaba, ellos decidieron exponer el inconveniente en lugar de ocultarlo. En la primera escena de la película, mientras vemos al director y su asistente en la moviola preparando el material, una voz narra: “Trabajaron con él [Demiddi] un par de días hasta agotar la cuota de material virgen que les había dado la escuela. Surgieron muchos problemas y el resultado no fue satisfactorio. El material quedó incompleto y él [el director], bastante frustrado”.

En lugar de abandonar el proyecto, Yaccelini optó por tomar partido de sus infortunios y convirtió lo que hubiera sido un retrato convencional sobre la vida de un deportista en un ensayo sobre la imposibilidad de esa misma filmación. Acerca del film, el director admite: “Para mí era un ejercicio que tenía que entregar, que había salido mal y que lo continué por empeinado. Yo decía que debía hacer algo con ese fracaso”.<sup>297</sup> Frente a la

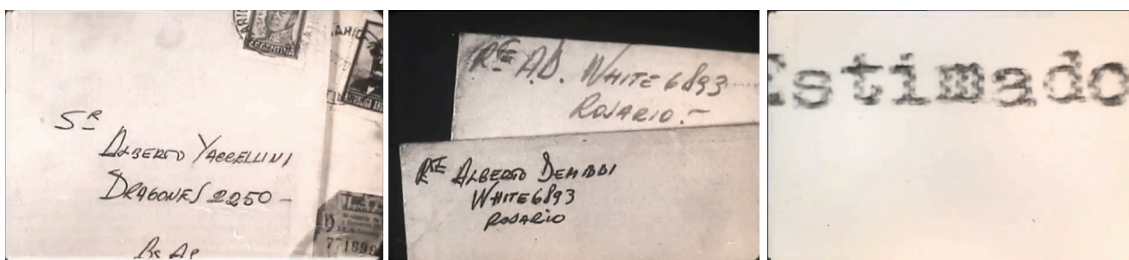
---

<sup>296</sup> Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=4\\_xrPsO4k3k](https://www.youtube.com/watch?v=4_xrPsO4k3k) [Consulta: el 7 de julio de 2015].

<sup>297</sup> En entrevista con la autora, 2014.

adversidad, entonces, el director le dio un giro al film: ya no trataría sobre los avatares de un remero, sino sobre las dificultades para llevar adelante su película. Demiddi es desplazado del centro de la escena y es el director quien termina por ocupar el rol protagónico. Como le comenta Kamin a Yaccellini en la última escena: “Al final, el solitario de la película sos vos, ¿no?”.

A partir de la yuxtaposición de una serie de elementos heterogéneos, y que incluyen, además de las imágenes documentales, una serie de cartas entre Demiddi y Yaccellini, fotos de la filmación, opiniones y los comentarios de los técnicos y el realizador, “*Single*” logra transformar una narración trunca en una reflexión sobre el quehacer cinematográfico.



### 2.1.2. Una estética de la escasez

Las pautas de producción necesariamente condicionaban las pautas estéticas de los films. “Las limitaciones de producción se dan en todos los niveles: cuestiones de horario, días de filmación, metros de negativo que podés gastar, cosas que querés hacer y no podés alquilar los equipos técnicos para hacerlas...” (Cozarinsky, 1973, 29). Lo plausible de representar era aquello que podía llevarse a cabo con poco dinero y escasos recursos.<sup>298</sup> La propuesta inicial de películas como *La familia unida...*, que requería un gran despliegue técnico y escenográfico, debió ser modificada para ajustarse así a la condición financiera del proyecto. “Frente a [la falta de equipo], nunca se trataba de hacer algo parecido a lo que uno hubiera querido, sino todo lo contrario”, sostiene Miguel Bejo (en Bejo, Cedrón y Cozarinsky, 1973, 29), que en lugar de intentar disimular la falta de medios optó por señalarla:

<sup>298</sup> Sobre las precarias condiciones de producción, véase “Las cooperativas” en el capítulo I.

[E]l planteo de mi película era una puesta en escena operística de gran gasto. Y nosotros teníamos una cámara, tres velas y un reflector. Todos estábamos muertos de hambre, de sueño y sin tiempo. Eso provocaba la puesta en escena opuesta a la propuesta inicial. Para hacer una escena con cuatro millones de caballos que peleaban contra siete mil arqueros, la solución no era, entonces, reemplazarla con cuatro jinetes y dos arqueros, sino hacer algo totalmente opuesto que, como partía de esa idea, la denunciaba desde adentro (Ibíd.).

La intención no era “empobrecer ideas concebidas para ser ricas” como señalaba Fischerman (1984, 49), sino generar una práctica estética en función de los medios disponibles.

Saber inventar una estética como respuesta a determinadas pautas de producción. Esto no es un cine pobre, es un cine donde la necesidad va estableciendo verdaderamente la forma. Lo estético no puede ser algo que uno heredó simplemente y que le viene porque leyó libros y vio películas en la cinemateca y todo eso [...] no, lo estético viene por la necesidad. Como decía Sartre: por la escasez (Ibíd.).

En las películas, se refleja esa tensión constante entre los inconvenientes de producción y la idea. Una dialéctica que implicaba asumir determinados riesgos formales. Cozarinsky comenta que tenía que rodar una escena en el altar de una iglesia para *Puntos suspensivos*; sin embargo, solo le permitieron filmar en la nave y los pasillos laterales y superiores del recinto. “En un tipo de planteo tradicional, yo podría haber reconstruido en estudio el altar de la iglesia, lo cual significaba un gasto enorme y me limitaba para hacer contraplanos, porque no podía poner la cámara en el altar: se iba a ver que era un estudio, un teatro” (en Bejo, Cedrón y Cozarinsky, 1973, 29). Entonces, en lugar de adaptarse a esas condiciones, trabajó precisamente con esa imposibilidad:

[H]ay una parte que no puede ser hecha en un altar, hay una parte que por razones de producción tiene que ser hecha en un teatro. Entonces, ¿para qué disimular que la hacemos en un teatro? Vamos a tomar el teatro como metáfora de la iglesia. Vamos a trabajar con la metáfora del público que va a misa y que va al teatro. Entonces, la acción pasa en un momento dado, de una iglesia a un

teatro. Y todo ese desfasaje empieza a servirle a la película. Si el teatro estaba vacío, era precisamente porque de alguna manera esa iglesia que estaba llena de gente, estaba vacía de verdaderos fieles. El escenario era un lugar donde se libraba el conflicto de un personaje en su relación con la religión. Y, por lo tanto, era un escenario de teatro. Y si el personaje creía que la religión lo había traicionado, entonces las luces de la iglesia eran luces de teatro, de cabaret. La realidad me opone esto, y yo le retruco aceptándolo, pero que esa aceptación no sea la victoria de la realidad, sino la mía (Ibíd.).

Ludueña plantea una situación similar respecto de la realización de una escena en *La civilización está haciendo masa y no deja oír*. El director necesitaba conseguir “el tesoro de un banco”. Sin embargo, encontrarlo implicaba tres días más de filmación, lo que elevaba el presupuesto de una manera exponencial. Entonces decidió convertir la escena en la cual la prostituta roba el tesoro de un banco en una en la que la protagonista le roba un maletín lleno de dinero a un hombre en un baño público.

El tesoro de un banco encierra la opulencia del capital y la necesidad colectiva de preservarlo. Además, un asalto al tesoro de un banco es un espectáculo. Entonces, cambiando los medios, busqué la manera de montar el discurso, de hacer una puesta en escena inteligente. Un baño roñoso, con todo lo que tiene de siniestro, es tan espectacular como el tesoro de un banco. Una voluminosa cartera marca tanto la opulencia del capital como el tesoro del banco, y la contradicción entre el dinero y el lugar donde se lo guarda está también dada. Si a esto se suma un hombre de escasos medios llevándose un maletín del baño, se consigue una escena tan ridícula como la que podría protagonizar un banquero (Ludueña, 1973b, 27).

Otro ejemplo de la utilización de recursos expresivos para resolver situaciones que, de otra manera, hubieran implicado un gran costo económico podemos observarlo en *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*. Valiéndose de los códigos narrativos de la historieta, género del cual proviene el protagonista, Bejo representa el inminente estallido de un artefacto explosivo a partir de dibujos, viñetas que expresan de manera gráfica un momento central de la trama y que hubiera sido imposible solventar de otra forma. En *La civilización está haciendo masa...*, por otra parte, la escena de rebelión de



las prostitutas está resuelta únicamente a partir de la banda sonora. Debido al sabotaje en la central eléctrica perpetrado por las chicas con la ayuda de Eros, el prostíbulo queda a oscuras por varios minutos, en los cuales el espectador también está impedido de observar lo que ocurre. Esta escena, altamente autoconsciente y rupturista, aprovecha la opacidad de la imagen para reconstruir fuera de campo (o, mejor dicho, en campo, pero imposibilitados de acceder a él) el momento crucial en que las prostitutas intentan terminar con sus explotadores. Se escuchan frases sueltas como “basta de rufianes”, “no se vayan, yo les doy seguridad”, mientras de fondo suena una música al estilo de las comedias *slapstick*. A lo que luego se le añade el ruido de un taladro y el tictac del reloj que se vuelve cada vez más intenso. Esta conjunción de elementos heterogéneos, lejos de anclar significados precisos, abre un campo para la polisemia y el choque de sentidos.

No solo las precarias condiciones económicas repercutían en la estética final de los films. A pesar de que los directores tenían la posibilidad de expresar sus ideas y opiniones sin ningún tipo de reparo ideológico o político, el contexto social –que era sumamente represivo a fines de la década de los setenta– influyó de manera determinante en algunas películas. Fundamentalmente en *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, rodada en 1978, en momentos de la más cruenta de las dictaduras militares. Ante las reiteradas amenazas sufridas, Miguel Bejo debió abandonar la Argentina y exiliarse en París, sin haber podido finalizar el rodaje. Una vez en Francia y con el film a medio hacer, Bejo se reunió con Volker Schlöndorff para tratar de decidir qué hacer con el material. “Hagan de cuenta de que lo encontraron tirado en el piso y a partir de ese [ahí] escriban una película”, les sugirió el productor alemán.<sup>299</sup> Y fue así como, a partir de un montaje de fragmentos dispersos e incompletos, con narraciones en *off* y material gráfico intentando cubrir los huecos narrativos, la película adquirió su forma final.

## **2.2. Fragmentos discursivos**

Las películas subterráneas conciben la narración como una yuxtaposición de elementos diversos, y esta se erige en los pliegues, en los resquicios de los textos que la

---

<sup>299</sup> En entrevista con la autora, 2012.

conforman. A partir de operaciones de montaje, los films incorporan discursos heterogéneos en su interior, generando un desplazamiento, un corrimiento de la atención que pasa del significado al significante y a los procesos de transformación.

Construidos a partir de apropiaciones, citas y fragmentos discursivos, los films *underground* se encuentran constantemente aludiendo a –y dialogando con– otros textos. En este sentido, las películas subterráneas realizan un trabajo exhaustivo y sistemático de intertextualidad. Entendiendo esta en tanto una “transposición de uno o más sistemas de signos a otro, acompañada por una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa” (Kristeva, 1974, 59). Si tomamos los parámetros que propone Pfister en “Concepciones de la intertextualidad” (1994), podemos sostener que varios de los films *underground* se encuentran en el centro, en el punto máximo, de la gradación intertextual,<sup>300</sup> lo que Jacques Rivette (1977) ha descrito con el nombre de “terrorismo intertextual”.<sup>301</sup> En las películas, hay una intencionalidad clara y manifiesta de marcar las alusiones a otros textos. Estas no aparecen solamente en los casos en que se citan literalmente un film o una frase de un poeta célebre. También está señalado por el cambio abrupto de registros como, por ejemplo, a través de la incorporación de secuencias animadas o de secuencias documentales. El grado de comunicatividad intertextual es también muy intenso en los casos en los cuales se alude a obras canónicas de la literatura y la cinematografía mundial, y también en aquellos que, de manera metatextual, analizan y problematizan su condición textual. Pero, fundamentalmente, las películas se ubican en el núcleo duro del tramado intertextual cuando plantean una tensión semántica e ideológica con los pretextos, principalmente con los géneros y las prácticas cinematográficas que subvierten y parodian.<sup>302</sup> Las

---

<sup>300</sup> Pfister, al igual que Kristeva, parte de un modelo abarcador de la intertextualidad. Sin embargo, el autor también propone una graduación de esta, según el grado de intensidad de la reforma intertextual. Llevado a un esquema sería un sistema de círculos concéntricos cuyo punto central marcaría la mayor intensidad y condensación de la intertextualidad. Para poder aplicar este modelo, Pfister utiliza criterios cualitativos (referencialidad, comunicatividad, autorreflexividad, estructuralidad, selectividad, dialogicidad) y cuantitativos (densidad, frecuencia, número y espectro de textos referidos).

<sup>301</sup> Es el término que utiliza Rivette para referirse a las estrategias intertextuales de carácter sistemático que aparecen en films como *Made in USA* de Godard. El autor sostiene: “El film sólo funciona en relación a referentes simultáneos, más o menos tácitos, pero que proliferan, se invaden unos a otros enmarañándose y ondulándose en la textura fílmica, al punto de que finalmente uno puede sentir de que no hay nada, frase, toma o movimiento que no sea más o menos cita o referencia ‘pura’. Lo más importante no es la identificación de estos referentes -lo cual sería imposible y sin sentido-, sino darse cuenta (comprender la perspectiva de la idea) de que todo es referencial; [...] a través de una operación que es literalmente ‘terrorista’” (1977, 74-75).

<sup>302</sup> En ese sentido, se pueden considerar dialógicas (véase Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989).

películas se destacan, además, por el aspecto cuantitativo de sus referencias intertextuales. Por la frecuencia, densidad, número y espectro de textos convocados. Si bien *La pieza de Franz* o *Puntos suspensivos* son los films más paradigmáticos en este sentido, por la variedad y complejidad de textos a los que aluden, en todos se evidencia un estallido de textos heterogéneos que, sin embargo, logran mantener su cualidad diferencial.

En el cine *underground*, conviven la cultura de masas con la cultura erudita, lo escatológico con la reflexión estética, la ficción con el documental, la parodia con el drama, lo realista con lo grotesco, la tragedia con la comedia. Los films proponen, a partir de una dinámica fragmentaria e intertextual, un choque dialéctico constante que se abre también a lecturas ideológicas y políticas.

### **2.2.1. (Inter)textos**

En *Palimpsestos* (1989), Gérard Genette considera la intertextualidad como una forma particular de transtextualidad,<sup>303</sup> la que se caracteriza por la presencia simultánea y efectiva de dos o más textos. Según el grado de marcación del enunciado evocado, esta operación puede adquirir la forma de cita, alusión o plagio.<sup>304</sup> Debido a sus características autoconscientes y disruptivas, la cita es una de las modalidades más utilizadas por las películas subterráneas. Como sostiene Eliseo Verón (1974), la cita opera contra el realismo, ya que desarticula la linealidad de la historia: citar es confrontar dos estructuras, dos tiempos. En este sentido, y tal como la anticipamos en el apartado anterior, la intertextualidad es otro de los procedimientos digresivos propios del cine moderno, radical, para interrumpir el flujo narrativo, señalar su opacidad y su instancia autorreflexiva. Pero también cumple otra función al permitir la construcción de nuevos significados, establecer relaciones paradigmáticas con otros elementos de la diégesis y reforzar líneas interpretativas propuestas por las películas.

---

<sup>303</sup> Genette entiende la noción de transtextualidad como la relación que existe entre dos o más textos. Dentro de esta categoría-paraguas, se incluyen otras más específicas, como la aquí mencionada intertextualidad, la metatextualidad (que implica un comentario de un texto hacia un pretexto), la architextualidad (que refiere una relación genérica o, mejor dicho, una categorización genérica que se realiza de un texto determinado y que surge de los títulos o subtítulos de los textos), la paratextualidad (la relación del texto con todos aquellos textos que rodean a este, como epígrafes, dedicatorias, ilustraciones, etc.) y la hipertextualidad (la cual analizaremos más adelante).

<sup>304</sup> Mientras la cita presenta una clara demarcación intertextual, en el plagio se intentan borrar, de todas las maneras posibles, las huellas del texto anterior.

La incorporación de imágenes de otros films es una constante en las películas *underground*. El último episodio de *Puntos suspensivos* trabaja con fragmentos de *Nosferatu* (Murnau, 1922), más precisamente con la escena final, en la cual el vampiro se asoma por la ventana y muere al ver la luz del sol. Esta inserción, ubicada en medio de la relación sexual entre los dos hombres, tiene un fuerte componente simbólico, que se abre a múltiples significados posibles: ¿Es Nosferatu el protagonista? ¿La muerte del vampiro está representando su propia muerte? ¿O es la encarnación del ser misterioso que, en un acto de vampirismo sexual, lo subyuga? En *El búho*, por su parte, aparecen escenas de *Viva la libertad* (*À nous la liberté*, 1931), película de René Clair que realiza, al igual que el film de Kamin, una fuerte crítica a la deshumanización del trabajo en la era industrial.<sup>305</sup> Otra de las películas que trabaja con citas cinematográficas es *La familia unida esperando la llegada de Hallowyn*. El plano general de un joven jinete que galopa en una playa inhóspita, y que se reitera varias veces a lo largo del film, pertenece a *La frusta e il corpo* (*El látigo sobre la piel*, 1965), del director italiano Mario Bava. Claramente aquí hay un guiño textual que establece un parangón entre la historia de Hallowyn y la de Kurt Menliff (interpretado por Christopher Lee). En ambos casos, se trata de personajes que tienen una atracción por el mal y generan pasiones desenfrenadas (sodomismo, necrofilia, etc.). Sin embargo, y a diferencia de los dos casos anteriores, en el film de Bejo la cita es incorporada a la diégesis. Kurt Menliff no remite de manera simbólica a Hallowyn: *es* el mismísimo Hallowyn que se aproxima cada vez más a la familia desatando el estupor y el miedo en los habitantes de la casa. Si en el primer caso la cita opera como una marca de ambigüedad (¿qué nos quiere decir la película con este fragmento?), en el segundo lo hace como un refuerzo de una perspectiva ideológica (la crítica de Clair a la sociedad capitalista y alienante es la crítica de Kamin), en el tercero, es la misma cita, manteniendo su carácter de alteridad, la que es recapturada como parte de la narración.

También hay una cuarta alternativa, presente en *La civilización está haciendo masa y no deja oír*, que reposa en el tropo de la ironía. El fragmento textual no aparece ya como

---

<sup>305</sup> Kamin incorpora específicamente tres escenas: la de un operario que descansa tranquilamente en el parque hasta que es detenido por las fuerzas policiales. Luego, una segunda escena describe el trabajo dentro de la fábrica. Las imágenes de la cadena de montaje, con su ritmo frenético y automatizado, han servido de inspiración para la película *Tiempos modernos*, de Charles Chaplin (1936). Y, finalmente, la última escena, en la cual los maestros de una escuela primaria les enseñan a los alumnos la importancia del trabajo: “El trabajo es libertad” es la frase que el maestro escribe en el pizarrón del aula, y resuena de manera irónica y corrosiva en el contexto del film.

una cita, sino como una alusión verbal de los personajes. El Cliente y el Rufián disertan sobre la maravillosa representación que hace de la miseria y la decadencia humana Luchino Visconti. Conversan, recostados sobre un colchón desvencijado, sobre “los colores subyugantemente pastel” de *Muerte en Venecia* (1971) y de la “sutileza de los climas” en *Rocco y sus hermanos* (1960). El refinamiento de las expresiones estéticas en boca de estos personajes nefastos, que representan la explotación más terrible del hombre por el hombre, lejos de implicar un homenaje cinéfilo al director italiano señala una fuerte distancia, una crítica contundente y lapidaria al neorrealismo y a toda la tradición cinematográfica ligada a ella.<sup>306</sup>

También es importante señalar que las citas cinematográficas no funcionan únicamente a nivel visual, sino que también operan en el plano sonoro, en el cual la música ocupa un lugar destacado (que puede llegar a ser, como hemos señalado anteriormente, más “pregnante” que las propias imágenes). En *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, por ejemplo, se incorporan fragmentos de la banda de sonido que Ennio Moricone compuso para el *spaghetti western* *El bueno, el malo y el feo* (Sergio Leone), así como para el film anteriormente mencionado de Mario Bava. En *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*, por su parte, la radio transmite la canción del film romántico *Love Story*, melodía que luego es tarareada por los protagonistas en varias oportunidades.

El entramado intertextual de los films también incluye el campo de la literatura. De la misma manera que sucede con las citas cinematográficas analizadas anteriormente, estas pueden funcionar de diversas maneras. En *La civilización está haciendo masa y no deja oír*, el poema del escritor español León Felipe “Sé todos los cuentos”, al comienzo de la película, refuerza la noción de concientización que propone el film:

Yo no sé muchas cosas, es verdad. Digo tan sólo lo que he visto. Y he visto: Que la cuna del hombre la mecen con cuentos, que los gritos de angustia del hombre los ahogan con cuentos, que el llanto del hombre lo taponan con cuentos, que los huesos del hombre los entierran con cuentos, y que el miedo del hombre... ha

---

<sup>306</sup> En la Argentina, el cine político estuvo en sus orígenes muy ligado a la tradición neorrealista, fundamentalmente, a través de la figura de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe.

inventado todos los cuentos. Yo no sé muchas cosas, es verdad, pero me han dormido con todos los cuentos... y sé todos los cuentos.

El film de Ludueña trata justamente de ir en contra de las fábulas (“los cuentos”) que han sido instituidas desde el poder para mantener y sostener el statu quo.<sup>307</sup> *Puntos suspensivos* también apela a la cita poética. La película culmina con la narración de los versos de Constantino Cavafis (1863-1933), “Esperando a los bárbaros”<sup>308</sup> y que hace referencia a la espera del pueblo a una solución (¿la revolución?) que finalmente no llega. En esta suerte de epílogo de la película, el texto (al igual de lo que sucede con la incorporación de los fragmentos de *Nosferatu*) le añade densidad simbólica a la última escena, lo que abre la lectura a nuevas perspectivas hermenéuticas. Por otra parte, la operación intertextual no se delimita exclusivamente a la cita de estos versos. Si por unos instantes corremos al poema del centro de la escena y nos centramos en el poeta, observaremos que la figura de Cavafis ocupa un papel destacado en la trama por otros motivos. El autor griego era considerado un referente de la literatura y la cultura *gay* en aquella época, debido a la producción de sus poemas homoeróticos que expresaban la sexualidad de una manera explícita y sin tapujos. La conjunción entre una atracción física desmedida y el sentimiento de culpa cristiano que -según Rafael Narbona (2002)- caracterizaba la temática de estos versos, remite (de una forma desplazada y luego de un extenso preámbulo) a las contradicciones que está atravesando el protagonista en el film y que se manifiestan de manera evidente en la escena de sometimiento final.

Más allá de esta cita en particular, *Puntos suspensivos* está atravesada por la literatura, la otra vocación de Edgardo Cozarinsky.<sup>309</sup> El rol protagónico está interpretado por Jorge Álvarez, una de las figuras emblemáticas del ambiente literario argentino de los años sesenta y setenta. Con la editorial que lleva su nombre primero, y con Ediciones de la Flor (junto con Daniel Divinsky) después, fue un gran promotor de la literatura argentina de la época (publicó obras de escritores como Rodolfo Walsh, David Viñas, Manuel Puig, Marta Lynch y Leopoldo Torre Nilsson), así como también de

---

<sup>307</sup> León Felipe (1884-1968) fue un poeta español y militante republicano que debió exilarse en México durante el régimen franquista. Sus poesías están caracterizadas por ser altamente corrosivas y críticas y denunciar las injusticias sociales.

<sup>308</sup> Este había sido también el título alternativo que había pensado Cozarinsky para su film. En efecto, en algunas críticas y reseñas extranjeras se lo denomina por sus dos nombres: *Puntos suspensivos* o *Esperando a los bárbaros*.

<sup>309</sup> Véase en el capítulo I, el apartado “Los directores”.

traducciones de autores europeos de la talla de Jean-Paul Sartre y Roland Barthes. Por otra parte, el primer plano de la tapa del libro de Tomás Eloy Martínez, *Sagrado*, y que aparece de manera fugaz cuando el cura recorre una librería en su paseo por la avenida Corrientes, tampoco es circunstancial. Se trata del primer libro del escritor y periodista (que era, además, amigo del director)<sup>310</sup> y que había sido publicado algunos meses antes de que comenzara el rodaje de la película. El texto explora, del mismo modo en que lo hace el film, las posibilidades del lenguaje. La prosa de Martínez trabaja en la yuxtaposición de “varios planos simultáneos surgidos de voces que priman, pero que terminan sosteniéndose en los actos, palabras y memorias de otros” (Junieles, 2005).<sup>311</sup> En ambos textos (el literario, pero también el cinematográfico), el lenguaje pierde resabio de inocencia: ya no funciona como un instrumento de comunicación, sino que, por el contrario, este se convierte su mayor obstáculo.

En *La pieza de Franz*, las decenas de frases que interrumpen la acción dramática tienen, por su parte, una impronta más política. En tanto citas de autoridad, las reflexiones filosóficas, económicas y estéticas de pensadores y artistas canónicos (como Karl Marx, Ludwig Feuerbach, Mao, Franz Liszt, Richard Wagner, entre otros) se entremezclan generando –de la misma manera que lo había hecho *La hora de los hornos*– un discurso de fuerte impacto ideológico, como analizaremos más adelante.

### 2.2.2. (Hiper)textos

Según Genette, otra de las expresiones de la transtextualidad es la hipertextualidad. A diferencia de la alusión intertextual, esta categoría no se refiere a la inclusión de un texto específico dentro de otro, sino a operaciones más generales en las cuales el pretexto deviene fondo estructural de un nuevo texto. En este sentido, esta noción está centrada en las transformaciones que un texto realiza sobre otro, anterior y al que puede evocar desde la imitación, la adaptación o la parodia.

---

<sup>310</sup> Tomás Eloy Martínez trabajó varios años con Cozarinsky en la prensa gráfica. Hasta 1969 fue su jefe en la sección Cultura del semanario *Primera Plana* y luego, cuando se convirtió en el director de *Panorama*, lo convocó para que lo acompañara a integrar el Comité Editorial de la revista.

<sup>311</sup> Según Junieles, Martínez trabaja en *Sagrado* con texturas, ritmos e ideas, pero sin un propósito narrativo.

Varias de las películas subterráneas son transposiciones o “adaptaciones”, como las denomina Genette, de obras teatrales: *La civilización está haciendo masa y no deja oír* es una reversión de la obra shakespeariana, *Coriolano* (1608); *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* está basada en la obra de Michel de Ghelderode, *Hallewyn* (1934), mientras *La pieza de Franz* es la versión cinematográfica de la obra del Grupo Acción Instrumental, *Autodeterminemos nuestras hipotecas* (1973). Por su parte, *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* también es una adaptación, en este caso, de la historieta argentina “Vito Nervio”. Estas transposiciones, sin embargo, distan de ser lineales. En primer lugar, porque no se circunscriben únicamente al plano de la historia, sino que las películas se nutren de los procedimientos narrativos, formales y semánticos que están inscriptos en los textos originales. En segundo lugar, y de manera más interesante, porque se confrontan en un choque dialógico los aspectos semánticos e ideológicos de ambos textos orientados ahora hacia alegorías políticas de la coyuntura nacional.

La película de Miguel Bejo es una adaptación libre de la obra *Hallewyn*, del dramaturgo belga Michel de Ghelderode (1898-1962), y está inspirada a su vez en el mito nórdico de Halewijn, un *lord* que por las noches se dedicaba a embrujar a jóvenes doncellas con su canto para luego asesinarlas en los bosques. La obra teatral retrata la historia de Purmelende, hija del duque d’Ostrelande, que cae capturada víctima del hechizo perpetrado por el verdugo de vírgenes. Sin embargo, la mujer logra engañar a Hallewyn y termina decapitándolo y llevando su cabeza como trofeo al castillo familiar. Allí es recibida por sus padres con un gran banquete, para luego, de manera repentina, desvanecerse y morir. Ante el deceso de Purmelende, el padre, orgulloso porque la virginidad de su hija no había sido vulnerada, proclama: “Que prosiga el festín. Enderezaos, bebed y cantad”.

Bejo retoma de la obra de Ghelderode la figura de Hallewyn, un aristócrata misterioso que genera terror y paranoia en las esferas más altas del estrato social. También se nutre de su universo fantástico y sobrenatural, de sus climas oscuros y lúgubres. Por otra parte, la película amplifica y enfatiza el sustrato sexual implícito en la obra.<sup>312</sup> Si en el texto original, el duque festeja orgulloso la muerte de Purmelende porque no ha sido

---

<sup>312</sup> Como se analizó en el capítulo III, en el apartado “Derribando tabúes”.



ultrajada, en la película el padre es el encargado de sacrificar a su propia hija porque ha sido contaminada por el villano, llevando la idea del honor y la decencia de la sociedad patriarcal hasta los límites del filicidio. Mientras en la obra de Ghelderode el terror es lo que acecha desde el exterior, en la figura de un forastero que seduce y luego mata a víctimas inocentes, en la película de Bejo el horror está instaurado en lo más íntimo del seno familiar.<sup>313</sup> Otra de las transformaciones que realiza el film respecto del texto dramático es que Hallelwyn es presentado aquí como una figura pública. Incluso en una de las escenas, configurada como un noticiero de televisión, se lo muestra como si fuera un político en campaña. La relación que mantienen los personajes con el jinete misterioso es también problematizada. Mientras los varones de la familia (el padre, el abuelo, el yerno) le temen y quieren exterminarlo, y las mujeres caen rendidas a sus encantos, los personajes marginales, los “de afuera”, esperan ansiosos su llegada. Esta división entre estos dos grandes grupos (los aristócratas, por un lado, y la plebe, por el otro) conforma una distinción clasista que estaba ausente en la obra original.

El film de Ludueña tiene una estructura particular que, como señalamos anteriormente, opera simultáneamente en dos universos: el de las prostitutas y el de la tragedia situada en la Roma antigua. Por lo tanto, la adaptación de la obra shakespeariana refiere específicamente a una de estas líneas narrativas y aparece recién al promediar el film. Sin embargo, la utilización de los mismos actores de la obra original para los personajes trágicos (el Rufián es Menenius, amigo de Coriolano, y la Madama es Volumnia) nos indica que estas dos historias están, de alguna manera, interconectadas.

En la obra teatral, Coriolano es un general romano que ha conseguido grandes triunfos para su imperio. Sin embargo, su orgullo (su *hybris*) y su desprecio hacia las leyes lo llevan a ser desterrado del territorio por orden de los tribunos. En venganza, Coriolano se dirige a quien había sido su mayor enemigo, el general de los volscos, y se coloca a la cabeza del ejército para combatir contra su propio pueblo. Una vez en la puerta de la ciudad, su familia (su mujer y su hijo), pero fundamentalmente su madre Volumnia, logra convencerlo de que desista de su decisión. Debido a su traición, los volscos terminan por condenarlo a muerte.

---

<sup>313</sup> Esto lo analizaremos más adelante cuando abordemos los géneros cinematográficos en este mismo capítulo.

Considerada una de las tragedias más políticas del dramaturgo isabelino, *Coriolano* también fue adaptada por Bertolt Brecht, quien realizó una lectura diferente, más enfocada en el aspecto social de la obra. Mientras para Shakespeare la tragedia del protagonista reside en que no hay ningún lugar en el mundo para él, dado que ha traicionado tanto a los volscos como a los romanos; para Brecht, Coriolano es un personaje trágico debido a que no puede observar ni comprender los cambios sociales, políticos y económicos que suceden a su alrededor. En la obra de Brecht, el conflicto de Coriolano proviene de su imposibilidad para reconocer que el pueblo es el actor de la historia.<sup>314</sup> En este punto se encuentra una diferencia fundamental con la obra de Shakespeare, ya que para el dramaturgo isabelino el pueblo “carece de fuerza y es un juguete en manos de los que detentan el poder” (Kott, 1969, 239).

El film no narra la peripecia completa del protagonista, sino que retoma algunos momentos clave: cuando regresa herido de guerra y es recibido por su madre; cuando en un gesto altivo desprecia al pueblo (le dice a su madre: “Sabed que prefiero servirlo a mi antojo antes que mandarlo al suyo”) y cuando la madre le suplica que retire las tropas, lo que le ocasiona, indirectamente, su muerte. Ludueña pone el énfasis en la enfermiza dependencia del héroe trágico con su madre, vínculo que el film directamente retrata como una relación incestuosa y que termina por precipitar su caída. “Has conseguido una victoria para Roma, pero para tu hijo una derrota muy peligrosa, sino mortal”, le dice el Rufián a Volumnia. Sucede que hacia final de la película los personajes de las dos historias confluyen y aparecen reunidos en un calabozo. De un lado de la reja, se encuentran Coriolano, el Rufián y las prostitutas que decidieron no rebelarse; del otro, Volumnia y la Prostituta que comandó el sabotaje. El espectador, como dice la mujer hacia el final del film, debe decidir de qué lado prefiere ubicarse.

Si bien la película plantea una afinidad mayor con la obra de Shakespeare que con la de Brecht, ya que se detiene en el drama personal de Coriolano, quitándole protagonismo al pueblo como actor de la historia (el cuestionamiento a la figura del pueblo es, como veremos en el próximo apartado, uno de los tópicos políticos más importantes del film), los procedimientos narrativos que utiliza están claramente enmarcados dentro de los códigos del teatro épico, con la inclusión de los actos musicales (las famosas “songs”

---

<sup>314</sup> Sobre la relación entre ambas obras véase el artículo de Andrés Olaizola “La recreación del personaje de Coriolano en *Coriolano* de Bertolt Brecht”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2008.

que interrumpen la acción dramática); el prólogo de la película, en el cual se hace presente el narrador; el extrañamiento que genera la mostración simultánea de personajes con ropajes propios del imperio romano con otros cuya vestimenta es actual; el coro de prostitutas que reiteran los parlamentos de Volumnia y Coriolano; el constante juego entre identificación y distanciamiento entre el actor y el personaje. Incluso el carácter didáctico del teatro brechtiano está presente en la figura de Eros. En este sentido, el hipertexto *Coriolano* es retomado en las grietas, en los intersticios de sus dos versiones. Es como si, en el aspecto formal, la versión brechtiana se hubiera desplazado hacia el universo paralelo, el contemporáneo, mientras en el mundo antiguo solo quedan los restos, amplificados y transgredidos, de la tragedia isabelina.

En *La pieza de Franz*, Fischerman lleva la transtextualidad a su máximo exponente. Como si fuera una suerte de cajas chinas, la película incorpora textos anteriores que, por otra parte, son el resultado de otros que los preceden. El film está basado en la obra teatral del Grupo Acción Instrumental<sup>315</sup> que, a su vez, retoma una obra musical compuesta por el mismo grupo y que trabaja con la yuxtaposición de fragmentos sonoros de diferentes procedencias.

La obra musical es la intervención de la *Sonata en Si menor*, de Franz Liszt, a partir de fragmentos musicales pertenecientes a compositores de diversas procedencias y estilos: junto con Liszt conviven Vivaldi, Debussy, Chopin, Schönberg, Ravel, Berg, Satie, Cage, Beethoven y Brahms, entre muchos otros. Incluso en el entramado intertextual aparecen acordes de *Noche de amor*, de Astor Piazzolla, que es, a su vez, una reelaboración de la ópera de Wagner, *Tristán e Isolda*.<sup>316</sup> En esta obra, “abierta, polisémica y compleja”, como sostiene Camila Juárez, la mezcla de estilos se vuelve imperceptible. El efecto no es de un pastiche caótico y disonante, sino el de una continuidad melódica.<sup>317</sup> Los fragmentos incorporados se mimetizan con la obra original, “se metamorfosea[n] en el interior de la matriz” (2007, 89).

---

<sup>315</sup> Integrado por Jorge Zulueta, Margarita Fernández y Jacobo Romano, el grupo incorporaba artistas de diversas disciplinas que colaboraban con ellos en determinados proyectos. Además de trabajar con Fischerman, lo hicieron con Ana María Stekelman y Marilú Marini (provenientes de la danza), Edgardo Cozarinsky (del ámbito del cine), y Néstor Tirri, Roberto Villanueva y Alberto Ure (del teatro). Véase al respecto Juárez, 2007.

<sup>316</sup> Véase Juárez, 2007.

<sup>317</sup> Al Grupo Acción Instrumental le interesaba trabajar particularmente con esta pieza musical porque se caracteriza por la indeterminación tonal. Hay una constante transformación temática en la obra, que

Volviendo a *La pieza de Franz*, la obra musical fue transformada en una puesta teatral con el nombre de *Autodeterminemos nuestras hipotecas*.<sup>318</sup> No se realizaron modificaciones melódicas (el *collage* musical se mantuvo intacto), pero se le añadió espesor sígnico a partir de la incorporación de otros códigos propios de la teatralidad, como el vestuario, la escenografía y la interpretación de los actores. A diferencia de la pieza musical, la obra teatral destacaba las rupturas que eran inmanentes al texto, su carácter ensamblado. Hacia la mitad de la obra, el pianista (Jorge Zulueta), que hasta ese momento ejecutaba la pieza de una manera convencional, se levantaba súbitamente del piano mientras la música seguía su curso. De esta manera, se dejaba en evidencia que la fuente sonora provenía de una cinta grabada. En ese momento, se abría el telón y aparecían atriles con los nombres de los compositores interpolados en la sonata. Luego, Zulueta comenzaba a quitarse el frac, la camisa y el moño. Vestido con unos jeans y una banda en la cintura con la inscripción “Amerikafka” (en referencia al grupo que lideraba John Cage), el pianista bajaba del escenario y se dirigía al fondo de la platea. Finalmente, con el torso desnudo, volvía a subir a escena y culminaba la ejecución musical de rodillas y con una máscara de gas en la cara.<sup>319</sup>

En la tercera versión comentada, la cinematográfica, aparecen incluidos los dos textos anteriores. Se mantiene la pieza musical tal cual estaba en la versión original y también se muestran fragmentos de la obra teatral, así como del ensayo y la ejecución de otras obras del grupo.<sup>320</sup> A diferencia de la versión musical, y en consonancia con la puesta teatral, el film tiene una clara voluntad de señalar y acentuar las rupturas entre los diversos elementos. La película indica el primer quiebre en la sonata de Liszt (y que es la cita de una obra de Vivaldi) a partir de un gesto cómplice de Jorge Zulueta. El concertista se sonríe mientras la cámara también muestra el reflejo de su rostro en la tapa del piano. Esta escena “refleja la idea de juego entre originales y versiones, aludiendo a la acción del pianista que está tocando una obra dentro de otra obra” (Juárez, 2007, 102).

---

admite “composiciones canónicas como si fuesen propias” (Juárez, 2007, 97). La obra permite esta apertura, evitando lo que de otro modo hubiera sido un “choque estilístico” (Ibíd.)

<sup>318</sup> La presentación se realizó en la temporada de 1973 en la Fundación Cultural Coliseo.

<sup>319</sup> Sobre la representación de *Autodeterminemos nuestras hipotecas*, véase la entrevista a Margarita Fernández, realizada por Juárez (2007).

<sup>320</sup> Las imágenes de Ana María Stekelman bailando con un aro que aparecen en el film forman parte del registro de *Un avión caído en el baldío* (1970), un homenaje del grupo a la obra de John Cage.



En este juego constante de representaciones que propone el film, se recrea a la manera de un *tableau vivant*, la pintura del artista romántico Josef Danhauser, “Liszt al piano” (“Liszt am Flügel”, 1840). El escenario es similar (el mobiliario y las vestimentas remiten al siglo XIX francés), al igual que la composición de los personajes en escena. Ana María Stekelman interpreta a Marie d’Agoult; Margarita Fernández es George Sand; Jacobo Romano, de pie a la izquierda, es Hector Berlioz, y Jorge Zulueta, sentado al piano, ocupa el lugar de Franz Liszt. Tomando como base la estructura de la obra pictórica, Fischerman realiza una serie de desplazamientos, omisiones y condensaciones que subvierten la supuesta mimesis de la representación original. En la película, varios de los personajes han sido suprimidos (como Alfred de Musset, Alejandro Dumas padre, Victor Hugo, Niccolò Paganini y Gioacchino Rossini), el cuadro ubicado en el centro de la escena ya no pertenece al retrato del poeta inglés Lord Byron, sino a Sigmund Freud;<sup>321</sup> el busto de Beethoven es reemplazado por la estatua de una cabeza africana, y el personaje de Berlioz en lugar de vestir un traje en tonos ocres, lleva un frac con una banda roja sobre su pecho: el mismo atuendo que llevaba puesto el personaje de Max Ernst en *La edad de oro* (Buñuel, 1930). No es casual que el surrealismo y el psicoanálisis aparezcan evocados en el film. Ya que, en última instancia, las operaciones transtextuales de esta escena reposan sobre los procesos oníricos.

---

<sup>321</sup> A diferencia de la figura de Byron, que es un retrato de perfil, Freud aparece mirando de frente, interpelando de manera directa a los sujetos de la escena, y también al espectador.



Lizt al piano



Tableaux vivant de La pieza de Franz

Finalmente, Fischerman añade en su versión cinematográfica la impronta política que estaba ausente en los dos textos anteriores (tanto en el musical como en el teatral). Aparecen en la película escenas documentales que registran los preparativos para el regreso a un gobierno democrático de la mano del general Perón. En las primeras escenas, se observan hombres y mujeres en barrios carenciados colocando pancartas en una unidad básica, mientras en las últimas somos testigos de marchas multitudinarias en las cuales los manifestantes vociferan consignas a favor del líder y del movimiento. El contexto político queda explicitado desde un comienzo, cuando un cartel nos indica que nos encontramos en un “25 de Mayo de 1973. Héctor J. Cámpora, el candidato peronista, asume como presidente de la Argentina habiendo ganado las primeras elecciones libres después de 18 años de proscripciones”, o “El pueblo celebra en las calles el fin de la última dictadura militar. Mientras unos confían en la pacificación, otros se preparan para la guerra revolucionaria”. Sin embargo, la clave política del film no se manifiesta únicamente a partir de este marco contextual, sino que opera durante toda la película en una serie de carteles intercalados que contienen frases de autores y pensadores célebres. Mao, Freud, Feuerbach, entre otros, se encuentran unidos por una nueva trama discursiva que los obliga a dialogar. Por otra parte, la aparición esporádica de fotografías y retratos de los fundadores de la hermenéutica de la sospecha (como denomina Michel Foucault a Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche y Karl Marx)<sup>322</sup> insta al espectador (y citamos aquí al propio film) a “interpretar debidamente su tiempo”.<sup>323</sup>

<sup>322</sup> En julio de 1964, Michel Foucault (1926-1984) presentó en París la ponencia “Nietzsche, Freud, Marx” en el marco del 7° *Colloque de Royaumont*. Allí rastreó la genealogía de las técnicas de interpretación modernas a partir de las rupturas que generaron Nietzsche respecto de la moral, Freud en relación con el sujeto y Marx con la economía.

<sup>323</sup> Al comienzo de la película, y luego de poner en pantalla el retrato de Freud, un cartel indica: “Para interpretar debidamente a su tiempo, a su ahora. Esa es la duda planteada por *La pieza de Franz*”.



A diferencia de los casos anteriores, la película de Bejo no es una adaptación de un texto dramático, sino que está basada en el personaje de una historieta nacional. “Vito Nervio” apareció publicada por primera vez en octubre de 1945 en la revista *Patoruzito*. Sin bien fue una creación del guionista Domingo Repetto y del dibujante Emilio Cortinas, un par de años después estos fueron reemplazados por Leonardo Wadel y Alberto Breccia, quienes le imprimieron su forma definitiva.<sup>324</sup> El protagonista de la serie es un detective privado argentino que resuelve enigmas policiales y vive aventuras extraordinarias en lugares exóticos. Las tramas están repletas de “villanos siniestros, misteriosos asesinatos y peligros insospechados en los más remotos parajes” (Málaga, 2011). Como sucede en este tipo de relatos, el detective siempre logra resolver los casos y finalizar exitosamente su tarea.

El film de Bejo no retoma una historia en particular del detective, sino que se inspira en la figura de Nervio como una suerte de homenaje a la edad de oro de la historieta argentina. Le interesa recuperar, fundamentalmente, el carácter inminentemente porteño del protagonista. El cartel que está colgado en la puerta de su oficina, y que lo describe como “detective criollo”, refuerza esta idea de un género policial en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires. Con algunas modificaciones en su nombre de pila, el ahora denominado Beto Nervio debe luchar contra otro héroe de historietas: Superman –aquí Super Super (esta analogía está explicitada en el film a partir de la incorporación de viñetas del héroe de DC)–, que se termina revelando como un villano capaz de asesinar

---

<sup>324</sup> Wadel es considerado el precursor de la nueva historieta argentina, mientras Breccia es calificado de uno de los artistas más grandes del género en nuestro país. En 1969 creó, junto con Héctor Germán Oesterheld, *El Eternauta*.

y torturar para lograr sus objetivos más perversos. En el film, Bejo se nutre de las convenciones de la historieta, su carácter bidimensional, plano y también estático, y las utiliza como procedimientos para generar efectos disruptivos dentro de una trama aparentemente lineal. También pone a dialogar dos tradiciones del género: la argentina y la norteamericana, uniéndolas de una manera particular. Retoma la confrontación dicotómica entre héroes y villanos, propia de la historieta, y la subvierte: en el contexto de la película, Super Super es una alegoría de los intereses extranjeros e imperialistas que facilita y promueve el terror en un Estado dictatorial. Por otra parte, a diferencia del cómic, Nervio no consigue resolver las pistas que se le presentan; comete una serie de errores a partir de indicios malinterpretados y que lo van a llevar a su propio fin.



Escena final de *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*

Otra de las modalidades del canon hipertextual es la parodia. Aunque trabaja a partir de la diferencia, una distancia entre dos textos, la parodia no tiene necesariamente un *ethos* marcado. No es forzosamente denigrativa ni humorística. En efecto, Cozarinsky le da el nombre de “parodias serias” a las imitaciones críticas de estilos y retóricas utilizadas en su film, y las cuales son “desnudadas al ser transcritas entre comillas sin burla alguna” (1973b, 17). Los films exploran con diferentes estilos y texturas cinematográficas. En lugar de integrar la diversidad de discursos que lo componen, destacan el carácter híbrido y heterogéneo de las imágenes. *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, por ejemplo, trabaja con una serie de convenciones propias del cine silente (intertítulos, cierre de iris, actuaciones exageradas, música de piano como acompañamiento, etc.), así como con códigos del expresionismo cinematográfico (luz contrastada, sombras proyectadas).





Las imágenes expresionistas de *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*

*El búho*, por su parte, incluye de manera abrupta una parodia a los documentales educativos en la sección animada que trata sobre las características de “La oficina de los estudios del tiempo”. Esta secuencia, al igual que la parodia que la película realiza a los discursos televisivos (al mostrar el detrás de escena de una telenovela), quiebra el tono intimista y dramático de la trama principal. Los actos musicales de *La civilización está haciendo masa y no deja oír*, con su estética *pop* y deliberadamente *kitsch*, contrastan con el clima farsesco del resto del relato.



Acto musical de *La civilización está haciendo masa y no deja oír*

*Puntos suspensivos* directamente se propone realizar un trabajo de investigación sobre la materialidad fílmica. Allí, cada secuencia tiene un tono propio, diferente de las demás: la escena de la comida en la casa burguesa tiene una carga estética expresionista, las tomas del hombre misterioso que aparece por televisión evocan el *cinema verité*, el encuentro entre el cura y la joven muchacha tiene un montaje que remite a los cortes antigramaticales de las nuevas olas de los sesenta. Una de estas “parodias serias” se

destaca sobre el resto por su grado de complejidad y de inferencias intertextuales. Nos referimos a la secuencia denominada “¿Dónde ocurre todo esto?”.

El episodio, que lleva un título sospechosamente interrogativo, está estructurado a la manera de un *travelogue*, una suerte de diario de viaje que narra las costumbres y hábitos de pueblos, por lo general, alejados y exóticos. El *travelogue* no es necesariamente un género o una modalidad, sino que “puede aparecer bajo cualquier forma cinematográfica: vanguardia, films de ficción de tipo popular, cine de arte [...] documentales [...] y que hace del espacio su objeto principal” (Ruoff, 2006, 18). En efecto, el *travelogue* fue una práctica que comenzó junto con los inicios del cine y tuvo su período de auge durante las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta, cuando varios estudios cinematográficos como MGM o Paramount se dedicaron a producir de manera sistemática películas documentales sobre distintos países, por lo general periféricos, alejados y exóticos para el público norteamericano.<sup>325</sup> Incluso el gobierno de los Estados Unidos, durante la Segunda Guerra Mundial, tuvo su propia serie de *travelogues* llamada *Why We Fight*, dirigida por Frank Capra. Uno de los nombres más representativos de este período fue Fitzpatrick, quien realizó la serie *Traveltalks: The Voice of the Globe*, primero, y *Vistavision Visits*, después.

La secuencia de *Puntos suspensivos* está construida, entonces, a la manera de un *travelogue* de Buenos Aires. El protagonista llega a la ciudad en subte. La cámara detiene su mirada en los peatones que transitan por la ciudad. Un montaje acelerado y el tictac del sonido de un reloj marcan el ritmo frenético de la *city* porteña. Vemos el Obelisco, la calle Florida colmada de gente, los bares, los comercios, las salas teatrales. El tono, amable y serio del relator, que puede enmarcarse dentro de lo que Bill Nichols (1997) denomina “discurso de sobriedad”, comienza a describir las imágenes en un castellano neutro: “De las 250 ciudades con más de 500.000 habitantes con los que cuenta el mundo, el cincuenta por ciento se halla en vías de desarrollo. Estas ciudades nacieron históricamente desfasadas...”.

---

<sup>325</sup> Los *travelogues* de Fitzpatrick proveían un repertorio de imágenes y conceptos sobre el mundo exterior en una época en que “las películas extranjeras no llegaban al público norteamericano y cuando muy pocos norteamericanos podían viajar a Ceylon, la Argentina o Japón, por mencionar algunos de los destinos de Fitzpatrick” (Ruoff, 2006, 13).



Sin embargo, a partir de este momento, empiezan a aparecer una serie de elementos disruptivos. Debajo de la narración principal “y en sus intersticios [aparece] el mismo comentario, leído en inglés, con acento del falso hindú de Hollywood, un poco como Peter Sellers en *La fiesta inolvidable*” (Cozarinsky, 1993). Extrañamiento que se termina por confirmar cuando, mientras la cámara sigue el itinerario del protagonista por las avenidas Corrientes y 9 de Julio, el locutor continúa con su relato: “...una de esas ciudades es Calcuta”. Y prosigue: “El distrito metropolitano de Calcuta, que es el mayor centro urbano de la India, contiene a millones de personas apiñadas en un espacio de 400 millas cuadradas...”.

El espectador queda completamente desorientado por este desfase. Como explica el director, se produce un *shock*, una extrañeza, por esta falta de correspondencia entre el texto (Calcuta) y la imagen (Buenos Aires). Pero luego de esta “incongruencia aparente”, el espectador sufre otro *shock*, el del reconocimiento. Explica Cozarinsky:

Esta orgullosa capital que da la espalda a su continente comparte problemas y cifras con una metrópolis tan aciaga como Calcuta, y su cosmopolitismo es tan justificable históricamente y tan irrisorio como el conflicto verbal y musical que se produce mientras fluyen unas imágenes perfectamente triviales (1973b, 17).

Lo interesante de esta secuencia es que a partir de cómo están filmadas las imágenes, con cámara en mano, inestables y hasta por momentos confusas –que remiten a su vez al estilo del cine directo–,<sup>326</sup> se intenta construir una idea de veracidad. La película genera esta idea de fidelidad con el referente para luego, con la aparición de la voz *over*, pulverizarlo por completo.

---

<sup>326</sup> En el cine directo, las cámaras se liberan de los trípodes, se sitúan a la altura del hombre, se mueven como él. Responden al azar, a lo imprevisto, al movimiento y a las acciones de los cuerpos. Esto genera una sensación de inmediatez y espontaneidad, de veracidad, basada en una estética “amateur”. (Sobre el cine directo véase Ortega, María Luisa [2008]). Es necesario aclarar que nos referimos solo al tratamiento de la imagen, ya que el sonido, con la utilización de la voz *over*, está en las antípodas del cine directo.

Esta secuencia no se trata únicamente de una “parodia seria” del *travelogue* en tanto práctica discursiva, sino que está dialogando con un *travelogue* en particular, aquel que aparece con el nombre de “La ciudad puerto” en *La hora de los hornos*. El fragmento incluido en el film de Solanas y Getino comienza ya no con la imagen de un hombre viajando en subte, sino con la de un niño corriendo por las vías del tren, mendigando a los pasajeros unas monedas. Escena que pertenece, a su vez, a *Tire dié*, de Fernando Birri. El niño alza la mirada (y en un acto de montaje casi imperceptible) y aparece frente a él la ciudad de Buenos Aires: la avenida 9 de Julio, el Obelisco, la avenida Corrientes, el Teatro Colón, un estadio de fútbol colmado de gente festejando, los bosques de Palermo... De forma intempestiva y de la misma manera que sucede en el film de Cozarinsky, el relato de la voz *over* pone en jaque todo lo visto hasta el momento. El film plantea una oposición entre las imágenes exultantes y un texto altamente corrosivo y crítico. “...Buenos Aires, epicentro de la política neocolonial. Ciudad blanca de una América mestiza. Una ciudad crecida a expensas del país...” o “...ciudad de funcionarios, profesionales, administradores de colonos, intermediarios de colonos, capataces de colonos; cuna de la gran clase media. El medio pelo...” son algunas de las frases. En un momento, mientras se habla de la situación de la clase media (que se vende al mejor postor y que no se involucra en la situación política del país), se desliza una ironía al mostrar en la vidriera de un negocio de la calle Lavalle un cartel que dice: “Liquidamos”. El saldo de un local comercial se convierte en este contexto en la liquidación de un país a manos de una clase que no se compromete políticamente. Referencia que aparecerá a la manera de guiño textual en la secuencia “¿Dónde ocurre todo eso?”, cuando la cámara muestra una vidriera con un letrero que reza: “Liquidación de la *British Supply Co.*”.

Pero sin lugar a dudas es en la apoteótica escena final –en la cual se muestra, en una suerte de frenesí cinético, la estatua de Alvear desde diferentes ángulos– donde reside el clímax de la secuencia. Mientras observamos durante largos segundos el monumento a uno de nuestros “grandes próceres”, la voz relata: “Aquí las estatuas merecen más desconfianza que respeto [...] Aquí se levantaron monumentos a quien dijo: ‘Estas provincias desean pertenecer a Gran Bretaña. Recibir sus leyes, obedecer su gobierno, vivir bajo su influjo poderoso.’ Carlos María de Alvear”.

Tanto en *La hora de los hornos* como en *Puntos suspensivos* se observa un manifiesto interés en poner en evidencia el carácter hegemónico, imperialista y colonizador de los *travelogues* de los años dorados del cine norteamericano. Gunning señala que estas imágenes eran “tributos explícitos a la expansión colonial de las naciones industrializadas. Proveían mordaces ilustraciones de espectáculo como apropiación, ya que las tradiciones y los habitantes del mundo no industrializado eran expuestos a la contemplación de los ciudadanos del mundo moderno” (2006, 29). Sin embargo, cada uno de estos films utiliza y se apropia de una práctica propia del “primer cine” (utilizando el término de Getino y Solanas), para darle un sentido distinto, sino opuesto, al que hace de los países periféricos la industria cinematográfica. Si bien “La ciudad puerto” desnuda y subvierte el carácter imperialista de los *travelogues*, no elimina su vocación pedagógica y moralizante. A través de la voz *over* que guía el relato, el espectador se informa y aprende sobre la “verdadera” situación política del país.<sup>327</sup> Por otra parte, esta secuencia intenta ser educativa, pero sin dejar de ser dinámica y entretenida para el espectador. Algo que el *travelogue*, como sostiene Gunning, permite de manera eficaz, ya que:

por un lado, [...] puede llenar el deseo de conocimiento, visión y contemplación del mundo, en este contexto podemos parafrasear el comentario de Burton Holmes que “conocer es poseer el mundo”. Por el otro, el *travelogue* puede simplemente ofrecerles a los espectadores la emoción del movimiento; el grito visceral de la turbulencia cinemática... (2006, 15).

La unión del placer con la educación, que es una de las características constitutivas del *travelogue*, se mantiene intacta en la secuencia. Lo que se modifica es el signo ideológico de esta. Por su parte, y de un modo más radical, el *travelogue* de *Puntos suspensivos* subvierte no solo el contenido colonialista e imperialista de esta práctica, sino que desmorona las mismas ideas de certeza y veracidad que la sustentan.

---

<sup>327</sup> Sobre el afán educativo de *La hora de los hornos*, se puede leer el artículo que escribí junto con Jimena Trombetta, “*La hora de los hornos*. Un ensayo revolucionario”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (coords.) (2009).

## *Subvertir los géneros*

Otra de las maneras en que las películas configuran su estatuto hipertextual es a partir de la reelaboración de los géneros cinematográficos. El género, a diferencia del estilo o la retórica de un movimiento o escuela estética, implica una serie de códigos y convenciones codificadas. Cada género está caracterizado por una iconografía, una sintaxis y una semántica que le es propia, y reposa además en un pacto tácito entre el texto y la instancia de recepción: “Los géneros requieren, para ser percibidos como tales, ciertas percepciones compartidas por el conjunto de espectadores” (Altman, 2000, 213). En tanto forma discursiva (Foucault, 2013), el género cumple además con una funcionalidad social e ideológica. Mientras los estudios estructuralistas, siguiendo a Lévi-Strauss, rescatan el carácter mítico y ritual de los géneros, los teóricos que Altman denomina “de orientación ideológica” (llámense Jean-Louis Comolli o Jean-Louis Baudry, entre otros) consideran a estos “señuelos para inducir al público a aceptar soluciones ilusorias, que en todo momento se prestan a designios del gobierno o de la industria” y en los cuales “el espectador es inducido a creer en falsos presupuestos de unidad social y felicidad futura” (Altman, 2000, 51). Si bien los cineastas subterráneos en tanto intelectuales críticos están en consonancia con esta perspectiva de corte marxista,<sup>328</sup> las películas del corpus no reniegan del género, sino que, por el contrario, lo recuperan. De la misma manera que lo había hecho *Invasión* unos años antes respecto del cine fantástico, el policial y el *western*;<sup>329</sup> *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* ahora lo hace con el *film noir*; *La civilización está haciendo masa y no deja oír* con el musical; *Alianza para el progreso* con el cine bélico, y *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* con el cine de terror. En relación con la elección de este género en particular para el tratamiento de su film, Bejo admite:

La idea original fue hacer una película que nos permitiera, a mí y al grupo de amigos que me ayudaban, trabajar muy libremente y experimentar una cantidad de resortes del lenguaje, basándonos sobre su género tan específico como es el cine de terror, que surgía casi siempre en los países donde había sistemas represivos. En nuestro país, existía una sociedad que ejercía el vampirismo

---

<sup>328</sup> Véase el marco teórico en la Introducción y las reflexiones de los cineastas en el capítulo I.

<sup>329</sup> Sobre la filiación genérica de *Invasión*, véase el capítulo II, el apartado “Un policial fantástico o un *western* criollo”.

intelectual por el cual se absorbía una cultura, se la deformaba y nunca llegaba a surgir por sí misma. Entonces recordé el personaje de Ghelderode, un monstruo violador que atravesaba caminos, pero que, en realidad, aterrorizaba a los reyes, una especie de Drácula al revés, cuyos enemigos se agazapaban entre las clases poderosas (2003, s/d).

Los géneros tienden a ser, en su etapa clásica, conservadores, abogando por el mantenimiento del statu quo. Los films genéricos culminan con una “rápida y definitiva restauración de los valores culturales” (Altman, 2000, 212).<sup>330</sup> El cine *underground*, por su parte, se mueve en dirección contraria. Todos estos films parten de un verosímil genérico para erosionarlo desde sus propias bases. En estas películas no solo no se restituye el orden, sino que, como analizaremos en el próximo apartado, este es suspendido (*Alianza para el progreso*) o decididamente quebrantado (*Beto Nervio...*, *La familia unida...*). Incluso el placer que le genera al espectador la reafirmación de que sus propios saberes con respecto al género son anulados.<sup>331</sup> Como comenta Julio Ludueña:

Quizás lo que más me interesa de los géneros cinematográficos es contradecir sus posibilidades narrativas tradicionales. Mi primer film es definido hoy como una película de guerra donde los malos ganan. Esta segunda es una comedia musical donde los buenos pierden. Mi próximo film será de vampiros y es posible cualquier cosa (1974, s/d).

El género es una construcción discursiva que reposa en la lógica de la transparencia, en el modo de representación institucional. Presenta una diégesis autónoma, cerrada, homogénea. Es la concreción cabal de un mundo coherente y sin fisuras. El cine *underground*, con su narración autoconsciente, rupturista, intertextual, híbrida, se nutre de ciertos recursos estéticos, iconográficos, sintácticos de algunos géneros cinematográficos –y no de cualquiera, sino de aquellos que son los más representativos

---

<sup>330</sup> La afirmación de Altman necesita, sin embargo, ser matizada. A pesar de que por regla general los géneros clásicos operan “con una vuelta al orden”, existen géneros que no funcionan de esa manera. Ese es el caso del Film *noir* y cuyas características analizaremos más adelante en el presente capítulo.

<sup>331</sup> No es casualidad que la ausencia de placer sea una de las características principales del contracine, según Wollen.

de la cinematografía hollywoodense—, y los subvierte: los interroga, los combina, los parodia.

*Alianza para el progreso* cuenta con todos los elementos para ser considerado un film bélico: el argumento del film plantea una lucha entre dos bandos (los guerrilleros y los agentes estatales) que se disputan la dirección política de un territorio. El conflicto es planteado ya desde la primera escena cuando asistimos a las consecuencias del bombardeo que ha dejado la ciudad en ruinas. También hay varias escenas “de acción”, con enfrentamientos, asesinatos, torturas. Sin embargo, el ritmo narrativo del film es, por lo general, pausado y monótono: con extensos planos secuencias, la cámara fija y la prácticamente ausencia de cortes dentro de la escena. Por otra parte, la discordancia entre imagen y sonido resalta el carácter artificial de la trama: como cuando el General dispara su arma y el sonido que proviene de ella es amplificado (ya no se trata de una sola bala, sino de cientos de armas de fuego sonando simultáneamente). O cuando los hombres encapuchados asesinan al Sindicalista. Si bien oímos el impacto del tiro, no hay restos de sangre en el cuerpo. Claramente el momento de mayor inverosimilitud ocurre cuando el reciente difunto (que tendrá incluso su funeral unos minutos más tarde) se levanta del piso como si nada hubiera sucedido. Las persecuciones, el montaje alternado, los importantes despliegues técnicos (con efectos especiales y grandes multitudes que invaden la pantalla) propios del género están ausentes en la pantalla. Finalmente, la película se resuelve en una suerte de “happy end”, que es tan ridículo como perturbador: luego de la huida de USA y el General en una balsa, la guerrillera y el campesino se apuran a hacer el amor para concebir un hijo que pueda defenderlos, el día de mañana, cuando USA regrese.





*La civilización está haciendo masa y no deja oír* alude desde el comienzo, de manera architextual,<sup>332</sup> a una determinada pertenencia genérica. El subtítulo del film, “Una alegre comedia musical”, anticipa la clave sonora del relato, que aparece en forma de actos que interrumpen la acción dramática de la historia. Lejos de la inocencia e ingenuidad que caracterizan a este tipo de narración, las prostitutas entonan canciones que hablan sobre sexo (“la propaganda hoy proclama que el sexo no tiene problemas. Pase y compruebe en mi cama la otra cara del tema”), orgasmos prohibidos (“la propaganda proclama que no hay problemas con el sexo. Un digno orgasmo es tan privado que ni en mi casa lo he escuchado”) y explotación (“si por lo menos fuera un poco divertido...”). Las coreografías son extremadamente esquemáticas y paródicas. La escenografía es prácticamente nula en tanto el vestuario tiene una estética cursi y *kitsch*. En el film también se insinúan otros géneros, como la tragedia (en su adaptación de *Coriolano*), la farsa (en la construcción grotesca de varios de los personajes, fundamentalmente el Rufián) e incluso el cine erótico (por sus escenas de alto voltaje sexual), aunque la película no termina por desarrollar tampoco ninguna de estas líneas. La película es más bien el resultado de la yuxtaposición, del ensamble de todos esos géneros juntos.

Nos detendremos ahora en las dos películas de Miguel Bejo: *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*. En ambos casos, el director construye la diégesis narrativa de los films en función de ciertos géneros del cine clásico hollywoodense. Sin embargo, el director no recurre a cualquier género, sino a aquellos que –como el terror y el film *noir*– han manifestado un especial interés en proyectar, aunque desde perspectivas distintas, las ansiedades y los miedos más profundos de la sociedad de su tiempo. Robin Wood sostiene que el “tema del género de terror es la lucha por el reconocimiento de todo aquello que nuestra civilización reprime u oprime” (citado en Losilla, 1993, 55), y que suele representarse bajo la figura terrorífica de lo “monstruoso”. Por su parte, William Luhr destaca que “el film *noir* se asemeja al film de terror, en tanto que evoca las “pesadillas de la sociedad contemporánea, [...] los temores más profundos de la platea”; aunque sin la impronta “sobrenatural” de aquel (2012, 6). A pesar de las analogías señaladas, cada uno de estos géneros plantea una concepción diferente sobre los orígenes de ese pánico latente.

---

<sup>332</sup> Véase *supra*, nota 303.

Mientras el género de terror ubica el mal en la figura exterior del monstruo (alguien extraño, anormal, ajeno); el film *noir* lo sitúa dentro de la propia sociedad, formando parte de ella.

*La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* se mueve cómodamente dentro del género de terror, al ampararse en sus rasgos espectaculares, narrativos y semánticos. Retoma, fundamentalmente, la puesta en escena y la iconografía de lo que Losilla denomina la “fase clásica” del género (correspondiente al período 1931-1954), y que se caracteriza por la fuerte impronta expresionista de las imágenes (un estilo fotográfico de luces y sombras contrastadas, grandes sombras proyectadas, la estilización de la escenografía, una exageración del maquillaje); los espacios lúgubres (las catacumbas, los castillos tenebrosos, las puertas chirriantes y los pasadizos secretos) y la puesta en escena dual; parejas de contrarios que apelan a un binarismo tanto narrativo como espacial, y que en el film de Bejo adquiere la forma dicotómica de interior/exterior; familia/no-familia; burguesía/pueblo; civilización/barbarie.

Si bien la película retoma los aspectos espectaculares y narrativos del género subvierte, por otra parte, su “estructura mítica”, aquellos “fantasmas personales y sociales que se proyectan hacia fuera materializándose en distintos tipos de monstruos, en general de procedencia europea” y “cuya aniquilación reconstituye el orden en el cuerpo social” (Losilla, 1993, 72). La película comienza configurando a Hallewyn como el monstruo. Un vampiro que viene del exterior y amenaza con invadir y trastocar la calma del hogar. También sus fieles seguidores, los “de afuera”, son retratados como grotescos fenómenos de circo (una clara alusión a una película emblemática del género, *Freaks* [Tow Browning, 1932]). Los integrantes del “submundo” son presentados como seres “anormales”; una de las tantas variantes que puede adquirir la figura de lo monstruoso en este género. Sin embargo, y luego de presenciar los aberrantes actos perpetrados por los integrantes de la familia, nos damos cuenta de que los verdaderos monstruos no se encuentran en ninguna de las figuras que provienen del exterior, sino en los integrantes de la propia casa. Está instaurada en mismo seno familiar, en el padre, el abuelo y el yerno, que son capaces de asesinar, torturar y hasta entregar en sacrificio a sus propios parientes.



El Abuelo y el Padre, los verdaderos vampiros de *La familia unida esperando la llegada de Halleywn*

Por su parte, *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* contiene varios de los elementos propios del film *noir*, y que aparecen condensados desde la primera escena: un detective privado bebe *whisky* y fuma un cigarro mientras escucha música jazz en su desvencijada y caótica oficina. A través de la ventana –que solo permite ver la oscuridad de una ciudad adormecida–, se cuelan los destellos rojos y verdes de algún letrero de neón que titila de manera intermitente. Un teléfono candelero y una radio antigua de válvula terminan por componer esta escena que parece tomada de una película norteamericana de los años cincuenta. Esta referencia se vuelve aún más explícita cuando hace su aparición un cartel con una inquietante frase de Dashiell Hammett, escritor paradigmático del policial negro estadounidense.<sup>333</sup> La cita, tomada de la novela *La maldición de los Dain* (*The Dain Curse*, 1929), remite directamente a la confusión constante que tiene el detective a lo largo del film, quien se desenvuelve, en palabras de Hammett, “como un ciego en una habitación oscura que busca un sombrero negro que no está allí”.

---

<sup>333</sup> Hammet fue el escritor, entre otros libros, de *El halcón Maltés* (1930), una novela “negra” que sería llevada al cine en 1941 (dirigida por John Houston y protagonizada por Humphrey Bogart) y se convertiría junto con *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944), *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1946) y *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, 1947), escritas por Raymond Chandler, en los máximos referentes del cine negro norteamericano.



Beto Nervio en su oficina

Luego de esta suerte de prólogo al film, aparece uno de los recursos narrativos que Spicer (2010) considera distintivo del género: la voz *over*. La voz omnipresente de Beto Nervio acompaña las imágenes y guía el relato, haciendo partícipe al espectador de sus desventuras y desdichas. Tampoco puede faltar la hermosa mujer que lo seduce, una *femme fatal* llamada Ana y que lo llevará, inexorablemente, a su perdición. Asimismo, la película utiliza la “estrategia retrospectiva” característica del género (Luhr, 2012). Las imágenes del film no son más que un extenso *flashback*, eventos emplazados en un tiempo pasado y que son evocados, al igual que *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) –una película emblemática del género–, por un personaje que está muerto.<sup>334</sup>

Bejo recurre a un género que expresaba el nihilismo, la desesperanza y la paranoia de la sociedad norteamericana de los años cuarenta y cincuenta (atravesada por la crisis económica y existencialista de la posguerra) –el film *noir* expresa el lado oscuro del sueño americano, sostiene Luhr–, para hablar de los fantasmas y las sombras de nuestra propia sociedad; para referirse al *lado oscuro* de la Argentina de los años setenta.

Sin embargo, y como anticipábamos en el comienzo de este apartado, en el cine *underground* los géneros cinematográficos son apropiados de manera crítica. En este caso en particular no se pone en cuestión su ideología (ya que es un género que se caracteriza por ser profundamente crítico con la sociedad de su tiempo y que no propone un restablecimiento a un orden establecido) pero sí se atacan sus bases

---

<sup>334</sup> Mientras en *Sunset Boulevard* esta información nos es revelada desde un comienzo (la película comienza con la muerte del protagonista), en *Beto Nervio...* nos enteraremos recién al final, cuando el detective es asesinado por Super Super.

discusivas. En este sentido, la película subvierte el film *noir* al trastocar varios de sus postulados tanto narrativos como espectaculares. Si en el género clásico el detective es un antihéroe que está imposibilitado de realizar un diagnóstico certero de lo que ocurre a su alrededor porque se encuentra “psicológica o físicamente perturbado” (Spicer, 2010, XXXVII), en Beto Nervio esta incapacidad se debe a que el detective no proviene del mundo “real”, sino del mundo ficcional de la historieta. Por otra parte, Ana, la guerrillera que le encomienda la misión, aparecerá con la típica caracterización de la *femme fatal* (“escote bajo, sombrero flexible, rímel, lápiz labial, tacones altos, vestido color rojo”) solo cuando deba disfrazarse, como parte de una coartada, para entrar al cabaret en el que se encuentran los malvados dirigentes de Subterra. Finalmente, una serie de escenas cómicas llevadas a cabo por personajes paródicos (como Ave Negra, Sr. Mordazas, Srita. Chimento e incluso el propio malvado Super Super) socavan el carácter serio y circunspecto del film *noir*.

### **2.2.3. Palimpsestos (a modo de conclusión)**

En estas películas la idea de obra orgánica, cerrada, autónoma es cuestionada, junto con las nociones de originalidad, estilo y autor. Categorías que en el entramado textual subterráneo carecen de sentido y productividad. Las preguntas referidas al sujeto de la enunciación (fundamentales para una hermenéutica en clave autoral), como ¿quién habla?, ¿quién se expresa?, son sustituidas por otras que remiten a las diferentes modalidades que conforman y estructuran los films, como ¿desde dónde se habla?, ¿qué modelos se enuncian?, ¿qué textos se citan?, ¿de qué manera?, ¿por qué?, ¿con qué finalidad?

Dentro de un mismo film conviven, yuxtapuestos y confrontados, una multiplicidad de estilos, registros, géneros y citas. La estructura de las películas reside en esta incorporación de fragmentos, residuos textuales que lejos de amalgamarse mantienen su cualidad diferencial inalterada. Se incorporan a la trama, pero como pura alteridad. En los casos más extremos, como el de *Puntos suspensivos*, se lo puede considerar directamente como una indagación acerca de los diversos modos de representar en el cine. En estos textos *collage*, en el reciclado de materiales de múltiples procedencias, se socava la idea de originalidad (o, por lo menos, se la cuestiona) y también la noción estrechamente vinculada a esta como es la de autenticidad. No está dentro del horizonte

discursivo del cine *underground* un afán por lograr una imagen auténtica, sino todo lo contrario.

En una escena de *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, la familia se reúne, en un momento de recreación, en la sala principal de la casa para observar unas diapositivas. Entre imágenes de cuadros consagrados se intercalan fotografías que iconográficamente son muy similares a las pinturas. A medida que se van sucediendo estas imágenes los miembros de la familia gritan, cuando ven las representaciones pictóricas de Goya, “es verdadero”. Y, cuando aparecen las fotografías, por el contrario, exclaman al unísono, “es falso” y afirman que son “burdas imitaciones de Goya”. Claramente el registro fotográfico tiene una relación tanto analógica como de contigüidad con lo real que la pintura no tiene. La fotografía implica un “haber estado ahí” (Barthes, 1989) que le añade a la imagen un *plus*: un carácter de testimonio y documento de aquello que es capturado por la lente. La contradicción entre aquello que debe ser entendido como “real” y lo que debe ser entendido como copia o falsificación y que aparece en esta escena del film es toda una declaración de principios estéticos e ideológicos por parte del cineasta. En un primer momento, se puede pensar en la ya redimida frase de que la vida imita al arte (las fotografías de escenas reales imitan la genialidad de las obras de Goya). Sin embargo, y en el contexto del film, lo que se hace es poner el acento en la instancia de representación; en la idea de autenticidad o falsedad que esta reclama.

La representación ya no es un espejo, una *ventana abierta al mundo* (como sostiene el modo de representación institucional), tampoco lo es el registro documental, con su aspiración de retratar una realidad incuestionable y manifiesta (como sostiene el cine de intervención política). De la misma manera, tampoco se les puede atribuir a estos films una autenticidad expresiva, dado que las ligazones identitarias entre autor y texto están también corroídas.<sup>335</sup> Las diferentes modalidades del canon transtextual que las películas acogen no cumplen un rol celebratorio, sino eminentemente crítico, al delatar el carácter esquivo, opaco, parcial de la representación. No de un modo de representación determinado, sino de la representación en sí, en cualquiera de sus formas. Esta

---

<sup>335</sup> En una de las secuencias de *Puntos suspensivos* se parodia incluso el modo de representación agramatical que la película en su totalidad presenta. De modo completamente iconoclasta, el episodio “Escenas de la vida burguesa” exagera los mismos procedimientos que el film utiliza de manera estructural.

imposibilidad constitutiva que tiene el arte, o en este caso el cine, de dar cuenta de su referente no impide que estas películas aludan de una manera particular, a la realidad en la cual están insertas. Desde este impedimento, de esta falta constitutiva, desde los múltiples textos que las configuran, desde las estrategias de agresión y violencia, las películas construyen alegorías políticas que hablan tanto de la Argentina convulsionada de los años setenta como de ellas mismas.

### **3. Una estética alegórica**

En un artículo para el semanario *Panorama*, Ernesto Schoo escribía: “*La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* es un relato que se burla de las tradiciones del género de terror para hablar de una realidad argentina demasiado cierta” (1972, 55). En efecto, los films habilitan y fomentan lecturas de la coyuntura política y social del país durante aquellos años. Las películas se preguntan, en un contexto de violencia creciente – producto de las luchas encarnizadas entre un Estado totalitario, represivo y las fuerzas contestatarias y revolucionarias–, acerca de la representación de lo nacional, de su territorio, de sus conflictos y de las identidades de quienes lo conforman.

Esta dimensión alegórica, sin embargo, no debe ser comprendida únicamente en un sentido clásico, como un tropo del lenguaje: una figura retórica en la cual cada elemento del plano de las ideas se corresponde con una determinada figuración concreta (personas, objetos, lugares), sino también como un mecanismo más complejo y abarcador, como un modo de representación opuesto al realismo, en el cual “un cierto enunciado señala un significado que va más allá de su apariencia” (Xavier, 2004, 337). La alegoría se erige entonces como una noción clave en los artefactos culturales de la modernidad, dado que está sostenida sobre la idea de mediación y deja expuesta la brecha que existe entre el enunciado y su *espíritu*, es decir, el sentido que se deriva de este. La alegoría mina la supuesta linealidad entre significante y significado, y deja en evidencia una instancia intermedia, que le quita cualquier tipo de relación natural al lenguaje, y señala su opacidad, incompletitud y ambigüedad (Ibíd.).

Ahora bien, ¿dónde reside este modo alegórico en un film?, ¿es una cualidad de la lectura o, por el contrario, está en la configuración textual? Y en ese caso, ¿dónde se encuentran esas marcas en la enunciación? Xavier sostiene que, aunque cualquier texto

es plausible de ser leído en clave alegórica, hay algunos, como los films *underground*, que por su configuración son más propicios para ser concebidos como la expresión sintomática de fenómenos abstractos, problemáticos o traumáticos de una determinada sociedad.<sup>336</sup> En las películas subterráneas, las alegorías se plasman simultáneamente en distintos niveles: en el plano de la historia (a través de agentes, personajes, la trama y la acción), en la composición visual (la puesta en escena) y en el montaje (tanto en el plano horizontal –que opera sintagmáticamente entre los planos, las escenas y las secuencias– como en el vertical –entre la imagen y el sonido–). Esta alegoría *extendida* está en estrecha relación con el concepto de metáfora estructural que, desde la teoría cognitiva, proponen G. Lakoff y M. Johnson (1995), en la cual se produce, de manera sistemática, una superposición de los dos campos semánticos que se activan en la composición artística. Entre el campo que Lakoff (1993) denomina “dominio meta” (dominio por metaforizar y que coincide con el espacio y tiempo presente) y el “dominio fuente” (la imagen de la que se extrae la metáfora, proveniente de un tiempo pasado, o de un espacio y tiempo ambiguo e indefinido). Esta “proyección metafórica”,<sup>337</sup> resultado de la combinación entre estos dos campos, es desplegada en los films a través de diferentes procedimientos: en el nivel espacial, a partir de la conformación de un espacio conocido que se torna siniestro, inestable y aterrador; en la construcción de personajes, a través de personificaciones emblemáticas o tipológicas que configuran estereotipos sociales y que tensionan los límites entre lo privado y lo público y entre lo real y lo ficcional; en el sistema de personajes, en el que se instaura un conflicto entre autoridad y resistencia, y que adquiere, a su vez, en el plano narrativo múltiples variantes.

### 3.1. La ciudad siniestra

El diseño del espacio y la puesta en escena operan de manera metafórica en los films, expresando de manera topológica los conflictos vigentes en los planos narrativo y

---

<sup>336</sup>En algunos films del corpus, estas operaciones alegóricas son más evidentes y están claramente señaladas –pienso en las dos películas de Julio Ludueña– mientras que en otras, como el caso de *Opinaron*, por ejemplo, resultan más esquivas y opacas.

<sup>337</sup> Como figura o tropos del lenguaje, la metáfora es usualmente definida como un recurso de sustitución de un enunciado por otro, basada en la existencia de una semejanza analógica. Por su parte, la teoría cognitiva se refiere a la operación metafórica como un proceso más complejo, al que denomina *mapping* o proyección metafórica, y que consiste en la superposición de dominios o campos semánticos, y no la de dos puntos específicos.



semántico. Los hechos transcurren en Buenos Aires. La capital metropolitana es el espacio donde se cometen torturas y violaciones (*Alianza para el progreso*), asesinatos por encargo que no se terminan de esclarecer nunca (*Beto Nervio...*), supuestos juicios que son fusilamientos encubiertos (*Alianza para el progreso*), atentados (*Beto Nervio...*), ultrajes y humillaciones (*Repita con nosotros...*, *Puntos suspensivos*, *El búho*). Y también están emplazados en el tiempo presente, es decir, son coincidentes con el momento de su realización. Estos marcadores temporales pueden ser explícitos y funcionar como un marco de gran pregnancia semántica, como el cartel que abre *La pieza de Franz* y que sitúa los acontecimientos el día de la asunción de Héctor Cámpora a la Presidencia, y que es contemporáneo al rodaje del film—,<sup>338</sup> o de una manera más sutil, pueden incorporarse a la diégesis, como cuando en la primera escena de *La familia unida...* la radio transmite la llegada del campeón mundial Carlos Monzón a Ezeiza<sup>339</sup> o cuando en *Puntos suspensivos*, también por la radio (aunque aquí solo podemos escuchar breves fragmentos), se transmite la declaración de los curas para el Tercer Mundo efectuada en Córdoba, en 1969. Por su parte, en *Beto Nervio...* el detective comenta —desde una narración en *off* y aludiendo de manera directa al Mundial de fútbol que se realizaba en la Argentina en aquel momento— que “Expovaca es, para quien tiene la memoria débil, la exposición internacional organizada por los dirigentes de Subterra para blanquear la imagen deteriorada del país en 1978”. Incluso los títulos de los films — *Alianza para el progreso*—<sup>340</sup> o los conflictos que allí se representan (el secuestro de un empresario a manos de un comando guerrillero; el asesinato de un sindicalista)<sup>341</sup> pueden entenderse como deícticos temporales de gran impacto discursivo, al situar los acontecimientos del relato en un aquí y ahora *real*.

---

<sup>338</sup> Además de los carteles, el film utiliza los titulares de los diarios para situar la acción. La tapa de *La Nación* de aquella fecha, al que la película le dedica un plano detalle de varios segundos, señala: “Retórnase al régimen constitucional con la asunción del Dr. Cámpora”; “Durante la jornada hubo muchos incidentes. Liberaron a los presos políticos. Hubo indultos en Villa Devoto y en Caseros”.

<sup>339</sup> En noviembre de 1970, Carlos Monzón fue coronado campeón mundial de boxeo en la categoría peso mediano al noquear en el duodécimo asalto al italiano Nino Benvenuti en la ciudad de Roma.

<sup>340</sup> El título del film remite, de manera irónica, al nombre con el que se conoció el programa de ayuda económica y social del gobierno de los Estados Unidos hacia América Latina entre 1964 y 1970. Esta ayuda que vendría de las agencias financieras multilaterales y del sector privado, se creó como una forma de contrarrestar la influencia de la revolución cubana en la región, apelando a generar medidas de índole reformistas, como el libre comercio entre países latinoamericanos, la modernización de la infraestructura de comunicaciones, mejoras en la educación, etcétera.

<sup>341</sup> El 29 de mayo de 1970, apenas unos meses antes de la realización del film, el teniente general Pedro Eugenio Aramburu había sido secuestrado por Montoneros, en un operativo que se denominó “operativo Pindapoy”, y que significó el “bautismo”, el lanzamiento público, de la organización armada. De manera similar a lo que recrea *Alianza para el progreso*, el ex presidente de facto fue sometido a juicio por sus captores, quienes lo declararon culpable y lo sentenciaron a pena de muerte. El “ajusticiamiento” fue llevado a cabo el 1 de junio.

Sin embargo, y apelando a los procesos de desterritorialización que observamos en *Invasión* (ese espacio indefinido y ambiguo de Aquilea), las películas transforman un espacio conocido y cotidiano en uno pesadillesco e infernal.<sup>342</sup> A pesar de la raigambre claramente porteña de las películas, la representación de la ciudad no coincide con la Buenos Aires *real*. El referente espacial está elidido, o más bien, corrido. Esta “indiscernibilidad” respecto del referente no responde, como sucede con otras narrativas ficcionales como la “hermético metafórica” (Lusnich, 2011), a la necesidad de sustituir los parámetros propios de la estructura realista y transparente por modelos narrativos opacos como consecuencia de la censura perpetrada por el autoritarismo político.<sup>343</sup> Si bien estas películas fueron realizadas durante gobiernos de facto, estas no participaron de un circuito comercial, por lo que se vieron exentas de rendir cuentas ante algún comité o ente regulador. Además, aquellos espacios neutros, “fuera de lugar”, distópicos, contradictorios, dialogan con referentes temporales concretos y remiten a fechas, acontecimientos o personalidades destacadas de la política nacional de aquellos años en el país. Por lo tanto, la ambivalencia espacial que presentan las películas no es una necesidad impartida por la coyuntura política desfavorable. Es, ante todo, una decisión estética e ideológica.

En el corpus subterráneo, el espacio urbano deja de ser un lugar conocido y se torna inestable, siniestro. A diferencia de lo espantable, lo angustiante o lo espeluznante, lo siniestro –tomando las palabras de Freud (1982)– provoca un principio de incertidumbre entre el mundo real y el mundo fantástico. Presenta aquello que es familiar, pero de una manera diferente. No es algo completamente ajeno a nosotros, sino que procede justamente del ámbito familiar, de lo que es conocido y que ha sido reprimido y genera una atmósfera particular en los films que asumen una cualidad pesadillesca y estremecedora. Esta familiaridad extrañada (*Unheimlich*), aquello que

---

<sup>342</sup> Sin embargo, a diferencia del gran mapa de Aquilea que reconstruye cartográficamente la ciudad en *Invasión*, las películas *underground* carecen de cualquier tipo de fronteras precisas; son un espacio no mensurable, caótico, ilimitado.

<sup>343</sup> Lusnich se refiere a un conjunto de films realizados dentro de los parámetros industriales en la Argentina durante la última dictadura militar, y que necesitan apelar a figuras alegóricas y metafóricas para expresar su visión crítica sobre la situación política y social del país en aquel momento. Algunos ejemplos de estas películas “que responden a un modo industrial de producción, con financiamiento estatal y/o privado, estreno comercial y un seguimiento exhaustivo por parte de los mecanismos de control de la Institución Cinematográfica (2011, 471) son *La nona*, de Héctor Olivera (1979), y *Los miedos*, de Alejandro Doria (1981). Aunque se encuentra por fuera de la periodización realizada por la autora, la película de Santiago, *Invasión*, también puede leerse desde esta perspectiva, dado que fue realizada durante un gobierno dictatorial (el mandato del general Onganía) y exhibida en el circuito comercial.

nos parece familiar y que se torna *otro*, es configurada a partir de una serie de procedimientos tanto narrativos como espectaculares y discursivos: a través de la apropiación de los verosímiles e iconografías de ciertos géneros del cine hollywoodense; a través de la subversión o problematización del registro documental o mediante la utilización del “estilo indirecto libre”<sup>344</sup>. Estos recursos, que apelan a construir un diseño espacial en las antípodas de una tradición realista o naturalista,<sup>345</sup> operan en dos movimientos, los cuales pueden ser simultáneos o sucesivos, según el caso: una instancia de reconocimiento, en la que se establece una relación de analogía con el referente (la ciudad de Buenos Aires), y una instancia de dislocación o perversión del espacio aludido.

### 3.1.1. El espacio y los verosímiles genéricos

Una de las maneras que tienen las películas de lograr un efecto de extrañamiento espacial es a partir de la utilización de recursos, elementos o iconografías de ciertos modelos genéricos. En *Alianza para el progreso*, Buenos Aires se transforma en una metrópoli devastada por una guerra, una ciudad posapocalíptica. La película comienza *in medias res* y no ofrece demasiados datos sobre lo que ha ocurrido. Solo sabemos, a través de la información que nos brinda un personaje en una de las primeras escenas, que la ciudad ha sido bombardeada recientemente. Con un paisaje que remite al cine bélico, la ciudad es representada a partir de sus escombros; de las huellas de lo que alguna vez fue una civilización.

---

<sup>344</sup> El “estilo indirecto libre”, o también llamado “subjetividad indirecta libre”, es un concepto ligado a la enunciación cinematográfica en el cual “el autor se sumerge en el ánimo del personaje adoptando no solo su psicología, sino su lengua” (Pasolini, 2005, 244). Mientras en la toma objetiva, la cámara asume el punto de vista del narrador y es exterior al conjunto narrado, en la toma subjetiva la cámara transmite el punto de vista del personaje y es, por lo tanto, interior al conjunto narrado, en el plano “subjetivo indirecto libre” se conjugan ambas miradas en un sistema heteróclito en el cual ya no es posible distinguir una de la otra. Dice Deleuze: “La cámara desencadenada... ya no se contenta con seguir a los personajes, sino que se desplaza entre ellos... no se confunde con el personaje y tampoco está fuera de él: está *con* él” (Deleuze, 1984, 111).

<sup>345</sup> Pienso en la representación cinematográfica de Buenos Aires que hace, por ejemplo, la Generación del Sesenta. Al respecto véase el artículo de Marcelo Cerdá, “El otoño en cuestión. Concesiones y persistencias frente al contexto sociopolítico en el cine de Leopoldo Torre Nilsson y de los realizadores de la Generación del Sesenta (1968-1986)” (2009).



En *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* debido a su impronta de film *noir*, la ciudad (ahora en manos de una empresa multinacional llamada Subterra) se ve envuelta en una atmósfera oscura y agobiante. Plagada de escenas nocturnas, paisajes desoladores y seres tenebrosos, compartimos la confusión del protagonista, que ha abandonado el mundo literario (el mundo de las historietas de donde proviene) para zambullirse en el “mundo *irreal*”.<sup>346</sup> Los personajes a los que debe enfrentar Beto Nervio son mucho más crueles y aterradores que los villanos a los que estaba acostumbrado en las viñetas. La ciudad se vuelve un espacio peligroso y aterrador. Las calles están sospechosamente desoladas. En una de las escenas finales del film de Bejo, Beto Nervio reflexiona mientras camina por la calle Corrientes: “La ciudad se veía extrañamente despoblada. Quizás estaba allí la respuesta. ¿Qué le había sucedido a esta ciudad desde que yo era joven? Encontrarse con los amigos, las tardes en el café [...] comencé a sentirme traicionado, amenazado, aislado”. Su preocupación no era menor; un par de escenas más tarde el protagonista sería asesinado a manos de su enemigo y funcionario del terror extranjero, Super Super.



---

<sup>346</sup> El protagonista es consciente de que es un personaje de historietas trasladado al mundo “real”. Sin embargo, cuando se refiere al universo diegético en el que habita dice “irreal”, lo que refuerza el clima de enrarecimiento y confusión en el que se encuentra.

Por su parte, *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* está narrado, como señalamos anteriormente, como un film de terror, una película de vampiros. Filmada en blanco y negro, la acción transcurre en el interior de una vieja casona.<sup>347</sup> Sus integrantes están aislados del mundo exterior y viven aterrorizados ante la inminente llegada de Hallelwyn, un extranjero que amenaza con invadir el hogar. Es un film claustrofóbico en el que “el afuera” (Hallelwyn que acecha) nunca es actualizado. En efecto, es representado únicamente a partir de imágenes del film de Mario Bava. En este fragmento, que mantiene su cualidad diferencial y de cita, se observa el plano general de un hombre encapuchado que monta un caballo sobre la orilla de una playa desierta. Ese breve *insert*, que aparece de manera recurrente durante el film, no nos otorga ningún dato espacial concreto y certero. Por el contrario, de manera circular, nos devuelve al referente vampírico que la película construye.



Finalmente *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* se presenta como un caso particular. Si bien la película no está ligada iconográficamente al género de terror –aquí no hay puertas chirriantes, catacumbas o viejas casonas abandonadas como en el film de Bejo–, emplea algunos de sus rasgos narrativos. La acción transcurre en una lacónica habitación de un albergue transitorio que cobija, momentáneamente, a los dos personajes que quieren concretar su encuentro sexual. En determinado momento, ese espacio íntimo y privado se ve invadido por el espacio del *afuera*, que irrumpe de manera violenta y aterradora. A través de la radio que se encuentra en la habitación, una voz comienza a hablar. Un nuevo comandante del Ejército ha tomado el poder y ha

---

<sup>347</sup>Miguel Bejo señala que esa locación, en realidad, se encontraba en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires (entrevista con la autora, 2012).

decretado la prohibición del orgasmo. Pero esta voz, no es solo un discurso radial, sino un sistema de poder que interactúa y conversa con los personajes. Es una instancia anamórfica que es capaz de infiltrarse y metamorfosearse para lograr seducir a cada uno de ellos.<sup>348</sup> El intento que realizan Nelly y Arturo de acallar la voz es inútil. La radio se enciende de manera automática. Y el discurso continúa exactamente en el punto en el que había sido interrumpido. En el film, el espacio exterior, totalitario y represivo, es un fuera de campo nunca actualizado que demuestra su omnisciencia y poder absolutos.

### 3.1.2. El espacio subjetivado

Por otra parte, en *El búho* el espacio enrarecido en el que habita el personaje es el producto de la psiquis patológica de la misma protagonista. La tónica costumbrista del film de Kamin (seguimos a Marta en los avatares de su vida cotidiana: en la fábrica en la que trabaja, en su casa tomando mate con su padre, de paseo con su novio) se ve contaminada por una atmósfera oscura y tenebrosa. La percepción distorsionada y alienada de los protagonistas se plasma en la pantalla a partir del recurso discursivo del “estilo indirecto libre”, que transforma las imágenes subjetivas en objetivas, autonomizándose del sujeto que las concibe. Como sostiene Deleuze, “ya no nos encontramos ante unas imágenes objetivas o subjetivas; estamos apresados en una correlación entre una imagen percepción y una conciencia cámara que la transforma” (1984, 113). Las alucinaciones de la obrera fabril pasan a convertirse, entonces, en “visones del autor que anda y medita por las fantasías de su héroe” (Id., 114). Sin embargo, este espacio perturbado no aparece desde el comienzo. La película construye un espacio mimético que lentamente va perdiendo su cualidad referencial (que podemos inferir a partir de una serie de indicios de la puesta en escena, como una iluminación cada vez más tenue –incluso en algunas tomas realizadas directamente en penumbras–, o de la banda sonora, con ciertas distorsiones o amplificaciones)<sup>349</sup> y que llega a su punto culmine con la fragmentación al interior del propio plano que revela la aparición de múltiples Martas que giran sin cesar en la pantalla como si se tratara de una imagen caleidoscópica.

---

<sup>348</sup> Véase, en el presente capítulo “La violencia representada”.

<sup>349</sup> Véase al respecto, en el capítulo II “El montaje vertical”.



### 3.1.3. El espacio testimonial

En los casos de *Puntos suspensivos*, *La pieza de Franz* y *La civilización está haciendo masa...*, los films se valen del registro documental para, paradójicamente, generar una relación oblicua y dislocada con el referente espacial. En el *travelogue* de la secuencia “¿Dónde ocurre todo esto?”, en las imágenes que registran las manifestaciones populares por la asunción de Cámpora al gobierno y en el tratamiento testimonial de las zonas pauperizadas tienen como finalidad construir una imagen deliberadamente documental de Buenos Aires. Explica Cozarinsky en relación con su película: “Las tomas fueron filmadas en 16 mm y luego ampliadas a 35 mm para que se genere una textura particular, ‘provo[cando] imágenes sucias, con grano que connotan espontaneidad’” (1973b, 17). Además, los movimientos frenéticos y por momentos caóticos de la cámara producen imágenes inestables y hasta por momentos confusas que remiten al estilo del cine directo, lo que genera, de esta manera, un efecto de espontaneidad y veracidad. Como señala Weinrichter:

Es innegable que el cine directo fijó un modelo de representar mejor lo real que aún hoy en día sigue connotando de forma automática una verdadera filmación documental: la textura con grano, el uso de la cámara sin trípode que incurre en bruscos reencuadres, y en algún desenfoco momentáneo en el seguimiento de su objeto, son marcas de autenticidad utilizadas de forma rutinaria por películas de ficción que quieren revestirse de un plus de realismo documental (2004, 41).

Las películas, sin embargo, socavan rápidamente esta promesa de fidelidad con el referente. En *Puntos suspensivos*, el espectador queda completamente desorientado por el desfase que se produce entre la banda de imagen –que remite de manera alevosa a

Buenos Aires, y la banda sonora que describe a la ciudad de Calcuta.<sup>350</sup> Este *shock* también ocurre en *La pieza de Franz* cuando los planos generales de referencia, que sitúan la acción en un espacio y tiempo precisos (Buenos Aires, 1973), se corresponden con espacios interiores que remiten al período del romanticismo francés (véase el apartado sobre intertextualidad en este mismo capítulo). Mientras Cozarinsky construye este enrarecimiento topológico como una alegoría vertical (Xavier, 2004), es decir, el *plus* de sentido está conformado por el choque entre la banda sonora y la banda de imagen, en *La pieza de Franz* la alegoría espacial se constituye de manera horizontal, en la sucesión sintagmática que construye el film a partir del montaje entre las distintas escenas. A diferencia de los casos anteriores, la disrupción espacial en la película de Ludueña ya no es generada a partir de un efecto de montaje, sino a través de la puesta en escena. El tono testimonial incluso miserabilista de las locaciones contrastan con los personajes que provienen de la tragedia shakespeariana y que nos sitúan en otro sitio: en la Antigua Roma.

En tanto metáforas topológicas, estos espacios contradictorios e incongruentes se invitan a cuestionar o problematizar ciertas premisas ideológicas y políticas. No es casual que Fischerman decida situar la película en dos espacio-temporalidades atravesadas por las luchas revolucionarias, que Ludueña emplace las guerras de la Antigua Roma signadas por la traición y la perversión de sus dirigentes en una villa del barrio de Retiro; o que Cozarinsky transforme repentinamente a Buenos Aires, considerada una de las ciudades más sofisticadas y “europeas” de América Latina, en una urbe tercermundista y pobre como Calcuta. Así lo explicaba el propio director:

Buenos Aires, esta orgullosa capital que da la espalda a su continente, comparte problemas y cifras con una metrópolis tan aciaga como Calcuta, y su cosmopolitismo es tan justificable históricamente y tan irrisorio como el

---

<sup>350</sup> Un interrogante que se abre a partir de esta secuencia es qué sucede cuando el film es exhibido en otros países, con otros espectadores que no están familiarizados con los rostros, los ambientes, los lugares que se muestran en la película. Podemos suponer que no comprenderían este choque entre las imágenes y los sonidos. Para ellos, esa ciudad que aparece sería *realmente* Calcuta. ¿Podría llegar a pensarse entonces que, en determinados contextos de exhibición, y no por una intencionalidad manifiesta de la enunciación, esta secuencia pasaría a convertirse en un *fake*? Sobre el problema de la recepción de los films en el extranjero véase el último capítulo de la Tesis, dedicado a la proyección y lectura crítica de las películas.



conflicto verbal y musical que se produce mientras fluyen unas imágenes perfectamente triviales (1973b, 17).<sup>351</sup>

Luego del choque y la extrañeza que genera en el espectador la representación de estos espacios imposibles, contradictorios, confusos, también sufre otro *shock*: el reconocimiento. Una vez superado el desconcierto inicial, los films plantean, a través de su construcción espacial, la necesidad de establecer analogías geopolíticas para comprender los procesos históricos y políticos nacionales desde otra perspectiva. París del siglo XIX, la Roma Antigua o Calcuta son también la Buenos Aires de los primeros años de la década de los setenta.

### 3.1.4. El espacio alegórico

Si anteriormente en el film de Kleinman nos centramos en el primer episodio de la película denominado “El contrato” (recordemos que la película está dividida en tres partes diferenciadas) y la transformación de ese espacio cotidiano en uno aterrador, propiciado por este *monstruoso* aparato represivo que no tiene rostro, ahora nos detendremos a analizar el tercer acto, “*L’amour fou: Ballet Folklorique des Argentines en deux Tableaux*”, construido con una directriz explícitamente alegórica, en el que se suprime cualquier tipo de funcionalidad narrativa.

Nelly y Arturo, disfrazados a la manera de “indios galantes”, bailan ridículamente un vals (que no es otra melodía que la marcha militar argentina “Capibary” transformada al compás del 3/4) con un decorado que contiene un telón pintado en el fondo y un mobiliario que remite al siglo XIX francés. Mientras tanto, fuera de campo ya que solo escuchamos su voz, una coreógrafa de origen galo les va dando instrucciones de cómo deben actuar y moverse. En el último cuadro de este mismo acto, denominado “Apotheosis”, se recrea el Escudo nacional (llevado a escala humana) a través de laureles de utilería, una serie de luces de neón que lo rodean y las manos estrechadas de los amantes en el centro. Finalmente, la última escena nos devuelve a la habitación del

---

<sup>351</sup> Aunque por lo general las imágenes no tienen una relación directa con lo que enuncia la banda sonora, en algunos momentos la película se permite alguna que otra ironía, como cuando, en el mismo momento que la voz *over* comenta que Calcuta está quedando sumergida en una ola de inmigración, en la marquesina de un teatro de la avenida Corrientes se observa un cartel que señala: “Compañía japonesa de revistas Tokio *by night*. Geishas al desnudo”.

hotel donde Nelly retoma su labor sexual con su cliente. Es el espacio del inicio del film, aunque ahora transformado, ya que allí aparecen elementos de la escena anterior: los laureles que Arturo, impávido, va masticando uno tras otro mientras Nelly continúa con su trabajo. Aunque breve, esta escena conclusiva es la que se abre como el interrogante más interesante de la obra al inducirnos a repensar estos dos espacios hasta el momento inconexos –el real/terrorífico y el onírico/conciliatorio– de manera dialéctica. Explica el director:

Era mi intención que algún resto del ballet sobreviviera al volver la acción al cuarto del hotel, para inducir a pensar que el ballet era algo más que una situación onírica. El lento *zoom* en retroceso que parte de la dividida espalda de Nelly en rojo y verde pronto deja ver que las luces verdes de los laureles continúan encendiéndose, aunque ya no con un titilar rítmico. Allí se descubre, efectivamente, que algún elemento del Escudo podía consumirse. Sus hojas, crocantes como papas fritas, son comidas con indiferencia por Arturo mientras Nelly ha comenzado su trabajo, y al igual que la película no tendrá fin.<sup>352</sup>



Las películas subterráneas no se limitan a mostrar el horror en sus múltiples manifestaciones (como observamos en el primer apartado), sino que construyen un espacio terrorífico en sí. Buenos Aires, lugar donde transcurren las acciones, adquiere un matiz particular, se torna oscura, rara, tenebrosa. La ciudad (pero también metonímicamente el país o, como sostiene Cozarinsky, la Patria)<sup>353</sup> pasa a convertirse en

<sup>352</sup> En entrevista con la autora (2013).

<sup>353</sup> Dice Cozarinsky, en diálogo con Federico de Cárdenas: “Para mí, Buenos Aires es lo más aproximado a una Patria. Ir a Córdoba no es muy diferente de ir a Chile o a Uruguay. Esto normalmente no se dice, o si se acepta, es de modo culpable” (1973a, 24).

el mismísimo infierno. Apelando de manera simultánea a la identificación y al distanciamiento, el espacio se percibe inestable y siniestro. Esta *familiaridad extrañada* es la que impera en el espacio distópico y apocalíptico de *Alianza para el progreso*; en el contradictorio Buenos Aires/Calcuta; Buenos Aires/París de *Puntos suspensivos* y de *La pieza de Franz*, respectivamente; también en el espacio híbrido de *La civilización está haciendo masa y no deja oír* y metafórico (Buenos Aires/Subterra) de *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*. Pero también en todos aquellos espacios elididos y no representados. Aquellos que, amenazantes, no son actualizados en la pantalla, como el espacio del *afuera* en *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn*, o el del poder totalitario y represivo en *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*. Sirviéndose de las posibilidades narrativas, pero sobre todo simbólicas, de los diversos géneros y registros cinematográficos (el cine bélico, el cine de terror, el film *noir*, el cine documental), así como de otros procedimientos como el “discurso indirecto libre”, los films diseñan espacios de gran pregnancia semántica que sostienen y refuerzan las alegorías políticas que construyen también desde el plano narrativo, más específicamente desde la construcción y el sistema de personajes.

### **3.2. El personaje como alegoría social**

A partir de una serie de operaciones (una construcción tipológica de los personajes, y una relación intertextual con otras figuras tanto de la esfera de la literatura como del ámbito público), las películas dotan a los personajes de una fuerte carga simbólica que permite establecer claras analogías entre los textos fílmicos y la serie política y social. Los personajes ya no son seres individuales, sino la encarnación de una instancia superior y más amplia, “actantes y estructuras de funcionamiento colectivo” (Oubiña, 2011, 215).

En las películas subterráneas, los personajes están configurados como estereotipos sociales. En ellos, una idea general –usualmente una idea preconcebida– encuentra su ilustración o encarnación (Xavier, 2004). Los ejemplos más evidentes pueden observarse en aquellos films en los cuales se recurre a una denominación tipológica de los personajes, como en *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* en la que los personajes llevan el nombre de su rol dentro del seno familiar (Padre, Hijo, Hija, Madre, Tía), o en *Alianza para el progreso* y *La civilización está haciendo masa...*, en

la que estos son denominados según su condición social (el Empresario, el Artista, el General, el Sindicalista, en el primer caso; la Prostituta, el Cliente, el *Cafishio*, en el segundo).

El carácter simbólico de los personajes también queda expuesto de manera explícita cuando se representa en el plano de las acciones (el “dominio fuente,” según Lakoff), una idea compleja y abstracta acerca de las relaciones de poder entre facciones (el “dominio meta”). En *Puntos suspensivos*, por ejemplo, el *striptease* del General retrata alegóricamente la posición ideológica del Ejército que pasa de un sector político más tradicionalista a otro más moderado y liberal. Esta escena representa, en palabras de Cozarinsky, la “mudanza de la vieja derecha al centro, único sitio donde hoy puede vivir”.

El general hace un *striptease* con su uniforme de la Campaña del Desierto, mientras aúlla palabras como Patria, familia y tradición. En calzoncillos, ante el mapa de América Latina, masculla: “Carajo, ¡qué grande es Brasil...!” y procede a vestirse con un traje Cardin mientras habla sobre desarrollismo con la jerga de los animadores políticos de la TV, antes de salir con su auto *sport* hacia la reunión de directores de un banco norteamericano (Cozarinsky, 1973b, 17).

En otro momento, y no sin cierta ironía, el protagonista del film escribe con un fibrón rojo la palabra “Marx” sobre la planta de su pie izquierdo, para luego calzarse y salir a la calle. El personaje está, a través de esta acción, “pisoteando” los postulados esgrimidos por el teórico del materialismo histórico. Esta suerte de guiño no es aleatorio, ya que está en función de simbolizar el conflicto del cura tanto con los movimientos guerrilleros (a partir de la figura ausente de Marcial), así como con el sector más radicalizado de la Iglesia conocido como los Sacerdotes para el Tercer Mundo<sup>354</sup> y que está encarnado en la figura del taxista interpretado por Néstor Paternostro.

---

<sup>354</sup> Véase *supra*, nota 258.



Por su parte, en *Alianza para el progreso* las relaciones carnales entre los diversos personajes son utilizadas para representar los vínculos entre las diferentes corporaciones o estamentos sociales. En este sentido, la escena de sexo lésbico entre Alicia, clase media, y USA “sirve para examinar la esterilidad cruel de los vínculos coloniales”, (Ludueña, 1973a, 18). Lo mismo sucede cuando el General ataca sexualmente a Alicia. El vínculo entre estos dos personajes se transforma en una relación de dominación entre el Ejército y los sectores medios, sentido que es enfatizado en el film a partir del cartel que irónicamente señala: “El diálogo está abierto”.

Las manos estrechadas entre Nelly y Arturo en la alegórica escena final de *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (y que construye junto con los laureles el Escudo nacional) simboliza, como declara la voz en *off* en la secuencia, la amistad eterna entre los habitantes de la nación. “Es algo que a mí me emociona muy particularmente. Ver que siempre triunfa el amor. Ese cariño inmenso que se tienen entre sí. Y que hace superar rencores, incluso luchas”, sostiene la voz femenina fuera de campo. Con una clara intencionalidad paródica, este fragmento representa el gran encuentro nacional pretendido por la dictadura militar de Lanusse.<sup>355</sup>

---

<sup>355</sup> Se denominó Gran Acuerdo Nacional (GAN) a la propuesta política que dio a conocer en las primeras semanas de julio de 1971 el mandatario de facto Alejandro Agustín Lanusse, ante el agotamiento de la llamada Revolución Argentina. El GAN proponía un acuerdo entre las principales fuerzas políticas a fin de restablecer las reglas del juego electoral y del régimen político democrático, y realizaba una amplia convocatoria a toda la ciudadanía para que participara activamente en ese proceso. Sostiene el director: “Había muchos sectores que no aceptaban ese gran acuerdo nacional. Yo por ejemplo”. Se quería terminar con la lucha de clases y, en ese momento, la Argentina de 1972 era un polvorín” (en la entrevista con la autora, 2013).

En los ejemplos mencionados, los personajes, así como las acciones que realizan, conforman alegorías recurriendo a una dimensión paródica. Sin embargo, en otros momentos, los personajes adquieren una dimensión crítica a partir de su parentesco (que puede ser icónico o puede estar configurado desde otros planos como la música, carteles, acciones) con figuras que se encuentran por fuera de la diégesis. En estos casos, y con una fuerte marca contextual que remite a referentes concretos, se construyen personajes que aluden, de manera desplazada, corrida, transfigurada, a determinadas personalidades de la política de relevancia nacional a comienzos de los años setenta.

En *Alianza para el progreso*, por ejemplo, el Sindicalista no solo es la encarnación de la corporación gremial, sino que alude a dos figuras políticas vinculadas a las fuerzas sindicales peronistas de aquellos años. El final de la escena en la que un grupo comando asesina a este personaje concluye con un cartel que reza: “¿Quién mató al lobo?”. Esta cita tiene un doble desplazamiento: por un lado, hace referencia al libro de Rodolfo Walsh *¿Quién mató a Rosendo?*, sobre la muerte misteriosa del sindicalista Rosendo García en 1966. Y, por otro, se refiere a “el Lobo”, apodo de Augusto Timoteo Vandor, dirigente de la Unión Obrera Metalúrgica (UOM), que fue asesinado (en condiciones similares a las de García) en 1969, en su propio despacho. Del mismo modo, el guerrillero abatido a manos de los militares no es simplemente un combatiente más. La película lo emparenta, iconográficamente, con la figura más paradigmática de los movimientos revolucionarios latinoamericanos: con “el Che” Guevara. El emplazamiento del cadáver, recostado sobre una camilla blanca, la angulación apenas picada de la cámara y el tipo de plano (un plano medio, pero lo suficientemente abierto para dejar ver el torso desnudo) son muy similares a la célebre foto en la que se constata ante el mundo la muerte del líder revolucionario en Bolivia.



En *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*, el personaje a la vez ausente y omnipresente del “excelentísimo Sr. Presidente de la Nación y general de división Dr. Segundo Francisco de la Riestra” está configurado a partir de la simbiosis de dos personalidades, ambas nefastas y con el mismo perfil autoritario y censor. Por un lado, evoca a la figura de Onganía en tanto comandante del Ejército y Presidente de la Nación (desde 1966 hasta 1970) a partir de la incorporación en el relato ficcional de varios fragmentos del discurso que el dictador utilizó para repudiar públicamente el “ajusticiamiento” del general Aramburu a manos del grupo guerrillero Montoneros. Por otra parte, el nombre (Segundo Francisco de la Riestra) remite a otra figura, también tristemente célebre por su cruzada a favor de la censura y los valores morales de la Iglesia, el fiscal Guillermo de la Riestra, quien favoreció la prohibición de decenas de películas y libros por considerarlos “obscenos”, y llevó incluso a juicio penal a varios artistas.<sup>356</sup>

*La familia unida...* construye el personaje de Hallewyn como una figura pública con claras connotaciones políticas. Este personaje seductor y aterrador a la vez, que al aproximarse a la casa genera pánico entre los integrantes de la familia y algarabía entre los de afuera (los marginados y desplazados del sistema), remite claramente a la figura de Juan Domingo Perón, que todavía a comienzos de los años setenta no había regresado al país. Esta lectura del film en clave política ya estaba presente en las críticas de aquel momento como, por ejemplo, en la de Ernesto Schoo, quien señaló: “Y sobre el fondo de una marcha conocida (que no es los muchachos peronistas, como alguien podría imaginar), el padre y el novio de la hija revelan por fin su condición vampírica” (1972, 55).<sup>357</sup>

Al comienzo del film aparece un cartel: “De Hallewyn se sabía muy poco. Solo algunos viejos conocían su historia real. El resto era imaginaria, leyenda popular o mito. Quizá por eso surgían tantas versiones contradictorias”. Allí se describe al personaje como una figura ambigua, posición similar a la que se encontraba Perón en aquel entonces. El

---

<sup>356</sup> Con estrechos vínculos con la institución eclesiástica, De la Riestra ordenó secuestrar decenas de libros (como *Nanina*, de Germán García, hecho que tuvo gran repercusión en el ámbito cultural del momento) y también películas como (*Los amantes*, de Louis Malle, 1959 o *Pajarito Gómez*, de Rodolfo Kuhn, 1965).

<sup>357</sup> El crítico hace referencia a la escena final, en la cual los miembros de la familia entonan triunfantes la marcha de la Revolución Libertadora, un himno que gozó de una cierta notoriedad en 1955, cuando el general Lonardi derrocó al entonces presidente Juan Domingo Perón.

líder del movimiento peronista practicaba desde el exilio,<sup>358</sup> donde su figura adquiriría cada vez más un carácter mítico, una política pendular: incluía a sectores de derecha y a una izquierda cada vez más radicalizada. Las palabras de Perón, que circulaban en cartas, cintas grabadas y también en películas,<sup>359</sup> permitían múltiples lecturas, que el propio Perón propiciaba y alentaba, y que podían ser utilizadas por los diversos sectores indistintamente. Según Silvia Sigal y Eliseo Verón:

Delegando su representación en diferentes voceros, [Perón] alentó tácticas variadas, a veces contrapuestas, según las opciones y los recursos que las fuerzas del peronismo y las contingencias de la vida política argentina ponían a su alcance. Muy tempranamente las luchas por la dirección local de las masas fieles a Perón se libraron dentro de este marco, y cada facción legitimaba su autoridad invocando credenciales o mensajes [...] del líder (1986, 125).

Tomando como punto de anclaje al personaje de la obra teatral de Ghelderode, el film se centra en el ansiado retorno del líder carismático y enigmático, hasta entonces ausente. El personaje ficcional (Hallewyn) se construye sobre las mismas bases que la figura pública real (Perón), quien, como sostiene Kelly Hopfenblatt, es caracterizado como “un significante a ser llenado, indeterminado en su instancia temporal, y cuya única marca espacial era la de estar en un lugar-otro” (2011, 187). Mientras la indeterminación espacial y temporal está presente en los breves fragmentos en los cuales se muestra a Hallewyn cabalgando en una playa desierta, la ambivalencia o multiplicidad de significados que este personaje alberga se encuentran en una serie de carteles o intertítulos del film, como el siguiente: “Después de tantas versiones, se hacía difícil saber quién era Hallewyn y aunque unos pocos lo daban por muerto y algún otro se atrevía a decir que nunca había existido, todos estaban pendientes y preparados para su regreso”.

Como sucede en muchos casos, el cine no es solo testimonio de su tiempo, sino que tiene la capacidad de anticipar la realidad. Una cualidad profética que, por ejemplo en *Invasión*, vaticina imágenes de un futuro inmediato. La película de Bejo se filma en

---

<sup>358</sup> Donde permaneció desde el derrocamiento de su gobierno en 1955 hasta su retorno definitivo en 1973.

<sup>359</sup> Como las dos entrevistas realizadas por el Grupo Cine Liberación: *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder y Perón, la revolución justicialista*.



diciembre de 1971, y Perón retorna a la Argentina en noviembre de 1972, donde permanece casi un mes para luego regresar a España y volver definitivamente un año más tarde. Comenta el director sobre la condición premonitrice del film: “Yo estaba en España con el famoso *return* de Perón con Rucci y el paraguas. [...] Estoy viendo televisión y veo la escena y escucho el texto, y digo: ‘Pero esto lo escribí yo’. El texto del comentarista era exactamente lo que habíamos escrito para Hallewyn”.<sup>360</sup>



Perón arriivando a Ezeiza



Hallewyn y su llegada triunfal a la casa

La película también se atreve a parodiar otro de los grandes símbolos del peronismo: la figura entonces ya mítica de Evita. El cadáver de la madre, celosamente custodiado por la familia en las catacumbas, remite al cuerpo de la “abanderada de los humildes”. El Padre se refiere a su difunta esposa como “Santa”. Recordemos que la figura de Eva Perón alcanzó una gran difusión entre las clases populares de la sociedad, que incluía estampas que la representaban de modo similar a la Virgen María. Por otra parte, el Padre también se refiere a ella como una “mártir rectora de nuestra vida” con quien establece un “diálogo silencioso y metafísico”. En estas breves frases, resuena el título con el cual el Congreso Nacional distinguió a Eva como “Jefa espiritual de la nación” en mayo de 1952.<sup>361</sup> Además, la película hace alusión al perverso itinerario que sufrió el cuerpo de Evita desde que fue usurpado del salón de la CGT por la Revolución

<sup>360</sup> El texto al que se refiere el director es un discurso que, a la manera de un noticiero de TV, describe el momento en que finalmente se hace presente Hallewyn en la casa: “Tal como había sido previsto, Hallewyn arriba a las 13 horas a la casa. Pese a la expectativa no se produjo ninguna alteración del orden. Los de afuera festejan; los de la casa, expectantes. Hallewyn agradeció a las personas que concurrieron, luego se sirvió de un típico asado criollo”.

<sup>361</sup> Esta mezcla entre realidad y ficción que propone el film es lo que de alguna manera le hace a Dodi Scheuer decir, en una suerte de lapsus, que su rol en la película fue el de “guardián del cadáver de Evita” (en entrevista con la autora, 2013).

Libertadora en los años cincuenta hasta su recuperación en lo que se conoció como “operativo Retorno”, en 1971.<sup>362</sup> La película representa este derrotero, oscuro y sombrío, a través de la profanación del cadáver también aquí embalsamado (se nos muestra escenas de necrofilia entre el Hijo y su difunta Madre) y luego, ya en su plano simbólico, su devolución al pueblo (“Los de afuera entregan a Hallewyn el vapuleado cadáver”, anticipa el intertítulo), que en un acto ritual termina por devorarlo.

### 3.3. Oposición autoridad/resistencia

En las películas, el sistema de personajes está regido por un diagrama binario, oposicional en función del conflicto generado entre la autoridad (que adquiere la forma de autoritarismo) y la resistencia (que se puede presentar como una respuesta combativa o asumir otras formas más moderadas, incluso imaginarias o patológicas).<sup>363</sup> Este esquema dual, que se ve reforzado por los elementos de la puesta en escena, está representado a partir de dos variantes: la económica (explotadores vs. explotados) y la política (poderes estatales vs. poderes combativos y revolucionarios). También existe una tercera variante, la familiar (hijos vs. padres), que funciona a su vez como articulador de las dos variantes anteriores. Es decir, en el seno de la intimidad familiar se replican una serie de vínculos tanto políticos como económicos que rigen el cuerpo social. Finalmente, el conflicto entre autoridad y resistencia puede adquirir la forma de un conflicto interno del protagonista.

La primera variante se centra en las relaciones de dominio entre los personajes a partir de una perspectiva clasista. En *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, esta se encuentra configurada a partir de un sistema dicotómico entre la familia burguesa (los amos) y los pobres y marginados (los sirvientes), que cumplen el rol de empleados domésticos de aquellos. Esta oposición también está diseñada topográficamente: el espacio de la casa, el *adentro*, el espacio representado, el lugar de la familia burguesa (que supuestamente encarnaría la moral y las buenas costumbres), y el *afuera*, el espacio aludido, el terreno de Hallewyn y de los seres marginales que amenazan con

---

<sup>362</sup> Los Montoneros, que habían secuestrado y luego “ajusticiado” a Pedro Aramburu en 1970, pactan con el general Lanusse un intercambio de cadáveres, el del expresidente de facto a cambio del de Evita. El cuerpo de Evita fue entonces desenterrado de la tumba clandestina en Milán y devuelto a Perón en Puerta de Hierro en Madrid.

<sup>363</sup> Este esquema no se puede aplicar a *La pieza de Franz*, dado que el film no se rige por un modelo de este tipo, sino, como señalamos anteriormente, por uno musical.

irrumper en la casa y desestabilizar el orden del hogar. Los marginales son representados a partir de deportes populares como el fútbol (uno lleva puesta la remera de Boca Juniors), el boxeo (están escuchando la pelea de Nicolino Locche), el asado, los juegos de azar e incluso del periódico que consumen (leen el diario *Crónica*). En tanto, la familia aristocrática comenta notas que leyó en *La Nación*, escucha ópera y sintoniza Radio Rivadavia.

En *El búho* esta dinámica se focaliza, fundamentalmente, en los poderes económicos que detentan los medios de producción. Se encuentran, por un lado, Marta y su amiga, operarias de una fábrica textil y, por el otro, aquellos personajes que representan a la patronal: la capataz y el supervisor. Si bien la película presenta una oposición entre estos dos grupos de personajes, es en definitiva el sistema capitalista, explotador y alienante, el que termina por desatar el principal conflicto del film: la psicosis del personaje femenino. Antes que un personaje en particular, el tiempo, en tanto noción teórica ligada al concepto marxista de plusvalía, es el verdadero protagonista del relato. Y adquiere su representación en la parodia del documental didáctico sobre “la oficina del estudio del tiempo”, en las imágenes de la cadena de montaje frenético del film de René Clair y que la película cita ampliamente, en la alucinación de Marta en la que se le hace presente el “cronometrador” con un enorme reloj de papel mientras ella realiza mecánicamente las acciones de su trabajo en la hilandería.

Finalmente, en *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* y *La civilización...* el conflicto entre explotadores y explotados encuentra su configuración narrativa en la confrontación Prostituta/Cliente. Mientras la película de Kleinman señala la relación desigual y de dominación de Arturo hacia Nelly (a quien maltrata verbalmente y le exige que haga lo que él quiere, ya que la “adquirió” por una cantidad de tiempo determinado), el film de Ludueña señala explícitamente, a través del discurso de uno de sus personajes, los métodos de dominación económica que rigen sobre las prostitutas en tanto víctimas de un sistema capitalista salvaje e injusto. Nuevamente aquí aparece el reloj (concreción figurativa de la idea abstracta del tiempo), en este caso uno antiguo de

pared, al que la prostituta desarma mientras escucha atentamente la disertación de Eros sobre los mecanismos coercitivos del sistema económico.<sup>364</sup>

Además del tiempo, otro de los motivos que se reiteran en los films es la figura del vampiro. Como una suerte de alegoría de las clases parasitarias que necesitan del trabajo de los otros (el proletariado, los explotados) para su subsistencia, el vampiro necesita de la sangre de sus víctimas para poder seguir viviendo. En algunos films, como *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, la incorporación de esta figura está justificada dramáticamente, ya que se trata de una película de terror. Es interesante igualmente cómo Bejo termina por invertir esta categoría. Si en el comienzo Hallewyn es configurado como un vampiro que ha regresado para corromper a las doncellas de la casa, hacia el final, el verdadero *chupasangre* (Bejo, 1973, 21) termina siendo el Padre, quien, en la última escena, revela sus colmillos afilados. En *El búho o La civilización...*, la figura del vampiro cumple un rol estrictamente alegórico, dado que no hay nada a nivel de la trama que justifique su presencia. La supervisora obliga a la amiga de Marta a subir a su oficina, con el pretexto de una requisa, para abusar de ella. La manosea y, finalmente, a contraluz, observamos que las manos se detienen en su cuello. Unos segundos después, siempre representada a partir de sombras, la superior se abalanza sobre su yugular y le hinca los dientes. En una de las escenas finales de *La civilización está haciendo masa y no deja oír*, el Rufián (el personaje que encarna la idea del mal y la explotación) bebe la sangre del héroe trágico Coriolano, para luego arremeter sobre su cuerpo.<sup>365</sup> *Puntos suspensivos*, por su parte, plantea una serie de referencias a la figura del vampiro en la tradición cinematográfica. El protagonista se llama M (dato que aparece casi al finalizar la película), al igual que el personaje del film de Fritz Lang, *M, el vampiro* (1931). Esta comparación es reforzada en el final cuando, en palabras de Oubiña, “la muerte de M se duplique con la aniquilación de Nosferatu en el film de Murnau, arrasado por el primer rayo de sol” (2011, 230). El juego asociativo

---

<sup>364</sup> Eros, el personaje que encarna los ideales revolucionarios y emancipatorios, le dice a una de las prostitutas: “Ustedes aceptan entregar lo más valioso que tienen: el cuerpo y las habilidades. [...] Lo que más valor tiene es el tiempo, no el dinero. [...] Para amar hay que ser libre y para ser libre no tiene que quedar ningún esclavo”.

<sup>365</sup> El tercer film de Ludueña, el cual nunca llegó a filmar, tenía el título tentativo de *Vampiros y costumbres*, y se centraba en la figura de Drácula. En la película, la acción ya no transcurriría en Transilvania, sino que estaría ambientada en un “pequeño pueblo sudamericano”. Véase *supra*, nota n. 99.

entre las dos imágenes (la muerte del protagonista y la de Nosferatu) no hace sino destacar el carácter vampírico del personaje.

En la segunda variante, la política o institucional, suelen estar representados sino todos, varios de los estamentos que conforman el cuerpo social. En *Alianza para el progreso* se enfrentan los poderes que rigen y gobiernan el país –encarnados en las figuras del General, el Sindicalista, el Empresario, USA– y aquellos que intentan derribarlos, los tres guerrilleros y también hacia el final de la película, el campesino.<sup>366</sup> En el medio de estas dos facciones se encuentran el Artista y Alicia (o clase media), quienes se muestran serviciales a uno u otro grupo según su conveniencia. Cada uno de los personajes están configurados como estereotipos y son representados a partir de una serie de lugares comunes vinculados con la clase o con el sector al que pertenecen. El Empresario habla en inglés, escucha música jazz, fuma habanos y toma Coca-Cola; el Artista se dedica a todas las ramas del arte: es dramaturgo, cantante, pintor (de murales, de cuadros) y escritor; habla de sí mismo como un “intelectual latinoamericano comprometido”. Alicia, como fiel representante de la clase media, solo está interesada en su situación económica y en poder viajar a los Estados Unidos. El Sindicalista, en tanto delegado corrupto e inmoral, no está interesado en el bienestar de los obreros a los que supuestamente debe defender, sino en el suyo propio, como queda explicitado en una intempestiva declaración de amor que le realiza a USA: “Vivo pensando en usted todo el día: en sus costumbres, en su estándar de vida”. Mientras USA (el personaje que simboliza al imperialismo norteamericano) no hace sino usar (como su nombre lo indica) al resto de los personajes que se vinculan con ella para así lograr réditos económicos: es quien articula las estrategias políticas y económicas del país a través del General, quien, a su vez, es presentado como un títere, un inútil hombre de armas; los únicos que no son satirizados de manera tan evidente son los guerrilleros, quienes presentan una mayor profundidad psicológica. Sin embargo, ellos tampoco logran escapar de los *clisés* a los que son sometidos los otros personajes: “A nosotros no nos interesa vivir sino morir y que otros tomen las armas para seguir luchando”, exclaman al unísono los guerrilleros cuando secuestran al Empresario, lo que pone en evidencia el

---

<sup>366</sup> El campesino, interpretado por Roberto Carnaghi, aparece en la última escena y es quien, junto con la mujer guerrillera, única sobreviviente del grupo, logra desterrar al General y a USA.

voluntarismo casi suicida de sus actos. “¡Dale, cantante la Internacional también!” Se jacta el apresado en alusión al tono y a la solemnidad de la frase de sus captores.

En *Puntos suspensivos* también están representados los diversos estamentos sociales que sostienen el statu quo: la familia burguesa (el Padre, la Madre, la Hija), la Iglesia (el protagonista) y el Ejército (el General), los cuales entran en conflicto con un grupo de izquierda radicalizado, representado tanto por el guerrillero Marcial (quien es evocado solamente a través de fotografías o comentarios de los otros integrantes de la familia) como por el taxista perteneciente a la agrupación Sacerdotes para el Tercer Mundo.

En *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, se oponen los representantes de Subterra (empresa que simbólicamente representa al Estado nacional) con aquellos que intentan destituirlos (los guerrilleros Ana, Roque y Carlos) o investigarlos (Beto Nervio). El poder está aquí constituido por una serie de personajes con nombres como Avenegra, el abogado que representa la firma, y el señor Mordazas, el encargado de la seguridad. Estos personajes siniestros están acompañados por un séquito de matones e ideólogos (los demás integrantes de la empresa) y pueden distinguirse con claridad del resto, ya que tienen dos rasgos que los identifican: utilizan lentes oscuros y el pelo engominado hacia atrás. En una escena, que oficia como rito de iniciación, un hombre es reclutado por los miembros del directorio para que mate a su propio jefe. En el lavabo de un baño, frente a un espejo, Mordazas le vuelca agua sobre la cabeza (como una suerte de bautismo mafioso) y le peina el pelo hacia atrás al futuro asesino, para finalmente colocarle los anteojos negros.



Por otra parte, hay dos personajes –Super Super y Alicia– que funcionan como símbolos o emblemas de los bandos. Super Super, que parodia al héroe de historietas norteamericano Superman (al que la película se refiere constantemente a partir de la

incorporación de viñetas), es aquí el *paladín de la injusticia*. Su trabajo como reportero gráfico de un medio extranjero (cuando es Mark Dent) es solo una fachada para su verdadera misión: acallar las voces contestatarias y ayudar a torturar y asesinar a todos aquellos que cometan “actos terroristas”. Las siglas que lleva grabadas en su traje “SS” (las mismas que utilizaba el servicio de inteligencia nazi) destacan el carácter maléfico y autoritario del personaje.<sup>367</sup> La contracara de este villano es Alicia, una niña de aspecto inocente, de larga cabellera rubia y vestido blanco que transporta constantemente una jaula con una paloma dentro. (Personaje que, por otra parte, remite tanto por el nombre como por su diseño iconográfico a la protagonista de la obra literaria de Lewis Carroll.) Ella es quien, según nos da a entender el film, carga en esa jaula las bombas que ocasionan los atentados que están quebrando las bases del poder en Subterra. Es, además, quien tiene el poder, el acceso a la fuente de “criptonita”, para debilitar a Super Super.



Alicia en el país de las tinieblas

En *La civilización está haciendo masa...*, además de configurar la variante económica (en la línea argumental enfocada en las prostitutas) se centra en la institucional a partir del sistema de personajes provenientes de la tragedia isabelina. En los personajes de Volumnia y Coriolano, se centraliza el poder del Estado. Ellos son la encarnación del régimen autoritario que traiciona la voluntad popular a cambio de réditos personales.

---

<sup>367</sup> En una de las primeras escenas, la película nos muestra a Mark Dent guardando en el cajón decenas de anteojos negros. Un elemento que la película irá configurando metonímicamente como símbolo de poder autoritario y violento.

La tercera variante, la familiar, configura desde el ámbito de lo privado las relaciones de dominación y sometimiento que observamos en los dos casos anteriores. Esta se manifiesta como un choque generacional entre padres e hijos, como el caso de *Puntos suspensivos* en el cual el hijo se ha convertido en guerrillero al desobedecer el mandato familiar burgués, o de *La familia unida...*, en la que el personaje del Hijo traiciona al Padre, al asistir -vestido como un lumpen- a una proyección clandestina junto con los seres marginales, al ayudar a drogar a la Tía para que sea poseída por Hallowyn y, finalmente, al realizar la peor de las traiciones: entregándoles a los de afuera el cadáver de su propia madre. La caracterización del Hijo como un travesti al comienzo de la película expresa, simbólicamente, la dualidad de este personaje. En el seno familiar también se dirime otro conflicto, ya no generacional sino de género, entre dos grupos de personajes: los masculinos (el Padre, el Novio), que son los victimarios y perpetradores de los sacrificios rituales, y los femeninos (la Hija y la Tía), víctimas de las atrocidades de aquellos.

En tanto instaurador de la Ley (de acuerdo con los términos freudianos), el padre es, para estos directores, la expresión cabal de un sistema social verticalista, autoritario y machista. *La familia unida...* lo exhibe como un verdadero monstruo, capaz de sacrificar a su propia hija en pos de mantener el orden interno de la casa. En *La civilización...*, la figura del Padre está encarnada en el personaje del Rufián. Las prostitutas constantemente se refieren a él como padre (como señalamos con anterioridad), quien las explota económica y sexualmente al tiempo que les ofrece una supuesta protección y contención afectiva. En *El búho*, el padre de Marta tampoco es caracterizado de una manera muy feliz. Si bien su rol no es ampliamente desarrollado en la película, sus breves intervenciones dan cuenta de la tensa relación entre ambos. El padre es un ser hosco, desalineado y de trato hostil. Prácticamente no se comunica con su hija. Mientras ella se dedica a realizar las tareas del hogar, él deambula por la casa como una sombra, casi inexistente. A través de un comentario que le hace Jacinto a Marta, nos enteramos de que está desempleado. Pudo haber sido un policía o un militar, según deducimos de una frase que dice al pasar el padre en la mesa familiar. En una escena altamente sugestiva, Marta encuentra el cuerpo del padre desvanecido en la cocina. Luego, la película nos demuestra que no se trataba de un hecho real, sino que esas imágenes fueron producto de una alucinación o ¿fantasía parricida? de la protagonista. En *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*, se produce un interesante



desplazamiento de la figura paterna. El nuevo comandante en Jefe del Ejército se presenta a sí mismo como “padre mesurado y ordenador”, cuyo rol es “transmitir los valores de la Patria grande que todos los argentinos anhelamos”. Este proceso metafórico por el cual se sustituye el término político por uno privado (nación/familia; líder de la nación/padre) es transgredido por Arturo al dotarlo de un sentido sexual: “Llamame papito”, le dice a Nelly mientras la acaricia. Un juego verbal que se entabla entre la pomposidad de la palabra “Padre” que resuena en el discurso grandilocuente y formal del presidente, y el término vulgar y erótico en el pasaje a la intimidad.

El ataque a la institución familiar que presentan los films no es pura coincidencia. Las relaciones familiares dan cuenta, en una escala menor, de las relaciones sociales. Es el nexo entre lo privado y lo público; entre lo individual y lo social. La familia es la base institucional más arraigada en la sociedad burguesa, y aparece en estas películas como el símbolo y el origen de todos los males. Al criticar a la familia se está atacando al núcleo duro del capitalismo burgués.<sup>368</sup> Señala Miguel Bejo en relación con su primera película: “En *Hallewyn*, se empieza con un clisé, la familia típica cenando y llega al límite descubriendo la ideología que representa” (1973, 20).

La confrontación entre un sistema autoritario y represivo y las formas de resistencia que buscan su destrucción se manifiesta en algunos films como un conflicto interno del protagonista. Las causas sociales se vuelven síntomas psicológicos, como en el caso de Marta y su crisis esquizofrénica, o del protagonista de *Opinaron* que, si bien la película no brinda indicios suficientes como para aventurar una hipótesis al respecto, está claramente trastornado e impedido de estrechar vínculos con el personaje femenino. En *Puntos suspensivos*, el verdadero conflicto es el que atraviesa el cura que no termina de decidirse si debe permanecer en la institución clerical (retrógrada y conservadora) o acompañar a los nuevos movimientos sociales de la Iglesia. “Estuve a punto de pedirte que vinieras conmigo”, le dice el taxista/cura villero al protagonista. “Yo estuve a punto de pedirte que me lleves”, contesta M en la secuencia “Tercer encuentro (escenas de la vida eclesiástica)”. Aunque poco a poco se despoja de su primitiva posición de extrema derecha, el protagonista no alcanza a dar el salto para colocarse decididamente entre los sacerdotes tercermundistas. En *La civilización...*, el conflicto interno de las prostitutas

---

<sup>368</sup> Esto también ha sido trabajado en la primera sección del presente capítulo: “Una estética de la violencia (La violencia representada)”.

(el de continuar con el Rufián o sublevarse a sus mandatos) es exteriorizado y encarnado por dos personajes que, en la teoría freudiana, representan las dos pulsiones inherentes a la psiquis de todo sujeto: la pulsión de vida (Eros) y la pulsión de muerte (Tánatos, que no es otro que el mismo Rufián). La película presenta una respuesta psicoanalítica a la dificultad que tienen las prostitutas para generar una conciencia de clase capaz de subvertir los mandatos establecidos.

Ya sea desde una perspectiva económica, política o familiar, las películas representan las figuras de autoridad con un alto grado de efectividad y también de perversión. Estos personajes son capaces de llevar a cabo vejaciones, torturas, asesinatos y fusilamientos con una violencia desenfundada o, de manera más aterradora aún, con una pasmosa displicencia. Su paranoia y su búsqueda de poder absoluto los llevan incluso a eliminar a sus propios aliados, catalogándolos de traidores por considerarlos un obstáculo para concretar sus maquiavélicos planes, o simplemente para hacer alarde de su inmensurable poder.<sup>369</sup> Frente a estos personajes que metafóricamente encarnan tanto el capitalismo salvaje como un sistema político totalitario, corrupto y déspota, se les oponen diversas formas de resistencia. Las más radicales están representadas por los guerrilleros: Ana, Carlos y Roque en *Beto Nervio...*; los tres “subversivos” en *Alianza para el progreso*; Marcial, en *Puntos suspensivos*. Estos, sin embargo, no son más que seres solitarios que encarnan una lucha desigual en contra de los sistemas constituidos: las corporaciones, los estamentos sociales privilegiados, los intereses extranjeros. En otros casos, las rebeliones son más débiles y efímeras: como el intento de boicot realizado por las prostitutas. Pero allí no se trata solamente de su enfrentamiento contra los rufianes, sino fundamentalmente, y en eso Ludueña es bastante explícito, de una lucha contra ellas mismas, contra la ideología que las ata a seguir siendo esclavas más allá de su posible emancipación. Ciertas transgresiones, resistencias críticas se manifiestan en los protagonistas de *Opinaron* y *El búho*. Pero aquí ya no hay una decisión consciente de enfrentarse a los poderes vigentes. Es el cuerpo y, sobre todo, la psiquis enferma y fracturada de las protagonistas las que hacen visibles las grietas, los puntos ciegos de una sociedad coercitiva y alienante. La alteración mental de los

---

<sup>369</sup> En *Beto Nervio...* es Mordazas quien manda a matar al Presidente de la compañía y, probablemente, también a Cismondi, el dirigente sindical cuyo asesinato investiga el detective. En *Alianza...* asistimos a la entrega por parte del General y de USA del Sindicalista para que sea asesinado en su oficina. También un “técnico represivo” es asesinado por el General por la simple razón de haberle hecho un comentario que no fue de su agrado: lo sentencia por traición a la Patria y lo manda a fusilar.

personajes no es más que un síntoma de la misma sociedad que la genera. En *Repita con nosotros...* ni siquiera existe esa posibilidad. Nelly y Arturo son víctimas, aun sin darse cuenta, de la voz omnipresente que los controla y vigila; poder que, a su vez, es replicado en la relación de violencia y dominación entre los dos protagonistas.

### **3.4. Entre la desconfianza y la incertidumbre**

En los primeros años de la década de los setenta, momento en el cual los cineastas *underground* comienzan a producir sus primeras películas, la Argentina vive un período de profundos cambios políticos y sociales. Como consecuencia de la Revolución Cubana, las revueltas por la liberación nacional ocurridas en diferentes partes del mundo, las manifestaciones obreras y estudiantiles locales (el Cordobazo, la más emblemática), una dictadura cada vez más endeble, un progresivo crecimiento de las organizaciones armadas y, fundamentalmente, el tan ansiado retorno al país del líder proscrito Juan Domingo Perón, se conforma un panorama político que auguraba una revolución inminente. Sin embargo, y a pesar del clima de gran fervor político que se vivía por aquel entonces en el país, los directores marginales tenían, no sin cierto tinte premonitorio, desconfianza y recelo de ese advenimiento inexorable. En 1978, cuando Bejo realiza su última película, *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, el panorama político ya era otro. Los diseños alegóricos plasmados en los films, fundamentalmente en la construcción de un sistema de personajes dicotómico y binario, señalan –como hemos visto– una fuerza asimétrica y desbalanceada entre un sistema de poder autoritario, perverso y eficaz, y una resistencia diezmada o incluso inactiva. Una reflexión crítica y desencantada de la sociedad que se vuelve aún más visible en los desenlaces de los films, y que podemos clasificar sintéticamente en tres modalidades: la reconciliación paródica, la incertidumbre y la constatación trágica.

La reconciliación final entre las clases explotadoras y las explotadas en *Repita con nosotros...*, la libertad conquistada por Marta en *El búho* y el triunfo de la revolución en *Alianza para el progreso* y de los sectores marginados en *La familia unida...* no son más que espejismos, simulacros de un *happy end* que develan su impostura e ironía. El tono paródico de estas secuencias lo demuestran: Nelly y Arturo con un carnalesco atuendo indígena se dan la mano frente a un Escudo nacional adornado con luces de feria, y danzan al compás de un vals “militarizado” mientras una voz, autoritaria y

xenófoba les indica cómo deben actuar. Marta, al igual que su mascota que da título al film, logra finalmente escapar de su jaula social; se ha liberado de sus ataduras tanto familiares como laborales. Un *travelling* circular la muestra paseándose por una calesita mientras los distintos personajes que la acechaban están sentados sobre los animales que suben y bajan en el carrusel. Por su parte, la disparatada secuencia en la cual el campesino y la guerrillera hacen el amor en la costanera mientras USA y el General vociferan su regreso desde un pequeño bote en el Río de la Plata delata “el triunfo de la revolución por el apoyo oportunista de una clase media, con la ausencia masiva de la clase obrera durante el combate” (Ludueña, 1973a, 19). El remate cómico se produce cuando la mujer le pide al campesino que le haga un hijo rápidamente “para que resista [a USA] cuando vuelva” en tanto la banda sonora reproduce la marcha militar norteamericana “The Caissons Go Rolling”. Acto seguido, la imagen, trillada y vulgar del cauce de un río embravecido, simboliza el acto sexual recién consumado y el germen de una nueva generación combativa. Por su parte, *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* propone el triunfo del submundo que “por ser una mayoría, sus individualidades están aglutinadas en un denominador común, se funden, se integran en algo colectivo que supera la existencia viva de Hallewyn” (Bejo, 1973, 21). Sin embargo, la inquietante escena final en la cual los marginales se muestran en tanto actores, quitándose sus disfraces y abandonando la escena –y dejan incluso la pantalla vacía– conspira en contra del clima festivo de una conquista finalmente lograda. El submundo abandona el lugar con su esperanza nuevamente frustrada.

El final abierto o incierto genera un estado de “suspensión”, una incógnita que la película no termina de resolver. *Puntos suspensivos* culmina con la imagen de una Buenos Aires desierta a la espera de que lleguen “los bárbaros”, según el poema de Cavafis. La escena final de *Opinaron* se precipita de manera inesperada y opera con el mismo grado de incertidumbre y reflexividad que el resto del film. El espacio final representado (un teatro) obliga a interpretar de manera retrospectiva los conflictos del protagonista como los del actor/artista/intelectual en la sociedad contemporánea. Por su parte, las escenas finales de *La pieza de Franz* muestran las manifestaciones populares de aquel emblemático 25 de Mayo de 1973. Sin embargo, estas imágenes no se erigen como un símbolo de un ritual celebratorio, de una apoteótica victoria consumada. Son más bien crónicas, registros documentales de una coyuntura que se abre a múltiples significados posibles (¿una instancia de pacificación?, ¿una lucha revolucionaria?) y

que la película no termina por clausurar. Si bien se puede considerar *La pieza de Franz* como el film más optimista dentro del corpus subterráneo (las imágenes testimoniales están enmarcadas por un enunciado que declara que “el pueblo celebra en las calles el fin de la última dictadura militar”), esta esperanza es neutralizada por la sospecha, por un signo de interrogación que recorre la totalidad del texto fílmico. Interpretar debidamente su tiempo es, como el propio director señala al comienzo de la película, una “duda” antes que una certeza. No hay verdades absolutas ni relatos totalizantes; solo visiones parciales, fragmentarias y los múltiples sentidos que se pueden inferir de ellas.

Retomando las palabras que Clao Villanueva sentencia al comienzo de *The Players vs. Ángeles Caídos*, los oscuros desenlaces de *La civilización está haciendo masa...* y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* podrían resumirse en la siguiente proposición: ellos son los malos; nosotros, los buenos, y los malos siempre ganan.<sup>370</sup> La revolución social es imposible, sostiene Ludueña. El fracaso de la sublevación de las prostitutas (léase oprimidos o clase proletaria) no radica en la existencia de un agente externo (los clientes, los rufianes o las madamas), sino en su propia incapacidad para comprender su situación social. “Lo más verosímil en esta película hubiera sido que las prostitutas se liberaran de los clientes y rufianes. Teníamos esperanzas de que la historia terminara bien. Por ahora termina mal. Con la esperanza no se gana”, sentencia una voz *over* que se dirige exclusivamente al espectador. Mientras tanto la banda de imagen muestra, desde una alegoría un tanto lineal, un pájaro dentro de una jaula, que aun con la puerta abierta se niega a volar. Por su parte, en el film de Bejo, realizado en plena dictadura militar, el detective es asesinado a manos de su enemigo, Super Super, mientras en un teatro los nefastos representantes del poder empresarial festejan su victoria y aplauden rodeados de espectadores con anteojos oscuros. Uno de ellos declara con un fuerte cinismo que finalmente podrán abandonar la época de las tinieblas para “sumergirse en el universo de la luz”.

---

<sup>370</sup> La frase original del film es “Ellos son los buenos; nosotros, los malos, y los buenos siempre ganan”.

### 3.5. La cuestión nacional

Experimentando con las convenciones del lenguaje fílmico, utilizando un humor a la vez corrosivo y paródico, y apelando a formas abiertamente provocadoras y polémicas, las películas *underground* realizan un diagnóstico del país en un momento preciso de la historia. Instauran en el plano semántico lo que Xavier (2004) denomina “alegoría nacional”. La Nación, y otros conceptos asociados a ella, como “identidad”, “pueblo”, “Patria” y “líder”, son matrices simbólicas que atraviesan todos los films, aunque de una manera particular, ya que estas no son abordadas como entidades cerradas y abstractas, sino como formaciones discursivas derivadas del entramado social. Las películas subterráneas cuestionan, problematizan y discuten estos conceptos, tomando distancia de la perspectiva optimista y grandilocuente (Mestman, 2013, 210) de los sectores más radicalizados de la izquierda y que encontraría en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano su representación más cabal.

Si bien el cine estuvo históricamente ligado a la construcción simbólica de imaginarios nacionales,<sup>371</sup> a mediados de la década de los sesenta esta relación toma un nuevo impulso al calor de las luchas por los procesos de descolonización de los países que conforman el “Tercer Mundo”.<sup>372</sup> Con un claro sesgo reivindicativo e independentista, las propuestas de los cines políticos tanto de la Argentina como de Bolivia, Chile, Uruguay y Brasil abogan por un cine regional centrándose en los orígenes culturales de sus respectivos países.<sup>373</sup> Se comienza a revalorizar las identidades nacionales que hasta

---

<sup>371</sup>Xavier sostiene que la “cuestión nacional” ha estado presente en la historia del cine desde comienzos del siglo XX, y señala -como los casos más emblemáticos- la relación de *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916) de D. W. Griffith con los ideales norteamericanos, así como *Octubre* (1927) de Eisenstein con los de la Rusia posrevolucionaria.

<sup>372</sup>La expresión “Tercer Mundo” aparece a raíz de la crisis de los imperios europeos en Asia y África, proceso usualmente conocido como “descolonización”. Durante la década de 1950, ese concepto pasará a incluir a los países latinoamericanos, a los que se consideraba en una dependencia económica y cultural equiparable a la situación “neocolonial” de las nuevas naciones “descolonizadas”. De esta manera, buena parte de las organizaciones guerrilleras latinoamericanas que se multiplicaron tras la revolución cubana plantearon su lucha en términos análogos a los de los movimientos de liberación nacional de Asia y África. Particularmente influyente fue el Frente de Liberación Nacional Argelino y la obra de uno de sus referentes, Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*.

<sup>373</sup>Los nombres más representativos de estas cinematografías son además del grupo argentino Cine Liberación y del brasileño Cinema Novo, el boliviano Jorge Sanjinés (*La sangre del cóndor* [1969]; *El coraje del pueblo* [1971]), el chileno Miguel Littín (*El chacal de Nahueltoro* [1969]; *Compañero Presidente* [1971]); el uruguayo Mario Handler (*Líber Arce, liberarse*, [1970]). Sobre las características del Nuevo Cine Latinoamericano, desde una perspectiva revisionista y crítica, véase el libro de Silvana Flores, *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración*

ese momento habían estado relegadas de las pantallas latinoamericanas, así como a establecer novedosos planteos sobre los usos de la violencia como una forma de oposición ideológica y política (Flores, 2013). La voluntad de transformación, según la cual la acción del pueblo podía construir una nueva nación y forjar su propio destino, que caracterizaba la estructura de sentimiento “romántica revolucionaria”,<sup>374</sup> se evidenciaba en una nueva sensibilidad, escéptica y desencantada en el cine subterráneo.

### 3.5.1. El héroe ausente

Por aquellos años, el cine argentino se había plagado de figuras heroicas que reconfiguraban el por entonces esclerosado panteón de próceres nacionales. La pantalla se vio invadida por personajes que operaban como emblemas de la identidad nacional ligados a la historia, al folklore y a las raíces de nuestro suelo. Imperaron los prototipos de la épica gauchesca (Martín Fierro [*Martín Fierro*, Torre Nilsson, 1968; *La vuelta del Martín Fierro*, Dawi, 1974; *Los hijos de Fierro*, Solanas, 1975], Juan Moreira [*Juan Moreira*, Favio, 1973], Santos Vega [*Santos Vega*, Borcosque, 1971], Don Segundo Sombra [*Don Segundo Sombra*, Antín, 1969]), histórica (José de San Martín [*El santo de la espada*, Torre Nilsson, 1971], Manuel Belgrano [*Bajo el signo de la patria*, Mugica, 1970], Facundo Quiroga [*Yo maté a Facundo*, Del Carril, 1974], Juan Manuel de Rosas [*Juan Manuel de Rosas*, Antín, 1971]) y mítica, proveniente de leyendas populares (como el lobisón [*Nazareno Cruz y el lobo*, Favio, 1975]), o familiar [*El familiar*, Getino, 1972], entre otros).

Estos relatos ofrecían, desde diferentes perspectivas y variados grados de complejidad – que incluían desde un cine político hasta un cine industrial y comercial, y de una perspectiva liberal a una abiertamente peronista–, un modelo de héroe caudillista, cuyas acciones estaban orientadas a ordenar un mundo desarmónico y construir un mundo mejor. Mientras, por ejemplo, Solanas construía en su Fierro/Perón una figura

---

cinematográfica, y el de León Isaac Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica* (ambos de 2013).

<sup>374</sup>Marcelo Ridenti (2005) acuña este concepto retomando la noción propuesta por Raymond Williams (véase *supra*, nota n. 41). La estructura de sentimiento romántico revolucionaria estaría atravesada, según el autor, por una paradoja constitutiva: se valoriza la voluntad de transformación, la acción de cambiar la historia para construir un hombre nuevo, como proponía “el Che” Guevara, pero el modelo para ese hombre nuevo se encuentra en el pasado; en la idealización de un auténtico hombre de pueblo de raíces rurales, puro e incontaminado alejado de la modernidad urbana capitalista.

claramente populista,<sup>375</sup> Torre Nilsson configuraba en su ciclo histórico folklórico otro tipo de caudillo, “el gaucho patriota como modelo nacional” (Cerdá, 2011, 391). A pesar de que los signos políticos y las ideologías que operaban en cada uno de estos personajes era diferente, su construcción era básicamente la misma: alegorías tipológicas que configuraban un modelo paternalista, y que apelaban ya sea de manera afectiva, ideológica o edificante (Aguilar, 2007) a generar lazos de identificación y comunión con el espectador.

En el cine subterráneo, en cambio, la figura del héroe está ausente. Una escena es particularmente pregnante, en este sentido, ya que expresa simbólicamente el lugar que adquiere “el líder” en estos films: el mayordomo de la casa en *La familia unida...* defeca justo debajo del retrato del General don José de San Martín, considerado “Padre de la Patria”. Más allá de lo revulsivo de esta imagen, este acto profana y corrompe la figura de uno de los líderes políticos más importantes de la nación, un prócer incuestionado, respetado y reivindicado tanto por los sectores de derecha como por los de izquierda.

Los líderes políticos son seres autoritarios que no encarnan la voluntad popular. Y cuando se los configura con un cierto sesgo paternalista (y por qué no populista), como el personaje de Hallelwyn en el film de Bejo y, aunque en menor medida, Coriolano en el de Ludueña, son ampliamente parodiados o cuestionados. Incluso su procedencia, ligada a leyendas o mitologías populares europeas y no latinoamericanas, los vuelve doblemente impertinentes. El caso de *La pieza de Franz* es un tanto más complejo; a diferencia de las películas anteriores, aquí el líder no está configurado con un *ethos* paródico o crítico, todo lo contrario. Es quien encarna el regreso a la vía democrática luego de una seguidilla de gobiernos militares, como se anuncia en el prólogo del film. El mismo año en que Fischerman filma la película, el grupo Cine Liberación estrena, en las salas comerciales, *La hora de los hornos* (en realidad, solo se estrena la primera parte del film, “Neocolonialismo y violencia”). Para la ocasión, Getino y Solanas deciden modificar el final de la película e introducen la figura de Perón (que comparte

---

<sup>375</sup>Solanas concibe a Fierro como “representante de una clase y de un pueblo a los que el nacimiento de la oligarquía ganadera arrebató sus tierras y sus derechos, mientras la organización neocolonial del país marginaba y condenaba a peregrinar por el desierto” (en Kelly, 2011, 194). En un desplazamiento metafórico, sostiene Kelly, la figura de Fierro aglutina a los líderes históricos de la liberación nacional; una genealogía que incluye a los integrantes de la Primera Junta, San Martín, Rosas, las montoneras, Yrigoyen y, como una suerte de síntesis de todos los anteriores, a Juan Domingo Perón (Ibíd.).



la pantalla con una serie de líderes políticos nacionales e internacionales) en el lugar que antes –con un plano interminable y potente– ocupaba “el Che”.<sup>376</sup> *La pieza de Franz*, por su parte, se dirige en un sentido opuesto. En lugar de ubicar al líder proscrito en una suerte de panteón canonizado de héroes nacionales, opta por desterrarlo o, para ser más precisos, quitarle representatividad. La figura del General ya no aparece personificada en pantalla (como si lo están Freud, Nietzsche y Marx, por ejemplo), sino solamente evocada a través de carteles, cánticos o pancartas que llevan los manifestantes. El film elude el culto personalista a la figura de Perón, ritual que era alentado desde el interior mismo del movimiento justicialista, y decide centrarse en los efectos sociales y políticos que este genera.

Los guerrilleros tampoco ocupan un lugar de heroicidad en los films; distan de ser personajes “positivos” con quienes adherir ideológicamente. Alejados de la figura del mártir revolucionario que carga con él los anhelos de un futuro mejor y cuya figura paradigmática es “el Che” Guevara, los sectores radicalizados son presentados como figuras voluntaristas, cargadas de ingenuidad e improvisación. El resto de los personajes marginales, víctimas de un sistema salvaje y explotador, no hacen sino constatar la opresión y el sinsentido que los rodea, así como también la imposibilidad de modificarlo.

Desfilando junto con estos seres marginales, excluidos, repudiables, se encuentran también los intelectuales. Ludueña se centra en la figura del artista “comprometido con la causa revolucionaria”, y que resulta funcional a los intereses que dice combatir. En *Alianza para el progreso*, Lucho Artista, el irónico mote que recibe el personaje en el film, es caracterizado como un ser engreído, pretencioso, avaro e hipócrita; se dice revolucionario, pero acepta dinero de USA a cambio de la realización de un mural; escribe canciones de protesta y habla de tomar las armas (“la libertad es fundamental para el artista. Es la lucha primera de un intelectual latinoamericano comprometido”), pero cuando aparece el momento de unirse a los guerrilleros, se excusa diciendo que tiene otras cosas más importantes que hacer. En este personaje radica la crítica que la película realiza a gran parte de la intelectualidad porteña que, desde el discurso,

---

<sup>376</sup> Este nuevo montaje generó una serie de controversias en la época. Al respecto, véase Mestman, 1999.

proclama ser parte de la izquierda combativa, pero al momento de actuar privilegia su condición de pequeño burgués.

Por otra parte, la escena final, apoteósica de *Repita con nosotros...*, revela a Nelly y Arturo como “los verdaderos artistas”. Vestidos a la manera de indios galantes, realizan movimientos ridículos y espásticos a las órdenes de una coreógrafa francesa que los manipula con extrema displicencia, como si fueran títeres. El discurso, que está dirigido de manera directa al espectador, tiene un claro componente irónico:

¿Ustedes saben cuándo algún salvaje de estas tribus se convierte en intelectual? Un artista enseguida trata de incorporarse a mi tropa. No es difícil trabajar con ellos. Me respetan, obedecen mis órdenes. Se esmeran en complacerme. Da gusto... pobres. Si usted supiera lo fácil que es estimularlos. Un poco de comida, algún premio, a ellos los excita verse citados en algunos de nuestros periódicos. A veces tengo que meterles un dedo en el culo, pero eso es todo.

Estos personajes pueden leerse también como una suerte de reverso, como la contracara de la representación que el Grupo Cine Liberación hace de aquella intelectualidad “europeizante y despolitizada”, agrupada alrededor del Instituto Di Tella.<sup>377</sup> Si en *La hora de los hornos* la vanguardia artística adquiere una cualidad frívola y superficial, en el cine subterráneo los intelectuales comprometidos y revolucionarios (Lucho Artista) o los nacionalistas y patrióticos (Nelly y Arturo) son figuras paródicas, contradictorias e incluso reaccionarias, dado que reproducen los intereses de los poderes dominantes, fundamentalmente los extranjeros (los Estados Unidos, en el caso de *Alianza para el progreso*; Francia, en *Repita con nosotros...*).

Pero en la figura del Artista no está implícita solamente una crítica a los sectores más combativos de la izquierda, sino que emerge como un interrogante que involucra directamente a los directores, en tanto parte del engranaje cultural del período. En este sentido, las películas se involucran en uno de los debates más encrispados del campo artístico por aquellos años: el rol del artista en la sociedad.<sup>378</sup> ¿Es posible aún el artista

---

<sup>377</sup> Hemos hecho mención a esta secuencia en el capítulo I: “El cine urgente”.

<sup>378</sup> Este tema ha sido abordado desde la perspectiva de los realizadores, a través de sus declaraciones en diversos medios en el capítulo I: “Militantes del partido cinematográfico”.

rey?, se pregunta, citando la oración fúnebre que Liszt le dedica a Paganini, *La pieza de Franz*. En otro momento, un cartel que remite a una epístola entre Liszt y Lemenais, plantea: “¿Estoy acaso irremediabilmente condenado a este oficio de saltimbanqui y de cómico de salones?”. Las imágenes de las manifestaciones y las marchas multitudinarias, que se intercalan con las del siglo XIX francés o con las del teatro burgués, mientras las voces, los cantos y los reclamos de los de militantes políticos invaden el plano sonoro, parecerían dar una respuesta: el artista ya no puede ser ajeno a lo social, vivir en un palacio de cristal. La serie de citas culmina con la famosa *Tesis sobre Feuerbach*, de Karl Marx: “Los filósofos no han hecho más que interpretar, de diversos modos, el mundo. Pero de lo que se trata es de transformarlo”. Sin embargo, la película no brinda pistas certeras sobre esta transformación. O tal vez sí. Justamente en ese decir indiscernible, en el sentido incompleto, ambiguo, fragmentario del texto radica el verdadero lugar del arte, y por ende del artista, en la sociedad contemporánea.

Desde una perspectiva mucho más corrosiva y crítica, Cozarinsky realiza toda una declaración acerca del rol del intelectual en la sociedad, al decidir incorporar a varias figuras destacadas de la cultura en sus films que interpretan personajes violentamente opuestos a su tendencia ideológica original. Tanto es así que Jorge Álvarez<sup>379</sup> asume el papel del cura fascista mientras el crítico de arte Ernesto Schoo<sup>380</sup> interpreta al padre burgués y conservador. Esto interesa particularmente porque lo que se está poniendo en juego es, en cierta medida, la representación de los propios cineastas en la pantalla. Representación que aparece en estos álter ego del director. Pero también, de una manera más patente, en la participación actoral del propio Cozarinsky como un ser despreciable en otras películas del corpus: como el abuelo fascista (de procedencia militar y que incluso combatió en la Campaña del Desierto) en *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* o el ayudante del Rufián en *La civilización está haciendo masa y no deja oír*. Fiel a su estilo irónico y un tanto cínico, el cineasta marginal no se ve reflejado en la figura de un ser iluminado, poseedor de una verdad absoluta y de una serie de virtudes inapelables; es más bien el reflejo, aberrante y siniestro, de un espejo de feria, que devuelve una imagen monstruosa a quien se le coloque enfrente.

---

<sup>379</sup> Una de las figuras emblemáticas del ambiente cultural argentino de los años sesenta y setenta. Véase al respecto el capítulo III: “(Inter)textos”.

<sup>380</sup> Fue uno de los críticos que más impulsaron el cine subterráneo argentino en aquel momento y uno de los que, incluso, le dieron nombre al movimiento.

En definitiva, lo que es desterrado en esta cinematografía es la figura de un líder positivo. Los dirigentes políticos, cuando aparecen, no representan la voz popular. Tampoco los intelectuales que, como hemos visto en los casos señalados, son representados como seres despreciables, hipócritas o inútiles. Los militantes revolucionarios, por su parte, están igual de perdidos que el resto de los seres que componen el submundo marginal. Pero si el líder está ausente es porque no existe un pueblo que le otorgue entidad.

### **3.5.2. El populismo ha muerto, viva el *pop***

Junto con la figura del líder, la categoría de “pueblo”, entendiendo a este como una subjetividad colectiva y política, generadora de una serie de demandas, es duramente cuestionada en el cine *underground*. ¿Qué es el pueblo? ¿Quiénes lo conforman? ¿Existe o, como señala Glauber Rocha en *Estética del sueño* (1971), es solo un mito de la burguesía?<sup>381</sup> Las películas apuntan directamente a deconstruir este *núcleo duro* del Nuevo Cine Latinoamericano y señalan tanto las contradicciones como las formulaciones ideológicas que se ponen en marcha cuando se lo invoca, se lo evoca y se erigen representaciones en su nombre. En 1967 Rocha estrena *Tierra en trance*, film que problematiza la capacidad del pueblo de forjar su propio destino y construir una nueva nación a partir de su ineludible voluntad de transformación. Una crítica a una mirada idealizada del pueblo que el propio director había sostenido unos años antes en su largometraje *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964). Caetano Veloso realiza una magnífica crónica en la que relata una de las escenas más polémicas de la obra, así como el posterior debate que generó entre los intelectuales y artistas de izquierda:

Durante una manifestación popular, el poeta [Paulo Martins], que está entre los oradores, le pide a uno de sus oyentes, operario sindicalizado, que se acerque, y para mostrar su falta de preparación para luchar por sus derechos, le tapa violentamente la boca con la mano y les grita a los demás manifestantes (y a nosotros, en el cine): “¡Esto es el pueblo!, ¡un imbécil, un analfabeto, un despolitizado!”. De inmediato un hombre miserable, representante de la pobreza desorganizada, surge de entre la multitud intentando tomar la palabra y es callado por uno de los guardaespaldas del candidato, que le pone un revolver en

---

<sup>381</sup> Texto en idioma original: “Eztetika do sonho”, *Seminario del Tercer Mundo*, Génova, Italia.

la boca. Esa imagen se repite en largos primeros planos que se destacan del ritmo narrativo y se transforma en un emblema.

Para mí, esa escena –junto con la indignación que suscitó en los bares– fue el núcleo de un gran acontecimiento cuyo nombre he encontrado ahora, pero que entonces no se me ocurrió [...]: *la muerte del populismo* (2004, 90) (el subrayado es nuestro).

El film de Rocha emerge como síntoma de la ruptura de un cierto paradigma, el del populismo; hiato que las películas subterráneas continuarán y profundizarán en los años posteriores. El populismo estético, como califica Beceyro (1997) a los cines de Solanas, Sanjinés y Littín, comprende fundamentalmente dos características: la inteligibilidad (exige que la obra artística sea accesible a una mayoría) y la acción (debe poder actuar en el momento presente y en el lugar en que nace). Ese “ir hacia el pueblo” que el populismo proclama se manifiesta de manera patente en un artículo publicado en la revista *Crisis* –muy cercana al peronismo revolucionario– por los integrantes de Cine Liberación en 1969. En el texto titulado “Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino”, Getino y Solanas acusan a dos películas de corte nacional estrenadas aquel año, *Don Segundo Sombra*, de Miguel Antín, y a *Martín Fierro*, de Torre Nilsson, de antipatrias, dado que invisibilizan y escamotean a las masas, las verdaderas impulsoras y destinatarias de la *emancipación definitiva*:

Las masas argentinas escamoteados por Nilsson e ignoradas por Güiraldes/Antín han sido precisamente las que con su resolución de probar que la historia solo puede ser medida como una presencia o una ausencia de las masas en la historia, como una sucesión de victorias y derrotas en el camino hacia la emancipación definitiva, son las que han obligado a que el cine llamado argentino aborde la problemática argentina, lo cual pese a escamoteos e ignorancia, nos parece un signo muy alentador, al menos para quienes aspiran a construir un cine que sea realmente digno de esa irrevocable aspiración de nuestro pueblo (en Getino y Solanas, 1973, 98).

En los films de corte populista, se reverencia al pueblo quien se convierte tanto en el protagonista como en el destinatario de estos. Este sujeto colectivo al que finalmente se

le provee de representación es puro e inmaculado; se le otorga una voz para que pueda finalmente manifestarse, contar *la verdad*, explicar los mecanismos de su explotación, demostrar su fuerza como actor revolucionario de la historia. En cambio, el cine *underground* sostiene que el pueblo puede no comprender quiénes son realmente sus explotadores (como las prostitutas de *La civilización...* y *Repita con nosotros...*, o la operaria fabril de *El búho*), adquirir una forma desagradable y burlesca (como los *freaks* que conforman el submundo en el film de Bejo) o incluso manifestarse como un vacío; una construcción social que funciona como un espejo en el cual se ven reflejados los valores, los ideales y las necesidades de quienes lo invocan. Es así como el término “pueblo” es utilizado indistintamente en los discursos tanto de los personajes que representan los sectores conservadores y reaccionarios de la sociedad (el General de *Alianza para el progreso* dirige su discurso “al pueblo trabajador”; el Coronel de *Puntos suspensivos* lo enlaza junto con otros como los de “Patria” o “tradición”) como los sectores más combativos y revolucionarios (los guerrilleros en el film de Ludueña).

Otra de las características fundamentales de la representación del pueblo en este cine es la aparición de muchos cuerpos, “incontables”, que deben “moverse en direcciones orgánicas” en función de una coreografía que los agrupa (Aguilar, 2015). Mientras en gran parte del cine político latinoamericano el pueblo rebasa la pantalla, que continúa indefinidamente más allá del plano y que se extiende como un fuera de campo constante (pensemos en *La hora de los hornos*), las películas subterráneas se caracterizan justamente por la ausencia de multitudes en escena; personajes solitarios se desplazan como si estuvieran solos en un mundo devastado. Los planos abiertos, las tomas largas y fijas de las películas de Ludueña, por ejemplo, no hacen más que enfatizar la orfandad de estos seres marginales, aislados. El pueblo, por el cual los guerrilleros dicen dar su vida, no aparece representado en la película. Su lucha se torna inverosímil, dado que se encuentran solos frente a los personajes que encarnan las diferentes instancias de poder.

Sin embargo, en algunas películas, hay determinados momentos en los cuales una multitud o un grupo, según el caso, invade la pantalla. La secuencia “¿Dónde ocurre todo esto?” del film de Cozarinsky nos muestra una Buenos Aires plagada de gente mientras el protagonista camina por las calles del centro de la ciudad. M se pierde entre la muchedumbre que camina apresurada, al ritmo vertiginoso de un tictac que marca el paso desde la banda sonora. En *El búho*, la sirena de la fábrica señala la finalización de

la jornada laboral; los operarios, o mejor dicho las operarias (dado que la mayoría son mujeres), se amontonan frente al portón esperando para poder fichar y salir. Una vez afuera, este grupo de hilanderas se dispersan y se dirigen en múltiples direcciones con un caminar lento y acongojado que delata el cansancio laboral. Estas imágenes constatan la atomización de esas figuras aisladas, ensimismadas y alienadas que van en direcciones diversas; son como en una suerte de antítesis de la coreografía orgánica de la que habla Aguilar.

En *La civilización está haciendo masa y no deja oír*, un grupo de personas humildes espera la llegada de Coriolano, el héroe que está por volver de la guerra. Los personajes de la tragedia shakespeariana se dirigen a este grupo como “pueblo”, pero la representación de este pequeño conjunto de gente (que, por otra parte, no están interpretados por actores sino que son personas reales, verdaderos habitantes de la villa), y que parece todavía más reducido por el amplio plano circular que los retrata, no hace más que enfatizar su ausencia. Cuando Coriolano realiza su entrada triunfal, este grupo de personas se muestra inerte e inmovible frente a él; hay una desconexión total entre la muchedumbre y su supuesto líder. Una desarticulación que escinde los términos de la ecuación privándola de todo sentido. En efecto, como señala Aguilar, el pueblo se diferencia de otras figuras colectivas análogas (como la de masa, turba, multitud), justamente, por la relación de montaje entre esos *muchos* y un *uno* –líder, caudillo, dirigente–, que configura una “fuerza homogénea, una voluntad de captura del Estado” (2015, 182). Al no existir puntos de contacto entre el líder y el “pueblo”, ambos pierden sus atributos específicos. Uno y otro terminan siendo solo simulacros, figuras vacías que no representan ni significan identidades sólidas.



¿Dónde está representado ese pueblo al que el artista apela cuando realiza sus murales o sus canciones de protesta? ¿O al que Coriolano, supuestamente, encomendado por su

madre, dirige su discurso político? ¿O el que celebra en las calles el fin de la dictadura militar? Si en estas películas el pueblo no encuentra su representación, no es porque se lo ignore (como le critica duramente el Grupo Cine Liberación a Torre Nilsson y Antín), sino porque ese pueblo, o la versión idealizada y romántica que tienen de él los colectivos de intervención política, no existe. Están las luchas de clases que la noción de pueblo (que, por otra parte, está estrechamente ligada a la retórica peronista) intenta escamotear. El conflicto no se instaura entre el pueblo y todo aquello que es ajeno a él, sino, como analizamos anteriormente en el sistema de personajes, entre dos clases sociales: los opresores y los oprimidos. O, para darle un marco teórico más adecuado y respetando la filiación marxista de los realizadores,<sup>382</sup> entre la burguesía y el proletariado. Un proletariado que solo puede construir pequeñas comunidades; minorías desintegradas que no logran tener una conciencia de sí mismas.

En estas películas es difícil encontrar una figura que pueda hablar en nombre de una totalidad, que pueda construir un enunciado mayestático. Enunciado que, según Aguilar (2015), es propio de la dimensión política de lo popular, “ser hablado por una primera persona del plural”. Cuando este aparece, como por ejemplo en el final de *Puntos suspensivos* –como bien lo señala David Oubiña (2011, 232)–, no sabemos ni quién lo pronuncia ni a quién alude: es más bien una incógnita, un enigma por ser develado. Una voz *over*, que no se corresponde a ningún personaje, sino a una instancia que se encuentra por fuera de la diégesis, recita un poema de Constantino Cavafis mientras se muestran imágenes de una Buenos Aires desierta: “¿Por qué las calles y las plazas se vacían tan rápido? ¿Por qué vuelven todos a casa con aire tan sombrío? Porque la noche ha caído y los bárbaros no llegan. Llega en cambio gente de la frontera y dice que no hay bárbaros a la vista. ¿Qué *haremos* sin bárbaros?” (el subrayado es nuestro). Esta imposibilidad de los personajes de construir un “nosotros”, un nexo que los aglutine y trascienda, también es trasladada al film como totalidad. El cine marginal carece de una categoría unificadora capaz de construir un vínculo entre el cine y el público. Es un cine que expulsa al espectador, tanto desde sus operaciones enunciativas (que hemos reunido en la categoría de contracine) como desde lo representado (un efecto de choque producto del alto impacto de las imágenes de violencia y sexo). Se rompe, como señala

---

<sup>382</sup> Véase, al respecto, el capítulo I: “Militantes del partido cinematográfico”.



Xavier (2001), con cualquier supuesta unidad entre pantalla y platea que haría del cine un ritual de identidad nacional.

No obstante, y a pesar de que la idea de “pueblo” –como instancia unificadora y homogénea– es puesta en crisis, no desaparece de las películas. Todo lo contrario. Se puede incluso pensar en su exacerbación. Este énfasis, sin embargo, ya no se plasma a nivel figurativo (una multitud de cuerpos ocupando la totalidad de la pantalla) ni en un intento de lograr una comunión entre la película y el espectador. Aparece a través de la apropiación y la reelaboración de ciertos discursos de la cultura popular. El pueblo deviene popular, y lo popular se encuentra diseminado en una instancia enunciativa y textual: en la incorporación de los géneros más emblemáticos del cine de Hollywood, en los formatos televisivos, la publicidad, los *mass media*, la historieta; lo cual no implica una exaltación de la sociedad de consumo ni una reivindicación de la cultura como mercancía. Como señala Alonso:

Es evidente que el sentido de lo popular implicado en la abreviación *pop* resuena de diferentes maneras en el norte y en el sur del planeta. Si en Inglaterra y los Estados Unidos se identifica casi sin conflicto con la imagería de la pujante industria cultural de masas, en América del Sur el desfase entre la exaltación mediática del consumo y las realidades políticas y socioeconómicas de sus pobladores da lugar a fenómenos de dislocamiento que promueven desde desvíos paródicos a verdaderas resistencias críticas (2012, 28).

El discurso hegemónico se convierte, a partir de lo que hemos denominado como una “estética de la chatarra”, en una estrategia de resistencia a partir del uso inapropiado, paródico y, por ende, subversivo de ese mismo discurso. Este cine marginal pretende desarticular la relación entre pueblo, identidad y nación que está implícita en la “estructura de sentimiento revolucionaria” y plantea otra manera de comprender lo popular a partir de la mezcla de textos, lenguajes y tradiciones diversas. La idea de lo popular como lo “autóctono, puro, inmaculado” desaparece y es reconfigurado según la forma impura de lo híbrido, a través de una mezcla entre lo nacional y lo extranjero, lo alto y lo bajo, la vanguardia y el *pop*.

### 3.6. Alegorías de la dispersión: entre el fragmento y la totalización

Xavier distingue entre dos clases o tipos de construcción alegórica: la tradicional, en la cual la instancia de interpretación reside en develar una verdad que subyace oculta en la representación, y una alegoría moderna, en la cual la superficie del texto, enigmática e incompleta, solo brinda respuestas insatisfactorias a las preguntas que le hacen los lectores (Xavier, 2004). Sin embargo, en el cine *underground* estas dos prácticas alegóricas no se contraponen, sino que operan de manera simultánea.

La más tradicional, que aparece en la construcción tipológica de los personajes, y en un sistema actancial dicotómico y maniqueo insta a establecer analogías entre los films y la coyuntura social del país. Un marco político que le otorga un cierto afán totalizador, herencia no asumida de un tipo de cine que inaugura *La hora de los hornos*, aunque aquí, con un evidente componente paródico y provocador. “He tenido especial interés en que mis personajes fuesen alegorías, y trazar un desarrollo argumental totalmente esquemático, comprensible para cualquiera”, expresa Ludueña, para luego continuar: “No me interesa ser realista, sino alegórico [...] creo que la alegoría explica la realidad. Y una vez explicada hay que salir a conquistarla” (1972a, 96). En esta frase resuenan los ecos pedagógicos y edificantes de este tipo de alegoría, construida sobre la correspondencia directa entre el plano de las ideas y de la figuración.

La alegoría entendida en términos modernos, por su parte, se encuentra en el carácter disruptivo del discurso cinematográfico, en su cualidad fragmentaria e incompleta, en su construcción alevosamente artificial, en la yuxtaposición de registros, materialidades y textos que estallan en múltiples direccionalidades, en territorios perturbadores y extraños y en temporalidades que operan a saltos, que eluden cualquier tipo de lectura teleológica o mítica de la historia. El aprendizaje al que apela esta hermenéutica se encuentra en las antípodas del didactismo que opera en la alegoría clásica, ya que se fundamenta en el reconocimiento del lenguaje en tanto opacidad.

Xavier sostiene que esta forma de concebir la alegoría ha sido fundamental en la construcción de un alto modernismo reflexivo; en la realización de obras complejas dotadas de un lenguaje autoconsciente. Por su parte, como sostiene el autor, la alegoría en su forma más tradicional “ha formado parte en la producción rutinaria de los *mass*

*media*, particularmente en la tradición de los géneros populares: los films de terror, la ciencia ficción, el melodrama, el western, el film *noir*, las comedias musicales” (2004, 336). En el cine *underground*, sin embargo, el modernismo reflexivo se construye a partir –y sobre las bases– de la “producción rutinaria de los géneros populares”. Sucede que, en definitiva, la cualidad diferencial de esta cinematografía marginal, subdesarrollada, es justamente la de habitar este espacio intermedio, zona de tensión permanente entre dos formas alegóricas que terminan por configurar una singular visión de la identidad nacional.

## CAPÍTULO IV

### **Itinerarios**

Exhibiciones y textos críticos

El cine *underground* estudiado en la Tesis ha tenido, en sintonía con su matriz textual, una exhibición signada por la fragmentación y la discontinuidad. En el presente capítulo, repasaremos estos itinerarios que comprenden desde las proyecciones realizadas hasta el material crítico que las acompañó. Nos detendremos en describir tanto el circuito internacional –estas películas han tenido una considerable participación en festivales y muestras de Europa y los Estados Unidos– como el nacional. El repaso de este último aspecto no solo permitirá reconstruir el circuito de exhibición de los films subterráneos en nuestro país, sino también establecer el trayecto –sinuoso y complejo– de las diversas políticas cinematográficas implementadas desde el aparato estatal durante cuatro décadas de historia.

Hemos periodizado la exhibición nacional referida a nuestro corpus en cuatro momentos respetando su sucesión cronológica: el primero de ellos (1970-1973) se centra en el recorrido de cuatro films –*Puntos suspensivos*, *Alianza para el progreso*, *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* y *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*– que fueron realizados y exhibidos en el marco de una férrea censura y control estatal. El segundo y breve período (1973-1974) –que comenzó con la asunción de Héctor J. Cámpora a la presidencia y finalizó, en cierta medida, con la muerte del general Perón– se focaliza en la “primavera democrática” para analizar tanto los alcances como los límites de las políticas de liberación de la censura implementadas por la nueva gestión, que comprendieron tanto los tres films realizados en aquel momento (*La pieza de Franz*, *El búho* y *La civilización está haciendo masa y no deja oír*) como los producidos durante el período anterior. El tercer momento (1974-1978) retrata la etapa más oscura y siniestra de la historia de nuestro país. Con una violencia cada vez más encarnizada (que se inicia con el ascenso de José López Rega y de la Triple A al poder y que llegaría a su apogeo con el Proceso de Reorganización Nacional), el cine *underground* encontró en el exterior su vía de escape. El derrotero del único film producido en aquellos años, *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* –filmado en el país y finalizado en Francia–, se convirtió, de alguna manera, en un símbolo del exilio político que atravesó no solo a los cineastas *underground*, sino también al campo cultural de aquel momento. Luego de un paréntesis de largas décadas (el retorno de la democracia en 1983 no significaría un cambio sustancial en cuanto a la exhibición de estas producciones), el cine subterráneo volvería a la escena nacional. Ese regreso hacia la cinematografía reciente, llevado a cabo desde múltiples espacios, se convierte en el eje del último tramo de nuestro

análisis (2001-2014). Desde mediados de los noventa, pero fundamentalmente a partir del cambio de milenio se dio comienzo a un proceso de reivindicación del cine marginal y contestatario hasta ese momento relegado. Este alcanzaría a las producciones subterráneas, las cuales tendrían la oportunidad de abandonar las profundidades y transitar, aunque de manera dispar –mientras *Puntos suspensivos* logró adquirir cierta notoriedad, otras producciones, como *Repita con nosotros...*, no se volvieron a exhibir de manera pública– por los senderos de la superficie.

### **1. El circuito nacional I (1970-1973)**

Tanto los cortos de “La noche de las cámaras despiertas” como *Opinaron*, *Puntos suspensivos*, *Alianza para el progreso*, *La familia unida...* y *Repita con nosotros...* se realizaron durante gobiernos de facto. Los primeros cinco fueron contemporáneos al régimen de Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) mientras el film de Kleinman fue producido y exhibido durante el mandato de Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). Sin embargo, el clima político de aquellos años no era tan represivo como el que lo precedió –llevado a cabo por el general Juan Carlos Onganía (1966-1970)– ni tan atroz como el Proceso de Reorganización Nacional que vendría después.

En 1966, tras derrocar al gobierno constitucional del radical Arturo Illia, una dictadura militar autodenominada Revolución Argentina y dirigida por Juan Carlos Onganía tomó el control del país. Dos vertientes confluyeron en el apoyo al golpe de Estado: la gran burguesía liberal y los sectores nacionalistas católicos, conservadores y reaccionarios. Esta alianza pretendía ajustarse a las ideas del crecimiento y la modernización económica, eliminando la libertad política y reprimiendo la actividad cultural con violencia y censura. La llamada Noche de los Bastones Largos, en la que se produjo el asalto a la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires es un ejemplo de los múltiples actos de represión llevados a cabo durante el Onganiato. En mayo de 1969, mientras desde el gobierno se intentaba dar una imagen de orden y disciplina social, comenzaron a evidenciarse síntomas de un descontento que venía creciendo entre distintos sectores de la población y que derivaron en el Cordobazo. Al descontento gremial, estudiantil y de otros sectores se sumaba una violencia creciente por el accionar de los grupos guerrilleros cada vez más violentos. El golpe de gracia al gobierno de Onganía fue el secuestro y posterior asesinato del general Pedro Eugenio

Aramburu. El general Lanusse, líder indiscutido del Ejército, optó por permanecer en segundo plano e impulsó el reemplazo en la presidencia de Onganía por el general Roberto Marcelo Levingston, quien cumplía funciones como agregado militar en Washington. En su breve presidencia, se incrementaron las protestas populares y la actividad guerrillera. Durante su gobierno se produjo un segundo Cordobazo, llamado por sus protagonistas Viborazo, que pondría fin a la corta gestión de Levingston. El 26 de marzo de 1971, Lanusse asumió la presidencia en un clima político totalmente desfavorable. La violencia guerrillera crecía, el descontento popular también, Perón sumaba día tras día más seguidores y la continuidad del gobierno militar se tornaba muy difícil de sostener.

Si bien por aquel entonces el descrédito de las Fuerzas Armadas era cada vez más extendido, así como también lo eran los reclamos sociales y políticos de vastos sectores de todo el país, en materia de políticas cinematográficas, no obstante, este breve período se caracterizó por mostrar una continuidad con los parámetros de censura ejecutados por el aparato estatal desde fines de la década anterior. En 1968, durante el gobierno de Onganía, se profundizaron los mecanismos de censura existentes<sup>383</sup> a través de la promulgación de una serie de leyes y decretos, con el fin de regular y vigilar de manera sistemática la exhibición en suelo nacional de films argentinos y extranjeros. La ley 17.741 establecía dentro del Instituto de Cinematografía la aparición de una Junta Asesora Honoraria con facultades de atribuir exhibición obligatoria u optativa a los films pasibles de ser estrenados. Mediante la ley 18.019 se creó el Ente de Calificación Cinematográfica, un organismo público autónomo y autárquico, con plenas facultades para fiscalizar guiones, prohibir o cortar películas, aplicar multas y promover acciones judiciales. El Ente estaba conformado por un director general, cargo que ocuparía Ramiro de la Fuente hasta 1973, dos directores adjuntos, un secretario y un Consejo Asesor constituido por representantes de ministerios y secretarías de Estado y asociaciones privadas con notoria relevancia en la defensa de la familia y los valores de

---

<sup>383</sup> Según Grinberg (1973), Octavio Getino (2005) y Ramírez Llorens (2011), existen registros de prohibición de exhibición en la Argentina por lo menos desde fines de la década de 1930. Sin embargo, como sostienen los autores, fue en 1963, con la ley 8205/63, decretada durante el mandato interino de José María Guido, que esta se implementó de forma expresa. Con el supuesto objeto de resguardar “la moral pública, la defensa de las costumbres y el estilo de vida nacional”, esta ley estableció la conformación de un Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica, dependiente del Poder Ejecutivo, que tenía la facultad para realizar prohibiciones y cortes.

la comunidad, como la Liga de Padres de Familia, la Liga de Madres de Familia, la Asociación de Protección a la Infancia, entre otras.

Si bien esta ley explicitaba en su artículo primero que: “No podrá restringirse en todo el ámbito del país la libertad de exposición cinematográfica, en cualquiera de sus manifestaciones...”, las excepciones incluidas en los siguientes 47 artículos definieron, en palabras de Invernizzi, “el sistema de censura cinematográfica más riguroso que conoció la Argentina” (2014, 209). Ubicados en este panorama, los cineastas realizaron los films a sabiendas de que estos no iban a poder ser exhibidos dentro del circuito comercial. Durante este período, las películas jamás fueron presentadas al Ente para ser calificadas. Igualmente y en el supuesto caso de que esto hubiera ocurrido, las posibilidades de su aprobación hubieran sido prácticamente nulas. La explicación a este razonamiento se encuentra en el artículo segundo de la ley que prohibía expresamente:

a) la justificación del adulterio y, en general, cuanto atente contra el matrimonio o la familia; b) la justificación del aborto, la prostitución o las perversiones sexuales; c) la presentación de escenas lascivas o que repugnen la moral y a las buenas costumbres; d) apología del delito; e) las que nieguen el deber de defender la patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo; f) las que comprometan con la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado (en Grinberg, 1973, 14).

Luego de haber tenido un acercamiento a la producción *underground* (como el que hemos planteado en el capítulo III), es casi imposible no ver en los films una respuesta desafiante y polémica a esta ley de censura. Es como si los directores se hubieran puesto de acuerdo en confrontar, punto por punto, cada uno de estos incisos. No solo mostrando aquello que no debía ser expuesto, sino exacerbándolo hasta el paroxismo.

### **1.1. La Sala 7**

Desde el comienzo, el cine *underground* fue un cine marginal que transitó por carriles alternativos a los de la exhibición comercial. Se movieron en un circuito paralelo, aunque claramente muy reducido y ajeno a la inmensa estructura de los colectivos del



cine militante (comenzando por el Grupo Cine Liberación, pero también Cine de la Base). Las películas tenían su “estreno” en el microcine del Laboratorio Alex, que era el lugar donde se procesaba el material, se lo editaba y –confinado a una suerte de aislamiento del mundo exterior– se lo exhibía. El microcine tenía el nombre de Sala 7 y, como recuerda el crítico Daniel López, era el blanco de bromas entre la gente de la industria. Hablaban despectivamente de los cineastas *underground* diciendo que ellos – “estos chicos jóvenes”– solo estrenaban en la Sala 7, augurando que nunca iban a llegar a las salas comerciales como las de los cines Ópera o Gran Rex.

En esta sala de proyección se llevaba a cabo lo que Miguel Bejo,<sup>384</sup> de un modo un tanto irónico, denominó las “privadas masivas”, un oxímoron que resaltaba el hecho de que un lugar destinado a que algunos pocos vieran el film antes de su estreno deviniera en el ámbito donde los directores dieran a conocer un film que no iba a tener otra difusión; era el “gran evento” para la película. Allí se invitaba a los participantes del film, familiares, amigos y gente relacionada con el ámbito de la cultura. Por esta mítica sala pasaron varias figuras de la intelectualidad porteña como el director teatral Alberto Ure; los escritores Osvaldo Lamborghini, Héctor Libertella; los periodistas Enrique Raab y Ernesto Schoo; el cineasta Leopoldo Torre Nilsson y su mujer, la guionista Beatriz Guido; la socióloga Dora Orlansky, y el psiquiatra Martín Cullen, entre muchos otros.<sup>385</sup>

A la proyección en Alex le seguían una serie de funciones privadas en diferentes ámbitos. Por lo general, se trataba de domicilios particulares cedidos de manera desinteresada por parientes, amigos o conocidos de los cineastas. El formato utilizado por los films –el 16 mm– permitía transportar el proyector con facilidad. No fue el caso de *Puntos suspensivos* que prácticamente no tuvo exhibición luego de su estreno en Alex, debido justamente a que se había filmado en 35 mm. *La familia unida...* fue exhibida también en un cineclub, pero uno muy particular llamado Bela Lugosi. Recuerda el director: “En la época, con Moira Soto y Daniel López nos gustaban las

---

<sup>384</sup> Esta alusión, al igual que el resto de las alusiones o de las citas que no tienen referencia, pertenece a la serie de entrevistas que la autora realizó a los participantes de la escena *underground* y que se encuentran en los Anexos.

<sup>385</sup> Información recopilada a partir de las siguientes fuentes: el artículo “Un desafío a los censores”, publicado en el semanario *Panorama*, 1971, s/d; el libro de Máximo Eseverri, *Enrique Raab: Claves para una biografía crítica: Periodismo, cultura y militancia antes del golpe*, Buenos Aires, Prometeo, 2007, p. 65; el libro de Ricardo Straface, *Osvaldo Lamborghini: una biografía*, Buenos Aires, Mansalva, 2009, p. 284, y las entrevistas realizadas por la autora a los directores Miguel Bejo y Edgardo Kleinman y al guionista Román García Azcárate.

películas de terror, y las prohibían y las cortaban todas, entonces nosotros habíamos creado ese club, y las distribuidoras nos prestaban las películas, las podíamos ver y les poníamos un *label* de tantos puntos. Ahí se estrenó oficialmente *Hallewyn*". El Bela Lugosi Club era un espacio de exhibición creado a principios de la década, destinado a la proyección de películas (de género fantástico, de terror, de vampiros, de ficción científica) que eran, por lo general, rechazadas o ignoradas por los programadores de cineclubes convencionales. Su *staff* estaba integrado por directores o periodistas cinéfilos como Máximo y Moira Soto, Daniel López, Edgardo Cozarinsky y Miguel Bejo. Era una suerte de "cofradía ultrasecreta" a la que no se accedía tan fácilmente, se explica en una nota publicada en la revista *Vampirella*: "[Era] un club privado, sin socios ni adherentes. Sus participantes son llamados a ingresar o son propuestos por un participante con plenos poderes. La comisión está restringida" (1971, s/d).

Las proyecciones en estos lugares alternativos no dejaron de presentar ciertos riesgos para los directores debido a que las películas no habían sido calificadas y, por lo tanto, no estaban autorizadas para su exhibición. Si bien eran espacios muy controlados y reducidos, y se tomaban ciertos recaudos ("Las direcciones y los horarios se [averiguaban] mediante cautelosas llamadas telefónicas", revela una nota de la revista *Visión* [1972, 96]), hubo algunos incidentes. Una primera advertencia fue la que recibí Edgardo Kleinman cuando decidió alquilar una sala de cine, ubicada en la calle Bartolomé Mitre de la Capital Federal, para exhibir el film de manera continuada. Allí realizó quince funciones hasta que un directivo de la sala decidió que no podía permanecer más allí:

Y yo tenía la clara sensación... No era una sensación, yo tenía la certeza de que en la sala de proyección había gente que yo no conocía y que estaba mirando el film. Y un buen día me dijeron: "Usted no puede alquilar más esta sala". Entonces yo pasé a depender de alguien que me ofrecía el living de su casa y hacíamos la función para veinte personas.

Unos meses antes, en marzo de 1971 y no como amenaza sino de manera efectiva, *Alianza para el progreso* había sido incautada por los servicios de inteligencia de la Policía Federal durante una exhibición privada en un departamento de la calle República de la India frente al Jardín Zoológico, donde alrededor de treinta personas –

en su mayoría estudiantes universitarios— la estaban presenciando. El director debió pasar a la clandestinidad y permanecer prófugo tres meses hasta que fue detenido y procesado por subversión en lo político (por “incitación a la violencia”) y por obscenidad y pornografía en el fuero correccional. Dodi Scheuer recuerda el momento en que el director se enteró de que lo estaba buscando la policía:

Julio Ludueña tenía un Citroën 12 V. No sé a dónde habíamos ido y nos estaba llevando devuelta a casa. Puso la radio, y por la radio transmitieron la orden de captura que estaba destinada a él, a Julio. ¡Nos enteramos por la radio! Y después no pasó nada. En la época de Lanusse todavía no pasaba nada...

Efectivamente, unos meses más tarde fue sobreseído y liberado por la Justicia. El juicio por “incitación a la violencia” terminó en absolución porque el fiscal dictaminó que *Alianza para el progreso* “era sin dudas un film anticapitalista, aunque no podía reconocérsele una ideología subversiva”.<sup>386</sup> La causa por obscenidad, que se inició a partir de las escenas de un guerrillero visiblemente violado por sus torturadores y la cópula entre el personaje de USA y Clase Media, finalizó con una condena en suspenso.

En estas exhibiciones las películas eran, por lo general, bien recibidas. Recordemos que la audiencia estaba integrada, la mayor parte de las veces, por amigos, conocidos y familiares de los cineastas. Sin embargo, la impronta provocativa, política y fuertemente sexual de los films generó alguna que otra discusión, rechazo o indignación entre los asistentes. “Hay escenas que son agresivas para cierto público”, explica Román García Azcárate al recordar cuando invitó a la primera función a una tía y prima que pertenecían a la alta sociedad. “Eran estancieras, gente católica, religiosa, tradicionalista”, y quedaron muy impactadas por la escena en la que la actriz se masturbaba frente a la cámara. Ludueña también recuerda que varios espectadores se descompusieron en la escena en la que el guerrillero es primero torturado y después violado por los represores (1973b, 26). Kleinman recuerda que una de estas “privadas” se dio en la casa de un psicoanalista: “Estaba repleta de gente de APA [Asociación Psicoanalítica Argentina]. Allí una mujer tuvo un ataque de nervios luego de ver el film y tuvieron que interrumpir el debate posterior para que se recompusiera”. Por su parte,

---

<sup>386</sup> Datos obtenidos del artículo “Franqueza política y agresividad sexual”, publicado en la revista *Visión* el 16 de diciembre de 1972, y de la entrevista realizada por la autora a Julio Ludueña (2014).

Cozarinsky comenta que cuando se proyectó *Puntos suspensivos* en Alex (se refiere específicamente a la secuencia “¿Dónde ocurre todo esto?”, en la que se muestra a Buenos Aires como Calcuta), mucha gente se sintió agraviada: “Frente a esta secuencia la reacción de la gente es dispar. Primero no entienden y después, frente a la analogía, se sienten ofendidos” (citado en el diario *Clarín*, s/d, 1972, 24). O la anécdota, relatada en la revista *Visión*, que comenta que Raymundo Gleyzer, tras ver las primeras escenas de *La familia unida...*, se levantó de la sala enfurecido.

Respaldo por varias corrientes marxistas, el film de Bejo, a través de sus tres proyecciones privadas, fue vituperado como *gorila* por los intelectuales peronistas. Durante la última de esas exhibiciones semiclandestinas, el realizador Raymundo Gleyzer, autor de *México, la revolución congelada*, abandonó la sala a los pocos minutos dando un sonoro portazo... (s/d, 1972, 96).

Si bien el cronista confunde a Gleyzer con un intelectual peronista,<sup>387</sup> o por lo menos eso es lo que se desprende de la crónica, el artículo es interesante porque deja testimonio de cómo eran recibidos estos films por ciertos sectores de la izquierda radicalizada. Esta reacción no era una novedad para los directores, que habían sufrido los embates y los insultos en una sede sindical de la ciudad de Santa Fe unos meses antes.<sup>388</sup> Edgardo Kleinman recuerda que mientras Ernesto Schoo y Enrique Raab lloraban de risa durante la proyección de *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (“La vieron realmente como una película cómica. Dramáticamente cómica”) y festejaban los diálogos entre los personajes (“Tiene los mejores diálogos del cine argentino”, le dijo Raab al director), otro sector le reprochaba que la película no tenía relación alguna con la realidad del país. “Me acuerdo el día en que vinieron unas doscientas personas de las cuales seguramente cincuenta eran montoneros y unos treinta del PST [Partido Socialista de los Trabajadores] de la división del PRT [Partido Revolucionario de los trabajadores]”, y ellos me decían: ‘Te estás metiendo en cosas sexuales cuando acá abajo están pasando otras cosas importantes’”.

---

<sup>387</sup> Raymundo Gleyzer no era peronista, sino que pertenecía al PRT de base marxista. En su film *Los traidores* (1973) se muestra fervientemente crítico del aparato sindical peronista.

<sup>388</sup> Véase al respecto, el apartado “La proyección y el enfrentamiento”, en el capítulo II de la Tesis.

La agresión hacia el espectador que estaba implícita en la estructura de los textos (en el nivel espectacular, narrativo y semántico)<sup>389</sup> encontraba su constatación en las reacciones de los espectadores, tal como lo confirman los testimonios de los diferentes protagonistas o las reseñas de la época. Una crítica firmada por la escritora argentina Silvina Bullrich, quien se encontraba en Francia como corresponsal del Festival de Cannes en 1972, señalaba a *Alianza para el progreso* como “un raro film argentino”, para luego describir horrorizada lo que transcurría en la pantalla:

Su obscenidad nos deja anonadados; nunca en ningún film pornográfico hemos visto escenas semejantes. Su ideología, por supuesto, es la de los guerrilleros; sus símbolos están bien buscados. Solo estamos de acuerdo con el director Ludueña en su frase: “Un film no puede cambiar al mundo, pero un mundo puede cambiar los films”, y en la afirmación de que una sociedad que no quiere evolucionar no puede permitirse las películas que nos ofrecen los productores actuales (Bullrich, 1972, 20).

## **1.2. El cine que no podemos ver (pero sí leer)**

En una nota de la revista *Visión* que no está firmada (pero que probablemente provenga de la pluma de Enrique Raab, quien por entonces integraba el *staff* de la publicación), se explica de manera sintética este circuito de exhibición paralelo y se destaca el desconocimiento por parte del público general de estas producciones:

Las direcciones y los horarios se averiguan mediante cautelosas llamadas telefónicas; a veces es algún domicilio particular; otras, la sede de algún sindicato; otras, el microcine de algún laboratorio cinematográfico. Luego, pasado algún tiempo, suele leerse en los diarios que tal o cual film ha ganado un premio en Pesaro, o en Locarno, o en la muestra paralela en Berlín. Lo cierto es que la vertiente más rica del cine argentino actual no llega, en ningún caso, a las pantallas argentinas: a partir del antecedente ya histórico de *La hora de los hornos* [...], es ya tradicional que los argentinos se enteren por los diarios de que aquí se hace cine *underground* (clandestino), generalmente con implicaciones

---

<sup>389</sup> Operaciones que hemos denominado, en el capítulo III de la Tesis con el nombre de “Estética de la chatarra”.

políticas, casi siempre con escenas eróticas que lo harían inaceptables para la más tolerante de las censuras (1972, 96).

Como da cuenta esta crónica que lleva el título de “Franqueza política y actividad sexual” (y que realiza un recorrido por los films de Ludueña, Cozarinsky, Bejo y Kleinman), los espectadores se enteraban por la prensa de la existencia del cine *underground*. En oposición a la escasa o reducida exhibición de los films, estas películas tuvieron un lugar destacado en los medios gráficos locales. Eran notas extensas, con fotografías, entrevistas (incluso una de ellas llegó a incorporar fragmentos del guión), y con críticas muy laudatorias y celebratorias que llegaban a aseverar, en algunos casos, que eran “lo mejor del cine argentino hecho hasta el momento”.<sup>390</sup> Si en un primer momento este desfase –entre una exhibición reducida y una importante visibilidad en los medios– podría parecer un tanto llamativo, a partir de una mirada más atenta se encuentra rápidamente su explicación: estas notas estaban firmadas, o podemos aludir la firma a periodistas muy amigos de los cineastas, como Daniel López, Ernesto Schoo, Enrique Raab, Néstor Tirri, Juan Carlos Frugone y Alberto Tabbia. Son ellos quienes dan entidad y visibilidad a los films en aquel período. Sin embargo, la primera pregunta que surge frente a estas reseñas es ¿cuál es la funcionalidad de la crítica en este contexto? Dado que esta no cumple un rol “comercial” ni apela a que el espectador vaya a ver las películas luego de leer las notas de prensa. La respuesta no es unívoca y presenta varias aristas que intentaremos dilucidar.

En primer lugar, estas críticas permiten dar cierta visibilidad a estas producciones que, de otro modo, jamás hubieran llegado al conocimiento del gran público. Se constituyen como un nexo vinculante, un intermediario, entre el público y el film. Como explica una de las notas en las que se le da la palabra al director para que hable de su propia obra: “*Clarín* recoge las opiniones de estos directores cuyas obras son actos de fe y amor, y los deja como un modo de comunicación con el público de su país”. Dado que las

---

<sup>390</sup> Prácticamente en todas las reseñas de este período se arriba a una conclusión similar: el cine *underground* que los argentinos están imposibilitados de ver es una de las expresiones más renovadoras, interesantes y sugestivas de la cinematografía nacional de los últimos tiempos. Escribía Schoo: “Como... de Cozarinsky; como *Alianza para el progreso*, de Ludueña; *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* testimonia que el mejor cine argentino es el que se hace al margen de las reglamentaciones oficiales y que los argentinos no ven” (1971, 54). En otro artículo publicado en el semanario *Panorama*, se hace referencia a *Alianza para el progreso* como “el film argentino más desafiante e independiente de todos los tiempos” (1971, s/d).

películas no se podían ver, el periodista abre un espacio para que el propio director, en este caso Cozarinsky, explique su film y lo comente. En segundo lugar, al ubicarlas en el panorama del cine argentino y al establecer vínculos con otras cinematografías, estas críticas se proponen dotar a los films de una identidad específica. Además, al comparar las películas con determinados autores del cine moderno o movimientos como el *New American Cinema*, también se les intenta dar legitimidad y un estatuto artístico en consonancia con las expresiones de vanguardia a nivel internacional. Finalmente, en tercer lugar, estas críticas –que aluden constantemente a las prohibiciones infligidas desde los aparatos de poder– pretenden establecer una agenda política: apelan a instaurar el tema de la censura en la opinión pública y ejercer, de esta manera, una cierta presión para modificar las reglamentaciones vigentes.

“El que les puse ese nombre fui yo”, comenta orgulloso Daniel López, que recuerda cómo escribió por primera vez el rótulo “underground” en las páginas verdes (como se llamaba en la jerga al suplemento dedicado a la publicidad) de la revista cinematográfica *El Heraldo* a comienzos de los setenta. “Parece que a ellos mismos les gustó esa clasificación y la empezaron a usar para hablar de lo que hacían. No de lo que hacían, sino de cómo lo hacían.”<sup>391</sup> En efecto, el mote inaugurado por López comenzó a aparecer en todas las notas referidas a estos films. En un artículo titulado “Un nuevo cine argentino: destruir, dicen”, Ernesto Schoo sostiene que *La familia unida...* “es un típico producto *underground* en cuanto ha sido hecho en 16 milímetros, en blanco y negro, sin actores de cartel y sin ninguno de esos formalismos que hacen ‘lindo’ un film” (1972, 54). Finalmente el extenso texto termina estableciendo un breve corpus de cine subterráneo en el que incluye las óperas primas de Bejo, Ludueña y Cozarinsky. “El cine *underground* argentino” es el título de otra extensa nota que aparece el jueves 4 de septiembre de 1972 en el diario *Clarín*. Si bien no está firmada, su autoría podría atribuirse a Alberto Tabbia, amigo de Cozarinsky y quien trabajaba en la sección de Espectáculos del diario por aquella época. Allí el periodista realiza una larga disquisición sobre el término *underground* (casi un estudio teórico sobre el término) y

---

<sup>391</sup> En su columna, “Cine Argentino Hoy”, López daba información sobre las novedades del ambiente y comentaba las últimas novedades acerca del rodaje o la proyección de las producciones subterráneas. Dice López en tono confidente: “Todavía me acuerdo cuando Edgardo Cozarinsky estaba terminando su primera película, y nos encontramos en el bar La Paz, y me dijo: ‘Te voy a dar la primicia del título de mi película’, y agarró una servilleta de papel y escribió tres puntitos. Yo lo publiqué inmediatamente en ese número”.

su aplicación a *Puntos suspensivos*, eje nodal de la nota, así como también al resto de la producción marginal:

“Underground” es una palabra inglesa que artísticamente ya pertenece al léxico universal. Quiere decir “subterráneo” y se aplica a todas las corrientes cinematográficas, literarias, etcétera que no se desenvuelven dentro de las conformaciones industriales o el mundo del consumo. El cine “underground” no es cine de consumo. Se hace con muy poca plata, a espaldas de cualquier tipo de oficialismo, se rebela intentando fórmulas y diciendo cosas nuevas (1972, 24).

Este párrafo culmina con una frase contundente: “El cine ‘underground’ existe. Es una realidad tangible en diversos países y también en el nuestro”.<sup>392</sup>

En estos artículos también se describen las características formales y temáticas de las películas, se destacan su impronta tanto política como experimental y se establecen nexos con otras cinematografías foráneas. En una nota sobre *Alianza para el progreso*, se enfatiza el carácter polémico del film tanto por el contenido sexual como por el político (“Se trata de una alegoría política, donde el tratamiento casi emblemático de situaciones y personajes choca violentamente con la superficie de la imagen filmada”) y se resaltan las audacias formales del film a las que el periodista vincula con las del cineasta francés Jean-Marie Straub, dado que en ambos hay un “planteo de problemas parecidos y el hallazgo de soluciones coincidentes” (en *Panorama*, 1971, s/d). En otro artículo, Schoo sostiene que *La familia unida...* “ejercita con coraje inusitado una alegoría político-ideológica de fuerza avasalladora” (1972, 55). Luego se centra en su carácter estético-narrativo y lo circunscribe al género de terror y de vampiros, formatos muy poco transitados por la cinematografía local. Sin embargo, enseguida le imprime un aura seria al compararlo con el “teatro pobre” de Grotowski:

Esta sería apenas la primera aproximación a un film de complejidad y riqueza notables, deliberadamente “pobre”, no por su costo –verdaderamente ínfimo:

---

<sup>392</sup> Si bien aquí solo se mencionan algunos ejemplos, “underground” es el término utilizado en la mayoría de las notas cuando se refieren a las películas de nuestro corpus.



unos tres millones de pesos viejos–, sino en un sentido semejante al de Grotowski, de despojamiento de artificios y vuelta a las esencias (Ibíd.).

Los mismos tópicos aparecen en otra nota que figura en la sección de Espectáculos del diario *La Opinión*, esta vez dedicada a *Repita con nosotros...* Probablemente escrita por Enrique Raab, que se incorporó a las filas del diario en 1971 y era muy amigo del director, la nota del 25 de junio de 1973 llevaba por título: “La represión política y sexual de la clase media en una indagación de Edgardo Kleinman”. Como el resto de las críticas, empieza lamentando que esta ópera prima, “que mezcla en forma insólita y desbordante una cosa aparentemente sucia como el sexo con otra exteriormente limpia como la política”, quede prácticamente desconocida para el público argentino. Luego se propone desarrollar una suerte de parangón entre la represión sexual y la represión política implícita en el film:

La represión sexual es enfocada en la película de Kleinman como parte de una represión total del sistema, a través de las relaciones de trabajo y todo lo vinculado a los individuos entre sí. Con este punto de partida, *Repita...* se refiere a la ejercitación que se realiza sobre el individuo en una sociedad estructurada de tal manera para que aquel acepte los diferentes niveles. Kleinman no muestra las más obvias y espectaculares (como podría ser una manifestación disuelta a palos), sino otras más cotidianas y sutiles (1973, 21).

Luego, y como sucede en los otros casos, se vincula la película con otros movimientos o cineastas de vanguardia (“algunas tomas que remiten al Godard de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* o *Weekend*”, se señala en la crítica), así como al teatro del absurdo (Ibíd.). La puesta en relación de estos films con ciertos directores o movimientos de vanguardia estaba no solo en función de describir de manera más cabal los films (varios de los linajes estéticos aquí señalados pueden rastrearse efectivamente en las películas), sino fundamentalmente de legitimarlos. Al compararlas con producciones teatrales o cinematográficas de renombre internacional, estas películas adquieren una cierta cualidad artística, un estatus que por sí solas les hubiera resultado difícil conquistar. Otro mecanismo de legitimación consistía en la mención de festivales internacionales en los cuales los films habían participado o competido. Una estrategia que solo podía funcionar si la reseña era realizada con bastante posterioridad al “estreno” local de la

película, lo que no ocurría con frecuencia. En la mayoría de los casos, entonces, se mencionaban los festivales en los cuales el film iba a participar, corriendo el riesgo de incurrir, como efectivamente sucedió, en aseveraciones falaces.<sup>393</sup>

Finalmente en estas crónicas se alude indefectiblemente a la cuestión de la censura, que incluso llega a formar parte del titular, como la que citamos a continuación y que se denomina “Un desafío a los censores”:

A nadie se le ocurriría dejar de respirar porque el aire está viciado, y algo parecido ocurre con el cine y la censura. La fortaleza inexpugnable ha sido tan asediada en los últimos diez años que, hoy, ni los rigores de una producción industrial ni la censura directa de los gobiernos han podido impedir que, en los márgenes, por los intersticios de todo el sistema, crezca un cine robusto y sobre todo variado, que ha elegido la pobreza como única garantía de libertad (1971, s/d).

Luego abre la discusión y manifiesta las incertidumbres respecto de las políticas cinematográficas que se avecinarían:

Qué ocurrirá con la ópera prima de Julio Ludueña en su difícil camino hacia el público es otro problema. Se habla de una liberalización de la censura, pero esto solo podrá comprobarse en los hechos. Si un film tan renovador y franco logra atravesar los múltiples frenos que se oponen a la expresión de los argentinos, habrá que admitir –solo entonces– que algo habrá cambiado (Ibíd.).

En la misma dirección concluye la crítica de Schoo, quien sostiene que “es improbable que el público argentino pueda ver *Hallewyn* por ahora”. Aunque no lo señala explícitamente, sugiere que la película no podrá estrenarse, dado que “no tiene ninguno de los atractivos convencionalmente comerciales que suelen autorizar deplorables exhibiciones” y, sobre todo, porque “contabiliza escenas de erotismo (incluyendo aunque en clave grotesca, incesto y necrofilia) más audaces que haya registrado la

---

<sup>393</sup> Tal es el caso de la nota sobre *Repita con nosotros...* que apareció en el diario *La Opinión* el 25 de julio de 1973, en la que señalaba en su copete: “Anticipo de un film argentino que competirá en Manheim [sic]”.

pantalla local...” (1972, 55). La nota de *Clarín* vuelve sobre este tópico de una manera ya más contundente y apunta hacia la “ultrarrígida censura” que impide la exhibición de los “sucesivos tabúes sexuales y políticos” que exponen estos films (s/d, 1972, 24). “Una película argentina que jamás se verá” es el título de otra nota que fue publicada en la revista de humor *Satiricón* sobre *Repita con nosotros...* Allí el periodista se lamentaba de que el film de Kleinman “probablemente jamás [tuviera] difusión pública o explotación comercial en el país” y que pasaría a integrar el “stock de films locales de circulación restringida”, junto con *Alianza para el progreso*, *La familia unida...*, *Puntos suspensivos* y *Operación Masacre*, de Jorge Cedrón (1973, 56). En tanto representantes del cine *underground* (una vez más aparece este rótulo), estas producciones estaban condenadas a la marginación, debido a que “revuelven, cuestionan y atacan el orden establecido” (Ibíd.). La extensa nota, a doble página y con fotografías de gran tamaño, también incluyó un extracto del guión que, paradójicamente, fue censurado por la propia revista. Estos cortes fueron justificados de la siguiente manera:

El guión contiene 42 palabrotas. Un código de costumbres imperante en el periodismo escrito [...] aconseja que por razones de buen gusto, mal gusto, moralina o represión (el tema de la película al fin) no viene [al caso] publicarlas. Y así lo hacemos. Lo que sigue a continuación es un sector del guión, exento de expresiones chanchitas en donde la letra H es Hombre; M, mujer, y C, coreógrafa (Ibíd.).

A pesar de las atribuciones que se tomó el periodista al eliminar parte del texto, por “razones de mal gusto” como él mismo señaló, la revista fue confiscada por orden del entonces presidente, el general Alejandro Agustín Lanusse. Este prolegómeno moralista no impidió que la censura, que lentamente iba claudicando, diera uno de sus últimos batacazos. Aunque sea por un breve tiempo.

## **2. El circuito nacional II (1973-1974)**

La expresión que mejor puede caracterizar este período es la de apertura. Una fugaz “primavera cultural” que comenzó con la asunción de Héctor J. Cámpora el 25 de mayo de 1973, marcando un hito histórico: el regreso a la democracia luego de años de una seguidilla de mandatos dictatoriales. Cámpora y su vicepresidente, Vicente Solano

Lima, asumieron la presidencia de la Nación con casi el 50% de los votos y un amplio apoyo de la izquierda peronista. Cuando Perón expresó su voluntad de volver a ejercer la primera magistratura del país, Cárpora renunció a su cargo –en el mes de julio– y fue reemplazado provisionalmente por el presidente de la Cámara de Diputados, Raúl Lastiri, quien llamó nuevamente a elecciones, resultando elegidos como presidente y vicepresidente, el 23 de septiembre, el general Juan Domingo Perón y su esposa, María Estela “Isabelita” Martínez de Perón, por amplia mayoría de votos.

En este período, se vivieron cambios radicales en el ámbito cinematográfico. Durante el mandato de Cárpora se designaron a dos cineastas de renombre –Hugo del Carril y Mario Soffici–<sup>394</sup> para ejercer los cargos directivos del Instituto Nacional de Cinematografía (INC). Por su parte, el entonces ministro de Educación Jorge Alberto Taiana propuso a Octavio Getino para el puesto de interventor del Ente de Calificación Cinematográfica, en reemplazo de quien había ocupado ese lugar por más de seis años, Ramiro de la Fuente. Getino –cofundador del Grupo Cine Liberación, director junto con Solanas de la emblemática *La hora de los hornos* e impulsor del movimiento Tercer Cine– realizó un cambio de 180 grados respecto de la gestión anterior.

En este breve período –el flamante interventor logró mantenerse en el puesto por tan solo tres meses–, el Ente se manifestó en contra de cualquier tipo de censura (tanto de películas como de guiones) y permaneció como un espacio de orientación y calificación. Durante esta gestión, se produjo la “liberación de todas las películas, tanto nacionales como extranjeras, prohibidas por razones político-ideológicas” (en Schumann, 1986, 34), y se reestructuró el equipo que integraba la Comisión de Calificación que hasta ese momento había estado compuesto por sectores de filiación católica y tradicionalista. En su lugar se nombraron a personas representativas de diferentes ámbitos de la cultura, profesionales con experiencia: psicólogos y psicoanalistas como Hernán Kesselman, Antonio Caparrós; sociólogos como Alcira Argumedo y Jorge Carpio; críticos de cine como Agustín Mahieu y Edmundo Eichelbaum; cineastas como Rodolfo Kuhn, Humberto Ríos. Getino invitó también a participar a trabajadores de la Confederación

---

<sup>394</sup> De extensa trayectoria dentro de la industria cinematográfica nacional, Mario Soffici y Hugo del Carril (que además de director de cine fue cantante, actor y un reconocido peronista de la primera hora) fueron exponentes –con *Prisioneros de la tierra* (1939) y *Las aguas bajan turbias* (1952), respectivamente– de lo que se conoce con el nombre de “cine social” (Lusnich y Piedras, 2009).

General del Trabajo, lo cual no tenía precedentes en la historia de la censura argentina.<sup>395</sup> Todas estas políticas culturales marcaron un incremento en la producción cinematográfica nacional, así como también una mayor asistencia de público a las salas, que creció un 12 por ciento en 1973 y un 40 por ciento en 1974 (Schumann, 1986, 34).

## 2.1. Frente de Liberación del Cine

Desde mayo –cuando Cámpora ganó las elecciones– hasta agosto –momento en que Getino fue confirmado como interventor del Ente–, hubo gran incertidumbre para el ambiente cinematográfico, dado que no se sabía a ciencia cierta cuáles iban a ser las políticas ni las medias gubernamentales que se iban a implementar respecto de la industria del cine y de su organismo de censura. En este período, los directores, sobre todo aquellos que se habían visto perjudicados por las políticas coercitivas, estaban dispuestos a exigir un cambio en las regulaciones cinematográficas. La premura de los cineastas exigía una definición concreta por parte de las nuevas autoridades. “Nuestro aquí y ahora ya no es de promesas. Hoy, estas [...] autoridades deben actuar su posición más que fijarlas, cualquiera sea ella”, sostenía Ludueña (en AA.VV., 1973, 27). Cozarinsky se expresaba de un modo similar:

La nueva situación que se vive en el país aún no ha modificado, ni siquiera parece afectar al sistema de producción, distribución y exhibición del cine argentino ni al papel que el Estado se ha arrogado frente a ese sistema. Es decir, ni la liberación masiva de presos políticos ha tenido su equivalente en una “liberación” de films censurados y prohibidos<sup>396</sup> ni la derogación de la legislación represiva ha rozado la red de controles ideológicos y económicos que decide qué se puede mostrar y decir y a quiénes en un film argentino. ¿Qué se ha ganado? No sé, tal vez la exigencia de salir a la luz para pelear por lo que se cree justo y necesario (Ibíd.).

Más allá de que habían asumido nuevas autoridades en el INC, la situación era de mucha vacilación. En la publicación *Filmar y Ver*, Miguel Bejo comentaba: “Ahora

---

<sup>395</sup> Estos datos fueron obtenidos del libro de Alfonso Gumucio-Dagron, *Cine, censura y exilio en América Latina* (1984).

<sup>396</sup> Se refiere a la liberación de presos políticos de la cárcel de Villa Devoto en mayo de 1973, una de las primeras medidas que tomó Cámpora al asumir el gobierno.

viene un momento en el cual todavía no hay cambios de ninguna especie. Primero, el Instituto todavía no está funcionando. El Instituto no ha cambiado. Hugo del Carril asumió y ya tiene licencia. Soffici no está, en fin...”. Frente a la pregunta del periodista sobre si tenía alguna expectativa de que el Instituto fuera a implementar cambios, Bejo respondió: “Yo creo que sí. Yo fui al Instituto, pedí hablar con Soffici y Hugo del Carril. Y no había nadie. Fui para decir: ‘Señores, yo estoy trabajando’”. Y culminó de un modo un tanto irónico: “Sabía que me iba a encontrar con un montón de caras conocidas. Grandes sonrisas de gente que antes me había echado. Pero no había ningún directivo. Y yo creo que eso es lo que hay que hacer ya, ir a hablar, presionar, discutir” (en Bejo, Cedrón y Cozarinsky, 1973, 29).

Si bien tanto los directores como los críticos ligados al *underground* habían intentado imponer una agenda respecto de las medidas de censura implementadas desde el aparato estatal (como lo atestiguan las notas de prensa anteriormente relevadas), ahora la coyuntura obligaba a fortalecer esa posición desde un lugar más amplio. Dejando atrás cierto sectarismo que caracterizaba a las diferentes tendencias del cine contestatario nacional, los cineastas que habían sido víctimas del sistema anterior decidieron armar un frente común relegando las diferencias estéticas y políticas que los habían mantenido alejados hasta ese momento; una agrupación que finalmente tomaría el nombre de Frente de Liberación del Cine y que agruparía a centenares de artistas y gente de cine.<sup>397</sup> En una nota publicada en *La Opinión* apenas unos días antes de la creación de esta agrupación en el Sindicato de Luz y Fuerza, y que llevaba el título “Varios directores alertan sobre la censura y reclaman para el cine argentino un cambio profundo: pedirán calificación para films ahora clandestinos”, los directores Miguel Bejo, Julio Ludueña, Edgardo Cozarinsky dieron testimonio de sus inquietudes, junto con otros cineastas como Fernando “Pino” Solanas, Jorge Cedrón y Mario Sábato. El eje de los reclamos estaba focalizado en la derogación de la ley de censura, pero también en la reconfiguración del rol del Estado y de la industria del cine con respecto de la producción local. Según expresaba Miguel Bejo, “los distintos gremios del ámbito cinematográfico han articulado durante los últimos años [...] una política dirigida a coartar la expresión de una cultura nacional y antiimperialista”. De esa manera, sostenía

---

<sup>397</sup> Entre sus filas se encontraban René Mujica, David Stivel, Alejandro Saderman, Fernando Solanas, Rodolfo Kuhn, Humberto Ríos, Juan Carlos Gené, Eduardo Calcagno, Edgardo Pallero, Edmundo Valladares y Nemesio Juárez. Datos obtenidos del libro de Octavio Getino, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable* (2005), p. 67.

del director, se favorecieron la producción y exhibición de films que “distorsionaban nuestra verdadera imagen y problemática”. El cineasta terminaba abogando entonces por una “modificación en el mecanismo que conecta a los creadores, productores y gobierno” instando a la creación de un frente común, un “verdadero frente de trabajo cultural”, con el objeto de superar “los límites del simple espectáculo con fines de lucro para que participe activamente en el trabajo de la liberación nacional” (en AA.VV., 1973, 27).

## **2.2. Una apertura fugaz**

Finalmente el 9 de agosto de 1973 Octavio Getino asumía como nuevo interventor del Ente de Calificación. El decreto 358/73, promulgado por el gobierno de Héctor José Cámpora, le otorgaba todas las atribuciones propias del Ente y le encomendaba que redactara en el término de tres meses un anteproyecto de ley para reemplazar la ley de censura en vigor (18.019/68), sancionada durante la dictadura de Onganía, por otra que fomentara los “valores industriales y culturales del cine nacional” (Getino, 2005, 69).

Durante su gestión, se autorizaron para su exhibición las películas nacionales y extranjeras que habían sido prohibidas en el país por cuestiones de índole moral o ideológica. Obtuvieron su calificación, entre muchísimas otras, *La Chinoise*, de Jean-Luc Godard (1967); *Los demonios*, de Ken Russell (1971); *El Decamerón*, de Pier Paolo Pasolini (1971); *El último tango en París*, de Bernardo Bertolucci (1972); *Estado de sitio*, de Costa-Gavras (1973). También se legalizó toda la producción del cine argentino que había estado confinada a la clandestinidad hasta ese momento, las películas subterráneas incluidas. Dice Cozarinsky en una entrevista con Fernando Martín Peña: “Octavio Getino, en los tres meses que pasó en el INC, tuvo la generosidad enorme, y que nunca se le reconocerá lo suficiente, de haber legalizado toda la producción marginal que se había hecho los años anteriores al año 73” (en Peña, 2013). Sin embargo, y a pesar de que entre mayo y noviembre de ese año se lograron exhibir de manera comercial películas como *La hora de los hornos* (solo se estrenó la primera parte); *Informes y testimonios*; *Operación Masacre*; *México, la revolución congelada*, ninguna de las películas subterráneas realizadas con anterioridad a esa fecha (*Puntos suspensivos*, *Repita con nosotros...*, *Alianza para el progreso*, *La familia unida...*) lograron estrenarse. “Es como que [el film] salió de las profundidades, respiró

un poco y volvió a meter la cabeza bajo tierra”, expresa Cozarinsky en relación con su film (Ibíd.).

Incluso dentro de un contexto democrático y de “liberación nacional”, estas películas no dejaban de resultar incómodas. Las reacciones de desaprobación que habían generado entre amplios sectores de la izquierda (señaladas en el punto anterior) volvían a resurgir en este contexto. Como el propio Getino expresaba para *El Herald*, el 13 de agosto de 1973, el problema de la censura iba más allá de la ley y arrastraba las “inhibiciones propias de tantos años de represión” (en Invernizzi, 2014, 221). La proyección pública que organizó Getino para la calificación de *Alianza para el progreso* fue otra muestra más de ello.<sup>398</sup>

Dentro de las innumerables modificaciones que se propuso llevar adelante como interventor del Ente, Getino instauró una nueva modalidad de clasificación para los films. En lugar de confinar la clasificación de estos a un ámbito privado, decidió volverla pública y apeló, de esta manera, a desarrollar “la capacidad de análisis y crítica por parte de grandes masas de espectadores” (en Getino, 2005, 130).<sup>399</sup> Sostiene al respecto Getino:

En esta especie de asamblea realizada en el marco de un proyecto diferente para la calificación y la censura cinematográficas, los niveles de reflexión emergentes sirvieron a la maduración de productores y realizadores nacionales, es decir, a su libertad de expresión, más de lo que hubiera significado una mera calificación burocrática. Productores, realizadores y público aunque fuera en escala experimental y reducida comenzaban a debatir así el complejo mundo de la producción ideológica para beneficio del país (Ibíd.).

---

<sup>398</sup> Mientras en la entrevista que mantiene con Giucci y Russo (2010) Getino comenta que la película que se exhibió en Luz y Fuerza fue *Alianza para el progreso*, en su libro *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable* (2005) informa que la proyección correspondía al segundo film de Ludueña, *La civilización...* Al consultarle al director (a través de un correo electrónico el 22 de octubre de 2015) cuál de las dos películas fue la que efectivamente se proyectó, el director respondió que las dos pasaron por ese proceso.

<sup>399</sup> Una primera prueba piloto se llevó a cabo en el Instituto de Cultura Religiosa Superior, donde se calificó públicamente *Godspell* (David Greene, 1973), un musical en el cual los apóstoles bíblicos aparecían “como modernos *hippies*”. El panel estuvo integrado por Rodolfo Kuhn, René Mugica, Carlos Mazar, Elbia Marechal, el hermano Telmo, José María Boseli, integrante de la Liga de Padres de Familia, que había actuado como asesor durante la gestión anterior, y Agustín Mahieu. (Datos obtenidos del *blog* de Octavio Getino [2010b].)



Dentro de este marco se realizó la exhibición pública de la ópera prima de Ludueña en el teatro del Sindicato de Luz y Fuerza frente a dos mil personas en octubre de 1973. “La gente estaba toda espantada, ya en ese momento la gente quería cosas directas. Y esta película era metafórica, de avanzada, y yo la respetaba por su tratamiento formal”, recuerda el propio Getino, y enseguida añade: “De hecho, yo autoricé una obra de Miguel Bejo que habían prohibido. Obra en la que bajo un retrato de San Martín una persona se baja los pantalones y hace caca” (en Getino, 2010a, s/d).

En este período, además de legalizarse las óperas primas de Cozarinsky, Ludueña, Bejo y Kleinman, se filmaron otras tres películas subterráneas: *La pieza de Franz*, *El búho* y *La civilización...* Sin embargo, solo la última logró tener su estreno comercial, la única del corpus que, efectivamente, logró exhibirse en ese momento. Tanto *La pieza de Franz* como *El búho* se demoraron considerablemente en su instancia de posproducción. La película de Fischerman tuvo inconvenientes técnicos de diferente orden<sup>400</sup>, lo que obligó a llevar el material a Francia para ser reparado, mientras Kamin estuvo trabajando en el proceso de montaje más de un año y medio. En estos dos casos, cuando las películas estuvieron finalmente listas para su proyección, el ambiente político y social había cambiado rotundamente.

*La civilización...* se estrenó el 25 de abril de 1974 en el cine Loire. El crítico Daniel López – encargado de prensa del film (en aquel momento López se dedicaba a hacer la prensa de grandes productoras como Aries)– comenta que Ludueña logró estrenar su película porque entre las figuras del elenco se encontraba Valeria Lynch, que en ese momento estaba comenzando su carrera en *Hair*<sup>401</sup>. “[Lynch] tenía un pequeño nombre, entonces se aprovechó esa voleada y estrenó en el Loire. Y ahí no estuvo más de dos semanas”. Por no llegar a “la media de espectadores” durante la primera semana de

---

<sup>400</sup> Durante la instancia de revelado en el Laboratorio Alex fue pulido el negativo y se perdió parte del foco. La banda de sonido también sufrió inconvenientes: el sonido directo se grabó en sistema Dolby A mientras la banda magnética se trabajó en una versión Dolby B, lo que generó problemas en la mezcla final (en Tirri, 2000).

<sup>401</sup> El musical *Hair* fue una creación de los norteamericanos James Rado y Gerome Ragni de mediados de los años sesenta, en la que se ponía en escena el movimiento *hippie*, el amor libre y la psicodelia. Esta “ópera rock” fue un suceso internacional y llegó a ser denominada “el musical del siglo”. En 1971, y con un gran éxito de público, se estrenó en Buenos Aires con producción de Alejandro Romay y Daniel Tinayre, dirección de Fred Reinglass, traducción y adaptación de Agustín Cuzzani y Roberto Villanueva, y coreografía de Marilú Marini. En la segunda temporada, entre sus intérpretes, se encontraban además de Valeria Lynch, Johnny Tedesco, María José Demare, Adrián Lobato y Castro Volpe. La obra fue depuesta en 1974.

exhibición, la película fue retirada del circuito inmediatamente. “Había muy poco dinero. Yo lo hacía más por la amistad que me unía con Julio...”, sostiene López, que recuerda que el título extremadamente extenso y difícil tampoco favoreció la difusión del film: “Era un título *piantapúblico*. No me daba *bola* nadie. Publicaban algo porque me conocían...”.

En este carril de críticas de gente amiga, Carlos Frugone escribió una reseña muy alentadora y positiva del film, titulada “Rebelión en la granja”. Definiéndolo como una fábula ejemplar contada con ingenio, desenfado y sentido urticante, Frugone sostiene que el film contiene las más serias reflexiones dentro de un estilo zumbón. Y aunque destaca que en ocasiones el director está “excesivamente enamorado de sus textos”, resalta que uno de los propósitos del film es divertir al espectador, apelando a la alternativa jocosa, imaginativa y muchas veces insolente. Y concluye:

La riqueza de material de *La civilización...* se amplía ante un insólito paralelo: la representación de *Coriolano* de Shakespeare en una villa miseria. [...] Una feliz conjunción de propuestas, una ingeniosa e inteligente película *La civilización...* responde a un nivel insólito de nuestro cine y habla con toda claridad de una cantidad de posibilidades aún inexploradas. Ese es un paso excelente hacia ellas (Frugone, 1974, s/d).

La misma tónica tiene la reseña aparecida el 27 de abril en *La Razón*, con el título “Delirante relato de origen nacional”. “Un disparatado relato musical, abundante en alegorías literarias y psicológicas”, sostiene el crítico que, a su vez, rescata los meritorios “cuidados de producción” y “el aporte de un proyecto cinematográfico que no registra demasiados antecedentes en nuestro país”, aunque le parecen “algo excesivos los parlamentos” (s/d, 1974, 12). La crónica de Agustín Mahieu, publicada el 27 de julio en el diario *La Opinión*, explica que la película es “una variación muy libre de las técnicas brechtianas” y la distingue de las “corrientes del cine documental y político o del realismo testimonial”, y la emparenta con las corrientes expresivas de la vanguardia norteamericana: “Afiliado a una corriente expresiva más o menos conectada con el *underground*, Ludueña consigue sin dudas un film insólito” (1974, s/d).

Pero no todas las críticas fueron igual de alentadoras. Al salir al ámbito comercial, la película de Ludueña quedaba expuesta a que diferentes críticos, y no solo aquellos que eran amigos o conocidos, reseñaran el film. La película ya no contaba con la impunidad de sus antecesoras..., el “mejor cine nacional que los argentinos estaban impedidos de ver” adquirió en algunas reseñas la forma de un cine deplorable que ningún argentino merecía conocer. Tal es el caso de la nota que aparece firmada con el nombre de Riz en *Mayoría* (medio de la derecha peronista en el que también escribía el futuro censor Paulino Tato con el seudónimo de “Néstor”), que sentenciaba: “Falló en la realización por falta de oficio el director, los actores, los técnicos, es decir, un fracaso total”<sup>402</sup>, o la que salió en la revista de filiación católica *Criterio*, que describía: “*La civilización está haciendo masa y no deja oír*, de Julio Ludueña, es, como su título, abrumadoramente larga para lo que se propone expresar”, y luego destacaba la “sórdida” historia de prostitutas y rufianes y la “caprichosa” paráfrasis que hacía de la obra *Coriolano*, de Shakespeare.<sup>403</sup> En otra nota de la revista *Redacción*, el crítico Héctor Grossi se refiere no solo a la poca recaudación que obtuvo la película a la que llama “una comedia musical con trasfondo marxista”, sino también a la desfavorable crítica que recibió por parte de los medios. Y sostenía que no era “suficiente jugarse a la carta política” para que la película fuera acompañada por la prensa (1974, s/d).<sup>404</sup> Si bien muchas de estas críticas provenían de los sectores más recalcitrantes de la prensa nacional, esta serie de notas permiten dar cuenta de forma más general la manera en que eran recibidas estas películas en el ambiente cinematográfico por aquellos años.

### **3. El circuito nacional III (1974-1978)**

A fines de 1973, y todavía con la expectativa de poder estrenar sus películas, Bejo recibió la llamada de Octavio Getino instando a que retirara su película del Instituto. El director recuerda: “Una noche nos llama por teléfono a las dos de la mañana, y nos dice: ‘Vengan corriendo a llevarse todo esto de acá porque se arma lío’. Y bueno, ahí fuimos. [*La familia unida...*] se iba a estrenar y en ese momento empezaron los problemas de la derecha y toda la historia, y convenía sacarlas”. Y agrega Bejo: “En los diarios había

---

<sup>402</sup> Datos obtenidos de la compilación “Suplemento de letras, artes y ciencias”, del diario *Mayoría*, Buenos Aires (1974-1976), editado por Luis Ricardo Furlán, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, 1997.

<sup>403</sup> Datos obtenidos de la edición mimografiada de *Criterio*, volúmenes 1678-1710, p. 346.

<sup>404</sup> Disponible en [Http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/esto/revdesto172.htm](http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/esto/revdesto172.htm).

títulos contra mí que eran bastante siniestros para la época. Un diario había publicado una nota que decía: ‘El burgués comunista Miguel Bejo’; a mí me hacía reír, pero era peligroso”.

El 1° de julio de 1974 moría en Buenos Aires Juan Domingo Perón y lo sucedía en el cargo de Presidente de la República, su viuda y vicepresidente, María Estela Martínez (Isabelita). Si bien la muerte del General representó una inflexión en los destinos del país, los gérmenes del cambio –fundamentalmente el fin de la influencia de la izquierda peronista y la victoria dentro del movimiento de la derecha más recalcitrante– ya se habían puesto de manifiesto con toda crudeza unos meses antes, como Miguel Bejo afirmaba en su relato. Dos episodios fueron particularmente significativos en este sentido: la llamada Masacre de Ezeiza,<sup>405</sup> el día del retorno de Perón a la patria, luego de 18 años de exilio,<sup>406</sup> y el duro discurso del líder, el 1° de mayo de 1974, en la Plaza de Mayo, en el que el General llamó a los Montoneros “imberbes y estúpidos”, lo que provocó la retirada de más de la mitad de los asistentes al acto y el paso a la clandestinidad del grupo guerrillero.

Incapaz de dirigir los destinos del país en un momento de singular violencia y conflictividad, el verdadero factótum del gobierno de Isabelita fue su ministro de Bienestar Social, José López Rega,<sup>407</sup> quien ya se desempeñaba al frente de esa cartera desde el gobierno de Cámpora. A partir de ese momento, la avanzada de la organización paramilitar que él dirigía, la Triple A, no se hizo esperar. Fue el comienzo de las amenazas, las bombas –como las que se arrojaron en las salas donde se exhibían las versiones cinematográfica y teatral de *Jesucristo Superstar*– y también del exilio de varios cineastas, actores, guionistas y gente de la cultura en general.

---

<sup>405</sup> Este hecho acaeció el 20 de junio de 1973, cuando unos dos millones de personas aguardaban en Ezeiza el retorno de Perón a la Argentina. Por la tarde, se produjeron graves incidentes entre los sectores de la derecha sindical y los grupos juveniles de izquierda que pugnaban por acercarse al palco preparado para el líder. Hubo un saldo de 13 muertos y 365 heridos. Ante la falta de seguridad, Perón decidió aterrizar en el aeropuerto de Morón y dirigirse al país por televisión.

<sup>406</sup> En realidad, el 17 de noviembre del 1972, Perón había vuelto al país por un breve tiempo (29 días) antes de su regreso definitivo al año siguiente.

<sup>407</sup> Este cabo retirado de la Policía Federal, estudioso de las ciencias ocultas (que le valió el apodo de “el Brujo”) y miembro de la logia masónica Propaganda Due (P-2), había comenzado su carrera como custodio y luego secretario privado de Perón durante su exilio. Fue escalando posiciones y, después de la muerte del líder, se convirtió en el hombre más influyente dentro del gobierno.

Si a mediados de 1973 se había pasado abruptamente de la censura y la confiscación a la liberación de todos los films, igual de violento fue el regreso al modelo anterior, pero ahora de una manera mucho más atroz. Durante 1974, Hugo del Carril primero, y Mario Soffici, después, fueron desplazados de sus cargos en la dirección del INC. El mismo mes en que moría Perón, un amigo personal de López Rega, el masón y cabecilla de la Triple A José María Villone, era designado secretario de Prensa y Difusión. Apenas dos meses después, Miguel Paulino Tato era confirmado como interventor del Ente de Calificación. Este crítico cinematográfico, de filiación nacionalista y católica tomó la censura como una verdadera cruzada a favor de los valores “morales” y “nacionales”. Como él mismo declaraba en una nota de la revista *Antena*: “La censura impide que el afán de lucro de ciertos traficantes del cine indecente contribuyan a la deformación del hombre, aliándose a los ideólogos que procuran la corrupción de la moral para lograr la destrucción de la sociedad” (1974, 4). Durante su gestión como interventor censuró, según sus propias estimaciones, más de 1200 películas y prohibió la exhibición de otras. (Invernizzi, 2014, 270).

### **3.1. El principio del fin**

Como señalábamos anteriormente, las dos películas que habían tenido demoras en su posproducción, *La pieza de Franz* y *El búho*, estuvieron terminadas hacia fines de 1975, momento en que el clima político y social se había tornado particularmente complicado. A comienzos de 1976, Lipa Burd (el productor del primero de los films) decidió viajar a Francia para traer de vuelta al país las tres copias de *La pieza de Franz* que habían sido enviadas allí para su restauración. De regreso a Buenos Aires, y en el mismo aeropuerto de Ezeiza, Burd fue detenido, incomunicado e interrogado por agentes de la SIDE, y las copias fueron confiscadas.<sup>408</sup> Esta interceptación del material por parte de la Aduana fue uno de los nuevos mecanismos inaugurados por Tato para dotar de más poder a la censura:

Tato era un hombre bien informado sobre el medio cinematográfico y sabía que algunas aduanas del mundo, como las de los Estados Unidos, funcionaban como

---

<sup>408</sup> Frente a esta situación, y dada la peligrosidad que implicaba traer el negativo a Buenos Aires, este quedó en Francia durante 25 años. (Datos obtenidos del libro de Néstor Tirri, *El Grupo de los Cinco y sus contemporáneos* [2000]).

primer filtro de la censura. En este sentido, bastaba con que los inspectores de aduanas hicieran valer los artículos 150 y 151 del código, a lo cual se le sumaba la autoridad que tenían para evaluar otra clase de productos culturales como libros o revistas (Invernizzi, 2014, 249).

El derrotero por el que transitó el film de Kamin no fue muy distinto. Comenta el director que él personalmente no había tenido problemas de persecución política, debido a que la película no había llegado a estrenarse (Honorio, 2011). Sin embargo, mucha de la gente que participó en el film (gente con la que él estaba vinculado tanto laboral como afectivamente) no corrió la misma suerte. La actriz Virginia Lago no pudo trabajar por cuatro años en televisión (en aquel momento integraba el elenco de una novela en Canal 9, *El amor tiene cara de mujer*) pasando a engrosar la nómina de las “listas negras” del medio artístico; el actor Hugo Álvarez fue amenazado por la Triple A y debió marcharse a un exilio forzado, permaneciendo en el exterior por más de veinte años; lo mismo le sucedió al sonidista del film y socio de Kamin, Nerio Barberis, que se tuvo que refugiar en México. De manera más trágica, el cineasta Raymundo Gleyzer, que había hecho el trabajo de cámara, fue secuestrado el 27 de marzo de 1976 por fuerzas estatales y desde entonces continúa desaparecido.

El golpe de la Junta Militar de abril de 1976 no sorprendió a la ciudadanía. En junio del año anterior, el ministro de Economía, Celestino Rodríguez, había producido una devaluación del peso del 160% y hacia fin de año a la inflación se le sumaba el desabastecimiento de alimentos, productos básicos y combustibles. Esta situación se vio agravada, además, por el descontento de los grupos empresariales, una creciente conflictividad gremial, los violentos ataques de los grupos paramilitares y el recrudecimiento del accionar de las organizaciones (ahora clandestinas) de izquierda. Entre denuncias de corrupción, cambios en el gabinete y la incapacidad de modificar el rumbo de los acontecimientos, el debilitado gobierno de Isabelita sufrió un primer intento de golpe en diciembre de 1975, que, aunque fracasó, preparó el terreno para la instauración, unos meses después, del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional que abriría la puerta a la etapa más negra de la historia del país.

La política gubernamental que se instaló con la dictadura del Proceso tuvo su correlato inmediato y directo en la actividad cinematográfica. “A diferencia de lo que ocurría con

otras industrias, condenadas por el régimen a su desmantelamiento, la del cine prosiguió sus actividades, aunque bajo el férreo control de las Fuerzas Armadas” (Getino, 2005, 130). Una de las primeras medidas tomadas tras el golpe militar de 1976 fue la confirmación de Miguel Paulino Tato en la dirección del Ente de Calificación Cinematográfica, cargo que venía desempeñando desde septiembre de 1974.

La segunda película de Miguel Bejo, *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* fue realizada en 1978 durante el mandato de Jorge Rafael Videla. En efecto, y como señalamos en el capítulo III, la película hace alusiones constantes a la Argentina de aquel momento, incluido el Mundial de fútbol que se estaba desarrollando en el país en aquel año. A través de un desplazamiento metafórico, la película emplaza los acontecimientos en Expovaca, que era –según nos comenta el propio protagonista– “la exposición internacional organizada por los dirigentes de Subterra para blanquear la imagen deteriorada del país en 1978”.

Los más de cincuenta actores y técnicos que participaron en el film no fueron demasiado conscientes del riesgo que corrían al filmar una película de esas características en la más absoluta clandestinidad. “Más que inconsciencia, fue falta de información. No sé quién de nosotros tenía una visión real de cómo eran realmente las cosas”, explica Román García Azcárate, guionista de *Beto Nervio*...: “Creo que era una ignorancia de la gravedad que podían llegar a tener las represalias. Por lo menos parcialmente”. Lo cierto es que hacia el final del rodaje empezaron los problemas. Recuerda el director: “La filmamos, y cuando estábamos prácticamente terminándola hubo problemas de todo tipo, denuncias, intervino la *cana*...”. Sin embargo, Bejo realmente comprendió lo peligroso de la situación cuando “Pino” Farina, director de Tecnofilm, lo llamó para decirle que retirara con urgencia el material que estaba en su laboratorio.

Me acuerdo que Farina, que estaba en el laboratorio, me llamó un día y me miraba fijo, y me dijo: “Estas latas que están acá yo no las puedo mover”. “Las latas no las puedo mover”.... Yo, que soy medio idiota, tardé un rato, pero después me avivé y abrí las latas. Sacamos lo que estaba adentro, cerramos las latas y salimos. Y nos fuimos...

A los pocos días, y aconsejado por su amigo Volker Schlöndorff, que vivía en Francia, Miguel Bejo colocó los rollos de celuloide en la valija, camuflados entre sus ropas, y viajó junto con su familia a París, lugar donde reside hasta la actualidad. Edgardo Kleinman recuerda que también tuvo que retirar, por cuestiones de seguridad, el negativo de *Repita con nosotros...* del país y enviarlo a la casa de un amigo en París. Su miedo no era infundado. Anteriormente la actriz de su película Nelly Tesolín había sufrido amenazas de la Triple A y había tenido que marcharse. Su gran amigo, el periodista Enrique Raab, fue secuestrado en 1977 y todavía figura como desaparecido en la lista de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep).

*Beto Nervio...* finalmente se concluyó en París y un par de años después fue estrenado en Cannes, como lo manifiesta una nota publicada en *La Prensa* el 21 de mayo de 1981 con el título “Argentinos en Cannes”. Más allá de lo anecdótico de la nota, que comenta brevemente la exhibición del film en territorio galo, esta interesa particularmente porque deja en evidencia la gran cantidad de argentinos que se encontraban trabajando en producciones extranjeras en aquel momento. Además de Bejo, entre las figuras mencionadas aparecen el escritor Eduardo de Gregorio, el artista plástico y escenógrafo Roberto Plate, las actrices Marilú Marini y Marucha Bo, el músico Carlos D’Alessio... “Hace muchos años que el cine argentino está ausente de las grandes pantallas de Cannes”, comienza la nota, y luego prosigue:

Alguno que otro film de esa nacionalidad ha logrado entrar en alguna muestra paralela como la quincena de realizadores y hasta sus apariciones en el mercado del film han raleado en los últimos años. Pero hay un dicho que dice que lo que no entra por la puerta lo hace por la ventana. Y hay que reconocer que los argentinos son un poco expertos en ese tipo de atletismo... (1981, 13).

Si bien la intencionalidad de la reseña fue señalar la profusa cantidad de figuras argentinas que participaban en un festival de renombre, lo cierto es que terminó siendo un documento, una triste nómina de personas que se vieron obligadas a dejar el país en las condiciones más adversas.



Para cuando finalmente *Beto Nervio...* se estrena en Europa, eran ya varios los cineastas, actores y actrices, técnicos y críticos que se encontraban en el exilio.<sup>409</sup> Miguel Bejo logró finalizar la película con la ayuda de Edgardo Cozarinsky y Alberto Yaccellini, que ya residían en París desde hacía algunos años.<sup>410</sup> Rafael Filippelli también abandonó el país, vivió primero en México y luego en Los Ángeles hasta 1982, momento en que regresó a Buenos Aires. El resto del grupo *underground*, los que se quedaron, ya no volvería a incursionar en la realización de películas contestatarias y políticas. Incluso algunos abandonarían la realización por varios años o no volverían a filmar más. Al compás de la dictadura más terrible que viviría la Argentina en su historia, el cine subterráneo llegaba a su fin.

#### 4. El circuito internacional

Como adelantaban las notas de prensa locales, algunas de las películas *underground* tuvieron una importante difusión en el exterior.<sup>411</sup> A lo largo de los setenta, estas producciones hicieron un extenso recorrido por festivales internacionales (como Cannes, Locarno, Mannheim y Rotterdam), muestras en diversos museos, salas de cine de “arte y ensayo” e incluso –en algunos casos– lograron vender los derechos para que fueran emitidas por canales de televisión. Dados los riesgos y las dificultades que implicaba proyectar estas películas en la Argentina, la exhibición internacional se convirtió prácticamente en la única vía para que estas logaran cierta visibilidad. Sin embargo, existían otras razones por las cuales los directores decidían llevar sus películas al extranjero. Como explica Miguel Bejo en una entrevista publicada en la revista *Filmar y Ver*, el propósito era conseguir algún que otro premio para recuperar, aunque sea en parte, lo que se había invertido en la película y cubrir los gastos del viaje. Pero

---

<sup>409</sup> Como da cuenta esta nota, la presencia de los artistas argentinos en el exterior durante este oscuro período fue muy profusa. Obligados por las circunstancias, las persecuciones y amenazas recibidas desde el aparato estatal, artistas, intelectuales y personalidades de la cultura debieron exiliarse en diversos países. Entre los directores que se vieron en la necesidad de emigrar se encuentran Fernando Solanas, Octavio Getino, Gerardo Vallejo, Jorge Cedrón (que fue asesinado en París, en 1980, en condiciones poco claras) y Leonardo Favio, entre muchos otros.

<sup>410</sup> La radicación de ambos directores en París se produjo antes del advenimiento de la última dictadura militar. Yaccellini se fue del país en 1973, en tanto Cozarinsky lo hizo en 1974. Al respecto comenta Cozarinsky: “Cuando me fui de Buenos Aires, tengo que decirlo, abandoné el país muy disgustado por el momento que se vivía, pleno de confusionismo ideológico. Perón no había muerto todavía –lo subrayo para diferenciarme de los miles de exiliados surgidos después del golpe militar de 1976– y si me sentía tan mal en mi país era por culpa del neoperonismo, con su permanente pugna entre el ala izquierda y la derecha, que estaba en el poder” (1984, 58).

<sup>411</sup> *Opinaron y La pieza de Franz* no fueron exhibidas en la Argentina ni en el exterior hasta décadas más tarde.

también, y de manera más prioritaria, establecer vínculos y contactos con personas del medio para lograr financiamiento para futuros proyectos (en Bejo, Cedrón y Cozarinsky, 1973, 30). Mientras la primera meta se concretó solo parcialmente (la única película que logró premiaciones fue *La familia unida...* y el monto del dinero obtenido no llegó siquiera a cubrir los gastos mínimos),<sup>412</sup> el segundo objetivo se cumplió, pero no en los términos en los que ellos se lo habían propuesto. Los contactos establecidos con productores y cineastas europeos no se tradujeron en un fondo de inversión.<sup>413</sup> Sin embargo, estos resultarían cruciales años más tarde cuando algunos de estos directores, como Cozarinsky y Bejo, continuaron con su carrera en el exterior.<sup>414</sup>

*Puntos suspensivos*, que solo había tenido su proyección en el microcine de Alex, debutó en la Quincena de Realizadores en Cannes, en mayo de 1971. La película prosiguió luego con un importante recorrido en circuitos no comerciales: se proyectó en la Cinemateca Francesa, en el London Film Festival,<sup>415</sup> en una muestra organizada por el norteamericano Jonathan Talbot sobre “nuevas tendencias cinematográficas” en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y en el Festival Internacional de Cine de Chicago, donde estuvo en la competencia oficial nominada para el premio Gold Hugo Best Feature, galardón que finalmente obtuvo el inglés Mike Leigh con su film *Bleak Moments*.

*Alianza para el progreso* también participó, fuera de competencia, en el Festival de Cannes y en el Festival Internacional de Mannheim en 1972. A través de Tricontinental Film Center, distribuidora especializada en películas latinoamericanas de corte político,<sup>416</sup> la película se exhibió en la sala de cine arte Film Forum de la avenida

---

<sup>412</sup> Cuenta Bejo que tuvieron que dejar las copias del film en el festival y nunca lograron recuperar la inversión, dado que fue poco el dinero que llegó a sus manos. “Del 50% de la recaudación por entradas al productor solo le correspondía una quinta parte y, en el mejor de los casos, [el festival] corría con los gastos y después lo descontaba de las ganancias” (Ibíd.).

<sup>413</sup> Una excepción sería el caso de Ludueña. El director comenta en una entrevista con la autora que la televisión sueca –en aquel momento dirigida por Ingmar Bergman– había comprado los derechos de transmisión de *Alianza para el progreso* y financió una pequeña parte de su segundo film, *La civilización...*

<sup>414</sup> Estos viajes también depararían conexiones y vínculos inesperados. Como le sucedió a Ludueña que a raíz de la presentación de *Alianza para el progreso* en el Festival de Cannes se pudo reunir con Julio Cortázar. En ese encuentro, el escritor le comentó el interés que tenía de llevar algunos de sus textos a la pantalla grande. Deseo que Ludueña concretó varios años después, en 2014, cuando estrenó *Historias de cronopios y de famas*.

<sup>415</sup> La película se exhibió el 22 de noviembre de 1971 en el National Film Theatre.

<sup>416</sup> Productora que desde mediados de los sesenta se encargaría de la distribución de gran parte del cine contestatario y político latinoamericano como *Los traidores*, de Raymundo Gleyzer (1973); *La muerte de*

Broadway en la ciudad de Nueva York, donde permaneció en cartel por dos semanas. Según declara la revista *Visión* del 16 de diciembre de 1972, la distribuidora Third World Cinema adquirió los derechos del film para su exhibición en recintos universitarios, *colleges* y centros culturales de los Estados Unidos.

*La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* participó del Festival de Locarno, Suiza, donde obtuvo el Premio del Jurado Joven en 1972, a pesar de que la copia que se proyectó no estaba subtitulada. Más tarde, habiendo conseguido ya el dinero para realizar el subtítulo, la película participó del Festival Internacional de Mannheim, Alemania, donde obtuvo el primer Premio del Jurado en la competencia oficial. *La familia unida...* también fue exhibida en España, en la muestra organizada por la Confederación Internacional de Cine de Arte y Ensayo (Cicae), donde –según palabras del productor– estuvo muy cerca de llevarse el premio principal que constaba de la exhibición obligatoria del film en la totalidad de las salas que conformaban el circuito de cine-arte de Europa.<sup>417</sup> Asimismo participó del Festival de Cine de Rotterdam, que en aquel momento era un festival reciente –esa era su segunda edición– con un claro perfil *underground*. El itinerario internacional del film también incluyó el Festival de Amberes, en 1973, y de Utrecht, en 1974. Según testimonia Bejo en una publicación de la época, la película fue vendida a Italia, Inglaterra, Holanda, Canadá y Suecia (en Bejo, Cedrón y Cozarinsky, 1973, 30). El film se volvería a exhibir dos veces más en Europa. El primer reestreno sucedería en 1975 cuando se proyectó junto con *Puntos suspensivos*, de Cozarinsky, y *Alianza para el progreso*, de Ludueña, en París. Agrupados en esa suerte de productora-distribuidora que intentó ser CAM, los directores decidieron probar suerte nuevamente con sus óperas primas para ver si de manera conjunta lograban una mayor penetración en el mercado internacional. La segunda vez sería en 1981 acompañando al estreno de *Beto Nervio...* en Mannheim.

---

*un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968), ambas de Tomás Gutiérrez Alea; *La sangre del cóndor*, de Jorge Sanjinés (1969); *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez (1969), entre muchas otras. La lista completa de producciones latinoamericanas distribuidas por Tricontinental Film Center está disponible en: [Http://www.imdb.com/company/co0154488/](http://www.imdb.com/company/co0154488/).

<sup>417</sup> Dice Román García Azcárate en una entrevista con la autora: “La noche anterior a la premiación, estábamos con Volker Schlöndorff, y viene Paul Leduc y nos dice: ‘Es de ustedes’. Sin embargo, al final no ganamos. Se la dieron a una película francesa que ahora no recuerdo el nombre, muy aburrida, hecha también en 16 mm”.

Desde el diario *La Opinión* se anunciaba que *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* participaría en los próximos meses del “renombrado Festival Internacional de Mannheim” en Alemania (s/d, 1973, 21). Sin embargo, esa primicia que se difundía con gran algarabía nunca se concretó. Kleinman –estimulado por Bejo, que se encontraba en ese momento como jurado del festival– viajó a Alemania con la intención de que su film fuera seleccionado para su exhibición, como había sucedido anteriormente con *La familia unida...* y *Alianza para el progreso*. Sin embargo, la película nunca fue aceptada por el Comité Organizador. Las razones que esgrimieron fueron dos: una de orden “técnico/administrativo” –la película tenía subtítulos en francés y era necesario que estuviera traducida al inglés o al alemán–, y otra de orden “ideológico/ temático” –presentaba un contenido sexual demasiado explícito–. Finalmente la película se terminó exhibiendo en salas de arte del sur de Francia (en Niza y la zona costera de Juan-les-Pins) y en la Cinemateca Española, donde fue proyectada junto con cortometrajes del *New American Cinema*.

Sin posibilidades de poder exhibirse en el país, *El búho* tuvo su primera proyección pública en el exterior. La película participó en el Festival de Cine de Mannheim, en la sección “Panorama Hoy” de la VII Semana Internacional de Cine de Autor en Benalmádena y en la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema en Pesaro, Italia. Era la primera (y única) vez que una película subterránea se exhibía en ese festival, caracterizado por su fuerte impronta política y testimonial. Prácticamente todo el cine político de América Latina, lo que se conoció como el Nuevo Cine Latinoamericano, pasó por la Mostra. Como sostiene la crítica y teórica del cine Julianne Burton:

Si bien ha tenido alguna actividad independiente previa tanto en Brasil como en la Argentina, la existencia del Nuevo Cine Latinoamericano coincide prácticamente con la de la Mostra. Casi todos los films importantes han tenido su primera proyección en esa ciudad costera italiana. La argentina *La hora de los hornos*, las bolivianas *La sangre del cóndor* y *El coraje del pueblo*, los films producidos en el Chile socialista y aquellos del auge del movimiento brasileño *Cinema Novo* y las obras maestras cubanas, como *Memorias del subdesarrollo*, *Lucía* y *Los días del agua* (1975, 33).

Apenas unos años antes, Bejo y García Azcárate habían intentado presentar *La familia unida...* en el festival. Sin embargo, el film fue rechazado, como lo atestigua una nota aparecida en el semanario *Panorama* el 10 de agosto de 1971. Luego de señalar que la película fue recibida rápidamente por los organizadores del Festival de Locarno (“la vieron el 25 de julio y cablegrafiaron enseguida: estreno 13 de agosto”), el periodista afirmaba: “Con Pesaro, las tratativas [fueron] más ambiguas; Bejo y sus asociados recibieron una nota donde elípticamente se les insinu[aba] que ‘dado el tiempo que lleva hacer una copia, quizá no llegaría a tiempo’. La copia ya está en Europa, contestaron los cineastas locales” (Ibíd.). Si bien no hubo explicaciones certeras del porqué de esta objeción, no es arriesgado presumir que el film no cumplía con los requisitos necesarios para participar de una muestra de cine político. Más allá de que la película de Kamin no era, en términos estéticos e ideológicos, tan provocadora como la de Bejo, la razón de que *El búho* fuera seleccionada para competir en la Mostra no se encontraba tanto en el film en sí como en las variaciones que había sufrido el festival en esos años. Si la Mostra de Pesaro había nacido, como sostiene Burton, al amparo del Nuevo Cine Latinoamericano, su ocaso se avecinaba junto con este.

Sin las polémicas ni el entusiasmo que supo tener en las ediciones anteriores, el festival daba signos, en su 11° año, de claro agotamiento. Con un título más que elocuente, “The old and the new: Latin American Cinema at the (last?) Pesaro Festival” [“Lo viejo y lo nuevo: el cine latinoamericano en el (¿último?) Festival de Pesaro”], Burton escribió una crónica en la cual señalaba los pocos fondos que disponía el festival para conseguir material inédito (se pasaron fundamentalmente retrospectivas del *Cinema Novo* y del cine italiano durante el período fascista), así como en otras cuestiones como la falta de traducción simultánea en los debates posteriores a las proyecciones. También le llamó particularmente la atención la selección de películas que estaban en competencia (además de *El búho*, se presentaron otras películas argentinas como *La Raulito*, de Lautaro Murúa [1974], y *Ceremonias*, de Néstor Lescovich [1974]), dado que no tenían una impronta fuertemente política o testimonial.<sup>418</sup>

*Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* tuvo su etapa de posproducción en Francia.

---

<sup>418</sup> En esta última edición del Festival de Pesaro se presentaron cinco películas argentinas. Además de las mencionadas, se encontraban *Quebracho*, de Ricardo Wullicher (1974), y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, del grupo Cine de la Base.

Sin embargo, y como ya mencionamos anteriormente, la película no estaba completamente terminada cuando Bejo debió salir de Buenos Aires de manera intempestiva hacia París. Con la ayuda de Volker Schlöndorff y Anatole Dauman,<sup>419</sup> consiguió una sala de montaje y logró compaginarla. La decisión que se tomó hacia el final de añadirle una voz *over* que enmarcara el relato y supliera las falencias que tenía el guión (creación colectiva en la cual intervinieron tanto el director como Edgardo Cozarinsky, en los textos, y Yaccellini, en la interpretación) terminó por conformar un producto híbrido que resaltaba su condición de exilio. Las voces en *on*, grabadas en directo durante el rodaje, estaban en castellano mientras el texto en *off* agregado más tarde estaba en francés. A sabiendas de que la película iba a exhibirse solo en Europa, el director decidió saltar un paso y directamente grabar el sonido en el idioma en que sería proyectada. Debido a que los diálogos estaban en el idioma original, el director del Festival de Rotterdam (que había visto el film y le había gustado) decidió pagar el subtítulo para proyectarlo allí. La película luego participó en los festivales de Locarno, Mannheim (junto con *La Familia unida...*) y en Cannes de 1981. Un año después circuló por los festivales de Benalmádena y Amiens.

#### **4.1. “Strange films from unlikely places”**

Debido a la amplia difusión que tuvieron en los festivales internacionales, las películas fueron acompañadas por un importante material crítico, fundamentalmente anglosajón (inglés y norteamericano) y francés. Si bien las reseñas fueron bastante dispares, un abanico que incluye desde notas muy favorables hasta otras que no lo fueron tanto, advertimos que en su mayoría se encuentran tácita o explícitamente una serie de problemáticas y tópicos comunes: la relación con el cine político latinoamericano; el vínculo con las vanguardias europeas; la dificultad para comprender ciertas referencias políticas y sociales implícitas en los films. Esto interesa particularmente porque nos permite, junto con las declaraciones y testimonios de los propios protagonistas, establecer un panorama, un cuadro de situación, de cómo eran leídas estas películas en otras latitudes.

---

<sup>419</sup> Anatole Dauman fue un productor de cine francés. Trabajó, entre otros, con Jean-Luc Godard, Robert Bresson, Wim Wenders, Nagisa Oshima, Andrei Tarkovsky, Chris Marker, Volker Schlöndorff, Walerian Borowczyk y Alain Resnais.

El cine subterráneo no resultaba de fácil asimilación para el público extranjero. Su cualidad opaca, reflexiva, fragmentaria e intertextual –operaciones que describimos en el capítulo anterior de la Tesis– da cuenta de su complejidad. Sin embargo, esto no era por sí solo un impedimento para su comprensión. Las películas se proyectaban en festivales internacionales en los cuales tanto el público como los críticos especializados estaban acostumbrados a lidiar con este tipo de films que, a grandes rasgos, podemos denominar “modernos”. El mayor obstáculo residía, entonces, en lograr una adecuada interpretación de las alegorías sociales y políticas que se encontraban implícitas en esas estructuras textuales. En este sentido, podemos señalar una serie de críticas que destacan la originalidad y cierta cualidad inquietante de las imágenes a pesar de la incapacidad para comprender la densidad semántica de estas. En una nota publicada en la edición inglesa *The Times* el 26 de mayo de 1971, un crítico comenta esta problemática en relación con *Puntos suspensivos*:

El verdadero hallazgo ha sido el film argentino ... (el título es realmente tres puntos suspensivos) escrito y dirigido por Edgardo Cozarinsky. Obviamente, hay muchas cosas en la película que solo tienen sentido en la Argentina; sin embargo, Cozarinsky posee el don esencial de los cineastas de que uno continúe mirando el film fascinado aun sin entender por qué<sup>420</sup> (Russell Taylor, 1971, 9).

Con este mismo desconcierto, otra crítica –en este caso de *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn*– publicada en *The New York Times* se pregunta si lo que muestra el film es una alegoría política o simplemente un texto “surrealista y absurdo”:

Una de dos, o bien este film argentino está contando una peligrosa historia policial de manera alegórica o es tan solo surrealista y absurdo. En cualquier caso, el relato se centra en una familia de clase media alta, cuya tortuosa relación queda al descubierto cuando se reúne a cenar. A medida que pasa el tiempo, estas comidas se vuelven cada vez menos convencionales y amables, terminando muchas veces en guerra de alimentos. Se nombran algunos otros tópicos como incesto, profanación de la figura materna, etc. Los miembros de la familia

---

<sup>420</sup> “The one absolute discovery has been the Argentine film... (sic: the title really is just three dots), written and directed by Edgardo Cozarinsky. Obviously there is a lot in the film which will make complete sense only in Argentine, but all the same, Cozarinsky has already the essential filmmakers gift of keeping one watching fascinated even when one does not understand why.”

aparentemente están esperando a que alguien llamado Hallewyn los visite a la hora de comer (Clarke Fountain, 1972, s/d).<sup>421</sup>

Por su parte, y con el sugerente título “Strange films from unlikely places” [“Extraños films de lugares inverosímiles”], John Rusell Taylor escribe una reseña en la que se refiere a la película de Cozarinsky como “la más interesante y oscura pieza del nuevo cine argentino” (1972, 10).<sup>422</sup> Asimismo, en otra nota publicada en la revista especializada *Écran*, se señala el carácter disruptivo y provocador de este film, aunque no llega a especificar sus lineamientos temáticos: “Desordenado y caótico resulta en una mezcla de provocación y reflexión, una experimentación sobre el lenguaje fílmico y una agresión al confort del espectador” (Martin, 1975, 65).

Esta mezcla de asombro e ininteligibilidad que generaban las películas en territorio foráneo está también documentada en las declaraciones de los propios cineastas. Miguel Bejo y Román García Azcárate comentan la particular recepción que tuvo *La familia unida*... en los festivales de Locarno y Rotterdam: “La película se pasó en Locarno, pero no tenía subtítulos, entonces nadie entendía nada”. “Estábamos en competencia con Tarkovsky, con Dino Risi, con Ken Loach... y el jurado de jóvenes le dio un premio a una película difícil de comprender, que era la nuestra” (Bejo, 2013, s/d). García Azcárate, guionista del film y que acompañó al director en el festival, recuerda que intentaron subsanar esa falta traduciendo en vivo –casi como una suerte de *performance*– los parlamentos en francés:

Yo leía en voz alta con el micrófono cerca de la pantalla. No me acuerdo si habíamos preparado los diálogos o una síntesis. Para colmo en el programa del festival se había transcripto solo la primera escena y no la síntesis de la película. Había mucha gente en la exhibición, en una sala que era bastante grande. Pero

---

<sup>421</sup> “*This Argentine film is either telling a dangerous political story in an allegorical manner, or is simply surrealist and nonsensical. In either case, it tells of an upper-class family whose inner dynamics are exposed during the evening meal. As time goes by, these mealtime gatherings grow less and less conventional and polite, often degenerating into food fights. Certain other topics are touched on, such as incest, desecration of mother figure, and so on. The family members are all apparently waiting for someone named Hallewyn to appear at their meals.*”

<sup>422</sup> “*The most interesting and obscure piece of new Argentine cinema.*”



no entendían. Había poca gente que se reía. Y, por lo general, fue una constante que la gente se levantara y se fuera.

Más allá de estos problemas –que no eran infrecuentes debido al escaso presupuesto que contaban para esos menesteres– y aun con subtítulos, las películas no terminaban de ser muy comprensibles. Sobre la proyección del film en el Festival de Rotterdam comenta el director:

Estábamos con Román [García Azcárate] en Rotterdam, donde pasaban nuestra película, y caminábamos por los pasillos del festival y escuchábamos que la gente se reía en la sala. Y nos preguntábamos ¿qué será esa película?... vamos a ver de qué se ríen... y era la nuestra. Había mucho público. Hubo uno que me dijo que él sentía que en todas esas caras pasaba algo, pero que él no lograba comprender qué. [...] Yo creo que son un poco incomprensibles por fuera de la Argentina estas películas. La gente las miraba como un objeto muy raro.

Dentro de este contexto, fueron particularmente importantes los paratextos que acompañaban a los films y que podían tratarse desde pequeñas sinopsis argumentales hasta declaraciones de índole ideológica o estética por parte de los directores. Estos textos, por lo general breves y que se encontraban en los programas de los festivales, funcionaron como verdaderos marcos de lectura para los espectadores y los críticos. Citamos aquí, a modo de ejemplo, un extracto del que aparecía sobre *El búho* en el programa del Festival de la VII Semana de Cine de Autor en Benalmádena, España:<sup>423</sup>

El búho es un ave de rapiña, nocturna y carnívora, que habita en distintas regiones de la tierra. En la Antigua Grecia era el símbolo de la filosofía. En la Edad Media aparece vinculado a las brujas y la magia. Pero ¿qué hace en pleno siglo XX en una ciudad como Buenos Aires? Aparentemente, parece conocer las formas de dominación a través de los medios de comunicación de masas, también le interesa la relación alienada entre el hombre y la máquina. Y algo

---

<sup>423</sup> Disponible en:

[http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo\\_imagenes/imagen.cmd?path=1009879&posicion=2](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1009879&posicion=2).

tiene que ver con la locura: se intuye la presencia cuando un grupo de adolescentes psicóticos dramatizan su propia existencia (1975, s/d).

En una reseña publicada en el N.º 167 de la revista francesa *Cinéma 72* sobre *Alianza para el progreso*, Michel Grisolia retomaba uno de estos paratextos –en este caso, la declaración de intención escrita propio el cineasta–<sup>424</sup> y la replicaba prácticamente de manera literal:

A propósito de *Alianza...*, Luduena [sic] ha escrito que se trata de un film tan malo como es posible y que él fue absuelto por la justicia a condición de que no lo mostrara públicamente. La puesta en escena es voluntariamente inexistente, ya que era necesario luchar contra la alienación del montaje, de la duración habitual, del ritmo tradicional; se contenta con mostrar, de principio a fin, una serie de *sketches* muy directos sobre el ejército, los productores que hacen malabares con el dinero del pueblo, la hipocresía, la corrupción, la cobardía del artista. El film es feo, *guarro* y está espantosamente fotografiado, pero es el reflejo de una desesperación nihilista que apunta a destruir toda cultura dominante (1972, 79).<sup>425</sup>

El crítico norteamericano Roger Greenspun también toma como referencia esta misma declaración para la reseña que aparece publicada en el periódico *The New York Times* en ocasión del estreno del film en suelo norteamericano. La nota comienza con la siguiente frase: “La cámara escoge el peor ángulo posible; los actores, el peor estilo posible; el guión, la menor complejidad posible; la edición, la peor solución posible. El ritmo no existe...”.<sup>426</sup> Sin embargo, el periodista no se limita a citar el texto, sino que juega constantemente entre lo que el cineasta propone y lo que él observa en la pantalla: “No creo que esto haya sido del todo logrado. En algunos momentos, presenta lo que

---

<sup>424</sup> El texto original lo hemos citado completo en el capítulo III, “Por un cine imperfecto”.

<sup>425</sup> “À propos de *L'alliance*, Luduena écrit qui il s'agit de un film aussi mauvais que possible, et qu'il a été absout par la justice à condition qu'on le montre pas en public. La mise en scène, volontairement inexistante car il faut lutter contre l'aliénation du montage, de la durée habituelle, du rythme traditionnel, se contente de mettre bout à bout une série de sketches bien sentis sur l'armée, les constructeurs qui jonglent avec l'argent du peuple, l'hypocrisie, la vénalité, la lâcheté de l'artiste. Le film est laid, crapoteux, abominablement photographié, mais il est le reflet de un désespoir nihiliste qui vise à détruire toute culture dominante”.

<sup>426</sup> “The camera chooses the worst possible position, the actors the worst possible style, the story telling the worst possible simplicity, the editing the worst possible solution. Rhythm does not exist...”.

solo se aproxima a la peor solución posible. Pero, en general, se ha mantenido bastante fiel a sus intenciones y como proyecto de filmación tiene claramente sus limitaciones”<sup>427</sup> (1973, s/d). Finalmente, el texto concluye con una reflexión un tanto irónica que retoma las palabras de Ludueña para confrontarlas:

*Alianza para el progreso* es por sobre todo el producto de una sofisticada inteligencia cinematográfica, aunque no muy experimentada. Hasta dónde llegará nadie lo sabe. En algún momento, Luduena [sic] quizás acepte el riesgo mayor y más interesante de tratar de hacer una película y tratar de hacerla bien<sup>428</sup> (Ibíd.).

Otro de los tópicos que aparecen con frecuencia en estas críticas es la relación de las películas subterráneas con el cine político latinoamericano, el cine “marginal” que más difusión había tenido en el exterior. Geraldine Fabrikant escribió una nota titulada “Gran riesgo en Buenos Aires” [“Big Risk at Buenos Aires”] en el prestigioso medio independiente y emblema del *underground* neoyorquino *Village Voice*. En esa reseña, que fue reproducida de forma completa el 20 de marzo de 1973 en el diario *La Opinión* de Buenos Aires,<sup>429</sup> se describe a Ludueña como un “cineasta político de izquierda” para luego vincular su película *Alianza para el progreso* con las experiencias del Grupo Cine Liberación:

El director cinematográfico Julio Ludueña tiene en Buenos Aires dos teléfonos y, de acuerdo a lo que dice el distribuidor norteamericano de su primer largometraje, *Alianza para el progreso*, no responde a ninguno de los dos. En América Latina, los cineastas políticos de izquierda son tratados a menudo como revolucionarios; sus films y sus vidas están en peligro. Muchos de ellos han visto sus films prohibidos o confiscados; algunos han sido encarcelados. Por eso Ludueña, como muchos de sus colegas, se ha refugiado en el *underground*, la clandestinidad en continuo movimiento para evitar la persecución y el posible

---

<sup>427</sup> “I don't think he has succeeded with this entirely. In places, he has clearly come up with only the next to worst solution. But by and large he has tuck pretty well to his intentions, and as a program for filmmaking, they clearly have limitations”.

<sup>428</sup> “Alliance for progress is nothing if not the product of a very sophisticated cinematic intelligence, though not a very experienced one. Where it will go is anybody's guess. At some point, Luduena [sic] may accept the greater and more interesting risk of trying to make a movie and trying to make it good”.

<sup>429</sup> El extenso artículo llevó como título “El cine político nacional y una nota elogiosa del *Village Voice* neoyorquino”. La nota citada corresponde a la traducción del diario *La Opinión*.

arresto. El contenido del film muestra que está en lo cierto [...] Ludueña, al igual que otros prominentes realizadores (como Fernando Solanas y Octavio Getino en *La hora de los hornos*), ha rechazado la forma tradicional del documental que relataba opresiones sociales (1973, 18).

Esta perspectiva en la que el cine *underground* era entendido como una suerte de continuidad del cine de intervención política resultaba habitual en la crítica extranjera. Sin embargo, no era la única. En clara oposición a esta postura, podemos mencionar dos críticas aparecidas en medios internacionales que destacaban justamente las diferencias entre ambas corrientes cinematográficas. No es casual que ambas hayan sido escritas por latinoamericanos –un argentino y un peruano– relacionados con los directores de los films. Alberto Tabbia (a quien le adjudicamos anteriormente una extensa nota sobre el cine *underground* en *Clarín*) escribió una nota para el N.º 10 de la prestigiosa revista *International Film Guide* (que tenía distribución en los Estados Unidos y en Inglaterra) y llevaba por título “Parallel Cinema”. Allí el crítico sostenía que las películas “paralelas” como *Alianza para el progreso*, *Puntos suspensivos*, *La familia unida...* y *Repita con nosotros...* estaban preocupadas por la política (“La política es la mayor preocupación de la mayoría de los directores paralelos”), aunque su abordaje era “mucho menos simple que la llana propaganda de agitación [*agit-prop*] de Solanas” y describe someramente el carácter alegórico y farsesco del film de Ludueña y el trabajo sobre el lenguaje de Cozarinsky, que hizo que la película “fuera muy apreciada por críticos de inclinación estructuralista” (1973, 91).<sup>430</sup> Por su parte, A. Ponce de León realiza una breve introducción a los tres textos críticos escritos por Cozarinsky, Bejo y Ludueña (véase el capítulo I de la Tesis: “La conformación de un manifiesto”), publicados en la revista peruana de corte marxista *Hablemos de Cine*. Con el título “Tres cineastas argentinos toman la palabra”, el autor comienza por señalar la fuerte impronta política de los films:

---

<sup>430</sup> Reproducimos aquí el artículo original de manera extendida: “Politics is the main concern of most “parallel” film-makers, but their approach can be less simple than Solana’s plain agitprop [...] Two recent films are good instances of it. Julio Ludueña’s *Alianza para el progreso* (Alliance for Progress) works through allegory and farce. [...] The other film is Edgardo Cozarinsky’s ... (dot, dot, dot). [...] This film very appreciated by critics with a structuralist bent, is also a film on the uses of film language and rhetoric: each of its contrasting self-sufficient sequences extracts new revelations from its materials as well as from its own approach to it. Both Ludueña and Cozarinsky’s films are very ambitious enterprises and work as reduced scale models for Argentine society today. Among the dozen or so films completed or near completion in this “parallel fringe” two seem especially intriguing. Miguel Bejo Esperen la llegada de Hallewyn [...] and Edgardo Kleinman’s *Repita con nosotros* el siguiente ejercicio.”

Los films más importantes realizados en la Argentina durante los últimos tres años han sido hechos al margen de la industria cinematográfica, aun contra ella; no han sido autorizados por la censura de exhibición pública y circulan clandestinamente; revelan una gama nada estrecha de actitudes políticas y estéticas dentro de su común rechazo al sistema (Ponce de León, 1973, 16).

Y luego se centra en la comparación con el cine “populista” que “capitanea” Solanas:

Otro rasgo común: la oposición, más implícita que programática, a la idea del cine que encarnan films como *La hora de los hornos*, oposición que en algunos casos parte de una discrepancia sobre la naturaleza de la comunicación cinematográfica y en otras de una oposición ideológica marxista, al populismo neoperonista del grupo que Solanas capitanea. Sus films demuestran que la clave de la agitación no es la única en que hoy, por lo menos en una sociedad tan particular como la Argentina, puede hacerse cine crítico y político (Ibíd.).

Si bien estas reflexiones no eran muy originales, en efecto estaban en consonancia con las expresadas por los propios cineastas en la prensa nacional,<sup>431</sup> podemos inferir que su explicitación se debía a una razón muy concreta: la de advertir, de alguna manera, que ambas cinematografías –la subterránea y la “agitativa” que expresaba *La hora de los hornos*– requerían una interpretación diferente. Y esto no es una cuestión menor, fundamentalmente en lo que hace a la cuestión del humor; a cierto humor corrosivo, provocador y paródico que las películas subterráneas proclamaban como clave para una adecuada exégesis y que estaban carente –o, si lo estaban, solo de forma restringida–, en aquel “otro cine político”. De hecho, una de las constantes que observamos en las críticas extranjeras está relacionada con la dificultad que estas tenían para discernir si las películas debían ser leídas como políticas o como una burla, como si ambos términos fueran contradictorios (y que aparecía, por ejemplo, en la reseña anteriormente citada de *The New York Times*, en la cual el periodista se preguntaba si *La familia unida...* se trataba de una alegoría política o simplemente un texto surrealista y absurdo).

---

<sup>431</sup> Véase el capítulo I, “Souvenirs from Cuba”.

Posiblemente debido a este problema, unos años más tarde –cuando Ludueña, Bejo y Cozarinsky emprendían la exhibición conjunta de sus films a través de CAM–, los directores optaron por señalar a la prensa las diferencias que existían entre ellos y el resto del cine político latinoamericano. Un aviso (no sabemos si se trató de un texto o de una entrevista con los directores) que quedó plasmado en la nota escrita por Marie-Claude Treilhou para la revista *Cinéma*, que manifestaba:

[N]os llegan tres films desde la Argentina, realizados entre el 71 y el 73, actualmente prohibidos en su país, luego de haber obtenido una primera autorización. Su marginalidad y pocos recursos económicos, la realización a todas luces “salvaje”, los blancos contra los que apunta (USA, neocolonialismo, los pilares del orden establecido: familia, religión sobre los cuales se apoya el peronismo de derecha) justifican su agrupamiento. *Se nos advierte: la voluntad común es la de diferenciarse de los grandes frescos a lo Sanjinés, juzgados inoperantes y formalmente reaccionarios* (1975, 123).<sup>432</sup> (El subrayado es nuestro).

A pesar de esta “advertencia”, la crítica de Treilhou –que es sumamente despiadada– vuelve a manifestar esta dificultad de entender la clave paródica de las películas:

[L]as lecciones de Godard atacan la mirada: un hombre, encuadrado brevemente desde varios ángulos, tres cuadros blancos y un título en blanco: “¿Quién es este hombre?”. Este hombre, un poco más tarde, en el baño escribirá en su pie izquierdo Marx, luego atravesará su ciudad, encontrará en extrañas situaciones a extraños personajes (decididamente se nos quiere sorprender, desconcertar) bebiendo Coca-Cola y hablando como en las revistas de lujo importadas de Europa o de los Estados Unidos, mientras comen de un mantel una salsa amarronada... Y así sigue. Luego, comprenderemos que este hombre es un sacerdote de izquierda que sucumbirá, de un modo más bien impreciso a sus fantasmas homosexuales, con aquello de “Señor, Señor, ¿por qué me has

---

<sup>432</sup> “Trois films nous viennent d’Argentine, réalisés entre 71 y 73, actuellement interdits dans leur pays, après une première autorisation. Leur marginalité-petits moyens, la réalisation de toute évidence ‘sauvage’, les cibles visées (USA, néo-colonialisme, les piliers de cet ordre-là : famille, religion sur lesquels s’appuie le péronisme de droite) justifie leur regroupement. Nous en sommes avertis : le volonté commune est de se démarquer des grandes fresques à la Sanjines, jugées inopérantes, voire formellement réactionnaires”.

abandonado?” Esto está mal logrado y es por lo tanto fuertemente pretencioso. Aquello en lo que los surrealistas Godard o Pasolini han acertado aquí se muestra como una carga pesada, repleta de excesos gratuitos. *Uno casi creería que se trata de una parodia* (Id., 123-124) (El subrayado es nuestro.)<sup>433</sup>

Después sostiene que el “caso de *Hallewyn* es aún más grave”, debido a que su intención es la “de acceder, en la misma confusión, al segundo grado: en clave de farsa, pretende imitar de cabo a rabo toda la historia de la cinematografía desde el expresionismo de *Caligari* hasta el cine de vampiros, pasando por todas las formas del barroco-retro” (Ibíd.). Sin embargo, y luego de leer la interpretación que hace del film de Bejo, notamos que la indignación de la periodista no reside especialmente en esta incapacidad para entender el *pathos* humorístico de estos. De hecho, lee *La familia unida...* como una farsa. Su disgusto se encuentra en la manera –provocadora, rebelde, en algún punto “subdesarrollada”– con que las películas se apropian de la tradición cinematográfica europea y la subvierten. Las frases finales son más que elocuentes:

Quizá sea el reflejo de la dificultad de ser un intelectual en la Argentina, de haber sido formado, como todo hijo de buena familia, en la prestigiosa escuela europea y el hecho de estar atrapado entre esta herencia y la vida cultural marcada por el colonialismo. Entre el rechazo al cine de colaboración y al cine de crítica específicamente europeo, en cuanto a su lenguaje y a sus aspiraciones. Quizá sea el colmo de la desadaptación, de la identidad cultural que no se encuentra. Por lo que la inquietud manifiesta en el film es la de transformar el modelo y el mimetismo en burla (Id., 124).<sup>434</sup>

---

<sup>433</sup> “*Les leçons de Godard assaillent le regard : un homme, cadré brièvement sous plusieurs angles, trois carres blancs et un titre, en blanc ‘Qui est cet homme ?’, Cet homme, un peu plus tard, dans sa salle de bain, inscrira au feutre rouge sous son pied gauche Marx, puis il traversera sa ville, rencontrera –dans d’étranges situations d’étranges personnages– on veut décidément nous étonner, nous déconcerter –qui boivent de Coca-Cola et parlent comme les magazines de luxe importés d’Europe ou des USA ; tout en mangeant du bébé nappé de sauce brunâtre... Et ainsi de suite. Un peu plus tard, nous comprendrons que l’homme est un prêtre de gauche, et il succombera, dans un terrain vague, à ses phantasmes homosexuels, sur l’air bien connu de ‘Seigneur, Seigneur, pourquoi mas tu abandonnée ?’ C’est mal maîtrisé, et du coup fort prétentieux. Ce que les surréalistes, Godard ou Pasolini ont réussi apparaît ici comme un placage lourd, plein d’outrances gratuites. On croirait presque assister à une parodie”.*

<sup>434</sup> “*Peut-être le reflet de la difficulté d’être un intellectuel en Argentine, d’avoir été formé, comme tout enfant de bonne famille, à la prestigieuse école européenne, et d’être coincé entre cet héritage et le vide culturel creusé par la colonialisme. Entre le refus d’un cinéma de collaboration et le cinéma critique très spécifiquement européen, quant à son langage et quant à ce qu’il vise. Peut être le comble de la désappropriation, de l’identité culturelle introuvable. Alors que le souci déclaré du film est de tourner le modèle et le mimétisme en dérision...”.*

## 5. El cine *underground* en perspectiva

Después de la filmación de *Beto Nervio...* en 1978 el cine *underground* se sumergió en las más profundas de las oscuridades. Salvo por el caso de *El búho* que logró tener su fugaz estreno (cinco funciones realizadas el 30 de mayo de 1983) en la sala Leopoldo Lugones con el apoyo de la Cinemateca Argentina,<sup>435</sup> el resto de los films pasaron al olvido por décadas, como les sucedió en gran medida a las producciones políticas y contestatarias de aquella época. Si bien en los primeros años posteriores al retorno de la democracia (que ocurriría en diciembre de 1983 de la mano del radical Raúl Alfonsín) se llevaron a cabo una serie de medidas históricas en relación con normalizar y encauzar el país en un rumbo democrático, constitucional y republicano,<sup>436</sup> el pasado reciente era una herida todavía abierta, demasiado cercana y atroz, lo que configuraba un campo cultural particularmente complejo para la recuperación y el abordaje de las producciones marginales del período anterior.

Recién con el cambio de milenio, y en contadas excepciones un poco antes, se comenzó a revisar el material audiovisual que se había mantenido en una suerte de latencia todos esos años. Si bien era necesario que pasara una cierta cantidad de tiempo hasta que estos textos polémicos, incómodos, pudieran volver a aparecer, hubo dos situaciones de la coyuntura que favorecieron este resurgimiento. El primero de ellos estuvo vinculado con una renovación en el ámbito de la cinematografía nacional. El movimiento o la corriente que se conoció como el Nuevo Cine Argentino,<sup>437</sup> que

---

<sup>435</sup> *El búho* fue proyectada en la sala Leopoldo Lugones gracias a la intervención de la Cinemateca Argentina en un intento de dar a conocer al público los films argentinos que por diferentes razones permanecían aún sin estrenarse. Hubo cinco funciones ese mismo día y en la penúltima “asistieron Bebe Kamin, Virginia Lago y Kiko Tenenbaum”, como consigna una nota de la época (“*El búho*, Bebe Kamin y la obrera esquizofrénica: otro estreno tardío”, *La Voz*, el 30 de mayo de 1983).

<sup>436</sup> Sin lugar a dudas uno de estos pilares fue lo que se conoció como Juicio a las Juntas: el proceso judicial llevado adelante en 1985 por la justicia civil en contra de las juntas militares involucradas en el Proceso de Reorganización Nacional. El decreto 158, sancionado por Raúl Alfonsín, ordenaba procesar a las tres juntas militares que habían violado sistemáticamente los derechos humanos desde el golpe militar del 24 de marzo de 1976 hasta la Guerra de Malvinas.

<sup>437</sup> Renovación que también quedaría plasmada en la crítica especializada y en los festivales y muestras independientes que se multiplicaban en el país durante aquellos años. Sobre las características del Nuevo Cine Argentino, véanse los libros de Gonzalo Aguilar, *Otros mundos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006; María José Moore y Paula Wolkowicz (eds.), *Cines al margen*, Buenos Aires, Librería, 2007; *El nuevo cine argentino*, compilado por Horacio Bernardes, Diego Lerer y Sergio Wolf, Buenos Aires, Tatanka, 2002; Ignacio Amatriain (coord.), *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)*. *Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires, Ciccus, 2010, y Jans Anderman, *Nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Paidós, 2015. También la colección publicada por editorial Picnic y que contiene, entre otros volúmenes, ensayos críticos sobre *La ciénaga*, de Lucrecia Martel (escrito por David



comenzó a trazar nuevos parámetros tanto estéticos como productivos, reclamaba una filiación que se encontraba en las cinematografías marginales de los sesenta y setenta. El segundo, con un complejo entramado social que desencadenaría una fuerte crisis institucional y que plantearía, fundamentalmente a partir del estallido social de diciembre de 2001, una reconfiguración de lo político que no estaba presente con tal magnitud desde la vuelta a la democracia en 1983.<sup>438</sup> En este contexto, de transformación en el ámbito de la cinematografía nacional pero también en la escena pública, con un regreso de lo político como factor pregnante, comenzó a tomar una cierta visibilidad aquel “cine argentino oculto”.

### 5.1. Salir a la superficie

Un antecedente fundamental en esta necesidad de revisitar el pasado cinematográfico reciente fue el que se llevó a cabo en 1995 con el nombre de “Cine argentino oculto (1966-1976): del *underground* a la resistencia política” en la sala Leopoldo Lugones con el auspicio de la Fundación Cinemateca Argentina, el Teatro Municipal General San Martín y la colaboración de la revista *Film*. Allí se proyectaron tanto largometrajes como cortometrajes que habían sido realizados al margen de la producción comercial y que planteaban propuestas estéticas alternativas, exhibidas fuera de los circuitos convencionales de difusión y que, en muchos casos, padecieron la censura y la persecución política. En el *dossier* publicado en la revista *Film* y que funcionaba como apoyatura teórica y crítica del ciclo, se describía el programa de la siguiente manera:

*Film* y la Fundación Cinemateca Argentina preparan para el mes de junio un ciclo en la sala Leopoldo Lugones, que incluye películas producidas entre 1966-1976 y que cayeron en la marginación o el olvido, por razones políticas o estéticas. Esa consigna derivó en una lista de títulos bastante ecléctica [...] La ilusión de la propuesta fue reproducir hasta cierto punto la variedad de

---

Oubiña, 2007); *Silvia Prieto*, de Martín Rejtman (escrito por Emilio Bernini, 2008); *El bonaerense*, de Pablo Trapero (escrito por Gonzalo Aguilar, 2008), y *Un oso rojo*, de Adrián Caetano (escrito por Silvia Schwarzbock, 2009).

<sup>438</sup> Los piquetes, los “cacerolazos”, las fábricas tomadas, los cartoneros y la gran cantidad de indigentes que comenzaban a poblar las calles fueron la manifestación visible de una exclusión social que se venía gestando –fundamentalmente a partir de políticas económicas neoliberales y del vaciamiento del Estado– desde los diez años del Menemato.

propuestas alternativas a las que podía exponerse un espectador de 1972 (s/d, 1995, 30).

Allí, junto con los cortos experimentales de Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Silvestre Byrón, las películas políticas del Grupo Cine de la Base y del Grupo Cine Liberación, se volvía exhibir, el 28 de julio de 1995, *Puntos suspensivos*; film que no había sido proyectado en el país desde aquella función en 1971, en la Sala 7 del Laboratorio Alex. La proyección se realizó en fílmico a partir de una copia que había sido traída desde la Cinemateca de Bélgica (Peña, 2003, 295).

En 2001, en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici) –que en ese momento iba recién por su tercera edición–, se realizó un ciclo (que estaría acompañado por un libro), organizado por Néstor Tirri sobre “El Grupo de los Cinco y sus contemporáneos”. Allí no solo se proyectaron las películas de Becher, De la Torre, Stagnaro, Paternostro y Fischerman, sino que se realizó una breve retrospectiva de este último que incluía la –hasta el momento inédita– *La pieza de Franz*. El negativo, que había quedado en Francia desde 1973, y que finalmente logró tener su copia en 1999,<sup>439</sup> se estrenó un par de años después, aunque ya sin la presencia del director, que había muerto en marzo de 1995. También fue programada en este ciclo la película de Julio Ludueña, *Alianza para el progreso*. Film que volvería a proyectarse un año más tarde en la muestra curada por Graciela Taquini: “Todo espectador es un cobarde o un traidor: cine y política en la Argentina 1958-1974” en el Palais de Glace, en septiembre de 2002. Similar a la muestra llevada a cabo en la Lugones –pero ahora con un tono más político–, el ciclo estuvo integrado por películas como *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación), *Los traidores*, *El familiar* (Octavio Getino), *Operación Masacre* (Jorge Cedrón), entre tantas otras. Un texto que acompañaba el ciclo explicaba la selección de films de la siguiente manera: “Este cine, clandestino, independiente y hasta experimental, que no se proponía como fin ni la taquilla ni el simple entretenimiento, fue el producto de un nuevo perfil de realizador, interesado en vincular el arte con la vida, en traducir en imágenes la certeza de que la revolución era tan posible como inminente”.<sup>440</sup> También en 2002, en la IV edición del Bafici se estrenó el documental de

---

<sup>439</sup> Las copias, como señalamos anteriormente, habían sido confiscadas en la Aduana cuando el productor las intentaba ingresar en el país a comienzos de 1976.

<sup>440</sup> El texto completo se encuentra disponible en: [Http://www.leedor.com/contenidos/cine/cine-y-politica](http://www.leedor.com/contenidos/cine/cine-y-politica).

Hernán Andrade y Víctor Cruz, *La noche de las cámaras despiertas*. Tomando como base el texto homónimo de Beatriz Sarlo, la película no solo recreaba –a partir de una serie de testimonios y entrevistas a los directores– los sucesos ligados a aquellos cortos que cuestionaban de manera provocadora la censura dictatorial, sino que incluía varios fragmentos de las películas *underground* como *La pieza de Franz*, *Alianza para el progreso* y *La civilización...* Además, gracias a este documental, se pudo tener acceso al corto de Fischerman que se creía, hasta ese momento, perdido. Cuenta la propia película que, una vez finalizado el montaje, el actor “Tito” Ferreiro encontró en el armario de su casa unas latas de celuloide y que al abrirlas se dio cuenta de que se trataba de “Operación no se respira”. La película incluye, en sus minutos finales, la reproducción de aquel cortometraje.

Por su parte, 2003 fue un año de gran circulación de las películas subterráneas en el país. Comenzó en marzo con la proyección en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata –dirigido en aquella edición por Claudio España– de las dos películas de Miguel Bejo: *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*. Esta gestión –a cargo del crítico Daniel López (quien, según sus propias palabras, les había dado una identidad al ubicarlas dentro de la categoría de *underground* en las páginas verdes de *El Herald*)– implicó la proyección por primera vez de *Beto Nervio...* en la Argentina; según el testimonio de los presentes, fue un éxito de público. Señala López: “Fue mucha gente joven a verlas. Era un público muy participativo. Se llenó el cine”. Luego estas películas fueron proyectadas en la sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín en Buenos Aires, a través de la gestión de Luciano Monteagudo, y presentadas por Sergio Wolf. Acaso para rememorar viejos tiempos o simplemente porque las películas estaban destinadas a proyectarse con dificultades, en aquella exhibición *Beto Nervio...* debió ser subtitulada “en vivo”. Según cuenta el propio realizador:

Cuando se proyectó *Beto Nervio...* en el San Martín, hicimos la traducción con Román [García Azcárate]. Teníamos todos los pedazos, pero resulta que el San Martín no tenía tiempo para subtítular. Entonces fuimos con Román las cuatro veces e íbamos lanzando los pedazos en el momento... estuvimos todo el día ahí ¡hasta las 12 de la noche!

En abril de ese mismo año, se proyectó en el marco de la V edición del Bafici *Puntos suspensivos*. Sin embargo, esta exhibición tomó por sorpresa tanto a los asistentes como al propio Cozarinsky, que no estaba notificado de la exhibición de su film. En realidad, la película se proyectó dentro de un espacio destinado a que determinadas personalidades de la cultura presentaran películas no convencionales de manera sorpresiva. Como escribe el director en el texto “Carta desde Buenos Aires”:

El crítico estadounidense Jonathan Rosenbaum presentó un programa titulado “Tiempo perdido”, en el que se ofrecían películas raras –sin anunciar su título de antemano– a un público ansioso y curioso. (Me dicen que el programa incluía una cinta en VHS de *Puntos suspensivos*, mi primera película *underground*, de la que yo no tengo copias) (Cozarinsky, 2004, 77).

Luego de esta extraña e inesperada intromisión, la película volvería a ser exhibida en el festival, en la edición de 2012, pero no ya en VHS, sino en una copia en filmico restaurada a partir del negativo original, gracias a la gestión de Fernando Martín Peña, y con la colaboración del Malba Fundación Costantini y Cinecolor. Acerca de la recuperación del negativo, que se creía perdido, el director comenta en un diálogo con Peña: “Lo rescató [Guillermo] Fernández Jurado, director de la Cinemateca Argentina, cuando cerró el Laboratorio Alex y dejaron los negativos tirados en un volquete”. Como en la Cinemateca no tenían la manera de proteger el material, el director optó por llevarla a la Cinemateca Francesa y “que ellos los depositaran en archivos refrigerados a la temperatura correcta” (en Peña, 2013). En 2011 el negativo fue importado temporalmente a Buenos Aires (“repatriado” como afirma del director) para la obtención de una copia nueva en 35 mm, dosificada por Alberto Acevedo y Walter Ríos, con supervisión del propio Cozarinsky. También la película se emitió en 2013, en la Televisión Pública (en el programa *Filmoteca*, el 15 de julio dentro del ciclo “Semana de vanguardia argentina”).

En 2003 también se realizó el monumental ciclo “Generaciones 60/90. Cine Argentino Independiente”, programado por Fernando Martín en el Museo Latinoamericano de Buenos Aires (Malba). Entre mayo y junio de aquel año, se exhibieron más de setenta películas que correspondían, como el título señala, al período de la década de los sesenta (aunque en algunos casos se llegaba hasta mediados de los setenta) y de los

noventa. Como destacaba el propio Peña en relación con la muestra: “Los sesenta y los noventa fueron indudablemente los períodos más diversos, vitales y dinámicos de la historia del cine argentino. Este ciclo se propone acercarlos en un espacio de descubrimiento, encuentro y reflexión”.<sup>441</sup> Dentro del ciclo que estuvo acompañado también por un voluminoso libro que llevó el mismo título, estuvieron *Puntos suspensivos*, *El búho* y *La pieza de Franz*. También en 2005, en el marco de una retrospectiva de la obra de Rafael Filippelli, organizada por David Oubiña y Sergio Wolf, se dio por primera vez el medimetroraje *Opinaron*; se presentó, junto con el cortometraje “Porque hoy es sábado” (1961), el 29 de junio en el cine Cosmos. En aquella ocasión, las películas fueron presentadas por Emilio Bernini.

Desde 2001 hasta la actualidad, el cine *underground* comenzó un nuevo derrotero. Además de las proyecciones mencionadas, algunas películas comenzaron a circular por televisión: *El búho*, *Alianza para el progreso*, *Puntos suspensivos* se transmitieron por canales como Volver, Incaa TV y Televisión Pública. En 2013, momento en que la autora entrevistó a Miguel Bejo, el director estaba en tratativas con un canal de televisión para vender los derechos de sus dos películas, hecho que, sin embargo, no ha ocurrido hasta el momento. También actualmente varias de estas películas se pueden ver *online* en diferentes portales de Internet, como *Puntos suspensivos*, *Alianza para el progreso* y *La civilización está haciendo masa...* También están disponibles en la Web el corto “Single”, de Alberto Yacellini, y el documental *La noche de las cámaras despiertas*, en el cual está incluido el corto de Fischerman, “Operación no se respira”.

Las proyecciones de los films dentro de festivales, muestras y retrospectivas, así como los nuevos modos de comunicación que ponen a disposición el material para ser visto desde cualquier lugar sin ningún tipo de restricción o condicionamiento le dan al cine subterráneo, aunque sea en potencia, una proyección y una visibilidad que no había tenido en su época. Sin embargo, casi treinta años después, estas habían perdido – indefectiblemente y por el solo hecho de que la coyuntura nacional se había transformado– su *gestus* político. En ese sentido, son particularmente sintomáticas las declaraciones que los directores hacen en la actualidad sobre sus propios films.

---

<sup>441</sup> Disponible en: [Http://www.mediosindependientes.com/Cine\\_MalbaGeneraciones6090.htm](http://www.mediosindependientes.com/Cine_MalbaGeneraciones6090.htm).

Comentaba Bejo en ocasión de la presentación de sus películas en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata:

[T]engo una cierta reticencia a mostrar estos objetos no identificados que son *Hallewyn* y *Beto Nervio*. Imaginarlos hoy en el marco de un festival no deja de sorprenderme. Hay tantas cosas en que creíamos y que están definitivamente enterradas que me faltan las referencias para situar estas películas –y otras de mis amigos de entonces– como tales. Pero, en fin, estos objetos están fotografiados en una gelatina de bromuro de plata, en un soporte de celuloide que pasa a una velocidad de 24 imágenes por segundo en un proyector. Entonces, digamos que son películas cinematográficas. Por el resto, confieso que desde hoy y aquí me cuesta hablar de aquella época sin preguntarme si no habré imaginado todo aquello (2003).<sup>442</sup>

Cozarinsky, por su parte, y de manera más contundente, expresa que la visión de *Puntos suspensivos* ha llegado a ser para él “insoportable”: “Por largo tiempo, lo he considerado [...] la expresión ingenua, torpe, de un loco deseo por hacer cine, un cine que pretendía ser absoluto, en un contexto que no lo era. Poco a poco, comprendí que se habían colado demasiados fantasmas personales, demonios argentinos, sombras de las que yo ni siquiera conocía el nombre...” (citado en Peña 2003, 287).<sup>443</sup>

Realizadas al calor de los acontecimientos que marcaron los complejos, apasionados y violentos años setenta, estas películas quedaron, en algún sentido, atrapadas en su propio tiempo. La impronta provocadora y revulsiva de estos films que tenían como finalidad perturbar, incomodar y movilizar al espectador aparecía neutralizada bajo nuevas formas de recepción. El cine de la “chatarra”, del fragmento y la dislocación era apropiado como un artefacto de culto, marcado por el artificio y la estetización (CAM se había vuelto *camp* finalmente),<sup>444</sup> o bien se había transformado en un documento de

---

<sup>442</sup> Disponible en: [Http://www.primordiales.com.ar/festivales/los\\_films\\_de\\_miguel\\_bejo.html](http://www.primordiales.com.ar/festivales/los_films_de_miguel_bejo.html).

<sup>443</sup> En un texto fechado en 1993, que acompañaba el programa de la retrospectiva de Cozarinsky en la Galerie Nationale du Jeu de Paume, de París.

<sup>444</sup> Como señalamos en el capítulo I (CAM o “los gauchos modernos”), en una entrevista grupal que les realizan a Bejo, Cozarinsky y Ludueña, y en ocasión de la apertura de su flamante productora, los directores le comentaban al periodista que el nombre de la misma era CAM y no “*camp*”, término que por su parecido fonético muchos lo confundían. En palabras de Susan Sontag, “Lo *camp* es una cierta manera del esteticismo. Es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético. Esta manera, la manera *camp*,

aquellos años. Films que apostaban de manera deliberada a la ficción y que se ubicaban en las antípodas de una verdad con mayúsculas que proponía el documental como registro terminaban siendo, paradójicamente, leídas como un testimonio de la época.

Mientras en aquel momento estas películas fueron eje de grandes polémicas (entre quienes estaban a favor y veían allí audacia e innovación y quienes las consideraban – tanto de la izquierda como de la derecha, aunque por motivos diferentes– una blasfemia y un insulto a sus valores y creencias), hoy son percibidas desde otro lugar; son consideradas rarezas o curiosidades de la cinematografía nacional. En el artículo “*Hallewyn* cabalga en el *underground* desde hace 35 años” en el suplemento cultural *Ñ*, el periodista señala:

Realizada en el más absoluto *underground*, con un elenco y un equipo técnico en donde se pueden descubrir los nombres de Edgardo Cozarinsky, Carlos Sorín, Félix Monti, Bebe Kamin, Rafael Filippelli, Jorge López Ruiz, Roberto Scheuer y Alberto Yaccellini, *La familia...* es capaz de sorprender hoy en su carácter de ovni, de objeto no identificado, una suerte de *happening* salvaje que participaba del clima político y cultural de su época de una manera muy particular (s/d, 2007).<sup>445</sup>

De manera similar, y siguiendo con la tónica fantástica, Javier Diz describe estas películas como “extraterrestres” y “bizarras”: “Cuando parecía que no quedaba más nada por descubrir en el cine argentino, aparece Bejo, una especie de *alien* inexplorado [de] la década de los setenta”. Y agrega: “Las películas de Miguel Bejo provocan estados ambiguos: por momentos, desconciertan y consiguen estimular y, por otros, sorprenden por su tono bizarro y un humor a veces involuntario. Su rescate representa un hallazgo para el cine local” (2003).<sup>446</sup> En otros casos, se destaca el valor histórico de los films o su impronta de carácter “testimonial”. Una nota titulada “Avalancha de ciclos de gran diversidad” sostiene que las películas de Miguel Bejo se encuentran “más cerca del *happening* y de la sátira política que del cine convencional” y que presentan “un gran valor histórico porque recuperan un movimiento efímero, pero muy

---

no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización” (véase *Supra*, nota n. 98).

<sup>445</sup> Disponible en: [Http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2007/12/21/01569972.html](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2007/12/21/01569972.html).

<sup>446</sup> Disponible en: [Http://www.terra.com.ar/canales/inrocks\\_cine/65/65365.html](http://www.terra.com.ar/canales/inrocks_cine/65/65365.html).

provocativo y arriesgado...” (s/d, 2003).<sup>447</sup> En algunos casos, también se recalca una cierta cualidad anticipatoria de los films con respecto a la historia argentina. Por ejemplo, Sergio Wolf hace alusión al “desenlace alegórico y terrible” de *La familia unida...*, “ese asado donde parece empezar a cocerse una generación [y que] prefiguraba el desastre de la llegada de Perón a Ezeiza” (2007).<sup>448</sup> Quintín, por su parte, sostiene que *Puntos suspensivos* “con enorme clarividencia [...] enuncia una teoría que no es la de los dos demonios, sino la del Gran Demonio: tanto el discurso de la derecha como el de la izquierda radicalizadas son apenas expresiones distintas del fascismo, un fascismo que parece consustancial a los argentinos (y del que tenemos tantas evidencias cotidianas)” (2012).<sup>449</sup>

---

<sup>447</sup> Disponible en: [Http://www.lanacion.com.ar/483149-avalancha-de-ciclos-de-gran-diversidad](http://www.lanacion.com.ar/483149-avalancha-de-ciclos-de-gran-diversidad).

<sup>448</sup> Disponible en: [Http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/07/07/u-01451519.htm](http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/07/07/u-01451519.htm).

<sup>449</sup> Disponible en: [Http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2012/04/19/las-pelis-del-bafici-14/](http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2012/04/19/las-pelis-del-bafici-14/).



## **CONCLUSIONES GENERALES**

En el desarrollo de esta Tesis hemos abordado el cine *underground* argentino. Un pequeño pero significativo corpus de películas realizadas durante los primeros años de 1970 (extendiéndose en algunos casos hasta fines de la década) por un grupo de jóvenes directores que se propusieron, en un doble movimiento, explorar el lenguaje cinematográfico, así como el contexto político y social del país de aquel momento. Producidas por fuera de la institución cinematográfica y exhibidas en circuitos paralelos al comercial, estos films expresaron una fuerte crítica sobre el sistema de poder dictatorial y represivo en vigor. Sin embargo, y debido a su postura contestataria, provocadora y desafiante también se alejaron de los postulados más dogmáticos de la izquierda radicalizada. Esta doble marginalidad dentro del campo cinematográfico (tanto del circuito comercial como del cine político más combativo) se manifestó en la escasa visibilidad que tuvieron estas producciones hasta hace apenas unos años.

Conforme con lo expuesto en la Introducción como problemas de investigación y sus consecuentes hipótesis, hemos procurado, en primer lugar, caracterizar al grupo de cine *underground* en el país. Si bien los proyectos cinematográficos fueron encarados de manera individual, sostuvimos en el capítulo I que existió un grupo “subterráneo”, conformado por personas con un ideario estético, ideológico y político similar, que se encontraba unido por lazos tanto afectivos como laborales. Las colaboraciones y las asistencias entre ellos fueron fecundas, como lo testimonian no solo los mismos protagonistas, sino también los proyectos colectivos como “La noche de las cámaras despiertas”, los intentos de sistematización de la productora/distribuidora CAM y la publicación de esa suerte de manifiesto conjunto que fue el *dossier* en *Hablemos de Cine*. Asimismo las fichas técnicas de los films (que se encuentran en la sección Anexos de la Tesis) dejan en evidencia la cooperación que existía entre ellos en las distintas producciones.

El grupo (o “tribu”, como ellos mismos se denominaban) estuvo caracterizado por la informalidad, la apertura y la permeabilidad. Cualidades que quedaron plasmadas en la ausencia de una plataforma explícita, en la cantidad y en la diversidad de personas que agrupaban (además de los cineastas, participaron técnicos, guionistas, actores y críticos) y en el fecundo diálogo que se mantuvo con otras áreas artísticas como la literatura y el teatro, así como con las filas más experimentales del psicoanálisis.

La recopilación de diversas fuentes –como declaraciones, notas y artículos de los directores– nos ha permitido reconstruir las características de este grupo (sus lugares de pertenencia, sus referentes estéticos, sus posturas políticas), así como determinar el espacio que sus integrantes ocupaban –como cineastas, pero, fundamentalmente, como intelectuales– dentro del campo cultural de aquellos años. Antes que interrogarse por la relación entre imagen y política, los cineastas “subterráneos” se cuestionaron por las políticas que estaban inscriptas en la propia imagen. En este sentido, problematizaron la relación natural y directa de la imagen cinematográfica con su referente, establecieron una profunda distancia con el registro documental y abogaron por relatos ficcionales que declaraban acérrimamente su carácter de artificio. Esto derivó en uno de los debates más interesantes del período, al confrontar con los postulados del cine político más beligerante. Si bien para los directores *underground* el cine podía expresar las contradicciones de su tiempo, la cámara *no* era un fusil y el cine no podía transformarse, *per se*, en un acto revolucionario como sostenían, fervientemente, grupos como Cine Liberación.

Estas particulares reflexiones en torno a la dinámica arte/sociedad –alejadas tanto de una vanguardia despreocupada e “internacionalista” (Giunta, 2008) como de una vanguardia revolucionaria que proclamaba la intervención del arte en la esfera de la praxis– ubicaba a estos directores en un momento de gran radicalización política, en una zona indeterminada y marginal (la misma que tendrían sus películas) y que hemos denominado con el nombre de “conciencia crítica” (Gilman, 2003). Las búsquedas y los derroteros teóricos del grupo incluyeron, además, las indagaciones de Cozarinsky sobre la literatura y el ideograma oriental, las de Bejo y Kleinman sobre el psicoanálisis, las de Ludueña sobre el teatro épico brechtiano y las de Fischerman acerca de la estructura musical. Estos ejemplos, analizados en el capítulo I, permitieron dar cuenta de los intereses particulares que tenían cada uno de los cineastas (los cuales se verían plasmados de manera cabal en los films), pero también, desde una perspectiva más general, señalaron el afán de los directores de explorar, a partir de diversas disciplinas, el lenguaje cinematográfico más allá de los cánones tradicionales.

En segundo lugar, durante el desarrollo de esta Tesis, nos detuvimos en describir la escena cinematográfica nacional post 68, momento clave de reconfiguración del campo cultural nacional como sostuvimos en la Introducción. Como alternativa –y, en algunos

casos, como confrontación– a una industria cada vez más esclerosada (entre otras causas, a raíz de las restricciones impartidas desde un aparato estatal cada vez más represivo y que describimos en el capítulo IV) surgió en este período una multiplicidad de films que se atrevieron a cuestionar las bases del sistema cinematográfico vigente al socavar no solo su particular modo de representación, sino también sus formas de producción y exhibición. Habernos detenido en estas otras producciones, que distaban de ser homogéneas –incluían desde experiencias ligadas a la plástica y a la vanguardia abstracta, reformulaciones de un cine moderno hasta films de carácter revolucionario– posibilitó comprender el panorama en el cual surgió el cine *underground*, así como las particularidades que lo diferenciaban de otras expresiones artísticas también marginales.

Las propuestas radicales del cine subterráneo no pueden entenderse si no es en relación con estas otras películas que lo preceden y en algún punto lo estructuran. En este sentido, las operaciones textuales disruptivas presentes en *The Players versus Ángeles Caídos* (por lejos la más experimental de las películas del Grupo de los Cinco) como la fragmentación del relato, el desfase entre la banda de sonido y la banda de imagen, la incorporación del azar y lo aleatorio a la obra, la improvisación como método actoral, convirtieron el film en un verdadero referente para el cine *underground*. (La celebratoria crítica escrita por Cozarinsky “¡Llegaron los Players!” –y que le da nombre al apartado sobre el film en la Tesis– es una clara constatación de esto.)

Por otra parte, *Invasión* también fue –aunque por otros motivos– una película faro para estos cineastas. Aunque, en rigor, no puede ubicarse dentro de la categoría de cine marginal, la película interpretada por Murúa fue fundante en el establecimiento de nuevos parámetros para pensar la relación del cine con el contexto político y social. En clara consonancia con el pensamiento crítico de los directores *underground*, Hugo Santiago conformó un sistema alegórico que cuestionó –a partir de procesos de extrañamiento y dislocación espacial, de la yuxtaposición de diversos géneros, etcétera– ciertos paradigmas hegemónicos acerca de la identidad nacional y que serían retomados y amplificados en los films de nuestro corpus.

Finalmente, *La hora de los hornos*, emblema del cine político latinoamericano funcionó –como sostuvimos en el capítulo II– como un referente negado. Aunque rechazada acérrimamente por los cineastas subterráneos hemos observado a lo largo de la Tesis la

enorme influencia que ha ejercido la ópera prima del Grupo Cine Liberación en los films del corpus. No solo por sus procedimientos vanguardistas, y que hemos agrupado –tomando el término de Nichols (1997)– en el concepto de “modalidad reflexiva” (en efecto, la intertextualidad –una de las operaciones discursivas distintivas del film– tuvo un lugar destacado en nuestro corpus como dimos cuenta en el capítulo III), sino porque inauguró un circuito de producción y distribución alternativo que si bien no fue usufructuado por el cine subterráneo habilitó el rumbo para su posible concreción.

Asimismo, haber ubicado el cine *underground* en constelación con gran parte de la producción marginal del período nos permitió distinguir una serie de características que le eran propias y que podemos resumir como un estrecho nexo entre vanguardia y política. Un vínculo difícil, complejo y prácticamente inédito en nuestra cinematografía –si tenemos en cuenta que, por lo general, estos términos corrían de manera paralela (el cine más experimental no tenía aspiraciones de índole política, así como el cine más politizado no planteaba, salvo algunas excepciones [la primera parte de *La hora de los hornos* fue una de ellas], búsquedas formales)– y que se manifestó de manera cabal en los cortometrajes llevados a cabo por el grupo en repudio a la censura contra estudiantes en la ciudad de Santa Fe. Esa experiencia fue determinante en la conformación del grupo subterráneo, así como en la estética, experimental y provocadora, de las películas que hemos analizado en el capítulo III.

En tercer lugar, nos hemos detenido en estudiar de manera exhaustiva los films que componen nuestro corpus. Si bien la categoría *underground* utilizada por la crítica y por los mismos realizadores para describir estas películas resultó fecunda para abordar sus características productivas y de exhibición, presentó serios inconvenientes a la hora de ser aplicada a los films propiamente dichos; a sus estructuras discursivas y semánticas –fundamentalmente por su vaguedad e imprecisión teórica (características desarrolladas en la Introducción)–. Debido a la complejidad de estas producciones, y a las múltiples lecturas que estas proponían, hemos analizado los films ya no desde una única categoría, sino desde tres matrices diferenciadas –la violencia, la “chatarra” y la alegoría–, que, de forma articulada, configuraron su singular estética.

Como hemos desarrollado en el primer apartado del capítulo III, la violencia fue un eje rector que no solo estuvo presente como trasfondo argumental en las películas, sino que

configuró de manera determinante sus aspectos discursivos, espectaculares y semánticos. Una violencia que estuvo dirigida a minar los códigos que estructuraban el modo de representación institucional –a través de una serie de operaciones que, inspiradas en la noción de contracine de Peter Wollen (1986), hemos agrupado con los términos de opacidad, reflexividad y fragmentación–, así como también a socavar los tabúes (sexuales, políticos y económicos) en los que reposaba la sociedad burguesa. Una verdadera estrategia de agresión y choque (Burch, 2004) dispuesta a confrontar, en última instancia, la mirada del espectador.

Por otra parte, el abordaje de estos films a partir de una “estética de la chatarra” nos permitió dar cuenta de una serie de operaciones textuales que estaban vinculadas tanto con la condición periférica y marginal de este cine (y que se traduciría en una reivindicación de la escasez como cualidad formal, pero, fundamentalmente, como proclama ideológica) como con la noción de fragmento y resto textual, y que pudimos rastrear en el uso sistemático de la intertextualidad (en forma de cita, adaptación o parodia) como formulación discursiva.

Asimismo, estas películas optaron por un modo de representación alegórico que, a diferencia de otros modos, se caracterizó por una instancia de mediación entre lo representado (el dominio fuente, según Lakoff [1993]) y aquello a lo que alude esa representación (el dominio meta). Mientras el cine clásico reposaba sobre un verosímil realista que intentaba mostrarse como una “ventana abierta al mundo” y el cine documental tradicional (que Nichols [1997] describió en sus variantes expositiva, de intervención y de observación) presentaba la imagen como testimonio y documento irrefutable de la realidad, el cine *underground* cuestionaba la capacidad del cine –de la imagen cinematográfica– para dar cuenta del mundo referencial. En todo caso, esta realidad no podía ser aludida de manera directa, sino a partir de la puesta en evidencia de la construcción que, necesariamente, implicaba su representación.

Las películas construyen sus alegorías políticas de múltiples maneras: a partir de la alusión a figuras, hechos y acontecimientos que formaban parte de la coyuntura del país; de la representación de personajes tipológicos que encarnan diferentes sectores sociales; de esquemas actanciales dicotómicos en los cuales se enfrenta un poder absoluto y despiadado (configurado como variante económica, política o familiar, según

el caso) con una resistencia que se muestra diezmada o inoperante; de la problematización de la dinámica entre líder y pueblo, más específicamente de las capacidades del primero y de la existencia del segundo, así como también del rol del intelectual para analizar e interpretar la voluntad popular. Pero de manera más interesante y provocadora, estas películas erigen sus alegorías políticas a partir de la reconfiguración de la idea de Nación. Desde las operaciones discursivas implícitas en la estética de la violencia y de la “chatarra”, las películas cuestionan, problematizan y subvierten los preceptos de identidad, territorio e historia que estaban presentes en el ideario nacionalista tanto de la derecha como de la izquierda del arco político.

Como hemos desarrollado en el apartado sobre la intertextualidad manifiesta en las películas en el capítulo III, el cine *underground* configura una identidad que no es unívoca ni homogénea, y que está caracterizada, justamente, por la contaminación y por una pluralidad de tradiciones, textos y registros que incorpora –a la vez que parodia y subvierte– como *collage* discursivo. Asimismo, en la mezcla que presentan los films entre lo alto y lo bajo (el clásico shakespeariano *Coriolano* mezclado con canciones *pop* en *La civilización...*); entre lo autóctono y lo foráneo (el detective criollo Beto Nervio luchando contra las fuerzas demoníacas de Superman/Super Super en el film de Bejo); entre lo solemne y lo insolente (los indios galantes conformando el Escudo nacional en *Repita con nosotros...*), se perciben nuevas configuraciones, contradictorias, múltiples, que piensan lo nacional desde una clara impronta provocadora e irreverente. Se profana sistemáticamente todo aquello ligado a los estandartes de la Patria sin discriminar color o tendencia política: desde Evita, el general Perón hasta la figura indiscutida y emblemática del Libertador don José de San Martín.

Por otra parte, el territorio nacional también aparece desestabilizado. La ciudad de Buenos Aires (que no es más que una sinécdoque de la Argentina) deja de ser un espacio conocido para volverse siniestro. A partir de la subversión de los verosímiles de los géneros hollywoodenses y del registro documental, entre otras cuestiones, las películas construyen topografías discordantes, ambiguas e inquietantes que invitan a cuestionar los límites geográficos, pero, fundamentalmente, imaginarios que existen entre un espacio propio y un espacio ajeno.

Estas películas problematizan, además, una cierta noción teleológica de la historia, presente en los relatos nacionalistas, que veían en los acontecimientos de la realidad una sucesión de hechos que estaban direccionados hacia un fin determinado (que podía ser la liberación nacional, la revolución, etcétera). En oposición a esta perspectiva, los films presentan una historia fragmentada (ya no es la Historia en mayúscula), parcial e inestable; una temporalidad que opera a saltos con vacíos y zonas de indeterminación, con finales inciertos, ambiguos y desconcertantes.

Como demostramos a lo largo del capítulo III, la politicidad de las películas se construye a partir y en la intersección de las matrices estéticas señaladas anteriormente: en la referencia (a veces un tanto grosera) de la coyuntura del país –las alegorías tipológicas y el maniqueísmo del sistema de personajes–, en el retrato inquietante y perturbador del territorio, de la identidad y de la historia –alegorías nacionales que mantienen abierta la brecha entre la imagen y el mundo–; en las críticas al populismo representado en el binomio líder/pueblo y que las películas reconfiguran como matriz textual de lo popular. Pero también en el lenguaje radical que se atreve a cuestionar y subvertir los modelos hegemónicos (tanto de las industrias culturales como de los nuevos cines latinoamericanos) reivindicando su carácter periférico, marginal, mestizo e imperfecto; confrontando al espectador, agrediendo su mirada, pero también sus creencias más profundas.

En cuarto lugar, hemos analizado las particulares condiciones de producción y exhibición de los films, así como también las diferentes lecturas que han tenido a lo largo de los años. En el transcurso de la Tesis, sostuvimos que tanto los factores políticos como los económicos influyeron de forma determinante en las películas de nuestro corpus, constituyéndose –en un sentido un tanto paradójico– en impulsores y límites de este cine.

El aparato estatal dictatorial y represivo de comienzos de los setenta se manifestó en el campo cinematográfico con medidas censuradoras y fuertemente reguladoras de la producción audiovisual. Esta circunstancia obligó a que los directores –que no estaban dispuestos a adaptarse a un modelo autoritario– buscaran otras alternativas para financiar y exhibir sus proyectos. El INC, por motivos evidentes, no les proporcionó ningún tipo de subsidio, pero debido a que los films no tendrían distribución comercial,



tampoco tuvieron el respaldo de productores privados. El financiamiento de las películas estuvo a cargo de los propios cineastas que invirtieron el dinero que tenían y que, por lo general, provenía de su trabajo en la publicidad. No estar atados a las leyes impartidas por el Estado ni tampoco a las leyes que regulaba el mercado implicaba una gran libertad creativa para estos directores. Libertad que se manifestó tanto en los temas que estas películas retrataban como en la estética que utilizaban para representarlos. En la medida en que se vieron obligados a buscar soluciones originales y novedosas a los problemas que ocasionaba la falta de recursos, la escasez se convirtió en verdadera promotora de la experimentación como desarrollamos en el apartado “Sobre un cine imperfecto”, del capítulo II.

Sin embargo, debido al escaso presupuesto con el que contaban –prácticamente ínfimo si se lo compara con producciones comerciales de la época– la realización de las películas también se tornó un proceso muy extenso y complejo para los directores. A la escasez de recursos, y a los inconvenientes técnicos y legales derivados de esta, se les sumó los problemas que traería aparejada la coyuntura política, que se tornaba cada vez más densa y hostil. Films como *La pieza de Franz* o *El búho* que habían sido realizados al calor de la apertura democrática se vieron impedidos de exhibición (ni siquiera de la manera restringida y clandestina de sus antecesores). *Beto Nervio...* directamente tuvo que ser finalizado en el exterior, donde ya se encontraba, exiliada, gran parte de la intelectualidad de la izquierda. Los pocos recursos económicos disponibles, junto con un contexto político desfavorable, conformaron una mezcla letal para este cine; un cine que auguraba, a comienzos de los setenta, una proyección más que interesante (y que pudimos constatar a partir de la serie de notas de prensa relevadas en el capítulo IV) y que se clausuró definitiva y abruptamente a fines de la década. Las declaraciones y entrevistas con los cineastas nos permitieron también observar la gran cantidad de proyectos que los directores tenían planeados llevar a cabo y que, por las razones señaladas, quedaron finalmente inconclusos.

Como demostramos a lo largo de la Tesis, el contexto político y cultural que vivió la Argentina durante los años setenta le imprimió al cine *underground* local una impronta contestataria y política que no había tenido en otras latitudes. El circuito subterráneo se transformó en clandestino, y el afán provocador y polémico de los films lo convirtió en artefactos peligrosos y subversivos: la persecución y posterior juicio iniciado contra

Julio Ludueña, la confiscación de *Satiricón* por publicar el guión de *Repita con nosotros...*, la incautación de las copias de *La pieza de Franz* y el exilio forzado de Miguel Bejo son solo algunas muestras de ello. En este contexto, la exhibición de los films fue sumamente restringida y su visibilidad muy limitada. El cine *underground* se encontraba, incluso, marginado del circuito de por sí periférico del cine clandestino.

Carentes de un aparato partidario que las respaldara y, fundamentalmente, presas de su propia revulsividad, estas películas no lograron captar la adherencia de la platea. Al cuestionar una serie de órdenes y poderes establecidos (morales, religiosos, familiares y políticos –tanto de la derecha como de la izquierda radicalizada–), las películas buscaron constantemente agredir la mirada del espectador. En este sentido, los films resultaban, en términos políticos, más efectivos cuando eran rechazados que cuando eran aplaudidos y celebrados. En el momento en que estos encontraron su aceptación dejaron de tener validez contestataria; dejaron de tener estatuto político para transformarse en otra cosa, como constatamos –a partir de las reseñas y los testimonios de los protagonistas– en los circuitos internacionales (donde las obras no eran comprendidas) o en la Argentina décadas más tarde (donde eran vistas como films de culto o testimonios de una época pasada).

Finalmente, creemos que comprender estas producciones como un corpus delimitado y conciso, agrupado por afinidades tanto estéticas como ideológicas y políticas, habilitará la posibilidad de establecer cruces con tendencias cinematográficas marginales de otros países de América Latina con los cuales el cine subterráneo comparte varios de sus rasgos. Si bien encontramos algunos ejemplos de películas en Colombia, Chile o México, el caso más relevante, por sus similitudes y su vasta producción, es el cine marginal brasileño conocido como *udigrudi*, que comprendió una gran cantidad de directores y un amplio corpus fílmico. Encontramos en esta situación un punto de importancia para una futura indagación, de carácter comparativo, entre dos cines que supieron ser de los más radicales, irreverentes e iconoclastas de la región.

## Referencias bibliográficas

### 1. Aspectos teóricos y metodológicos

- ADORNO, Theodor (2004), *Teoría estética*, Madrid, Akal.
- \_\_\_\_\_, Walter BENJAMIN *et. al.* (1977), *Aesthetics and Politics*, Londres-Nueva York, Verso.
- \_\_\_\_\_ y Max HORKHEIMER (1987), “La industria cultural”, en *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ANDERSON, Benedict (1983), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso.
- ARENDET, Hannah (2005), *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza.
- BENJAMIN, Walter (1989), “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Taurus.
- BOBBIO, Norberto (1998), *La duda y la elección. Intelectuales y poder en la sociedad contemporánea*, Barcelona, Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (1967), “Campo intelectual y proyecto creador”, en Jean Pouipillon (comp.), *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1997), *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (1998), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus.
- BÜRGER, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- ECO, Umberto (1992), *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- FOUCAULT, Michel (2013), *El orden del discurso*, México, Tusquets.
- FREUD, Sigmund (1982), *Lo siniestro*, Buenos Aires, Homo Sapiens.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GORELIK, Adrián (2005), “Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política”, *Punto de Vista*, n.8, agosto.
- HUNTER, IQ y Heidi KAYE (1997), “Introduction”, en Cartnell, Deborah *et. al.*, *Trash and Aesthetic: Popular Culture and Its Audience*, Londres, Pluto Press.
- KOTT, Jan (1969), *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona, Seix Barral.
- KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, París, Éditions du Seuil.
- LACAN, Jacques (1997), *El seminario libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- LAGUARDA, David (2008), *Trash Culture. Essays in Popular Criticism*, Estados Unidos, Xlibris.

LAKOFF, George (1993), "The Contemporary Theory of Metaphor", en Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Nueva York, Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_ y Mark JOHNSON (1995), *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.

LONGONI, Ana (2006), "La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de 'vanguardia' en el arte argentino de los 60/70", *Pensamiento de los confines*, n.18, julio.

LUCENA, Daniela (2010), *Tensiones entre arte/política en la Asociación Arte Concreto Invención. Entre el comunismo, el peronismo y el diseño*, Tesis de doctorado presentada en la Universidad de Buenos Aires.

NARBONA, Rafael (2002), "Esperando a los persas", *Tierra de Nadie. Revista literaria*, n. 5.

PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Paidós.

PFISTER, Manfred (1994), "Concepciones de la intertextualidad", *Criterios*, La Habana, n. 31.

RIDENTI, Marcelo (2005), "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960", *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, v. 17, n. 1.

SAER, Juan José (1991), "El concepto de ficción", *Punto de Vista*, año XIV, n. 40, julio-septiembre.

SARLO, Beatriz (2007), *La batalla de las ideas*, Buenos Aires, Emecé.

SARTRE, Jean-Paul (1972), *Qué es la literatura*, Buenos Aires, Losada.

SONTAG, Susan (1984), "Notas sobre lo *camp*", en *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral.

VILLANUEVA, Darío (1992), "Glosario de narratología", en *El comentario de los textos narrativos. La novela*, Gijón, Ediciones Jucar.

VERÓN, Eliseo (1974), "Para una semiología de las operaciones translingüísticas", *Lenguajes*, n. 2. Buenos Aires, Nueva Visión.

WILLIAMS, Raymond (1997), "La política de la vanguardia", en *Las políticas del modernismo*, Buenos Aires, Manantial.

\_\_\_\_\_ (2003), *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión.

## **2. Teoría cinematográfica**

ADAMS SITNEY, P. (2000), "Introduction", en Adams Sitney, P. (ed.), *Film Culture Reader*, Nueva York, Cooper Square Press.

\_\_\_\_\_ (2002), *Visionary Film: The American Avant Garde, 1943-2000*, Nueva York, Oxford University Press.

ALTMAN, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.

- AUMONT, Jacques y Michel MARIE (2006), *Dicionário teórico e crítico de cinema*, San Pablo, Papirus.
- AVELLAR, José Carlos (2007), “Vozes do medo”, en AA.VV., *A invenção do cinema marginal*, catálogo de la muestra organizada por la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.
- BAUDRY, Jean-Louis, (1974), “Los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, *Lenguajes*, n.2.
- BAZIN, André (2011), “El montaje prohibido”, *Cuadernos de Cine Documental*, n. 5.
- BORDWELL, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1995), “La interpretación sintomática”, en *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós.
- BURCH, Noël (1991), *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos.
- BURTON, Julianne (1978), “The Camera as a Gun: Two Decades of Film Culture and Resistance in America Latina”, en *Latin American Perspectives*, Austin, Texas.
- CATALÁ DOMENECH, Joseph M. (2000), “El film ensayo. La didáctica como una actividad subversiva”, *Archivos de la Filmoteca*, febrero.
- COOK, Pam (ed.) (2007), *The Cinema Book*, Londres, Palgrave MacMillan, BFI.
- DELEUZE, Gilles (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, Paidós.
- GUNNING, Tom (2006), “The Whole World Within Reach”, en Jeffrey Ruoff (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham y Londres, Duke University Press.
- HEATH, Stephen (2000), *Espacio narrativo*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- LOSILLA, Carlos (1993), *El cine de terror*, Buenos Aires, Paidós.
- LUHR, William (2012), *Film Noir*, Oxford, Wiley Blackwell.
- MESTMAN, Mariano y Mirta VARELA (comps.) (2013), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba.
- METZ, Christian (1979), “Historia/discurso (notas sobre dos voyeurismos)”, en *Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Gustavo Gilli Editor.
- MONTERDE, Jose Luis (1996), “La modernidad cinematográfica”, en AA. VV., *Historia general del cine vol. IX: Europa y Asia (1949-1959)*, Madrid, Cátedra.
- NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.
- PASOLINI, Pier Paolo (2005), *Empirismo herético*, Córdoba, Editorial Brujas.

- POLAN, Dana B. (1981), *The Political Language of Film and the Avant-Garde*, Londres, UMI Research Press.
- ORR, John (1993), *Cinema and Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- ORTEGA, María Luisa (2008), “Cine directo. Notas sobre un concepto”, en Ortega, María Luisa y Noemí García (eds.), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid, T&B editores.
- RIVETTE, Jacques (1977), “Montage”, en Rosenbaum, Jonathan (comp.), *Rivette: Texts and Interviews*, Londres, British Film Institute.
- ROCHA, Glauber (2004), “Estética del hambre”, en *Glauber Rocha, del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Buenos Aires, Malba.
- RUOFF, Jeffrey (2006), “Introduction: The Filmic Fourth Dimension: Cinema as Audiovisual Vehicle”, en Ruoff, Jeffrey (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham y Londres, Duke University Press.
- RUSSO, Eduardo (2002), “El efecto Brecht en pantalla. Distanciamiento y reflexividad en el espectador de cine”, en Yoel, Gerardo (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- \_\_\_\_\_ (2008), *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Buenos Aires, Manantial.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2004), *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós.
- SPICER, Andrew (2010), *Historical Dictionary of Film Noir*, West England, Scarecrow Press.
- STAM, Robert (2001), *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ y Ella SHOHAT (2014), *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Londres/Nueva York, Routledge.
- STEVENSON, Jack (2003), “Trash ain’t garbage: Identifying a New Aesthetic in Cinema”, *Land of a Thousand Balconies. Discoveries and Confessions of a A B Movie Archaeologist*, Manchester, Head Press.
- VELOSO, Caetano (2004), *Verdad tropical*, Barcelona, Salamandra.
- TYLER, Parker (1973), *Cine underground*, Barcelona, Planeta.
- WILLIAMS, Alan (1982), “Godard’s use of Sound”, *Camera Obscura*, nros. 8/9/10.
- WOLLEN, Peter (1975), “The Two Avant Gardes”, *Studio International*, Noviembre-diciembre. Disponible en [www.medienkunstnetz.de/source-text/100](http://www.medienkunstnetz.de/source-text/100).
- \_\_\_\_\_ (1982), *Readings and Writings: Semiotic Counter Strategies*, Londres, Verso.
- \_\_\_\_\_ (1986), “Godard and Counter-Cinema: *Vent d’Est*”, en Rossen, Philip (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Nueva York, Columbia University Press.

WALSH, Martin (1981), *The Brechtian Aspects of Radical Cinema*, Londres, British Film Institute.

WEINRICHTER, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores.

XAVIER, Ismail, (1993), *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, San Pablo, Editora Brasiliense.

\_\_\_\_\_ (2001), *O cinema brasileiro moderno*, San Pablo, Editora Paz e Terra.

\_\_\_\_\_ (2004), "Historical Allegory", en Miller, Roby y Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*, Oxford, Blackwell Publishing.

\_\_\_\_\_ (2008), *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial.

### **3. Historia y teoría cultural argentina**

AGUILAR, Gonzalo (2012), "La invención del espacio", en AA.VV., *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política (Brasil-Argentina 1960)*, Buenos Aires, Fundación Proa.

ALONSO, Rodrigo (2012), "Un arte de contradicciones", en AA.VV., *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política (Brasil-Argentina 1960)*, Buenos Aires, Fundación Proa.

ALTAMIRANO, Carlos (2001), *Bajo el signo de las masas*, Buenos Aires, Emecé.

CASULLO, Nicolás (2007), "El intelectual", en *Las cuestiones*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

CARASSAI, Sebastián (2013), *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo XXI.

DE DIEGO, José Luis (2003), *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*, Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Educación.

GILMAN, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

GIUNTA, Andrea (2008), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*, Buenos Aires, Siglo XXI.

GRAMUGLIO, María Teresa (1986), "Estética y política", *Punto de Vista*, n. 26.

IDEZ, Ariel (2011), "Pensar *Literal*", en Germán García *et al.*, *Literal edición facsimilar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

- JUNIELES, John Jairo (2005), “Sagrado, de Tomás Eloy Martínez: La vigilia del amanuense y las voces errantes”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, año X, n. 31.
- KING, John (1985), *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.
- LONGONI, Ana y Mariano MESTMAN (2000), *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- LONGONI, ANA (2014), *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta setenta*, Buenos Aires, Ariel.
- MÁLAGA, Jorge (2011), “Vito Nervio, el gran detective criollo”, *Qué Buena Historia*, 11 de octubre. Disponible en <http://quebuenahistoria.blogspot.com.ar>. [Consultado el 3 de febrero de 2015].
- MENDOZA, Juan (2011), “El proyecto *Literal*”, en Germán García *et al.*, *Literal edición facsimilar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2003), “La neovanguardia”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.
- PINTA, María Fernanda (2013), *El teatro expandido en el Di Tella*, Buenos Aires, Biblos.
- ROMERO, Luis Alberto (2001), *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz (2007), *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Emecé.
- SCIPIONI, Patricia (2000), “Torturadores, apropiadores y asesinos: el terrorismo de Estado en la obra de Tato Pavlovsky”, *Problemata Iberoamericana* n. 18
- SIGAL, Silvia y Eliseo Verón (1986), *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Legasa.
- SIGAL, Silvia (1991), *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur.
- TERÁN, Oscar (1993), *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- \_\_\_\_\_ (coord.) (2004), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2008), “Ideas e intelectuales en la Argentina (1880-1980)”, en Oscar Terán (comp.), *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI.



TRASTOY, Beatriz (2003), “El Di Tella y la neovanguardia absurdista” en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.

URE, Alberto (2003), *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, Buenos Aires, Norma.

\_\_\_\_\_ (2009), *Ponete el antifaz. Escritos, dichos y entrevistas*, Buenos Aires, INTeatro, Editorial del Instituto Nacional del Teatro.

WAJSZCZUK, Ana (2014), “La pura verdad”, *Radar*, 22 de junio. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9817-2014-06-22.html>.

[Consultado el 13 de noviembre de 2014].

#### **4. Historia y estudios sobre cine argentino**

AGUILAR, Gonzalo (2005a), “La Generación del Sesenta. La gran transformación del modelo”, en Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*, vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

\_\_\_\_\_ (2005b), “Alegoría y enigma. *Invasión* según Borges y Hugo Santiago”, en Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*, vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

\_\_\_\_\_ (2007), “En busca del pueblo. *Juan Moreira* de Leonardo Favio”, Dossier del Santiago Festival Internacional de Cine SANFIC. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/juan-moreira-de-leonardo-favio/307>. [Consultado el 6 de octubre de 2015].

\_\_\_\_\_ (2009), “La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los hornos*”, en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

\_\_\_\_\_ (2015), *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

AGUILERA, Néstor (2002) “Cine y representación. Políticas de la versión cinematográfica. Cine/Realidad/literatura”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, n. 199, abril-junio.

ALONSO, Rodrigo (1997), “Buenos Aires *underground*”, en *Jornadas de Homenaje: los primeros cien años de cine en Argentina*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

APREA, Gustavo (1999), “Nacimiento, muerte y resurrección de la figura del director como ‘autor’ en la cinematografía argentina”, *IV Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica*, octubre. Disponible en: <http://catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/docs/apreal1.doc>. [Consultado el 4 de agosto de 2013].

- BECEYRO, Raúl (1997), “Contra el populismo”, en *Cine y política: ensayos sobre cine argentino*, Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- BETTENDORFF, Paulina y Paula WOLKOWICZ (2015), “Indagaciones sobre el cine ensayo en la Argentina”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n. 6, primer semestre. Disponible en: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_1.php&obj=182&vol=6](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=182&vol=6). [Consultado el 14 de junio de 2015].
- CAPALBO, Armando (2000), “Tiempos oscuros de la rutina provincial: *Juan Lamaglia y Sra.*”, en Tirri, Néstor (comp.), *El grupo de los 5 y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*, Buenos Aires, Subsecretaría de Industrias Culturales.
- \_\_\_\_\_ (2005), “Hugo Santiago e *Invasión*. El sexto de los cinco”, en Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*, vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- CARBALLAS Mónica (2009), “Laberinto de visibilidad audiovisual experimental y dictaduras”, *El devenir de las piedras*. Disponible en: [http://eldevenirdelaspiedras.blogspot.com.ar/2009\\_10\\_01\\_archive.html](http://eldevenirdelaspiedras.blogspot.com.ar/2009_10_01_archive.html) [Consultado el 15 de diciembre de 2013].
- CERDÁ, Marcelo (2009), “El otoño en cuestión. Concesiones y persistencias frente al contexto sociopolítico en el cine de Leopoldo Torre Nilsson y de los realizadores de la generación del sesenta (1968-1986)”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- \_\_\_\_\_ (2011), “La política de las formas neutras. Acerca de *Invasión* de Hugo Santiago”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- COSTANTINI, Eduardo (ed.) (2008), *Invasión Borges/Bioy Casares/Santiago*, Buenos Aires, Malba-Fundación Costantini.
- CUARTEROLO, Andrea (2009), “Primeros debates y reflexiones en torno al cine nacional”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- DE VITA, Pablo (2012), “Había una vez un cine: El cine Lorraine”, *Garúa x 2*, 19 de febrero. Disponible en <http://garuax2.blogspot.com.ar/2012/02/habia-una-vez-un-cine-el-cine-lorraine.htm>. [Consultado el 17 de noviembre de 2014].
- DENEGRI, Andrés (2012), “El grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino”, en La Ferla, Jorge y Sofía Reynal (comps.), *Territorios audiovisuales*, Buenos Aires, Librería.

ESPAÑA, Claudio (1998), “Emergencias y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta”, *Nuevo texto crítico*, California, Stanford University, año IX, n. 21/22, enero-diciembre.

\_\_\_\_\_ (2005a), “Transformaciones. Cine argentino 1957-1983: modernidad y vanguardias”, en Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*, vol. I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

\_\_\_\_\_ (2005b), “Cine subterráneo. La complicidad de la estética con la política”, en Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*, vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

FÉLIX-DIDIER, Paula (2003), “Introducción”, en Fernando Martín Peña (comp.), *60/90 generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Fundación Eduardo Costantini/Malba.

FILIPPELLI, Rafael (2000), “Una combinación fugaz y excepcional: el Grupo de los Cinco”, en Néstor Tirri (comp.), *El grupo de los 5 y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*, Buenos Aires, Subsecretaría de Industrias Culturales.

FLORES, Silvana (2013), *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*, Buenos Aires, Imago Mundi.

FRÍAS, Isaac León (2013), *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

GETINO, Octavio (1982), *A diez años de hacia un tercer cine*, México, Filmoteca de la UNAM.

\_\_\_\_\_ y Susana VELLEGGIA (2002), *El cine de las historias de la revolución*, México DF, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios.

\_\_\_\_\_ (2005), *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Cicuss.

GOITY, Elena (2005), “La modernidad y el autor”, en Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*, vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

GUMUCIO-DAGRON, Alfonso (1984), *Cine, censura y exilio en América Latina*, La Paz, Cimca.

HONORIO, Gisela (2011), “Resistencia y persecuciones en el cine argentino bajo el terrorismo de la Alianza Anticomunista Argentina (1974-1976)”, *Revista electrónica da Anphlac*, n. 10, enero/junio.

INVERNIZZI, Hernán (2014), *Sobre la censura. Cines rigurosamente vigilados*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

JUÁREZ, Camila (2007), “*La pieza de Franz. Un film musical*”, *Revista Argentina de Musicología*, n.8. Disponible en:

[http://www.aamusicologia.com.ar/revistas/8/08\\_art\\_03.pdf](http://www.aamusicologia.com.ar/revistas/8/08_art_03.pdf). [Consultado el 4 de noviembre de 2014].

KELLY HOPFENBLATT, Alejandro (2011), “Formulaciones en torno a las representaciones del peronismo en el cine de Fernando Solanas (1971-1975)”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

KOZAK Daniela (2013), *La mirada cinéfila*, Buenos Aires, Festival de Cine de Mar del Plata.

KRIGER, Clara (dir.) (2003), *Páginas de cine*, Buenos Aires, Archivo General de la Nación.

ORQUERA, Fabiola (2013), “Entre Perón y los Andes: *El familiar*”, *Páginas. Revista digital de la escuela de historia-UNR*, año 5, n. 8. Disponible en <http://web.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/RevPaginas> [Consultado el 3 de abril de 2014].

PÉREZ LLAHÍ, Marcos Adrián (2011), “Tema del sitiador y del sitiado. Sobre *Invasión de Hugo Santiago*”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

LUSNICH, Ana Laura (2009), “Los antecedentes del cine político y social en el marco de un cine institucional y de un modelo industrial. Las tensiones generadas por algunos directores disidentes”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

LUSNICH, Ana Laura y Pablo PIEDRAS (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

\_\_\_\_\_ (2011), “Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.) (2011), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

MAHIEU, Agustín (1990), *Panorama de cine iberoamericano*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

MANETTI, Ricardo (2005), “Los cinco dueños de un nuevo lenguaje”, en Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*, vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

MARANGHELLO, César (2000), “Alberto Fischerman, el hombre que sabía escuchar”, en Néstor Tirri (comp.), *El grupo de los 5 y sus contemporáneos. Pioneros del cine*

*independiente en la Argentina (1968-1975)*, Buenos Aires, Subsecretaría de Industrias Culturales.

\_\_\_\_\_ (2005), *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Laertes.

MARTÍN, Jorge Abel (1987), *Cine argentino 84*, Buenos Aires, Legasa.

MESTMAN, Mariano (1999), “*La hora de los hornos*, el peronismo y la imagen del ‘Che’”, *Secuencias*, n.10, II semestre.

\_\_\_\_\_ (2001a), “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación”, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores de Cine*. Disponible en: <http://www.panoramadelarte.com.ar/archivos/Tercer%20Cine.pdf>. [Consultado el 4 de julio de 2015].

\_\_\_\_\_ (2001b), “Postales del cine militante argentino en el mundo”, *KM 111. Ensayos sobre cine*, Buenos Aires, n. 2, septiembre.

\_\_\_\_\_ (2007), “Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional”, en Josefina Sartora y Silvina Rival, *Imágenes de lo real. El documental político en el cine argentino*, Buenos Aires, Librería.

\_\_\_\_\_ (2008), “Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación”, *Sociedad. Publicación de la Facultad de Ciencias Sociales*, n. 27.

\_\_\_\_\_ (2013), “Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina”, en Mestman, Mariano y Mirta Varela (coords.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba.

OUBIÑA, David (2000), “En los confines del planeta (El cine conjetural de Hugo Santiago)”, *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires, Manantial.

\_\_\_\_\_ (comp.) (2002), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Ediciones Nuevos Tiempos.

\_\_\_\_\_ (2004), “Un cine subterráneo”, *TodaVía*, n.7, abril.

\_\_\_\_\_ (2005), “Aquí y en otra parte: Godard en Latinoamérica”, *Artecontexto*, n.7.

\_\_\_\_\_ (2006), “Vanguardia y ruptura en el cine alternativo de los años 70”, *Cuadernos de cine argentino. Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*, Buenos Aires, Incaa.

\_\_\_\_\_ (2008), “La máquina de Pensar”, en Costantini, Eduardo (ed.), *Invasión Borges/Bioy Casares/Santiago*, Buenos Aires, Malba-Fundación Costantini.

\_\_\_\_\_ (2011), *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

PEÑA, Fernando Martín (comp.) (2003), *60/90 generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Fundación Eduardo Costantini/Malba.

- RAMÍREZ LLORENS, Fernando (2011), “El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía”, *XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*, Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca. Disponible en: <http://www.rehime.com.ar/escritos/ponencias/catamarca/Fernando%20Ramirez%20Llorens.pdf>. [Consultado el 4 de julio de 2015].
- RUSSO, Eduardo (2007), “Ausencia, separación y distancia, *Gombrowicz o la seducción de Alberto Fischerman*” en Josefina Sartora y Silvina Rival (comps.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería.
- SALA, Jorge (2009), “Las nociones de compromiso y de praxis en el cine de los años sesenta y la reevaluación de las prácticas emergentes”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- SARLO, Beatriz (1998), “La noche de las cámaras despiertas”, en *La máquina cultural*, Buenos Aires, Ariel.
- SCHUMANN, Peter (1986), *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa.
- STAM, Robert (1980), “*The Hour of the Furnaces and the Two Avant Gardes*”, *Milennium*, n. 7-9.
- TIRRI, Néstor (2000), *El grupo de los 5 y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*, Buenos Aires, Subsecretaría de Industrias Culturales.
- TORO, Karen Alejandra (2012), “Marie-Louise Alemann y el cine experimental argentino”, *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, n. 48, año VIII, agosto.
- TORRES, Alejandra (comp.) (2010), *Catálogo: Narcisa Hirsch*, Buenos Aires, Casa del Bicentenario. Disponible en: <http://www.asaeca.org/pubext.php?idVER 31>. [Consultado el 2 de enero de 2014].
- \_\_\_\_\_ y Clara GARAVELLI (eds.) (2015), *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*, Buenos Aires, Librería/Asaeca.
- VAREA, Fernando G. (2000), *El cine argentino durante la dictadura militar (1976-1983)*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario.
- WOLF, Sergio (2001), “La primera toma del cine social”, *Clarín*, 5 de agosto. Disponible en: [edant.clarin.com/suplementos/zona/2001/08/05/z-00615.htm](http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2001/08/05/z-00615.htm). [Consultado el 12 de agosto de 2014].
- WOLKOWICZ, Paula (2011a), “Reflexiones de los cineastas *under*. Militantes del partido cinematográfico”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

\_\_\_\_\_ (2011b), “Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

\_\_\_\_\_ (2015), “Escenas del *under porteño*”, en Torres Alejandra y Clara Garavelli (eds.), *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*, Buenos Aires, Librería/Asaeca.

## 5. Fuentes

### 5.1. Medios gráficos. Diarios, revistas y publicaciones *online*

AA.VV. (1973), “Varios directores alertan sobre la censura y reclaman para el cine un cambio profundo. Pedirán calificación para films hasta ahora clandestinos”, *La Opinión*, 26 de julio.

BATTLE, Diego (2003), “Evocan al fantasma de la censura”, *La Nación*, 10 de julio.

BEJO, Miguel (1973), “Un cine de transición”, *Hablemos de Cine*, n. 65.

\_\_\_\_\_ (2003), “Los films de Miguel Bejo”, Programa del 18 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

\_\_\_\_\_, Jorge CEDRÓN y Edgardo COZARINSKY (1973), “El proceso del cine paralelo”, *Filmar y Ver*, año I, n. 1, agosto.

BULLRICH, Silvina (1972), “Ausencia de mujeres y un raro film argentino”, *La Nación*, 10 de mayo.

BURTON, Julianne (1975) “The Old and the New: Latin American Cinema at the (Last?) Pesaro Festival”, *Jump Cut*, n. 9.

CINE DE LA BASE (1974), “Cine de Base: un arma revolucionaria”, *Nuevo Hombre*, 4 de enero.

CLARKE, Fountain (1972), “La familia unida esperando la llegada de Hallewyn”, *New York Times*, s/d.

COZARINSKY, Edgardo (1969a), “Llegaron los Players!”, *Primera Plana*, n. 338, 17 de junio.

\_\_\_\_\_ (1969b), “Escritura y cine: dos tiempos verbales”, *Los Libros*, n. 2, agosto.

\_\_\_\_\_ (1969c) “Viña del Mar: un cine en armas”, *Periscopio*, 11 de noviembre.

\_\_\_\_\_ (1970) “Hacia el ideograma” [Edgardo Cozarinsky habla con Alberto Fischerman y Hugo Santiago, con la intervención de Luis Puenzo, Máximo Soto y Roberto Scheuer], *Cine & Medios*, año I, n. 3

\_\_\_\_\_ (1972), “Edgardo Cozarinsky: Puntos suspensivos”, *Clarín*, 12 de septiembre.

- \_\_\_\_\_ (1973a), “Entrevista con Edgardo Cozarinsky” [Entrevista de Federico de Cárdenas], *Hablemos de Cine*, n. 65.
- \_\_\_\_\_ (1973b), “Trabajar en y con la materialidad del cine”, *Hablemos de Cine*, n. 65.
- \_\_\_\_\_ (1984), “Edgardo Cozarinsky” [Entrevista de Federico de Cárdenas], *Hablemos de Cine*, n. 77.
- \_\_\_\_\_ (1993), “La ficción documental”, [Entrevista de Luciano Monteagudo], *Film*, n. 2, junio-julio.
- \_\_\_\_\_ (1997), “Citizen Cozarinsky” [Entrevista de Quintín y Flavia de la Fuente], *El Amante*, año VI, n. 69, noviembre.
- \_\_\_\_\_ (2001), “Que se hizo de nuestros amores” [Entrevista de Quintín], *El Amante*, año 10, n. 114, septiembre.
- \_\_\_\_\_ (2004), “Carta desde Buenos Aires”, *New Left Review*, n. 26, marzo-abril. Disponible en: <http://newleftreview.org/II/26/edgardo-cozarinsky-letter-from-buenos-aires> [Consultado el 6 de noviembre de 2015].
- \_\_\_\_\_ (2010), “Días de cinefilia”, en *Cinematógrafos*, Buenos Aires, Buenos Aires Festival de Cine Independiente.
- DIZ, Javier (2003), “Sobre el 18 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata”, *Inrockuptibles*, n. 65.
- ESPAÑA, Claudio (1977), “Alberto Fischerman expone sus ideas”, *La Opinión*, 16 de Octubre.
- FILIPPELLI, Rafael (1995), “Hay unos tipos famosos” [Entrevista], *El Amante*, n. 35, enero.
- \_\_\_\_\_ (2008), *El plano justo. El cine moderno: de Ozu a Godard*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- FISCHERMAN, Alberto (1969), “Alberto Fischerman y su film autofinanciado” [Entrevista], *La Nación*, 16 de mayo.
- \_\_\_\_\_ (1971), “La gente del Top” [Entrevista], *El Herald*, vol. XLI, año 40, n. 2057/58, 10 de marzo
- \_\_\_\_\_ (1974), “La música en el film” [Entrevista de Máximo Soto], *Filmar y Ver*, n. 7.
- \_\_\_\_\_ (1975), “Reflexiones de un realizador frente a los imprevistos de su obra”, *El Cronista*, 30 de septiembre.
- \_\_\_\_\_ (1980), “No existe un buen tema si está mal filmado” [Entrevista a Alberto Fischerman], *La Nación*, 20 de abril.
- \_\_\_\_\_ (1982), “La neurótica autodestrucción de los argentinos” [Entrevista], *Nuevo País*, segunda quincena de octubre.



- \_\_\_\_\_ (1984) “Definir al espectador como un hombre libre” [Entrevista de Gustavo Wagner], *El Porteño*, marzo.
- \_\_\_\_\_ (1993), “Actor rebelado, actor revelado”, *Film*, n. 32, junio/julio.
- FRUGONE, Juan Carlos (1974), “Rebelión en la granja”, *Clarín*, 26 de abril.
- GETINO, Octavio (2010a), “Prefiero al público y no al autor” [entrevista de Juan Ciucci y Sebastián Russo], *Tierra en Trance. Reflexiones sobre el cine latinoamericano*, Disponible en: <http://octaviogetinocine.blogspot.com.ar/2010/11/prefiero-al-publico-y-no-al-autor.html>. [Consultado el 10 de marzo de 2015].
- \_\_\_\_\_ (2010b), “Algunos apuntes de Octavio Getino sobre la censura de cine en la Argentina,” *Octavio Getino Cine* [Blog de Octavio Getino], Disponible en: <http://octaviogetinocine.blogspot.com.ar/2010/06/algunos-apuntes-de-octavio-getino-sobre.html>. [Consultado el 11 de noviembre de 2015].
- \_\_\_\_\_ y Fernando SOLANAS (1973), “Hacia un tercer Cine”, en *Cine, cultura y descolonización*, México, Siglo XXI.
- GODARD, Jean-Luc y Fernando SOLANAS (1969), “Godard por Solanas, Solanas por Godard”, en *Cine del Tercer Mundo*, n. 1, octubre.
- GREENSPUN, Roger (1973), “Alliance for Progress Arrives at Film Forum”, *The New York Times*, 20 de enero.
- GRINBERG, Miguel (1970), “Cine y revolución”, *Cine & Medios*, año I, n.3.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Censura y otras intoxicaciones. Diálogo con Octavio Getino”, *Filmar y Ver*, año I, n. 2, septiembre.
- GRISOLIA, Michel (1972), “Alliance pour le progress”, *Cinéma*, n. 167, junio.
- GROSSI, Héctor (1974), “El boom del cine argentino”, *Redacción*, junio.
- JUSID, Juan José (1970), “La fidelidad, ¿otra traición?” [Entrevista], *Cine & Medios*, 1970, n. 3.
- KAMIN, Bebe (1974), “El mirador de las sombras” [Entrevista], *Filmar y Ver*, n. 9, junio.
- KLEINMAN, Edgardo (1973), “Kleinman: repita con nosotros el siguiente alegato. [Entrevista de Néstor Montenegro y Vilma Osella]”, *Filmar y Ver*, n. 2.
- LERER, Diego (2003), “Amigos para la aventura”, *Clarín*, 6 de julio. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2003/07/06/c-00501.htm>. [Consultado el 14 de noviembre de 2014].
- MONTEAGUDO, Luciano (2003), “Dos curiosidades animaron el Festival de Cine”, *Página 12*, 10 de marzo.
- LUDUEÑA, Julio (1972a), “Franqueza política y agresividad sexual” [Entrevista], *Visión* n. 16, 30 de diciembre.

- \_\_\_\_\_ (1972b), “La ficción de la ficción es la realidad”, *Los libros*, n. 28, septiembre.
- \_\_\_\_\_ (1973a), “La ficción de la ficción es la realidad”, *Hablemos de Cine*, n. 65.
- \_\_\_\_\_ (1973b), “Ping Pong: Enrique Carreras vs. Julio Ludueña” [Entrevista], *Filmar y Ver*, agosto, año 1, n. 3.
- \_\_\_\_\_ (1973c), “La civilización está haciendo masa y no deja oír”, *Literal*, n. 1, noviembre.
- \_\_\_\_\_ (1975), “Vampiros y costumbres” [Entrevista de Manuel Agorio], *Claudia*.
- MAHIEU, Agustín (1970) “¿Retórica cinematográfica o retórica revolucionaria?”, *Cine & Medios*, año I, n. 3.
- \_\_\_\_\_ (1974), “Fallas formales debilitan una sátira política musical”, *La Opinión*, 27 de julio.
- MARTIN, Marcel (1975), [críticas de *Alianza para el progreso*, *Puntos suspensivos*, *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*], *Écran*, n. 41, noviembre.
- MARTÍNEZ SUÁREZ, José (2012), “Laboratorios Alex”, *Diario del Festival de Cine de Mar del Plata*, 23 de noviembre.
- Disponible en: [http://diariodelfestival.com.ar/wp-content/uploads/2012/11/Diario-Festival-MDP-2012-Viernes-23\\_web.pdf](http://diariodelfestival.com.ar/wp-content/uploads/2012/11/Diario-Festival-MDP-2012-Viernes-23_web.pdf). [Consultado el 6 de septiembre de 2014].
- PAPARELLA, Aldo (1995), “Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino”, *Film*, n. 13, año III, abril / mayo.
- PONCE DE LEÓN, A. (1973), “Tres cineastas argentinos toman la palabra”, *Hablemos de Cine*, n. 65.
- QUINTÍN, (2012), “Las pelis del Bafici”, *La lectora provisoria*, 19 de abril. Disponible en: <https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2012/04/19/las-pelis-del-bafici-14/>. [Consultado el 2 de septiembre de 2015].
- RUSSELL TAYLOR, John (1971), “In the footsteps of the master”, *The Times*, 26 de mayo.
- \_\_\_\_\_ (1972), “Strange films from unlikely places”, *The Times*, 28 de noviembre.
- SCHOO, Ernesto (1972), “Un nuevo cine argentino: destruir, dicen”, *Panorama*, 10 de agosto.
- TABBIA, Alberto (1973), “‘Parallel Cinema’ in Argentina”, *International Film Guide*, n. 10, Londres, Nueva York, Tantivy Press / A.S. Barnes.
- TATO, Miguel Paulino (1974) “Censura sí - no” [Entrevista ], *Antena*, 8 de octubre 1974.
- TCHERKASKI, José (2003) “El agitador [entrevista con Albeto Ure]”, *Radar*, 19 de octubre. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1004-2003-10-22.html>. [Consultado el 26 de junio de 2015].
- TREILHOU, Marie-Claude (1975), “Otro Cine”, *Cinéma 75*, n. 204, diciembre.

WOLF, Sergio (2007), “El Peronismo que el cine nos contó”, *Suplemento Ñ*, 7 de julio.

s/d (1970), “Informe sobre el conflicto de la U.N.L. con la censura”, *El Herald*, año 39, n. 2009.

s/d (1971), “Feliz 1972 te desea el Bela Lugosi Club”, *Vampirella*, diciembre.

s/d (1971), “Film argentino [sobre *Puntos suspensivos* en Cannes]”, *La Nación*, 24 de mayo.

s/d (1971), “Un desafío a los censores”, *Panorama*, 4 de mayo.

s/d (1972), “El cine *underground* argentino”, *Clarín*, 12 de septiembre.

s/d (1972), “Franqueza política y agresividad sexual”, *Visión*, 16-30 de diciembre.

s/d (1973), “El cine político nacional y una nota elogiosa del ‘Village Voice’ neoyorquino”, *La Opinión*, 20 de marzo.

s/d (1973), “La represión política y sexual de la clase media en una indagación de Edgardo Kleinman”, *La Opinión*, 25 de julio.

s/d (1973), “Una película argentina que jamás se verá”, *Satiricón*, n. 6, abril.

s/d (1974), “Los cuatro mosqueteros”, *Panorama*, 31 de enero.

s/d (1974), “Delirante relato de origen nacional” [Crítica sobre *La civilización está haciendo masa...*], *La Razón*, 27 de abril.

s/d (1974), “Un film político donde ganan los malos; una comedia musical donde pierden los buenos”, *Clarín*, 31 de enero.

s/d (1981), “Argentinos en Cannes”, *La Prensa*, 21 de mayo.

s/d (1983), “*El búho*, Bebe Kamin, y la obrera esquizofrénica: otro estreno tardío”, *La Voz*, 30 de mayo.

s/d (1995), “*Dossier* cine argentino oculto”, *Film*, n. 13, abril-mayo.

s/d (2003), “Avalancha de ciclos de gran diversidad”, *La Nación*, 24 de marzo. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/483149-avalancha-de-ciclos-de-gran-diversidad>. [Consultado el 5 de agosto de 2014].

s/d (2007), “Hallewyn cabalga en el *underground* desde hace 35 años”, *Ñ*, 21 de diciembre.

## **5.2. Entrevistas realizadas para la Tesis**

Bejo, Miguel (2012), 6 de julio, Buenos Aires.

García Azcárate, Román (2013), 5 de junio, Buenos Aires.

Kamin, Bernardo “Bebe” (2013), 28 de agosto, Buenos Aires.

Kleinman, Edgardo (2013), 3 de junio, Buenos Aires.

López, Daniel (2013), 26 de agosto, Buenos Aires.

Ludueña, Julio (2013), junio, Buenos Aires.

Scheuer, Roberto “Dodi” (2013), 28 de noviembre, Buenos Aires.

Yacellini, Alberto (2014), 13 de marzo, París.

### **5.3. Medios audiovisuales**

ANDRADE, Hernán y Víctor CRUZ (2002), *La noche de las cámaras despiertas*, Argentina.

LUCERO, Pablo (2009), *Entre la vanguardia y el comercio: Un documental sobre Alberto Fischerman*, Argentina.

PEÑA, Fernando Martín (2013), [Entrevista a Edgardo Cozarinsky] “Ciclo de semana de vanguardia argentina” programa *Filmoteca*, Televisión Pública, 15 de julio.

### **5.4. Portales de Internet consultados**

<http://www.cinelatinoamericano.org>

<http://www.cinenacional.com>

<http://www.imdb.com>

<http://festivales.buenosaires.gob.ar/2015/bafici/es>

<http://www.iffmh.de/en/the-festival/>

<http://www.festival-cannes.com/es.html>

## **ANEXOS**

## 1. Fichas técnicas

Título original: *Opinaron* / Año de producción: 1970 / Duración: 30 min. / Formato: 16 mm, byn / Dirección: Rafael Filippelli / Guión: Rafael Filippelli / Fotografía: Carlos Sorín / Montaje: Jorge Valencia / Sonido: Bebe Kamin / Intérpretes: Juana Demanet y Alberto Oscar Ferreiro.

Título original: ... (*Puntos suspensivos*) / Título alternativo: *Esperando a los bárbaros* / Año de producción: 1970 / Duración: 71 min. / Formato: 35 mm, color / Dirección: Edgardo Cozarinsky / Guión: Edgardo Cozarinsky / Fotografía: Carlos Sorín / Cámara: Ricardo Freire y Néstor Uman / Montaje: Alberto Yacellini / Sonido: Bebe Kamin y Edgardo Kleinman / Producción: Edgardo Cozarinsky / Producción ejecutiva: "Cacho" Giordano / Intérpretes: Roberto Villanueva (jefe del Ejército), Jorge Álvarez (cura), Marcia Moretto (hija), Ernesto Schoo (padre burgués), Niní Gómez (madre), Néstor Paternostro (taxista), Hugo Santiago, Marilú Marini, Manuel Mujica Láinez, Luisina Brando, Hugo Gambini, Juan José Jusid, Paulina Fernández Jurado, Edgardo Cozarinsky.

Título original: *Alianza para el progreso* / Año de producción: 1970-1971 / Duración: 108 min. / Formato: 16 mm, byn / Dirección: Julio César Ludueña / Guión: Julio César Ludueña / Fotografía: Juan Carlos Siravegna / Cámara: Juan Carlos Lenardi / Montaje: Jorge Valencia / Sonido: Bebe Kamin / Producción: Edgardo Cozarinsky / Producción ejecutiva: Gilberto Sierra / Intérpretes: Roberto Carnaghi, Carlos del Burgo, Juana Demanet, Carlota Escudero, Ismael Ibáñez, Mario Fogo, Lelio Lesser, Héctor Malamud, Norberto Pagani, Alicia Quintás, Lorenzo Quinteros, Francisco Rivas, Pura Soleil, Roberto Zabala, Zulema Zatone.

Título original: *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* / Año de producción: 1971 / Duración: 98 min. / Formato: 16 mm, byn / Dirección: Miguel Bejo / Guión: Miguel Bejo, Osvaldo de la Vega, Román García Azcárate y Vicente Battista sobre la obra *Hallewyn*, de Michel de Ghelderode / Fotografía: Carlos Sorín y Félix Monti / Cámara: Rafael Filippelli / Montaje: Julio Di Risio / Sonido: Bebe Kamin / Música original: Jorge López Ruiz / Producción: Miguel Bejo y Rosalba Orena / Producción ejecutiva: Gilberto Sierra y Román García Azcárate / Intérpretes: Osvaldo

de la Vega (padre y Hallewyn), Judith Cingolani (tía), Jorge Hayes (el futuro yerno), María Elena Mobi (hija), Alberto Oscar “Tito” Ferreyro (hijo), Edgardo Cozarinsky (abuelo), Alberto Yaccelini (mucamo), Julio César Ludueña (enmascarado), Roberto Scheuer (mucamo), Rolando Revagliatti, Irma Brandeman, Lito Senkman, Ángela da Silva, Eduardo Siri.

Título original: *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* / Año de producción: 1972 / Duración: 43 min. / Formato: 16 mm, color / Dirección: Edgardo Kleinman / Asistente de dirección: Bebe Kamin / Guión: Edgardo Kleinman / Fotografía: Carlos Bartolomé / Cámara: Bebe Kamin y Edgardo Kleinman / Montaje: Alberto Yaccelini / Sonido: Bebe Kamin / Música: interpretada por cuatro integrantes de la Camerata Bariloche. Arreglos y dirección musical: Ernesto Acher / Escenografía: Margarita Jusid / Coreografía: Laura Yussem / Producción: Zoara Films / Productor ejecutivo: Carlos Giordano / Intérpretes: Nelly Tesolín y Arturo Maly. Voces en *off*: Onofre Lovero (voz del presidente), Bernardo Bergeret (locutor radial) y Fabienne Lenoir (voz de coreógrafa en francés y de la traductora, en castellano).

Título original: *La pieza de Franz. Sonata en Si menor de Franz Liszt... y otras cosas* / Año de producción: 1973 / Duración: 42 min. / Formato: 16 mm, color / Dirección: Alberto Fischerman / Guión: Alberto Fischerman sobre la obra del grupo Acción Instrumental “Autodeterminemos nuestras hipotecas” / Asistente de dirección: Bebe Romano / Fotografía: Alberto Basail / Montaje: Julio Di Risio / Sonido: Nerio Barberis, Bebe Kamin, Carlos Fanuolo, Carlos Abbate, Lipa Burd / Dirección de arte: Lipa Burd / Proceso de sonido: Phonalex, Lowe, Arte11, Metrovisión / Proceso de imagen: Laboratorios Alex, Laboratorios LTC Francia, Metrovisión / Producción: realizada con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, Fundación Coliseum y el Instituto Goethe de Buenos Aires / Producción ejecutiva: Lipa Burd / Intérpretes: Jorge Zulueta (el concertista), Ana María Stekelman (la bailarina), Jacobo Romano (el autor), Margarita Fernández (la autora).

Título original: *La civilización está haciendo masa y no deja oír* / Título alternativo: *Érase una vez una alegre comedia musical* / Año de producción: 1973 / Fecha de estreno: el 25 de abril de 1974 / Duración: 95 min. / Formato: 16 mm, color / Dirección: Julio César Ludueña / Guión: Julio César Ludueña / Fotografía: Félix Monti / Montaje:

Jorge Valencia / Sonido: Nerio Barberis / Música: Roberto Camaleón Rodríguez / Escenografía: Rosa Buk / Coreografía: Ester Ferrando / Producción: Julio César Ludueña y CAM films / Producción ejecutiva: Jorge Valencia / Asesor analítico: Carlos Alberto Mendel / Intérpretes: Carlos del Burgo (el rufián), Hilda Reyja (la madama), Omar Arriaza (Coriolano), Irma Brandemann, Juana Bullrich, Vittorio Berni, Jorge Hayes, María Elena Oliver, Valeria Lynch, Marta Serrano, Lelio Lesser, Edgardo Cozarinsky, Lorenzo Quinteros, Sara Bonet, Rolando Revagliatti.

Título original: *El búho* / Año de producción: 1974-1975 / Fecha de estreno: el 30 de mayo de 1983 / Duración: 77 min. / Formato: 16 mm, color / Dirección: Bebe Kamin / Guión: Bebe Kamin / Fotografía: Alberto Basail / Cámara: Raymundo Gleyzer / Montaje: Julio Di Risio / Sonido: Nerio Barberis / Música: Pedro Caryeuschí / Escenografía: Margarita Jusid / Animación: Néstor Berrino y Miguel Ángel Nanni / Producción: Zoara Films / Productor ejecutivo: Isaac Kiko Tenenbaum / Intérpretes: Virginia Lago (Marta), Hugo Álvarez (Jacinto), Alfonso Senatore (el Padre), María Cignacco, Néstor Francisco, Eduardo Fasulo, Licia Solari, Sara Bonet.

Título original: *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* / Títulos alternativos: *Beto Nervio contra las fuerzas del mal* / *Beto Nervio y Super Super contra la noche negra* / Año de producción: 1978 / Duración: 102 min. / Formato: 16 mm, color / Dirección: Miguel Bejo / Guión: Miguel Bejo, Román García Azcárate y Jorge Hayes sobre el argumento de Miguel Bejo y Jorge Hayes. Textos en *off*: Edgardo Cozarinsky / Fotografía: Hugo Colace y Juan Carlos Lenardi / Fotografía adicional: Félix Monti / Montaje: Christine Aya / Música: Juan José Mosalini, Enzo Gioco, Gustavo Beytelman, Chango Farías Gómez, Ernesto Rondó, Ernesto Baffa, Osvaldo Berlinghieri y Shirley Bassey / Producción: Miguel Bejo / Productor asociado: Volker Schlöndorff / Intérpretes: Jorge Hayes, Román García Azcárate, Rubén Szuchmacher, Alberto Catena, Denni De Biaggi, Julio Del Estal, Pablo Estela, Alfredo Martone, Ingrid Pelicori, Sergio Poves Campos, Roberto Scheuer, Claudia Schwartz, Susana Yasán, Cora Sánchez, Américo Ferrari, Lucila Ling, Analía Agulló, Judith Cingolani, Karen Isenberg.



## 2. Entrevistas

### 2.1. Entrevista con Miguel Bejo, director de *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, realizada el 6 de julio de 2012 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

–¿Cómo fue filmar *Beto Nervio* contra el poder de las tinieblas de manera clandestina en plena dictadura militar?

–Anoche con Ingrid [Pelicori] hablábamos justamente de la poca conciencia que teníamos, de lo que habíamos hecho cuando filmamos *Beto Nervio*... Creo que no nos dábamos cuenta. Me di cuenta recién cuando vine a Mar del Plata y la gente que me decía: “¿Cómo se animaron a hacer una cosa así...?!”. En ningún momento, nos dimos cuenta de lo que era. En Mar del Plata hubo periodistas que nos decían que eso era un delirio, un riesgo..., y nosotros no nos dábamos cuenta. Ahora pienso: ‘Estábamos filmando en la calle, con un tipo con anteojos oscuros, con un Falcon, con revólveres y ametralladoras de plástico...’. Y Eduardo Spagnuolo decía: “Hay que apurarse, muchachos”... Fue realmente un delirio.

–¿Cómo surgió la idea de hacer *Beto Nervio*...?

–Yo era jurado en el Festival de Mannheim porque había ganado el premio del festival con *Hallelwyn* unos años antes. Ahí conocí al escocés Murray Gregor y nos hicimos muy amigos. Él estaba completamente loco también. Y no sé cómo un día en un bar con él empezamos a hablar de las historietas que nos gustaban. Y le comenté sobre un personaje argentino de la gran época de la historieta, de la editorial Abril, y no sé de qué manera empezamos a joder con un encuentro entre un detective argentino y un superhombre, y Wagner en el medio, y ahí salió esa idea... Yo no había hecho nada durante mucho tiempo y apareció un chico, creo que fue Pablo Estela, que había trabajado conmigo y que estaba en el Goethe Institute en esa época, y también otros actores de *Hallelwyn* como Jorge Hayes..., y me dijeron: “¿Por qué no hacemos una película?”, y nos lanzamos a la aventura... La empezamos a escribir con Román [García Azcárate] y Jorge [Hayes].

–En la película, está plasmada la situación política del país, con esas sátiras a los discursos políticos, por ejemplo.

–Yo soy muy bueno para imitar ese tipo de cosas. Y lo sigo haciendo. Me hace gracia la manera en que el poder se comunica. La forma en que los periodistas encaran tal problema. Yo me río: sé exactamente la cara que van a poner, qué van a decir. Eso me divertió siempre. Estaba en España cuando sucede el famoso *return* de Perón con Rucci y el paraguas. Estaba viendo la televisión y veo la escena, escucho el texto, y digo: “Pero esto lo escribí yo”. El texto del comentarista era exactamente lo que habíamos escrito para *Hallewyn*. Pero no había una intención directa. Hoy la gente ve *Hallewyn* y dice que es premonitoria.

–¿Cómo fueron las proyecciones de las películas?

–Fueron recorridos rarísimos. *Beto Nervio...* y *Hallewyn* se estrenaron en el San Martín cuando vine para Mar del Plata. Fue la primera vez que las pasaban públicamente con un anuncio en el diario. *Hallewyn* la habíamos pasado en principio en el Bela Lugosi Club. En la época, con Moira Soto y Daniel López nos gustaban las películas de terror, y las prohibían y las cortaban todas. Entonces nosotros habíamos creado ese club, y las distribuidoras nos prestaban las películas, las veíamos y les poníamos un *label* de tantos puntos. Ahí se estrenó oficialmente *Hallewyn*. Después nos invitaron a festivales. Primero fuimos a Locarno. La película se pasó allí, pero no tenía subtítulos, entonces, nadie entendía nada. Estábamos en competencia con Tarkovsky, con Dino Risi con Ken Loach, pero el jurado de jóvenes le dio un premio a una película difícil de comprender, que era la nuestra. Y ahí estaba el director de Mannheim, que pidió la película para allí, y me dijo que iba a conseguir la plata para subtitularla. Por eso la copia que existe tiene subtítulos en francés. Y después, en Mannheim, estaba el director del Festival de Rotterdam, que en esa época era un festival totalmente particular; ese era el segundo año. Un festival *underground* que se hacía en un edificio típicamente holandés, una vieja casona. Y allí dentro estábamos [Dodi] Scheuer, Marguerite Duras, Jim Jarmusch, Wim Wenders, todos mezclados... en distintas piezas fumando y charlando. Era lindísimo. Ese fue el recorrido.

–¿Qué sucedió con *Hallewyn* cuando Getino asumió como interventor del Ente de Calificación?

–Yo volví de Europa (‘¿Por qué volví?, solo Dios lo sabe...’) justo cuatro o cinco días antes de la llegada de Perón a Ezeiza. Y me fui corriendo a Ezeiza a ver lo que pasaba. Y en ese tiempo, aparece en el Instituto Getino. Porque a Getino y a “Pino” los conocí en Europa. Evidentemente, no teníamos nada en común, salvo que Octavio, de alguna manera, se acercó más, hemos discutido mucho. Y cuando estuvo en el Instituto me dijo: “Bueno, traigan las películas”. Y una noche nos llamaron por teléfono a las dos de la mañana, y nos dijeron: “Vengan corriendo a llevarse todo esto de acá, porque se arma lío”. Y bueno, desaparecimos... Se iba a estrenar y en ese momento empezaron los golpes de Estado, los problemas de la derecha y toda la historia, y convenía sacarlas. Además había en los diarios títulos en contra de mí que eran bastante siniestros para la época. Un diario había publicado una nota que decía: “El burgués comunista Miguel Bejo”, que a mí me hacía reír, pero era peligrosa... y ahí paramos todo. Yo terminé haciendo publicidad como todo el mundo. Hasta que aparecieron estos de vuelta y dijeron vamos a hacer otra película.

–¿Cómo fue la exhibición de *Beto Nervio*...?

–En *Beto Nervio*... fue peor. La filmamos, y cuando estábamos prácticamente terminándola, hubo problemas de todo tipo, denuncias, intervino la *cana*... Ya estaba casi todo filmado. Me acuerdo que [“Pino”] Farina, que estaba en el laboratorio, me llamó un día y mirándome fijo dijo: “Estas latas que están acá no las puedo mover... las latas no las puedo mover”. Yo, que soy medio idiota, tardé un rato, pero después me avivé y abrí las latas, sacamos lo que estaba adentro, cerramos las latas y nos fuimos. En ese momento, era bastante amigo de Volker Schlöndorff que había visto *Hallewyn* en algún festival y le había gustado muchísimo. Entonces le escribí y me dijo: “Meté el negativo como puedas en algún lado y venite”. Entonces pusimos los negativos por todos lados en la valija y me fui a París. Ahí estaban Anatole Dauman, que trabajaba con Chris Marker, y ambos tenían una sala de montaje. Me consiguieron una compaginadora, que era una muchacha que montaba para Godard. Volker se llevó el negativo a Munich. Y no sabíamos qué hacer porque faltaban montones de pedazos. Y él me dijo: “Hagan de cuenta de que lo encontraron tirado en el piso y, a partir de ese

material, escriban una película”. Y lo hicimos. La solución más fácil era poner una voz en *off*. Después hizo todo el circuito... Mannheim, Rotterdam... Yo nunca más pensé que podía ser vista en la Argentina. Yo no quería poner los pies en la Argentina, estaba muy enojado. Fue Daniel López quien inventó eso de pasarlas en Mar del Plata. Y ahí agarré viaje. Hacía 23 años que no venía. Y a mí me sorprendió. Las veo y me sorprende. Creo que esas películas son un poco incomprensibles por fuera de la Argentina. La gente las mira como un objeto muy raro.

*–Yo te quería preguntar si notabas la diferencia de cuando se proyectaban acá y cuando se proyectaban afuera.*

–Durante un festival de cine en España un señor se me acercó un día y me preguntó si quería tomar un café con él. Me dijo: “Van a dar mi película mañana, pero me da un poco de vergüenza, porque mi película...”, y le pregunté: “¿Vos quién sos?”. Era Volker Schlöndorff, que había tenido la primera velada en el Torrent. No entendía por qué a él le había gustado tanto *Hallewyn*... y me decía que su película le parecía en comparación muy convencional. Al director de Mannheim y al de Rotterdam también les gustó. Es decir, hubo gente a la que le gustó mucho. En el Festival de Rotterdam la pasaban, y estábamos con Román en los pasillos y escuchábamos que la gente se reía. Y decíamos: “¿Qué será esa película? Vamos a ver de qué se ríen...” ¡y era la nuestra! Mucha gente la vio. Hubo uno que me dijo que él sentía que en todas esas caras pasaba algo, pero que no lograba terminar de comprender...

Yo estoy muy sorprendido con lo que pasó acá en Mar del Plata, con la reacción de la gente. A la salida del cine, la gente me decía: “Ah, había que hacer eso”. A mí me sorprende realmente. En su momento era lo que uno estaba buscando, pero 23 años después yo ya estaba en otra. No en otro cine, porque yo sigo respetando eso. Yo rescato esa manera de trabajar y esa idea del cine. Pero, hoy estoy trabajando y tengo mi lugar en la industria. De alguna manera, todo el mundo conoce mis pasitos en el medio y sabe lo que pienso. Sin embargo, después de 23 años ver eso te mueve las tripas; que hiciste algo que mueve a la gente, y decís: ‘Mierda, me lo tendría que haber tomado más en serio’.

–Sin embargo, yo creo que justamente el humor es lo que vuelve a estas películas interesantes...

–Para mí, el humor es una defensa. Yo siempre me tomé las cosas un poco así, es mi manera de ver las cosas. Lo que no quita que uno sabe el nivel de gravedad que puede llegar a tener determinadas cuestiones. Pero creo mucho más en esa manera de verlas que desde ese lugar rígido, pesado y dogmático que te enseña esto o aquello. No me considero capaz de enseñar nada a nadie.

–¿Qué relación tenías con los integrantes de Cine Liberación?

–Aunque nunca me gustaron sus películas, terminé ayudando a “Pino” [Solanas] con un guión. Es un cine que me aburría. Sobre todo esa obligación de denunciar, que está bien para la tribuna política, pero no para el cine. Para mí, el cine no es eso. Me acuerdo de las discusiones que teníamos con él. En cambio, con Getino no. ¿Por qué las cosas se dieron distintas? No sé, debe de ser porque Octavio era español. Había otra apertura. Él sabía perfectamente que yo pensaba blanco, y él, negro, pero no sentí de su parte ningún dogma. Vaya uno a saber... Hoy en día el cine de “realismo social” que se hace en Francia o el otro realismo de los *petit bourgeois* me aburren profundamente. Espero más impaciente las comedias, supuestamente frívolas –aunque para mí no lo son– de Resnais, que me siguen entusiasmando.

–¿Cómo financiaban las películas? ¿Armaban cooperativas?

–Nadie pensaba en ganar un *mango*. La propuesta de base era, con los actores y el resto: “Ustedes laburan y yo me ocupo del resto, y nadie gana nada”. A veces se podía negociar algún puesto clave. Yo tuve en *Hallewyn* a un asistente de [Lucas] Demare, porque era mi primera película y hacía falta que alguien pusiera un poco de orden. Por lo general, mis películas fueron un caos total. Todo el mundo se peleaba. Creo que fue Rafael [Filippelli] quien dijo: “El día que empiecen a filmar, Miguel va a estar en las nubes...”, y era cierto. Mis guiones eran una especie de borrador, le faltaban pedazos de texto... Lo que a mí me divertía era la idea de ver a todo ese grupo de gente junta, estar con ese grupo de gente. En el fondo, creo que mi negocio era juntarlos... y tratar de ver en qué se metían. Pero se armó mucho despelote. En las dos películas, hubo crisis

graves. Jorge Hayes decía: “No se preocupen, si se van todos Miguel la termina igual”. Creo que eso fue culpa mía. No debería de haber sido así, en los dos casos hubo muchos, muchos problemas.

*–Debe de ser difícil filmar sin plata...*

–Yo hablé con “Pino” Farina y no me cobró el laboratorio; conseguí una película prestada; creo que las cámaras tampoco las pagamos... *Hallewyn* la filmamos durante la noche cuando terminábamos de trabajar en publicidad. Íbamos a las 10 de la noche a la casa que estaba en frente del pasaje La Piedad. Salvo por uno o dos planos –que se filmaron en la quinta de Mentasti (que vino por el lado de Julio [Ludueña]) y en el estudio Delta, que nos lo prestaron una noche para hacer la secuencia del *innuendo*– todo se filmó de noche en esa casa. Como te decía, comíamos raviolos en Pipo a las 4 de la mañana, dormíamos dos horas y después nos íbamos a trabajar. *Beto Nervio*... intentó ser un poco más ordenada, pero tampoco lo logramos.

*–Había una idea de comunión entre ustedes. Todos colaboraban...*

–Es una cosa que ahora falta un poco, por lo general. Esa idea de grupo de delirio, con todos los riesgos que eso comportaba. Un día fui a tomar un café cerca del laboratorio y estaba Alberto Ure, que me preguntó: “¿Y... hay revolución?”. “Todos los días...”, le contesté [Risas]. Por lo general, aceptaba todo lo que me proponían. Tratava de hacer como música *free*. En *Hallewyn*, Jorge Hayes no tenía ningún rol. Entonces me preguntó si él podía escribir algún parlamento para interpretar en el film. Por supuesto que le dije que sí, entonces se puso en un rincón y escribía. Y, finalmente, se convirtió en un personaje importante, además de convertirse en mi mejor amigo.

*–¿Todo era improvisado?*

–Había un guión. Era una obra de teatro de Michel de Ghelderode, que yo nunca conseguí porque estaba agotada en la época, pero me la acordaba porque me había gustado mucho. Se la conté a un grupo de gente en una mesa y a partir de eso comenzamos a elaborar el guión. Después incorporamos los diálogos. ¡Y los desboles que hubo después!.... Estimo que eso vino de la tensión que implicaba que no fuera una

película profesional, con un cuadro de gente paga. Además a mí no se me ocurrió hacer una película con dos actores en una pieza. ¡Había 150! Era un desbole total. Cada uno venía y me decía: “Tengo que tomar un cafecito con vos”. Y pensaba: “Los otros me van a matar”. Si yo tuviera ideas simples sería genial... *El espantapájaros*, de Schatzberg, por ejemplo. Al Pacino y Gene Hackman eran dos actores desconocidos en esa época. Entonces toda la improvisación, todo lo que pasó entre ellos (parece que se putearon durante toda la filmación) lo podías contener. Bueno, eran solo dos. Acá no; acá fue verdaderamente un quilombo.

—¿Había alguna técnica de actuación?

—La gente venía de Gandolfo y de Ure. Yo no soy un director de actores. Estoy convencido de que lo que hay que hacer con los actores es tomar muchos cafés con ellos: charlar, ser amigo y saber para qué lado van a salir corriendo. Me hubiera sentido ridículo explicándole a algún actor: ‘Hacé este gesto o este otro’. Jorge Hayes me decía, aprovechando una parte que se grababa sin sonido: “Vos me decís y yo hago: levántate, mirá por la ventana”. Pero Jorge le ponía su *charme*. Nos divertíamos con ese tipo de cosas. Lo que hace Irma [Brandemann] en *Hallewyn* es genial, y era porque venía de trabajar con Ure. “Revaglia” [Rolando Revagliatti] venía de Gandolfo. Toda esa gente eran actores que tenían su técnica. Si hubiera sido una película profesional y paga, les hubiera dicho que hicieran su laburo, que yo me ocupaba del resto. Pero aquí era mitad y mitad. Lo que les podía ofrecer a cambio era mucha libertad. Me parecía una propuesta de trabajo lógica. Evidentemente, funcionó por la mitad. Por lo general, me llevaba mejor con los actores que con los técnicos. Pero no sé por qué.

—Tomaban más café...

—[Risas] Sí, tomábamos más café. El hecho de que fuera medio despatarrado a los técnicos no les gustaba nada. Entre los técnicos estaba Julio Di Risio, que montó la película y resolvió un montón de problemas que en principio no tenían arreglo; Félix Monti, que no estuvo desde el comienzo, se sumó cuando Carlitos Sorín se enfermó... ¿Te acordás de la película de Carlitos, *La película del rey*? Siempre la veíamos con Román [García Azcárate], y decíamos: “Pero ¡es nuestra historia!”.

–¿Cómo eran las pautas de producción de los films?

–La propuesta de *Hallewyn* era clara: hacíamos una toma, en lo posible en el orden, y no había dos tomas. Esa era la idea. Se reescribía si había cambios respecto de lo que había pasado ayer. Ensayábamos una primera escena en la que todos los personajes estaban alrededor de la mesa. Y a partir de ahí sacábamos los personajes. Cuando vos llegabas al plató, te faltaban la mitad de las cosas, te sobraban la mitad de otras. Había una especie de juego entre los inconvenientes de producción y la idea que nos parecía interesante que saliera en la pantalla. Entonces si aparecía un cable en el medio, había que incorporarlo de alguna manera. De esa forma, el discurso de un tipo se transformaba en un discurso en la televisión, y si aparecía un cable se lo exageraba. Fue esa la idea. Que no fue el caso de *Beto Nervio*... Ahí queríamos trabajar más, pero no llegamos, el *découpage* de la historieta, en la que los fondos desaparecían o no en función del plano.

–*Lo que es muy raro de Beto Nervio...*, que habla además un poco del exilio de la película, es que el film está hablado en castellano y el off está en francés.

–El off se hizo en Francia. Lo escribió Edgardo [Cozarinsky] a partir de algunas ideas mías, y se lo dimos a leer a Alberto Yaccellini porque, si bien hablaba muy bien francés, tenía un ligero acento que hacía que para los franceses hubiera algo raro. Ahora que lo pienso nunca se nos ocurrió que teníamos que sacar esa voz en francés y ponerle una en castellano. Tampoco tiene títulos. Filmamos los cartones en el estudio de Cris Marker (¡Si te digo que pasó todo el mundo por la película!), pero eso se perdió. La película llegó a París en estado de premontaje. No estaba terminada, sino que solo había una primera copia de trabajo. Volker Schlöndorff y Anatole Dauman habían pagado la compaginadora, el tiraje de negativo, el tiraje de copias para trabajar... pero igualmente faltaron cosas, como el subtítulo y los títulos. Cuando se la mostré al director de Rotterdam, ellos decidieron pagar el subtítulo para que la película se pasara en el festival. Cuando se pasó en el San Martín, hicimos la traducción con Román. Teníamos todos los pedazos, pero resulta que el San Martín no tenía tiempo para subtítular. Entonces fuimos con Román las cuatro veces e íbamos lanzando los pedazos en el momento. ¡Hasta las 12 de la noche, todo el día ahí!



–¿Había una noción de pertenencia, una idea de grupo entre ustedes?

–Sí, éramos conscientes de que había una corriente que pasaba... En un momento –no recuerdo si fue idea de Julio [Ludueña] o de Edgardo [Cozarinsky]– planeamos ir a un festival representando al cine argentino moderno vestidos con ponchos. [Risas] Ese tipo de ideas, por lo general, le caía muy mal a la gente de la época.

–¿Cómo se conocieron?

–Yo venía de Rosario sin un *mango* y sin laburo. Mi primer trabajo fue escribir un artículo para *Primera Plana* sobre Bariloche, un lugar que no conocía para nada. Hice *changas*... Yo no sé cómo sobreviví en aquella época. En un momento mientras estudiaba en el Instituto de Cine, vinieron [Néstor] Paternostro y [Alberto] Fischerman. Y me enganché con Alberto y empecé a laburar con él como asistente. En el Instituto también conocí a Román [García Azcárate]. Al resto de la gente –Rafael Filippelli, Dodi Scheuer, Alberto Ure– la conocí a través de la productora [Top Level] de Alberto. Y después vino aquella famosa historia de Santa Fe. Ahí sí se armó realmente un grupo.

–¿Cómo fue esa experiencia?

–Fue un momento extraordinario. Cada uno hizo algo, y todos nos apoyábamos. Recuerdo que volví del hospital con [Jorge ] Valencia (en donde me habían llevado para curarme la herida después de mi accidente con la filmación del corto) cuando me encuentro en el pasillo de Alex con Alberto, que me dice: “Quedó bárbara tu película...”. Después por defenderla casi le rompen la cara al pobre Alberto. En ese momento, sentí que estábamos uno al lado del otro. Eso fue una experiencia verdaderamente increíble que duró solo dos días.

–¿También fuiste a Santa Fe?

–Yo fui a Santa Fe vendado y todo. Éramos cuatro o cinco en el auto de Alberto, que era un Citroën. Y después Alberto decidió defender mi película y ahí fue cuando nos vinieron a decir que nos rajáramos porque nos iban a romper las cámaras.

–*De aquellos cortos, el único que se logró recuperar fue el de Fischerman.*

–La única que quedó es esa... Qué triste. Yo no sé qué pasó con esas películas. Eran una sola copia, reversible además. Creo que en el fondo era muy político y muy ideológico lo que hacíamos. Estoy convencido de eso, aunque nos dijeran lo contrario. Las propuestas eran ya políticas. Para mí, el público de izquierda es reaccionario. No solamente en la Argentina, en distintos niveles, en todo el mundo. Sin embargo, en aquel momento había tal amor por el cine, por parte del público, de los verdaderos críticos y cineastas que no tenían la intención de romper todo porque sí, tenían ganas de hacer cosas y de usar eso como un instrumento. Esto hoy en día no sucede. Con un amigo que tengo en París, siempre recordamos cuando íbamos al Lorca y nos quedábamos en el café de enfrente hasta las 5 de la mañana discutiendo una película que habíamos visto. Esto hoy es inimaginable. Había una crítica de cine americana que dijo que el cine no se murió, que lo que se murió es la *cinéfilie*. Y un poco estoy de acuerdo.

–*¿Qué relación tenían con el underground norteamericano? ¿Fue un referente para ustedes?*

–Sí. De hecho, el que me dio el premio en Mannheim fue uno de sus inventores, Adolfo Mekas, de quien quedé muy amigo. Entiendo por qué les gustó enseguida. Era totalmente la onda de ellos. Yo había visto algunas películas. Estaba también la *nouvelle vague* en Francia, el *free cinema* inglés. Y dentro de eso veía las películas de Peter Watkins, como *Punishment park*, que era completamente *underground*. En Italia también había. Había muchas cosas. Era un momento muy particular, no era solamente acá.

–*¿Y qué relación tenían con la tradición del cine argentino? ¿Había una intención de ruptura?*

–Yo nunca estuve *enforcement* a favor o en contra. Creo que lo despreciábamos más de lo debido. El cine de Demare y de Carreras nos parecía un horror. Mirá lo que hizo Alberto después [*Las puertitas del señor López*]. Soffici me gusta, me sigue gustando. *Rosaura a las diez* no tiene nada que envidiarle a ninguna película americana. Algunos films viejos de Ayala me gustan. Yo era muy comunista y no iba a ver una película

americana ni loco... ni las de Howard Hawks ni las de David Lean. Ahora no pienso lo mismo; al contrario, me parecen geniales. El cine italiano para mí es muy importante, es uno de los mejores. El cine americano es genial. El cine italiano de la época era muy bueno, y sigue siéndolo. Tiene mucho humor y una idea social muy clara. Y todavía funciona. Quedaron menos viejas que las películas más sociales del neorrealismo, que las tenés que poner en la época. Del cine italiano me gustaba muchísimo Antonioni, que no tiene nada que ver conmigo. Al igual que Kubrick. Hacen cosas que son monstruosas. Yo sería incapaz de hacer algo así.

—¿The Players... *para ustedes marcó algo?*

—Yo entré ahí, justo cuando la estaban montando. ¡No entendíamos nada! Igual creo que el día del *shock* fue mucho tiempo antes cuando vi *À bout de souffle*. Ahí dije: ‘Ah, esto se puede hacer’. El problema (con la película de Alberto) es que todo estaba un poco distorsionado porque yo ya lo conocía, estaba un poco adentro. Estaba la película de Alberto, la de Paternostro, la de Becher, que había hecho *Tiro de gracia*. Había todo un grupo que yo no conocía bien, pero como estaba trabajando con Alberto...

—*El Grupo de los Cinco...*

—Que se la pasaron explicando que no había ningún grupo. Yo lo conocía a “Pater” y no tenía nada que ver con Alberto. Ni en el concepto ni en la *démarche*. Hicieron cinco películas por fuera del canon. Era como la *nouvelle vague*... no había dos que se parecieran: las diferencias entre Chabrol y Truffaut son enormes, a pesar de que uno los ponga juntos. Ni hablar de Godard, que estaba aparte. Todos rompieron con algo y entonces se los identificó con una corriente.

—*Ustedes se encontraban con frecuencia en los bares del centro, cerca de las agencias de publicidad donde trabajaban, ¿no?*

—Dependía mucho de la época. Cuando trabajaba con Alberto en su productora, íbamos a La Bola Loca, que estaba enfrente, y a El Bárbaro, que estaba a la vuelta, donde además uno de los socios de Alberto era propietario. La Bola Loca era toda la época antes de *Hallewyn*. Después yo me mudé a Reconquista y San Martín. Rafael tenía la

productora no muy lejos de ahí. Después de hacer *Hallewyn* con Julio [Ludueña] nos pusimos una oficina en Santa Fe y Callao, donde estaba el Cine América. Y entonces ya nos veíamos menos con el resto. En ese momento, Alberto estaba trabajando mucho con el cine experimental, a Rafael lo habíamos perdido de vista y muchos habían viajado. Entre *Hallewyn* y *Nervio*... me dediqué a laburar. No tenía un *mango* y había comprado un departamento medio ruin que tenía que pagar. Julio y yo empezamos a hacer radio, un programa bastante exótico, pero que funcionó muy bien, destinado a ejecutivos y se transmitía los domingos por la mañana. Con Miguel Brascó dábamos recetas de cocina y recomendaciones de restaurantes. Estábamos ganando mucha *guita*, pero yo ya estaba un poco aburrido. Y vino esta gente y me dijo por qué no hacíamos algo... y ahí empezamos de vuelta.

–Julio no hizo más películas...

–Hizo una película solo para chicos que me la mandó por Internet. Durante 23 años tuve muy pocas noticias. La gran sorpresa en Mar del Plata fue cuando yo llegué al hotel, y me tocan la puerta y era Román. Ahora aparezco acá y empiezo a ver lo que hacen unos y otros.

–¿Sos muy cinéfilo?

–Yo tengo una cinemateca de 3600 películas en casa. Soy muy conocido en París porque cuando alguien tiene una duda sobre una película me llama. No me acuerdo de fechas, pero sí de planos... una vez me llamó un periodista para preguntarme si una foto de Mastroiani leyendo un libro en la bañera en *8 y 1/2* era una foto de la película o una foto de publicidad... Nosotros hemos visto todo. En una época con Edgardo [Cozarinsky] y [Alberto] Yaccelini teníamos una muy amiga en común que trabajaba en Artistas Asociados y conseguimos un proyector de 16 mm y sacábamos películas para ponernos al día. Yo tengo una imagen de Edgardo acostado en el piso de mi departamento teniendo su cabeza levantada con las dos manos para ver *El halcón maltés*. O con Dodi [Scheuer], que me consiguió una película de Tourneur (*Out of the Past*) con Robert Mitchum. Hacíamos ese tipo de cosas. Hoy en día están los DVD. He visto mucho de Godard, también toda la *Nouvelle vague*, el cine inglés... Yo me

acuerdo de haber corrido en París de un cine al otro para ver una película de Walsh, para ponerme al día...

*–Encontré un artículo que escribiste para una revista peruana que tenía un tono bastante psicoanalítico.*<sup>450</sup>

–No te olvides que estábamos en la clínica de Fontana, todos. Yo hacía psicodrama dirigido por Alberto Ure. Estábamos muy metidos con el psicoanálisis. El psicoanálisis nunca lo tomé como una terapia. Era genial para meter el dedo por todos lados; para perder el control sin ningún riesgo. Yo iba hacer una terapia para revolver cosas, no porque me sintiera mal...

*–No has escrito mucho.*

–No, en general soy un poco perezoso. He escrito en Rosario cuando hacía teatro. Habíamos hecho una obra de Adamov, y yo hacía las luces y la escenografía. Y me pidieron que escribiera un texto para el programa. Un texto que, como el de la revista peruana, era pedante, serio y explicativo, hablaba de las masas y los volúmenes.

*–Vos comentabas en un momento de la charla que militaste en el Partido Comunista...*

–En Rosario estaba en el Partido Comunista, pero me echaron justamente por el cine. Terminé trabajando para la sección de Cultura en el diario del partido, escribiendo sobre todo acerca de cine. Estrenaron *La guerre est finie*, de Resnais, una película en blanco y negro sobre la guerra de España. El film narra la historia de un militar, un español interpretado por Yves Montand, que se da cuenta de que todo es un desastre. Sabemos que la intervención del Partido Comunista en la guerra de España fue más bien siniestra. Y el film ponía el dedo ahí dentro. Y también hubo otra película, mucho más fuerte, del italiano Florestano Vancini, que se llamaba *Las estaciones de nuestro amor*. Que trata sobre un comunista, pero ya aburguesado. En determinado momento, el protagonista se encuentra en una convención con todos los viejos militantes, y uno era más burgués que otro. Y se empieza a deprimir y se da cuenta de que la sociedad está hecha mierda. Y

---

<sup>450</sup> Nos referimos al artículo “Un cine de transición”, publicado en el número 65 de la revista *Hablemos de Cine*. (El texto completo está reproducido, más adelante, en esta misma sección.)

termina subido a un escenario, donde hay unos pibes cantando, rompiendo los equipos y en un ataque de locura, grita: “¡No me atraparán, no me atraparán!”, y viene la *cana* y los del hospital y se lo llevan. Y yo escribí que era una película absolutamente genial. Y vino un tipo de Buenos Aires a Rosario, y como si yo no estuviera presente dijo: “Esto hay que cambiarlo, porque esto no es así”, y yo lo reputeé y me fui. En esa época, era más pasional que inteligente. Cualquiera se daba cuenta de lo que estaba pasando. La Guerra Española era un tema que yo conocía bastante, que siempre me había interesado. Pero bueno, el PC era la única cosa que estaba en contra de algo en aquella época. En la Facultad de Arquitectura estudiaba Química, en donde el Partido Comunista era muy muy fuerte. Era una época de manifestaciones muy importantes (sobre la enseñanza libre y laica), y yo era dirigente estudiantil y estaba muy metido en todo eso. Políticamente no fui muy aceptable. Incluso cuando era dirigente y abría la boca, todos miraban para otro lado. Por principio trato de no votar al Partido Socialista en Francia; me parecen una banda de atorrantes y burgueses. Voto la *extrême gauche*, y terminamos perdiendo siempre. Terminé por votar a Hollande al final porque no quedaba otra. Pero cuando yo empecé a decir que votaba a Mélenchon, un solo amigo me dijo que él también. ¡Todo el resto nos insultaron!

—¿Cómo fue que viniste a Buenos Aires?

—Yo empecé a hacer teatro en Rosario. Yo soy técnico químico y laburaba en una usina durante el día y después por la noche, en vez de dormir me iba al teatro, y por la mañana siguiente volvía a la usina, como químico. Cuando eso no dio para más me vine a Buenos Aires. No me puedo acordar de qué mierda trabajaba en aquella época. Vivía en un hotel por el centro y comía un chorizo y una morcilla con tomate todos los días. No sé cómo hacía, porque no tenía un *mango*. En Rosario hacía un poco de publicidad, pero no tenía nada que ver con lo que hicimos después acá. En la militancia política, anduve un poco por todos lados, porque partía de la base de que había que hacer algo. Estuve ayudando a cosas del peronismo, aunque no era para nada peronista. La película de Solanas no las proyecté porque nos paró la *cana*. Yo colaboré un poco por ahí...

—Te referís a La hora de los hornos...

–Sí. La vimos en mi casa con “Pino” [Fernando Solanas] y Trix [Trixie Amuchástegui]. También estaba [Alberto] Ure, y los dos estábamos desesperados porque no nos había gustado para nada. Yo creo que el cine no es imparcial. En cualquier documental hay alguien que pone una cámara, un cable; elegís eso. Y si la única propuesta que tiene la película es eso, yo no estoy de acuerdo. Como película no me parece interesante. Yo no soy documentalista, y cuando veo un documental es porque me interesa el tema. Hay algunos documentales que son formidables, el cine social de Ken Loach, por ejemplo. Él hace un Hitchcock militante, que es fascinante. Yo no creo que sea el caso de *La hora de los hornos*. Te quedaba aceptar o no un planteo que no tenía contrapartida. Todas las cifras iban para el mismo lado. Algunas son discutibles. Eso no me gusta. Hay otras películas de “Pino” que tienen una intención estética más interesante.

–*Ustedes reivindicaban la ficción en un momento en que el registro privilegiado de retratar lo social era el documental.*

–Sí, totalmente. Yo creo que es la única manera. Yo asumo que estoy inventado. La objetividad es imposible. Cuando voy al cine, quiero ver algo distinto de la realidad. Yo creo en la ficción. Si te digo los directores que me gustan, ninguno de ellos es realista. Las primeras películas de Bergman me parecen geniales. Lo mismo con el cine argentino. Que yo sepa Alberto muy realista no era. Rafael tampoco, y Julio tampoco. Para mí, es una decisión profundamente ideológica y política. De todas maneras, creo que perdimos la batalla. Me van a tirar con un zapato, pero creo que nos cagaron completamente, y que hoy en día ganó lo otro, aunque suavizado; no hace falta hacer *La hora de los hornos*.

**2.2. Entrevista con Román García Azcárate, guionista, productor e intérprete de *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* y guionista de *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, realizada el 5 de junio de 2013 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.**

–¿*Cómo fue ser parte de estos dos proyectos cinematográficos tan particulares?*

–Las dos películas de Miguel se hicieron bajo dictaduras diferentes, pero dictaduras al fin. El primer caso, toda la parte del guión se desarrolló con una serie larga de

reuniones, básicamente en la casa de él, que era por acá cerca [en el barrio de Congreso]. En esa época, todavía estudiaba cine en el Instituto y no me podía incorporar al proceso hasta que no terminara mis estudios, ya que eran varias horas diarias todos los días. Cuando finalmente rendí los exámenes y terminé el Instituto, pude sumarme de forma más regular. Y la propuesta de Miguel era que me incorporara desde la instancia del guión como jefe de producción para tener en cuenta las condiciones de producción desde la propia escritura. Lo mío no era una supervisión al estilo: “No, *che*, esto es caro, reduzcamos los costos” (aunque, de hecho, eso sí ocurría), sino que el aporte creativo que yo hacía era igual o mayor que el de cualquiera. No soy un tipo de producción, sino un creativo. Trataba de cuidar la producción, pero sin dejar de involucrarme totalmente en la parte creativa, inventiva. Como, por ejemplo, en la escena del teatrillo de Hallewyn, que era muy conveniente por las dos cosas. Resolvíamos tres actos sexuales, que eran tres actos teatrales, si se quiere, con dos *mangos*. Todo esto a partir del hecho de que la plata que había era mínima, mínima, mínima.

—¿De dónde salía el dinero?

—En parte del bolsillo de Miguel, también de su mujer de entonces [Rosalba Orena]; era una sociedad familiar. Nadie cobró, salvo algún electricista. Todo el mundo iba atraído por lo que quería hacer y por el tipo de grupo que éramos. Lo clandestino era parte de una sociedad forzosa por cómo eran las condiciones. Pero no dejaba de tener su lado atractivo, su lado romántico, si se quiere. Pero en esa época el cine estaba muy limitado. No es casualidad que hayamos coincidido tantas personas sobre todo detrás de cámara. Es llamativa la cantidad de gente que estaba participando en eso. ¿Por qué? Porque era un proyecto muy singular. Y porque aun dentro del cine clandestino era un cine no alineado con formaciones tradicionales. No era un cine peronista. No era un cine necesariamente antiperonista, si bien el personaje de Hallewyn era un símbolo del populismo, que le cabía como anillo al dedo a la figura de Perón...

El atractivo hacía que la gente dejara de lado una cantidad de cosas, no solo por eso, sino porque coincidía mucho con aquellas generaciones, y lo digo porque ahora me parece que no sucede. *Hallewyn*, por ejemplo, se hizo con horarios delirantes de rodaje. Eran las cinco de la mañana y estaba todo el mundo despierto trabajando. Y varios de



los que estaban, actores incluidos, se iban después a *laburar*. Había que bancar el hecho de estar veinticuatro horas activo.

—¿Cuánto duró el rodaje?

—No te puedo decir con seguridad. Había plazos iniciales que después no se cumplían... Arrancamos la película con mucha fuerza. Por ahí los primeros días se rodaban dos escenas, dos actos, que eran dos rollos, equivalentes a 20 minutos, que era un porcentaje enorme... pero era un ritmo que no se podía sostener por una serie de cuestiones: la falta de sueño y los conflictos internos. La falta de plata hacía que las cosas se resolvieran de otra manera. Es muy difícil hacer producción sin guita. Yo también me mandé algunas macanas, como que no estuviera una cosa en determinado momento. Cuando Cozarinsky levanta la mesa con un trabuco, debía tener una espada en vez de un trabuco. Fue un error mío. Nada muy importante, pero tenía que ver con que por ahí empezábamos a filmar ese día a las doce de la noche, y la casa de utilería había cerrado a las ocho. Por otro lado, conseguir las cosas sin plata demoraba y complicaba las cosas...

—Y las cámaras, por ejemplo, el equipo de filmación... ¿eso se alquiló?

—En principio se iba a hacer con una cámara Arri BL [Arriflex BL 16 mm] que tenía Carlos Sorín. Era una cámara muy extraña, dado que se la había adaptado para que funcionara marcha atrás. Carlos la había comprado aprovechando esto y él la iba a modificar. Pero ese arreglo que iba a hacerle nunca sucedió. Entonces sí, se pagó un alquiler de cámara. Hoy no me atrevo a decirte cuántas de esas cosas se saldaron, como el laboratorio, por ejemplo... El dueño del laboratorio, que era “Pino” Farina, de buena onda nos bancaba y esperaba.<sup>451</sup> Pero en algún momento quería cobrar. No era un tipo de plata, nos hacía un favor. Nos revelaba y lo íbamos a buscar. La poca plata que había no iba destinada a saldar ese tipo de cosas. Los gastos fueron, fundamentalmente, la comida, los reflectores y la ropa (sastrería teatral), que eran alquilados. Yo perdí un

---

<sup>451</sup> José “Pino” Farina, presidente del Laboratorio Tecnofilm. Este laboratorio, con sede en Riobamba 477 de la ciudad de Buenos Aires, funciona desde la década de 1940 y es dirigido desde los años sesenta por José y Ernesto Farina, sobrinos de su fundador. Con una infraestructura inferior a la de Alex, procesa material de producciones de menor importancia que su “hermano” mayor. Si bien no representa un peligro en términos de mercado, es sin dudas quien ocupa la franja que sigue a la de Alex.

esmoquin, porque en el medio de la película me casé y me fui de viaje. Un esmoquin que era de mi viejo y que usaba yo. Es el que incluso llevé al Festival de Mar del Plata. Un traje blanco que aparece en la película, que después se devolvió porque pensaron que se había alquilado en la misma casa que se alquiló el resto. Así que el traje nunca apareció. En definitiva, los gastos fueron los básicos.

–¿Alguien del equipo técnico cobró?

–Yo creo que un jefe de producción que me reemplazó en ese tiempo que estuve afuera, después de un conflicto interno... creo que él cobró unos pesos. Todos los del equipo técnico eran gente de cine, pero con intereses en el proyecto. Todos. Bebe Kamin como asistente, por ejemplo, era un tipo de los nuestros. Alguien con quien te encontrabas en el laboratorio, en un café, en otros proyectos profesionales. Eran intereses que compartíamos. Estuviéramos más o menos de acuerdo. Los actores tampoco cobraron un *mango*. La gente aparecía interesada. Cobró también un reflectorista, pero ¿qué interés puede tener un reflectorista en un proyecto así?

–Vos hablás de un proyecto compartido...

–Esa actitud de poner el lomo, de poner el hombro, de apoyar... Está bien que había intereses estéticos y políticos importantes. Todo esto era, muy a su manera, cine de oposición; cine contestatario. Era un medio de canalizar muchas cosas que muchos pensábamos y con las cuales estábamos de acuerdo. También hasta cierto punto, porque las vertientes eran muy diversas. Había un abanico muy extenso respecto de la gente de izquierda y dentro del peronismo también. Eso sí, no había gente de derecha en ningún nivel.

En otros intentos que hice, en los cuales convoqué gente, he notado una enorme resistencia a *laburar* si no está la plata. “Yo me tengo que ganar la vida...”, me decían, y sí, “yo también”... Pero yo estaba cómodo en esa posición. De hecho, para la segunda película [*Beto Nervio...*] me dejé echar de un empleo. “Si yo sigo llegando tarde – pensaba (porque estábamos filmando o escribiendo el guión)– en algún momento me van a decir que no va más...”, y ocurrió... Tenía que entrar a las nueve de la mañana, y

llegaba a las diez y media o más tarde, incluso. Y me pregunté: “¿Qué hago?, ¿sigo con la película o con mi trabajo?” No tenía ahorros, era joven...

–¿En ese momento en dónde trabajabas?

–En una agencia de publicidad como creativo, como redactor. En la segunda película, trabajaba frente al Colón. Y yo me lo planteé así: ‘Si me echan, bueno’. Lo tenía clarísimo.

–¿Preferías relegar una serie de cosas por tus convicciones estéticas e ideológicas?

–Poco antes de que se terminara la posproducción de *Hallewyn*, el dueño de un estudio de cine en el que había trabajado me propuso que dirigiera un largo. Se trataba de un argumento comercial, con cierto “mensaje”, que había escrito otra persona. Gran parte de la producción y la financiación estaba resuelta, porque el estudio contaba con un equipo completo de personal técnico, mucho equipamiento (sala de edición incluida) y su sociedad con un laboratorio de imagen. Aquello era lograr mucho para mí, que tenía entonces 24 años. De modo que tuve que sopesar bien qué hacía: si aceptaba la oferta y empezaba ahí mismo mi carrera de director de largos o si viajaba a Europa con *Hallewyn*, idea que ya estaba más que en germen. Opté por jugarme por *Hallewyn*, porque era un tipo de cine en el que creía, a diferencia de lo otro, que me favorecía claramente en lo profesional, pero que como cine en sí me atraía menos. (Después, mi mujer de aquella época me pasó la factura por lo actuado.) No fue una decisión gratuita ni sencilla. Expresa, sí, por dónde pasaban los tantos, por lo menos para mí.

–¿Las condiciones fueron similares entre la primera película y la segunda?

–En los hechos sí. Como muchos proyectos montados en la figura, por lo menos teórica, de la cooperativa, no se cumplieron una serie de cosas, más difíciles de cumplir en el cine que en el teatro... Tengo la imagen de un contrato, y seguro eso coincidió con *Nervio*... Yo no tengo ese recuerdo con *Hallewyn*, no me acuerdo. Y por qué te lo digo: no había quedado un buen gusto con *Hallewyn*... Ante la entrega de tanta gente, que después cada uno no recibiera un poco de acuerdo con lo que había puesto era molesto. Nadie estaba por el *mango*. Nadie estaba cuidando el puesto. Pero, por otro lado, eso le

daba cierto derecho al otro a reclamar. Por ese motivo se le dio una solución formal y más delicada en *Nervio*... Igualmente no dejó de ser una expresión de deseo, dado que después tampoco entró plata.

*–¿No cobraron algo de dinero con los premios obtenidos en el exterior?*

–Entraron unos pesos con el premio que obtuvo *Hallewyn* en Mannheim. No era una plata importante, creo que eran cinco mil, a lo sumo, diez mil marcos. Plata que se había invertido en viajar hacia allá (fuimos Miguel y yo con nuestras mujeres en ese momento). Así como fuimos, con una mano atrás y otra adelante, nos quedamos sin *guita* después. Al poco tiempo, estábamos buscando trabajo y viendo cómo nos arreglábamos para comer. A mí me encantaba, pero no era fácil.

*–Miguel Bejo me comentó que las dos películas fueron bastante conflictivas...*

–Sí... bancar a todo ese grupo de gente era un gran lío porque la gente tenía que irse a trabajar... ¿vos viste que el cadáver de la madre en *Hallewyn* son dos actrices?

*–Yo le preguntaba a Miguel Bejo respecto de la situación política. Ya que una cosa era filmar a principio de los años setenta y otra, muy distinta, a fines de la década en pleno Proceso militar. ¿Había una cierta inconsciencia en rodar las escenas de Beto Nervio..., por ejemplo, que incluían a hombres armados en la calle a plena luz del día?*

–Yo creo que más que inconsciencia nos faltaba información. No sé quién de nosotros tenía una visión real de cómo eran realmente las cosas. Me parece que por ahí puede pasar el tema. Creo que era una ignorancia de la gravedad que podían llegar a tener las represalias. Por lo menos parcialmente.

*–También me comentó que con Beto Nervio... él se tuvo que llevar la copia a Francia y que la terminó de compaginar allí con el desafío de armar una historia que tuviera cierto sentido.*

–Yo estuve muy enojado con todo eso. Yo creo que el proceso que siguió en ese aspecto la película... quienes vieron la película allá con lo que estaba, con lo que había, le

dijeron: “Esto no es para Europa hoy”. Y el “hoy” era lo más débil. Le sugirieron que si quería que funcionara y que mínimamente se entendiera en Europa, la modificara. Sin embargo, la película es la Argentina, de nosotros, de quienes la hicimos bajo esas circunstancias. Sufrió muchos cambios con el montaje. Tal vez haya ganado en términos de duración y comprensión, pero nosotros habíamos pactado otra cosa. No es una película radicalmente distinta, pero hubo sablazos muy gruesos. Hubo otras cosas también que, te soy sincero, hoy no recuerdo. Pero fue un disgusto grande.

–¿Las películas pudieron exhibirse en la Argentina en aquel momento?

–*Hallewyn* se mostró acá solo en Alex y en alguna que otra privada. Muy poco después nos fuimos con la película al exterior. Pensé que ni siquiera se subtituló. Yo me acuerdo que la película se estaba procesando (le faltaban una serie de detalles) y, simultáneamente, estábamos hablando con las autoridades de los festivales internacionales para negociar los términos: si nos daban esto o aquello, dónde podíamos parar, etcétera.

–*Hallewyn es una película que tiene muchas referencias locales, ¿cómo fue la recepción en Buenos Aires y en los festivales europeos?*

–Personalmente no veo a *Hallewyn* como una película clara. En el sentido de evidente. Ha habido una gran distancia del público respecto de los contenidos de la película tanto acá, en la Argentina, como afuera. Sin embargo, una cosa fue la privada masiva en Alex, donde había cineastas, intelectuales, amigos, familia... y, además, hablada en español (pese a todas las complicaciones técnicas que tiene el sonido de la película, que no permite entenderla fácilmente en una primera vez), y otra, los festivales europeos. De la privada en Alex, prácticamente la siguiente exhibición fue en el Festival de Locarno, ¡y sin subtítulos! Leía en voz alta con el micrófono cerca de la pantalla. No me acuerdo si habíamos preparado los diálogos o una síntesis. Para colmo, en el programa del Festival de Locarno habían transcritto la primera escena y no la síntesis de la película entera. Había bastante gente en la exhibición en una sala grande. Pero no entendían. Había poca gente que se reía. Y fue una constante que la gente se levantara y se fuera. Hay escenas que son agresivas para cierto público.

Me acuerdo que en aquella primera función en Alex invité a último momento a una tía mía con su hija y fue, cómo te puedo decir.... ella era estanciera, gente de mucho dinero. Vos invitás a gente, pero en el momento no tenés mucha conciencia de todo lo que van a ver... Por otro lado, como había muchos personajes en la exhibición, los más reconocidos tal vez eran Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido, la gente que estaba por fuera del ambiente artístico esas cosas le gustaban. Después, una de ellas, no me acuerdo si mi tía o mi prima, me hablaba de la actriz que se masturbaba en cámara. Si uno piensa que esta gente, católicos, religiosos, clase alta, tradicionalistas... No era en ese sentido un cine diáfano.

*–Aunque la gente no entendía lo que pasaba, en Locarno igualmente ganaron un premio con el film...*

–El Festival de Locarno estaba dirigido en ese momento por Moritz de Hadeln, un suizo que ahora dirige otro festival. Que no recuerdo si es Berlín u otro. Ahí en Locarno conocimos al director del Festival de Mannheim, quien nos invitó; un viejo durito, pero agradable. Y en Mannheim ganamos. Y ahí estaba nuevamente De Hadeln, dado que los directores de los festivales iban a otros para ver qué había, si invitaban a alguien... Y lo que nos había dicho De Hadeln era que, si la película hubiera llegado subtitulada a Locarno, hubiéramos tenido un premio mejor. Creo que obtuvimos el premio del jurado de los jóvenes o algo así. Pero subtitulada la película hubiera logrado más cosas.

*–¿Para Mannheim fueron ustedes mismos los que subtitularon la película?*

–Sí, también nosotros. Todas las cuestiones técnicas, que en una situación normal hubiese implicado a un tercero, las hacíamos nosotros. Toda la película se hizo así. Hoy con el Adobe Premiere podés hacer toda la mezcla, la edición, sacar mejor calidad de sonido. En aquella época, no...

*–¿Cómo siguió el circuito internacional del film?*

–La idea de llevar *Hallewyn* a Europa era conseguir plata para filmar otra película. Después de Mannheim fuimos a un Festival de Cine y Ensayo, auspiciado por la Cicae [Confederación de Cine de Arte y Ensayo], que se reunía en España. Había una decisión

muy importante de premiar una película en 16 mm aquel año. Y concursamos. El premio del festival era la exhibición obligatoria de la película ganadora en toda la cadena de cine de arte y ensayo europeo e internacional. Solo en Francia tenían más de treinta o cuarenta cines. Y no ganamos por muy poco. La noche anterior, creo que estábamos con Volker Schlöndorff y viene Paul Leduc y nos dice: “El premio es de ustedes”. Pero no se dio. Se lo terminaron dando a una película francesa muy aburrida, en 16 mm.

–*En un momento hacés referencia a “nosotros, el grupo...”*. ¿Quiénes integraban “el grupo”?

–Éramos más un grupo humano que uno funcional. Los más cercanos éramos Miguel Bejo, Rafael Filippelli, Alberto Ferreiro (en la primera película), yo desde luego, Carlos Sorín, Vicente Batista (el cuarto guionista de *Hallewyn*), que era un tipo de izquierda no peronista. También Osvaldo de la Vega, que era actor, era bastante del grupo, aunque menos amigo. Alberto [Fischerman], que era un poco mayor, y también era del grupo. Julio Di Risio, el compaginador, no era amigo pero era muy buen tipo, muy buen artesano. Julio era un tipo de laboratorio. Miguel Pérez también era amigo, pero no era del grupo chico... la película termina siendo un nexo.

Y en ese sentido también ves quiénes estaban de un lado y quiénes del otro. En el sentido de que no se invitó a gente de Cine Liberación. Con Raymundo le preguntábamos cosas, técnicas, y esas cosas, pero que recuerde tampoco fue a la filmación. Eso fue en *Hallewyn*. Con *Nervio*... fue un poco distinto. En *Hallewyn* también estaba Jorge Heyes, el novio, pero que aparecía más en el grupo chico de *Nervio*... En *Nervio*... estábamos mucho Jorge, Miguel y yo. Nos veíamos más regularmente. Éramos todos un poco más profesionales.

–¿*Dónde se reunían?*

–Coincidíamos en Alex. Estaba este otro laboratorio, Tecnofilm, que era donde procesábamos *Hallewyn* y cuyo dueño, “Pino” Farina, terminó también siendo socio de

Alex.<sup>452</sup> Pero el cine profesional, que incluía al cine publicitario, se llevaba adelante en Alex. Ahí íbamos todos. Tenía unos pasillos enormes y un *hall* muy grande también donde la gente iba, entraba, esperaba, te llamaban por teléfono... Además del laboratorio en sí, estaba la sala de proyección, y muchas moviolas: tendría más de treinta salas de edición. No era un lugar de reunión, pero cuando coincidías, entonces sí venían los chismes, los chistes. A veces estabas en una sala de edición pegada a la de un compinche, entonces también te la pasabas hablando, haciendo bromas... También tenía un bar arriba. Ahí coincidíamos prácticamente toda la gente del ambiente: Bebe Kamin, Miguel Bejo, Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Raymundo Gleyzer, yo... eran épocas en que la gente también empezaba a irse. También por ahí pasaron Raúl de la Torre, Leopoldo Torre Nilsson, Rafael Filippelli, que era uno de los nuestros.

Nuestro grupo coincidía más en la casa de Miguel, a menudo y de forma social. Nos juntábamos a cenar los fines de semana o en la semana. Cuando estábamos escribiendo la película, pero antes y después también y en rodaje, según qué pasaba ese día.

*–Los directores también participan en las películas de otros directores como intérpretes, como montajistas... hay circulación... una idea de solidaridad.*

–Por ahí venía un día Dodi [Scheuer] y me decía: “Estoy filmando este corto, ¿me hacés de jefe de producción? ¿Me das una mano?”. Pero eso no me habilitaba a mí a pedirle algo a Dodi después. Con grados variables, éramos todos más o menos amigos. Aparte había gente muy interesante. Bebe [Kamin] era un intelectual. Fischerman también. Bebe, por ejemplo, leía a Melanie Klein, yo en esa época me analizaba mucho... y ese era otro factor de unión. Varios coincidían en una clínica en particular.

*–La de Fontana...*

–La de Fontana. Pero algunos también compartían analista. Se hablaba de cine, de política, de psicoanálisis, de la vida de nosotros. Comíamos, tomábamos, fumábamos,

---

<sup>452</sup> A principios de la década de 1980, Tecnofilm cierra para fusionarse con Alex. José Farina pasa a controlar el área de producción; su hermano Eduardo ocupa el segundo lugar, y Crespi conserva el control administrativo y financiero. En un artículo del diario *Ámbito Financiero* de Buenos Aires, del 26 de julio de 1988, se lee: “Quizás uno de los pasos más importantes en la historia de los Laboratorios Alex fue la fusión con el laboratorio Tecnofilm, propiedad de los hermanos José y Ernesto Farina.



según los casos íbamos con esposas... lo pasábamos muy bien. Era gente interesante: Fischerman, Filippelli, Scheuer, Cozarinsky, Yacellini, "Tito" Ferreiro, que hace del hijo en *Hallewyn*. No es que eran tipos de cine y nada más. Ahí no entraba una cantidad de gente, un De la Torre, por ejemplo, o un Subiela.... Con la gente de Cine Liberación coincidíamos en algunos aspectos, pero no éramos de esa rama. Raymundo [Gleyzer], por otra parte, era un tipo muy interesante... "Tito" Ferreiro era un tipo agradable, entrador. Muy simpático. Muy amigo de Rafael [Filippelli]. Hace poco le hice una nota a Rafael para la revista *Ñ*. Es un tipo interesantísimo. Alberto Fischerman también. Era muy conceptual. Se lo pasaba observando, analizando cine, tal película, tal director, tal hecho. Muchas de las películas que hizo, como *Cureta* [*La clínica del Dr. Cureta*, 1987], son en el fondo investigaciones, que te pueden gustar o no... a mí hay cosas que no me gustan.

–*Ahora que mencionás a Fischerman, ¿The Players... significó algo para ustedes?*

–*The Players...* sí, pero el resto de las películas del Grupo de los Cinco no: la de De la Torre, *Juan Lamaglia y Sra.*; la de Stagnaro, que nunca se terminó... la de Becher era la única que tenía algo y la de Paternostro... Bue... A mi modo de ver, casi todo ese grupo tenía una forma de endulzar o distorsionar la imagen... un exceso del manejo del lenguaje de la publicidad, como contaminado por eso.

Fischerman, en cambio, sí estaba en relación con nuestro grupo. Por su búsqueda, por su interés (en la de Becher también había algo de eso). El film planteaba dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, era una película producida por el director con plata de la publicidad, dado que en esa época ganaba muy bien. Eso llamaba mucho la atención. Por otro lado, efectivamente, había formas nuevas, intentos nuevos. Un manejo diferente de la cosa.

–*Un manejo diferente de la cosa política también...*

–En la época en que estábamos filmando *Hallewyn* tuvimos el ofrecimiento de hacer cine militante, que incluía propuestas muy concretas como, por ejemplo, la de hacer un documental didáctico de cómo se arma una bomba molotov. Y, sin embargo, se optó por otra cosa... yo entiendo que un cine revolucionario no es eso. En el Festival de Locarno

que te comentaba, por ejemplo, uno de los coloquios se llamaba “Cine y revolución”. El nivel teórico de la gente era tan quedado... Lo que a mí me interesa es un cine que en sí sea revolucionario, se revolucione, busque. Hasta dónde se pudo llegar... bueno. Tampoco se pudo llegar mucho más allá, porque tampoco filmamos casi... pero eso es en parte harina de otro costal.

*–Uno de los debates más interesantes es el que planteó Raúl Ruiz en el Festival de Viña del Mar en 1969, cuando dijo que era un festival de cine y debían hablar de cosas más importantes que la revolución como la distribución. Y se armó un gran revuelo.*

–Raúl cambió muchísimo. Era un tipo delicioso. Muy especial. Yo le hice una entrevista hace algunos años. Lamentablemente, luego tuve que editar esa charla, después que murió. Él hizo una carrera muy rica, muy extensa. Entonces él pudo remover muchas cosas, hacer lo que no logramos nosotros.

*–En ese momento, ¿ustedes eran conscientes del lugar que ocupaban en el campo?*

–Sí, totalmente. Era lo que queríamos hacer. Lo nuestro era cine subterráneo. Era coherente con lo que queríamos hacer. Al margen de que hubiéramos querido hacer más. No nos proponíamos hacer algo comercial. Porque aun las películas que se proclamaban no comerciales eran comerciales. Nosotros arrancamos filmando en 16 mm. No es una casualidad. Veíamos y teníamos referencias del cine *underground*... De hecho, nos favoreció en el Festival de Mannheim, donde ganamos el premio mayor, la presencia de Adolfo Mekas.

*–¿Por qué creés que no se pudo armar un circuito paralelo de distribución?*

–A diferencia del Grupo Cine Liberación o del Grupo Cine de la Base, nosotros estábamos bastante en pañales respecto de la organización. El aparato peronista es una cosa. Nosotros no teníamos un aparato así detrás. Yo mismo he ido (yo, y varios también, entre ellos, Miguel) a hacer exhibiciones de *La hora de los hornos* sin formar parte de Cine Liberación. A mí lo que me interesaba era vivir de cerca la experiencia de las exhibiciones clandestinas de cine político. Yo no era peronista, pero, sin embargo, se dieron así las cosas... una forma de vincularse a una organización peronista para hacer

eso... Quiero decir que nosotros mismos, viniendo de otro palo, colaborábamos con ellos.

Ahora recuerdo que uno de los actores reclutaba gente diciendo: “*Che*, estamos haciendo una película maoísta, ¿no te querés prender?” [Risas] ¡De alguna manera había que reclutar gente! No teníamos más que eso. Ni siquiera teníamos una entidad política definida. A raíz de que Miguel empieza a salir con su mujer actual, que era peronista, Miguel mismo le empieza a dar una lectura teórica diferente a *Hallewyn*.

–¿Qué los diferenciaba de Cine Liberación?

–Getino, Solanas, Vallejo tenían sus bases político-partidarias. Sus fuentes de organización. No era nuestro caso. De hecho, despreciábamos varias de las cosas que hacían los de Cine Liberación. Yo he llegado a admirar con el tiempo la película y a “Pino”, con toda su megalomanía y asunto, pero las primeras veces que vi *La hora de los hornos* me resultó absolutamente demagógica, convencional en ciertos aspectos. Nosotros apuntábamos lejos, más a la izquierda. No solo en lo político, sino en lo cinematográfico. Nosotros queríamos hacer cine revolucionario en cuanto revolucionara cuestiones del cine. Estábamos mucho más cerca de Godard o de cierto tipo de cine polaco, húngaro o español, como Marco Ferreri. O del nuevo cine americano. Queríamos mover mucho más las cosas. Se llegó hasta donde se llegó por distintas cosas. Y ahí lo económico también tuvo muchísimo que ver. Yo me tuve que quedar en Barcelona traduciendo, lugar donde nació mi hijo. Tampoco contábamos con una organización que te podía tirar unos *mangos* para que volvieras.

–El gran acierto de Cine Liberación fue su estructura para la distribución y exhibición.

–Y ahí es donde el cine subterráneo no pudo armar ese circuito. Es un hecho grave. No me acuerdo exactamente cómo fueron las distribuciones de Raymundo Gleyzer. Sé que se hicieron con bastante regularidad. Pero, bueno, ahí también había una estructura partidaria. Cine Liberación sí exhibió bastante, de alguna manera o de otra... y cumplieron con sus objetivos, trabajaron en la línea de los objetivos que habían trazado. En nuestro caso, los hechos son elocuentes. No conseguimos financiación. Y tampoco se ganó en otros festivales. Bueno, sí, Edgardo Cozarinsky, que era amigo, pero después

siguió filmando en otros lados... Es que lo nuestro no era un cine clandestino; era cine *underground*.

**2.3. Entrevista con Edgardo Kleinman, director de *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* y sonidista de *Puntos suspensivos*, realizada el 3 de junio de 2013 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.**

–¿Cómo llegaste a incursionar en el cine? Vos empezás como sonidista...

–Yo durante años tomé cursos de cine en lo que era la Asociación de Cine Experimental (ACE). Lo curioso es que cuando tomé los primeros cursos con Federico Nieves e Ignacio Fichelson, ya traía un bagaje de haber visto como *amateur* mucho cine mudo y sonoro. También había trabajado como crítico. En aquel momento, había dos revistas de cine: *Tiempo de Cine*, que la hacía mi amigo Samaritano, y *Cinecrítica*, que era la izquierda de la crítica. Yo estaba en el Consejo de Redacción de *Cinecrítica*. En 1961, fui como corresponsal de la revista a la Segunda Declaración de La Habana en Cuba. La noche previa al acto, se rumoreaba que iban a haber atentados. Entonces, para poder entrevistar a uno de los directores del Icaic, tuvimos que quedarnos toda la noche en la vereda rodeados de ametralladoras... al final no pasó nada. Después con un gran amigo mío, Ismael Mansilla, hicimos la biografía de Chaplin para el Cedal [Centro de Estudios Democráticos de América Latina], y una historia del cine argentino para chicos. Más tarde, me dediqué a la docencia dictando la materia Historia del cine. Entre mis alumnos estuvieron Octavio Getino, “Pino” Solanas, Lita Stantic... Fui yo el que le mostró a Solanas por primera vez la película de Porter *Great Train Robbery*.

–¿Cómo fue que decidiste filmar *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*?

–Me decidí a hacer *Repita*... después de mi experiencia como sonidista en *Puntos suspensivos*. No fue fácil. En aquella época, era difícil encontrar negativo color porque escaseaba. Prácticamente no podía regrabar las escenas por el poco material que tenía.

–Como sonidista, ¿le dabas mucha importancia a la banda de sonido?

–Por lo general, el cineasta se apoya en la imagen, en el ojo. Y yo no venía del ojo, venía del oído, que es más abstracto, menos analítico. Tuve una formación musical. Desde chico estudié piano, composición, armonía, música clásica... Y en todo eso estaba cuando hice el sonido de *Puntos suspensivos*, que tenía unas sutilezas... Estuvo, compositivamente, muy trabajada la banda de sonido del film.

Mi película se montó en los Laboratorios Alex. Y no se hizo con sonido directo, se hizo todo regrabado. El sonido directo fue tomado solo como referencia. Después se hizo el doblaje. Los diálogos entre los actores tenían la misma calidad que la música o que los ruidos; todo era banda de sonido. En Alex nunca pudieron hacer que el sonido óptico no tuviera soplo. En cambio, mi sonido magnético era perfecto. Cuando se pasaba la película, el sonido era maravilloso porque, claro, era magnético; era la regrabación mezclada.

–Repita con nosotros el siguiente ejercicio *empieza con un contrato entre el cliente, Arturo, y la prostituta, Nelly, en un hotel...*

–La primera parte de la película se llama “El contrato”. Es una etiología del consumo. Es decir, tu consumo de poder sexual. Porque en el fondo no es conseguir una satisfacción sexual, es conseguir la posesión de esa persona por una hora y media, adueñarse. ¿Cuántos chicles puede comprar con un minuto de ella? ¿Cuántos viajes en subte? Se va avanzando sobre sus gustos sexuales, sobre la relación con la prostituta.

Un dato interesante. Cuando él sale del baño, ella ya está metida en la cama. Es una cama que tiene un secreto que no vio nadie. Y nadie lo vio, probablemente, porque era muy fugaz: la almohada era celeste, la sabana de abajo era blanca y el cubrecama era celeste. Ellos estaban metidos dentro de la Bandera. Tal vez en esa copia se veía, pero uno podía no verlo... eso era un chiste.

–¿Hay más de esos “chistes” ocultos en el film?

–No recuerdo si era el principio o al final (creo que al principio) había una cita del cine francés. En 1970 en el cine francés había censura, pero una censura particular; sobre todo por el tema de Argelia; no podías meterte con el Frente de Liberación Nacional.

Entonces te daban un número, y tenías que poner una placa, que decía: “*Visa de control cinématographique* número tanto...” Así lo hicieron todos: Godard, Bresson, Truffaut. Godard ponía: *visa de con trol cinématographique* (“con” es mierda en francés... “visa de mierda”) [Risas]. Entonces mi película empieza con ese cartel. Una placa que acá no tenía ningún sentido, no correspondía. La censura argentina directamente te prohibía la película, no existía un número... Yo puse ese “control”, que era el número de teléfono de Edgardo Cozarinsky, y cuando lo vio, se mató de risa. Era el número de Buenos Aires, donde vivía con su mamá.

–*Ya que lo mencionás, ¿Godard fue un referente importante para vos?*

–Era fanático de Godard: *La chinoise*, especialmente *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. Dos tipos sentados en un bar, y vos no podés verles la cara. No importa cómo son, sino lo que dicen... ya que los vas a ver después igual. Una película que también está pensada desde el sonido. Provocadora.

–*Volviendo a Repita con nosotros..., podemos decir que está protagonizada, en realidad, por tres personajes.*

–Sí, esa radio curiosamente va a ser el tercer personaje. Mientras ellos [Nelly y Arturo] escuchan música por la radio, de pronto suena una marcha militar. En 1972, una marcha militar puesta en cadena nacional era un golpe de Estado. En realidad, no era un golpe, porque militares ya había; era una lucha intestina dentro de sectores del Ejército. Era el reemplazo de un militar por otro. Se fue Onganía y le sucedió Levingston... y al final, Lanusse. Volviendo a la película, en ese momento, o un poco después, una voz dice: “A continuación hará uso de la palabra, el presidente de la Nación, el general doctor, tal...”. Lo que le sigue es un discurso sacado del inicio del discurso de Onganía cuando anunció el fusilamiento, el ajusticiamiento de Aramburu.

–*Además del discurso de Onganía, ¿tomaste otros textos de referencia para componer la disertación del presidente?*

–Sí. En un momento, esta voz comienza a dar recomendaciones de cómo tratar a los hijos del personal de servicio. Eso es una cosa que yo saqué de *La Nación*, terrible.

Cuando lo leí, se me congeló la sangre, y dije: 'Esto tiene que estar'. En otro momento, la voz del presidente lee una carta: "¿Me casaré, tendré hijos, saldré de pobre?... Desdichada, Caseros, Buenos Aires". Eso no estaba en *La Nación*, pero sí en una revista de la época, de una tipa que le hacía una pregunta a un grafólogo. El presidente le contesta: "Sí, vos te vas a casar, vas a tener dos hijos, vas a ser feliz, pero para que eso ocurra, vas a tener que modificar tu letra T". Y le explica cómo tiene que cambiar su letra; hacerla más inclinada, etc.

*–Es una voz que va mutando continuamente...*

–Es que el presidente no es exactamente el presidente. Es algo más. Es un sistema de gobierno, o de poder, que no da un discurso coherente, sino que va a tratar de seducir a cada uno de ellos. Es una tercera persona, un monstruoso poder que habla por la radio.

*–¿Por qué el decreto presidencial prohíbe "la concreción del orgasmo"?*

–Eso en los setenta tenía más sentido que hoy. En el Berlín de 1930, hubo un psicoanalista del círculo de Freud, llamado [Wilhelm] Reich, que planteaba la importancia del orgasmo. Estaba preocupado por la desaparición del orgasmo entre los trabajadores alemanes. Y él decía haber encontrado un aparato que ayudaba a lograr orgasmos (orgamons). Un invento que llegó a interesarle incluso a Einstein, que le pidió que le mandara una especificación técnica y química del aparato. Reich fue prohibido en Alemania, y se tuvo que escapar a los Estados Unidos, donde lo terminaron metiendo preso. Fue un tipo que sufrió una persecución espantosa. Era tal la importancia que se le daba al orgasmo, a una concreción sexual satisfactoria, a mí me pareció correcto ponerlo en la pantalla... La aparición de la pena de muerte frente a dos tipos en un hotel que están para lograr aquello que está prohibido a partir de ese momento... Curiosamente, los dos están a favor de esa ley. Él dice: "Me parece muy bien. Porque yo no tengo nada que ver... no hago huelga, no mato policías, y ahora prohíben el orgasmo, y a mí qué carajo me importa". Y es cierto, él no fue ahí para un orgasmo. Él fue para tener posesión de la mujer por una hora y media. "Y yo decido qué hago en ese tiempo". Y ella dice: "Yo no tengo nada que ver con esa ley, a mí qué me importa. Si yo no tengo orgasmos...".

*–Toda esta tónica fantástica o enrarecida se termina de confirmar en el último acto...*

–El último acto ocurre en un ámbito completamente distinto. Es un enorme decorado como del siglo XIX francés. Una alfombra persa, una baranda blanca y es como si fuera un estudio fotográfico francés. Y una *régisseur*, una coreógrafa, que no la ves, que habla muy mal castellano, dice: “Nelly... a escena Nelly”. Se abre una puerta. Sale ella, y se escucha un sonido que es un quinteto de cuerdas que hace un trémolo, que es el comienzo de un vals vienés. Están vestidos los dos de indios, con taparrabos. Todo remite al fin del siglo XVIII francés, pero la música es tramposamente vienesa. Y te voy a explicar por qué: en 1730 hubo un ballet en Francia del más grande compositor francés que se llamó Rameau. Fue el Bach francés. Él hizo un ballet, que se llamó *Las indias galantes*, que era un ballet sobre el amor. ¿Y qué eran las indias en ese momento? Turquía, los Estados Unidos, Persia, y América Central. Para un francés de esa época, en todos esos países habitaban indios.

*–¿Qué simboliza la unión fraternal de Nelly y Arturo frente al Escudo nacional?*

–¿Quiénes se están dando la mano en el Escudo nacional? Son los indios galantes de un país exótico que se llama Argentina, que terminan dándose la mano y haciendo un gran acuerdo. En la dictadura previa a la de Videla, se quería hacer lo que se llamó el GAN: un Gran Acuerdo Nacional. Había muchos que no aceptaban ese gran acuerdo; yo por ejemplo. Querían terminar con las luchas de clases y, en ese momento, la Argentina de 1972 era un polvorín.

*–¿La película tuvo exhibición en el país?*

–La película se dio primero en el laboratorio que tenía una sala de exhibición, en un microcine. Después se dio en una sala en la calle Bartolomé Mitre... ahí hice unas quince funciones. Me acuerdo un día en que vinieron unas doscientas personas de las cuales seguramente cincuenta eran montoneros, y unos treinta del PST [Partido Socialista de los Trabajadores], de la división del PRT [Partido Revolucionario de los Trabajadores]. Eso generaba un gran debate, en el que yo soy consciente de que no era lógico de que esta gente comprendiera la totalidad. Y tenía la clara sensación... no era una sensación, tenía la certeza de que en la sala de proyección había gente que yo no



conocía y que estaba mirando, y un buen día me dijeron: “Usted no puede alquilar más esta sala”. Entonces pasé a depender de alguien que me ofrecía el living de su casa y hacíamos la función para veinte personas. En una oportunidad, la proyectamos en la azotea de una casa, donde habría unas sesenta personas. Otra vez se pasó en la casa de un psicoanalista. Había un montón de gente de APA [Asociación Psicoanalítica Argentina]. Cuando íbamos a debatir sobre la película, a una mujer le agarró un ataque de histeria, y tuvimos que esperar a que se calmara para comenzar el debate.

–¿Cómo fue recibido el film? Era una película bastante provocadora para la época...

–Una vez me encontré con un gran amigo, que después desapareció, que era Enrique Raab, de *La Opinión*. Lo veía siempre. Teníamos diferencias: él estaba en la lucha armada y yo, no. Él estaba en el PRT “combatiente” y yo estaba en “La Verdad”. Él había visto la película con Ernesto Schoo y habían llorado de la risa. La vieron realmente como una película cómica, dramáticamente cómica. Y él me dijo: “Tiene los mejores diálogos del cine argentino...”.

–En general, ¿cuál fue la reacción de la izquierda frente a la película?

–Lo que yo esperaba. Me decían que no tenía nada que ver con la realidad: “Te estás metiendo en cosas sexuales cuando acá abajo están pasando cosas importantes”. En ese momento, *La hora de los hornos* estaba planteando cosas muy concretas. Con sonido directo. Tampoco tenía sentido hacer un ballet francés para significar que era una visión francesa...

–¿Tu película fue estrenada en festivales del exterior?

–La llevé a Mannheim. En Mannheim, sin embargo, me la rechazaron. Me dijeron: “No, mire, tendría que estar subtitulada en inglés o en alemán, y usted la tiene subtitulada en francés. Además tiene un contenido sexual muy fuerte”. Y la retiré. Y allí estaba Miguel Bejo. Él había presentado su película *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, y ahora estaba en el jurado. Él me dijo: “Edgardo, ¿vos vas a ir a Mannheim? Yo voy a estar. Hay una pensión en la calle *tal*. Vos cuando llegues, quedate ahí, que yo te voy a ir a buscar”. Era una pocilga. Hubiera preferido ir a un hotel de una estrella...

era una pensión para extranjeros. Pasaban los días, y él no aparecía. Un día veo pasar delante de esta pensión un coche convertible donde Miguel estaba con una rubia y una botella de champagne. ¡Qué hijo de puta! “¡Miguel!”, le grito. Lo corrí... “Yo estoy acá esperándote”. “¿Por qué me estás esperando?” “Porque vos me mandaste acá, a esta mierda... nos tenemos que encontrar...” Yo pensaba: ‘Este tipo me la tiene que pagar...’ había ido a Munich al pedo. Pero en lugar de eso me pide un favor: “¿Vos te vas?” “Sí, a Roma” “¿Vos podrás llevar mi película a Roma?” “Sí, cómo no....” Voy al aeropuerto, y cuando llego me dicen que el aeropuerto de Roma estaba en huelga. Así que no puedo ir a Roma. Entonces me fui a París. Voy a un hotel enfrente a Luxemburgo y lo llamo a Miguel, que me dice: “¿Cómo te va, Edgardo?, ¿llegaste? ¿En dónde estás? ¿En Piazza Navona?” “No, enfrente de los jardines de Luxemburgo.” “¿Te olvidaste de mí?” “No, no me olvidé de vos... Andate a la pu... que te parió...” Y al final le dejé su película en la Cinemateca Francesa.

–¿Se llegó a exhibir finalmente en Europa?

–Se estrenó en el sur de Francia; en la zona de las playas: Cannes, Niza, Jean-les-Pins. Como la película duraba 45 minutos, se la pasaba en función combinada junto con el cine *under* norteamericano, con el *New American Cinema*. También se pasó en la Cinemateca Española. Me pasó una cosa muy divertida. En el año ochenta y pico, viajé a Madrid. Bebe Kamin me había dicho que en la Cinemateca de Madrid había una película suya si yo se la podía retirar... Llamé primero, porque no me iba a ir al divino botón hasta allá, y le digo: “Mire, habla Edgardo Kleinman...”. Y el tipo me dice: “*Repita con nosotros...*” “¿Qué es eso?”, le pregunto. “Hombre, que es su película, que la hemos pasado aquí”. La habían pasado hacía como ocho años, pero el tipo era una computadora.

–¿Tuviste la intención de hacer otro film?

–Sí. Escribí un guión que se llamaba *La verdadera historia de Cobrina*. Se trataba de un país imaginario, como la Argentina es un país real. Una película que comienza en los Estados Unidos cuando un magnate de la alimentación compra en un remate un libro de viajes de un adelantado (como si fuera Pedro de Mendoza). El tipo escribe en un diario que iba viendo cómo iban sacando pepitas de oro los indígenas y los tipos iban pasando

hambre hasta que llegan a un sitio en el que descubren que hay ratas: pero unas ratas maravillosas. Y los tipos del lugar le hicieron probar eso. Y allí termina la narración. Hay una parte que no está. Que está arrancada del cuaderno. Y hay una crisis de alimentación mundial y él reúne a todos los magnates, y todos dicen que están desesperados... faltan alimentos, falta plata para comprarlos. Y él sabe que hay un sitio a donde fue este tipo y hay ratas. Junta a un equipo como de barras bravas de diferentes nacionalidades (les dice que se pueden convertir en los reyes del mundo) y los manda allí, a Cobrina. Cuando van llegando, se dan cuenta de que están perdidos. No hay GPS, Internet. Era en el 75. Lo que hay son mapas en que la realidad no coincide con el mapa. Se van perdiendo hasta que llegan a un sitio que es un basural inmenso lleno de máquinas oxidadas, radares viejos, etc. Durante años y años, los extranjeros fueron, estuvieron explotando el oro, el cobre, el petróleo... y no ha quedado nada... Ratas había en ese basural. Ellos hacen un gran festín, con mujeres además, lo que pasa es que las comen y empiezan a enfermarse todos. Se enferman porque esas ratas habían estado en contacto con el cobre, y lo que produce es un envenenamiento. Todos ellos cagan como locos. Comen y cagan. Como en un final de fábula. Toda esa mierda les sirve a estas mujeres para restituir el medioambiente natural. Faltaba estiércol. Y no viene nadie a rescatarlos. Son tipos perdidos para siempre. Se ve que al adelantado le pasó lo mismo. Faltaba agregar: muero contento, morí cagando. Y eso yo lo planteaba como una comedia musical. Entonces había canciones, como el *music hall* americano. De diferentes culturas, nada clásico.

—¿Qué pasó? ¿Por qué no se concretó?

—Esto fue un poquito antes de la dictadura, en el 75. Toda la gente con la que yo estaba, se fueron o desaparecieron. Yo había tenido que sacar el negativo de *Repita...* del país, y mandarlo a París. Quedó en manos de un amigo que todavía lo sigue teniendo.

**2.4. Entrevista con Julio Ludueña, director de *Alianza para el progreso y La civilización está haciendo masa y no deja oír*, a través de una serie de intercambios de correos electrónicos en junio de 2013.**

—¿Cómo se inició tu camino hacia la dirección cinematográfica? ¿Cuál es tu relación con el cine hoy?

–Mi padre, obrero anarquista, gustaba mucho del teatro y del cine. Los veía como poderosos instrumentos políticos y sociales, y colaboraba con Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo. A los ocho años (en 1952) salí de mi casa una mañana y en la puerta estaban filmando *Pasó en mi barrio*, una película actuada y dirigida por Mario Fortuna. Me senté en un zaguán de la vereda de enfrente y me quedé viendo la filmación. Aquel día decidí que iba a ser director de cine. A los 21 años, hice mi primer corto; a los 25, mi primer largo, hoy estoy por estrenar mi cuarto largometraje *Historias de cronopios y de famas* con dibujos de los más destacados pintores y pintoras argentinos animados sobre los cuentos de Julio Cortázar y trabajo en el quinto, siempre también con mi propia producción. Un promedio de diez años por película, aunque las primeras llevaron menos tiempo con mucho cine publicitario en el medio. También integro la Comisión Directiva de la DAC –Directores Argentinos Cinematográficos–, la entidad que gestiona y protege en la Argentina los derechos de los directores audiovisuales (Cine y TV), y soy su encargado de prensa y difusión.

–Desde la crítica se ha mencionado muchas veces la pertenencia de tus films (y de otros directores como Fischerman, Bejo, Cozarinsky) al cine *underground*. ¿Cómo ves hoy o cómo veías entonces esa denominación?

–Creo que hoy hay más cine *underground* que cuando comenzó a existir ese tipo de realización que fue una respuesta nacida en los Estados Unidos frente a la total imposibilidad de llegar al espectador a través de las salas cinematográficas, exclusivamente dedicadas a exhibir los productos comercial, estética e ideológicamente bendecidos por Hollywood. En aquel momento, Jonas Mekas comenzó a realizar sus películas en 16 mm para liberarse del costo en 35 mm y proyectarlas en un pequeño garaje de su casa, y nosotros –tomando el camino que ellos habían marcado– las pasábamos también aprovechando la facilidad portable del soporte en 16 mm en nuestros propios departamentos u oficinas, casas de familia, sindicatos, iglesias o villas miserias porque tampoco teníamos acceso a las salas de proyección. Hoy las películas *underground* son todas las que se pasan en el Malba, en el Gaumont o en Internet sin poder llegar a las pantallas de los cines que cada vez son menos y más concentrados en los *shoppings* o multicines. La posibilidad tecnológica, mucho más evolucionada que los 16 mm, hace que esas películas se copien y exhiban con un clic y se multipliquen infinitamente. En el mundo, cada minuto sube una hora de película a YouTube. En la Argentina, se hacen 140 películas por año a través del Incaa, de las cuales muy pocas

llegan a tener apenas un mínimo estreno para cumplir con la ley. Por fuera del Incaa, se hacen otras 150 más por año. Yo estoy terminando un dibujo animado que tampoco sé dónde se va a dar, pero intentaré que lo vea todo el mundo, sea como fuere o como se pueda.

*–¿Había algún tipo de pertenencia grupal con estos otros directores (afinidades personales, laborales, ideológicas, políticas, estéticas)? ¿Existía la idea de un grupo o movimiento del cual ustedes se sentían parte?*

–Había una afinidad menor a través de la publicidad, porque aunque todos trabajábamos en ella, solo la considerábamos “poesía capitalista”, y una afinidad mayor a través del psicoanálisis, el estructuralismo, el marxismo y las vanguardias artísticas en las que se reflejaban estas disciplinas. Todos queríamos experimentar con el lenguaje cinematográfico y entonces ninguno quería subir por la sinuosa escalera que los protocolos de la industria y la censura, que eran prácticamente lo mismo, imponían. Igual que hoy.

*–¿A quiénes ubicarías dentro de este grupo (no hace falta que sean necesariamente directores, pueden ser actores, guionistas, iluminadores, sonidistas)?*

–Era un grupo informalísimo que podían integrar Alberto Fischerman, Roberto Scheuer, Alberto Ure, Rafael Filippelli, Miguel Bejo, Edgardo Cozarinsky, “el Tigre” Cedrón, Jorge Goldenberg, Patricio Coll, Juan Carlos Ciravegna, Carlos Sorín, Jorge Valencia.

*–¿Tuviste alguna influencia tanto cinematográfica como artística cuando realizaste los films?*

–Fernando Ayala, Armando Bo, Rodolfo Khun, Brecht, Godard, Pasolini, Jean-Marie Straub, Miklós Jancsó. Cortázar y *The Players...*, de Fischerman, cada uno en su medida y a su debido tiempo. Una liberación estética y ética.

*–Dado el bajo presupuesto de las producciones, me interesaría saber cuál fue la manera de conseguir financiamiento para los films: si armaron una cooperativa, si los actores y técnicos recibían un sueldo o no, si las cámaras las alquilaban o alguien se las prestaba...*

–La película virgen, el proceso de laboratorio de imagen y la posproducción sonora de *Alianza para el progreso* fueron financiados con dinero efectivo proveniente de mi

trabajo paralelo en la publicidad. El resto de la producción, con el aporte y el esfuerzo de todo el equipo, técnicos y actores que pusieron su trabajo, su talento, y aun la cámara y las pocas luces utilizadas sin cobrar –igual que yo mismo– absolutamente nada, solo el único y gran placer de crear. *La civilización...* fue financiada en parte por la televisión sueca, que, en ese momento, dirigía Bergman y habían conocido mi cine gracias a la aparición de *Alianza...* en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes. Algunos técnicos cobraron directamente mientras los demás y los actores fueron en cooperativa. Después algunos actores no quedaron conformes, me hicieron juicio para cobrar según salarios de convenio, y lo ganaron.

–¿Cuáles creés que fueron las ventajas y las desventajas de trabajar en esas condiciones?

–No les veo ninguna desventaja a esas condiciones de trabajo, al contrario, en esa forma el compromiso de todos es total. A veces se puede hacer así y otras veces no. Lo considero ideal por el grado de identidad y comprensión con el proyecto que logra todo el equipo. También hoy se ven muchos de esos casos. Actualmente comparto la DAC con muchos compañeros de la industria cinematográfica, por un lado, y apliqué, por otro, a los créditos y subsidios del Incaa para producir mis nuevas películas como *El Ángel Lito* o *Historias de cronopios y de famas*, pero destaco la libertad creadora que otorga estar fuera del sistema y siento que poniendo el hombro cualquier película se hace mejor. Con el presupuesto siempre se sufre, no importa su tamaño ni el diseño de la producción, nunca alcanza. Así es el cine.

–*Has escrito diversos textos críticos y teóricos que, de alguna manera, funcionan como marco de tus films y también como verdaderos manifiestos. Publicaste en Hablemos de Cine (Perú), en Literal, Cine & Medios. ¿En qué circunstancias fueron producidos esos textos (o alguno de ellos que recuerdes en particular)?*

–Todos esos textos intentan fundamentar en el marco teórico mis realizaciones en la práctica. Creo que la ficción puede significar la realidad política y social tanto como el documental. De alguna manera, discutían la forma de Cine Liberación en aquel momento, pero básicamente por una cuestión de fondo: la falta de diferencia entre el llamado cine documental y el cine de ficción. Cada uno tiene elementos del otro sin los cuales no sería válido. La ficción busca captar la verdad de los actores cualquiera que sea su estilo de narración y el documental simula que la cámara está allí por casualidad,

pero ambos manipulan su relato para convencer al espectador. El tiempo va dando la razón a esta posición. Poco a poco la insólita división va desapareciendo. Cada vez son más los documentales ficcionados y las ficciones basadas en un “hecho real”. Tal vez la división solo exista entre vivo o animado.

*–En Alianza para el progreso, hay una suerte de oposición entre los personajes de los guerrilleros (que son retratados con cierto realismo) y el Artista (un personaje que es una suerte de cliché del artista comprometido revolucionario), al que criticás duramente en el film. ¿Cuál era o es tu visión sobre estos personajes?*

–El Artista representa justamente la falsedad de ese aparente compromiso revolucionario que, en realidad, solo busca ubicar su inteligencia en el primer lugar de la competencia cultural y en definitiva comercial, una forma de sobrevivencia que tolera al capitalismo y lo solventa, frente a la acción comunitaria de los guerrilleros enfrentando románticamente y en inferioridad de condiciones a la violencia impune del sistema para cambiar una realidad que cada vez degrada más y más al ser humano tal como el neoliberalismo posterior lo viene demostrando.

*–En relación con los personajes me interesa fundamentalmente las diferentes técnicas de actuación que aparecen en tus películas: desde una técnica realista hasta otras más distanciadas o satíricas.*

–Son técnicas brechtianas de distanciamiento entre la actuación y el carácter didáctico, no realista, de la narración que permanentemente busca acentuar la ficción para que el espectador comprenda la metáfora de la historia y penetre en su realidad. Una forma de acentuar el discurso político implícito, y explicitarlo.

*–He leído que Alianza para el progreso fue incautada por la censura y que incluso tuviste un juicio por ese tema. ¿Me podrías contar cómo fue?*

–En marzo de 1971 *Alianza para el progreso* fue incautada por los servicios de inteligencia de la Policía Federal durante una exhibición privada en un departamento de la calle República de la India frente al Jardín Zoológico, donde alrededor de 30 personas, en su mayoría estudiantes universitarios, la estaban presenciando. Enjuiciado por incitación a la violencia, obscenidad y pornografía, pasé a la clandestinidad y permanecí prófugo unos tres meses hasta que también fui detenido y finalmente sobreseído y liberado por la Justicia.

–La civilización está haciendo masa y no deja oír *también llevó otro título, ¿no?*

–Iba a llamarse *Era una alegre comedia musical*, pero durante el rodaje al compás de la propia realización apareció su título definitivo.

–*¿Cómo fue que Valeria Lynch participó del proyecto?*

–Valeria tenía 19 años. Ya se destacaba actuando, bailando y cantando en el teatro El Nacional, la versión argentina de *Hair*, la ópera rock más famosa del momento. En esa época, convocarla todavía estaba al alcance de una producción como la nuestra. Camaleón Rodríguez, el compositor, arreglador y director musical de *La civilización...* la eligió por su completa capacidad técnica y vocal, ya que buscábamos una sola voz en *off* de todas las canciones cuya mímica interpretaban en cámara distintas actrices (una *marchiña* brasileña, una ranchera, una balada, jazz, rock y un himno), pero no me di cuenta de darle más papel como actriz a ella misma. Visto en perspectiva, hubiera sido muy bueno.

–*¿Qué fue exactamente la productora CAM (Cine Argentino Moderno) que integraste, junto con Miguel Bejo y Edgardo Cozarinsky, en 1973?*

–CAM era algo tentativo como todo lo que desarrolla el cine. El proyecto esperaba ser financiado por César Civita, entonces dueño de la editorial Abril, y David Graiver, que ya estaba bancando el diario *La Opinión* y las películas *Quebracho* y *La Raulito*. Murió Perón, terminó de tomar el poder López Rega, la Triple A y vino Videla. Civita vendió y se fue a Brasil, Graiver se fue a los Estados Unidos y en agosto del 76 lo terminaron matando al derribar su avión mientras volaba de Nueva York a Acapulco. Bejo, Cozarinsky y Lavarello se exiliaron en París y yo pasé a la clandestinidad. Lavarello era el productor ejecutivo, y nosotros tres [Bejo, Cozarinsky y él], directores de las películas que proyectábamos filmar. A partir de allí, cada uno siguió su camino en forma individual e hizo lo que pudo. Pero siempre fue así, nos unió marginarnos para escapar del sistema, como cuando uno escribe al margen de la página para transformarla.

–*¿Las películas lograron obtener la calificación del Instituto durante la gestión de Getino como interventor del Ente?*



–Cuando Octavio Getino fue designado en junio de 1973 a cargo del Ente de Calificaciones, o sea del organismo que ejercía la censura cinematográfica, había muchísimas películas prohibidas tanto nacionales como extranjeras, todas por motivos de sexo y política. Lo primero que hizo Octavio fue autorizar la exhibición de todas, entre ellas, la propia *La hora de los hornos*, de él y Solanas; *Puntos suspensivos*, de Edgardo Cozarinsky; *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, de Miguel Bejo; *Alianza para el progreso* y *La civilización está haciendo masa y no deja de oír*, pero cumpliendo con las normas en vigor que establecían la exhibición de las películas ante un Comité de Asesores que las calificaba. Durante los meses que Getino estuvo a cargo del Ente, a esas exhibiciones asistían además muchos otros invitados especiales o gente que se las ingeniaba para asistir a esos verdaderos actos de liberación que Getino concretaba, dejando en claro que lo hacía más allá de su propia opinión estética, política o religiosa. Aunque duró poco tiempo en el cargo, su gestión fue muy valiosa, muy activa y muy valiente. Concretó como funcionario lo que buscaba como cineasta.

–*Las películas tuvieron su estreno en festivales del exterior. ¿Era muy diferente la recepción de las películas en el exterior que en el país?*

–*Alianza para el progreso* tuvo mucha difusión internacional, no solo en festivales, sino también distribuida y estrenada tanto en salas cinematográficas como en televisión. Es entendida como lo que es, una metáfora sobre el propio lenguaje cinematográfico impuesto desde el imperio y las circunstancias políticas dominantes, aun actualmente, en algunas partes de América Latina como Colombia, Perú, El Salvador, Paraguay u Honduras, por ejemplo. *La civilización está haciendo masa y no deja oír*, al enfocar la cultura europea para discutir su influencia y validez, no fue recibida con igual interés. Para ellos, es pintoresco que Latinoamérica se autocritique, pero nunca que opine sobre la civilización que ellos, como dioses, crearon y pretenden seguir creando para que todas las culturas se sometan a ella omitiendo sus raíces. Colonialismo cultural puro que les queda. En la Argentina, *Alianza...* nunca se estrenó en cines y se da por televisión: en Volver desde 1999 y ahora en Incaa TV. *La civilización...* se estrenó en el entonces cine Loire el 25 de abril de 1974, una semana antes que Perón echara a los Montoneros de la plaza. Actualmente la tiene Incaa TV, pero aún no se exhibió por televisión.

–*En varias entrevistas de la época, mencionabas que la próxima película que ibas a filmar trataría sobre vampiros... ¿prosperó en algo ese proyecto?*

–Todavía estoy en eso. Concretamente es mi próximo proyecto. Es una película que respeta el relato tradicional o sea encarna el mal en el vampiro, pero el mal y el bien no representan al demonio y lo sagrado, sino otras apetencias del género humano.

**2.5. Entrevista telefónica con Alberto Yaccelini (radicado en París), director del cortometraje “Single”, montajista de *Puntos suspensivos*, *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* e intérprete en *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, el 13 de marzo de 2014.**

–¿Cómo fue que llegaste a realizar el montaje de *Puntos suspensivos*, de Edgardo Cozarinsky?

–En esa época estaba trabajando en montaje, en la cabina de Miguel Pérez, en Alex. Me acuerdo que leía los artículos de Edgardo en *Primera Plana*. Teníamos una relación de amigos, me comentó que estaba esta película y me propuso que la montara. El hecho curioso fue que yo trabajaba durante el día en la cabina de Miguel Pérez en publicidad, y Edgardo venía por la noche y trabajábamos cuando la jornada laboral ya había terminado. Y así se fue haciendo la película. Porque esa película, si mal no recuerdo, él la filmaba en pequeñas etapas. Le regalaban película y filmaba los sábados y los domingos. No me preguntes cuánto duró eso... fue muy largo. El montaje se fue haciendo a medida que él iba teniendo el material. Cuando tenía material nuevo, venía y lo montábamos. Fue una actividad nocturna la nuestra. Y Miguel le había prestado la cabina para poder montarla. Lo que no sé es si Edgardo se lo había propuesto a Miguel primero para que la montara, pero como no era paga la cosa, Miguel me lo derivó a mí. Pero no lo recuerdo bien. La película se fue haciendo así, por las noches. La grabación de las voces también fue por las noches. Y, finalmente, se terminó. Yo no tenía una gran experiencia como editor de largometrajes, pero la hicimos. Para mí, fue una gran experiencia porque me dio la posibilidad de montar un largometraje con una persona que respeto y con la cual me llevaba bien.

–¿Ese fue el primer largometraje que montaste?

–No, había montado una película anterior que se llamaba *El destino*. Era una película comercial. La persona con la que estaba trabajando y de la cual era asistente [Oscar

Montauti] estaba terminando de montar *Invasión* (que había sido un proceso larguísimo). Entonces él me propuso que yo empezara a montarla y que después él la continuaría. Pero como duró mucho lo de *Invasión* la terminé haciendo yo. Para mí, fue un gran aprendizaje. Cuando finalmente *Invasión* se terminó y Oscar iba a trabajar sobre la película, ya estaba casi todo montado. La firmamos los dos. Era una muy mala película, pero la recuerdo con mucho afecto; me permitió aprender muchas cosas. Después ya me fui a trabajar con Miguel Pérez, que fue cuando cayó la película de Edgardo.

–“*Single*”, el corto que dirigiste, se convirtió en un film casi de culto en la Argentina. ¿Cómo fue el proceso de esa obra, que tiene también mucho de experimentación, de ensayo?

–“*Single*” no es *underground*. El corto sin que yo lo sepa, lo supe como diez años después, se hizo muy famoso en la Argentina. Ese corto tiene una historia muy particular. Lo hice también como podía, con pedazos de películas que me daban y la montaba en la sala de montaje donde trabajaba. La terminé por empecinado. Cuando me fui de la Argentina, me traje la única copia que, en mi opinión, existía. Pero una vez volví y querían pasar una película mía [*Volvoreta*, 2003], pero como era una película corta (de una hora) me dijeron que podíamos agregar un cortometraje. Y les afirmé que no tenía cortometrajes. Y ellos me dijeron: “Sí, hay un cortometraje tuyo que lo tiene [Fernando Martín] Peña, el coleccionista”. Y yo les sostenía: “Eso es imposible”, ¿si yo me había robado la única copia que existía!... Me la había llevado cuando la Escuela de Cine cerró. Cuando hicimos la proyección, me lo presentaron a Peña y me dijo que él tenía la película y que la usaba todos los años en su clase de historia del cine. Y le pregunté: “Pero ¿de dónde lo sacaste?”. Y él me contestó: “Se lo compré a un coleccionista de Santa Fe”. A lo que le respondí: “¿Por qué no me enteré de todo esto?”. “Y bueno –me dijo– yo no sabía dónde estabas, cómo ubicarte... Además hay un artículo sobre la película en una revista que yo dirijo que se llama *Film*”. Eso fue en los años noventa. Y ahí me desayuné de que la película funcionaba. Después se pasó dos o tres veces en el Bafici.

–¿Llegaste a proyectar el film antes de irte?

–La película era mi trabajo de fin de curso. La película la hice como pude. La entregué y me dieron el diploma. Creo que se pasó un par de veces en proyecciones privadas. A mis amigos, a los pocos que la habían visto, les había interesado. Estaba contento de haberla terminado. Después me enteré de que la película había hecho una carrera sin que yo lo supiera. Edgardo [Cozarinsky] me dijo que para aquella época era una película moderna. Cuando la hice y la terminé, intuí que estaba bien. Pero como después no tuvo ninguna repercusión, me olvidé. Hace un par de años que se me ocurrió hacer un video de la copia en 16 mm y subtítularla en francés, para mis amigos franceses que no la habían podido ver.

–*En ese film trabajabas con Carlos Sorín y Bebe Kamin. ¿Vos a ellos ya los conocías de la Escuela?*

–Carlos era compañero mío de la Escuela de Cine. Él no la terminó. Pero en esa época estaba, y éramos amigos, y él hizo la cámara y la luz. Me prestó una cámara. Yo tenía una y él tenía otra. Había dos cámaras. Bebe Kamin apareció después, cuando la película tomó su forma final. A él lo veía en Alex. Y le dije que grabara mis comentarios. Bebe Kamin, sin quererlo, o queriéndolo, le dio todo el sentido a la película, con aquella famosa frase psicoanalítica: “El remero solitario ¿no es un poco el realizador?”. Y creo que fue eso lo que le interesó a la gente que la vio.

–*Vos me decís que no es un film underground, pero allí está representado un poco aquel espíritu, filmar como se podía aun en las condiciones más adversas...*

–Sí, sí. Yo jamás la asocié al cine *underground*. Para mí, era un ejercicio que tenía que entregar, que había salido mal, que continué por empecinado... Yo decía: ‘Tengo que hacer algo con este fracaso’, entonces encontré la manera de convertir eso en una cosa orgánica. Te puedo asegurar que cuando me enteré de toda la difusión paralela que había tenido la película me sorprendí muchísimo. Con alegría, por supuesto. Estuvo treinta años en el armario. Para mí, su única existencia era la copia que yo tenía. La verdad es que la historia de esta película podría ser el argumento para un film. De un tipo que no tiene éxito, que hace películas comerciales, que no le sale nada y de repente va a un país y todo el mundo lo conoce por un corto que filmó hace treinta años. Cuando fui al Bafici a retirar un premio, me presentaron a un realizador joven y me

dijo: “Ah, Yaccellini, ¿sabe que el corto suyo es una de las mejores cosas que vi en mi vida?”. Por supuesto que es bueno para el ego, pero pensaba: ‘¡Qué cosa curiosa! Ahora que no tiene la más mínima posibilidad... que no me ayuda en nada, que no me da plata ni nada...’. [Risas] Jamás me propuse hacer algo moderno. Ni me dije: ‘Voy a inventar un nuevo lenguaje’. Yo quería terminarla y que quedara algo coherente.

–*¿Cómo empezó tu trabajo como montajista?*

–Montauti, que era egresado de la Escuela, me dijo que él iba a montar *Invasión* y que necesitaba un asistente, si me interesaba. Así que tuve mucha suerte de empezar con una película muy importante, de un tipo muy interesante como Santiago. Un film cuyo montaje duró más de un año. Las películas comerciales tenían una edición estándar de ocho semanas. Esta no. Santiago era un tipo que tenía una visión cinematográfica muy importante. Y después fui alternando cosas. Era asistente de largos y de publicidad también. Trabajé en la película de Edgardo Kleinman también.

–*¿Qué recuerdos tenés de ese film?*

–Edgardo era un muchacho que no era del ambiente. Era el hijo del fundador de Modart, una cadena de sastrería. Pero se interesaba mucho en el cine, en la música. Era muy buen musicólogo. Nos conocimos a través de Bebe Kamin. Él era muy amigo de Kamin y de su mujer. Un día me dijo que quería hacer una película. El film lo financió él mismo. Y lo hizo en 16 mm y yo lo monté. Esa película no tuvo ninguna difusión que yo recuerde. Esa no era la película de un realizador pobre que la filma como puede. Él tenía los medios. Es un medimetro. Yo tengo los negativos acá. Él la filmó en estudios.

–*En estos proyectos under, ¿vos como montajista tenías más libertad creativa que en las películas comerciales?*

–Sí, era completamente diferente. Ya desde los temas propuestos, que eran muy creativos, nada comerciales. En ese sentido, se puede llamar cine independiente. Yo era asistente de películas como las de Olivera o Ayala, que eran totalmente comerciales y completamente pautadas. Las películas como las de los dos Edgardo eran películas

libres, que no tenían ninguna pretensión comercial. Ningún distribuidor de la época, por otro lado, se hubiera interesado en estos films. Ellos eran como francotiradores. En esa época, había dos tendencias: la del cine revolucionario y la del cine de los intelectuales. Los que querían parecerse al cine de Antonioni. Estos dos grupos convivían pacíficamente. No había guerras. O si las había, eran secretamente, en las charlas de café. Igualmente los compaginadores no participaban de esos debates, eran como camaradas de trabajo. Los que montaban las películas de cine revolucionario lo hacían porque les caían, y también hacían de las otras.

–*¿Cómo fue que terminaste actuando en la película de Miguel Bejo La familia unida esperando la llegada de Hallewyn?*

–Porque éramos amigos. Yo no era actor ni nada. Ni tampoco tenía ninguna pretensión de serlo. Iba cuando me llamaban. Yo era el que en un momento defecó en cámara. Para lo cual me habían dado un *sorongo* de plástico. Y yo lo dejaba caer y hacía un ruido terrible. Fue una linda experiencia, porque uno se divertía... no sé si Miguel se divertía. Estaban amigas y amigos míos, y todos participaban. Era como un *happening*. Carlos Sorín también trabajaba haciendo la cámara. Él después se fue y lo reemplazó Monti.

–*Vos le pusiste la voz en off a la película de Beto Nervio..., de Miguel Bejo, también. ¿Cómo fue ese proceso, dado que él se lleva la película de la Argentina y la termina de montar en Francia, y la voz es en francés?*

–Ah, sí. Es verdad. Él me ofreció hacer el montaje de la película. Pero en ese momento la verdad es que necesitaba comer. Y el trabajo no se cobraba. Así que terminó haciendo ese trabajo con otra persona. Pero yo le puse la voz al personaje.

–*Contame un poco de tu experiencia en “La noche de las cámaras despiertas”...*

–Esa fue una experiencia completamente *underground*. Fue Fischerman un poco el que armó todo eso. Fischerman viene un día y me dice: “¿Te gustaría hacer una película como director, mañana?”. “Sí, qué sé yo”, le dije... Entonces me explicó someramente. Y la hice. Se hizo todo muy rápidamente y se llevaron los cortos, pero no llevaron el mío. Me dijeron que no tenía el nivel.

Mi película era sobre una pareja que estaba en el salón leyendo y, de repente, aparecía el diario por debajo de la puerta, como si lo hubiera tirado el diariero. El marido, que era Dodi Scheuer, le muestra a su mujer de aquella época la propaganda de un film. Entonces van al cine (que, en realidad, era un estudio, un teatro decorado). Están en la sala, mirando una película de Ken Russell, cuando en determinado momento aparece Miguel Bejo en cuadro, de frente a la cámara, desnudo. La mujer, entonces, le toma la mano a Dodi escandalizada.

Yo había hecho eso porque me dijeron que la película tenía que ser sobre la censura. Porque creo que hubo lío con esa película de Ken Russell que se llamaba *Hombres...* no sé qué... porque creo que aparece una lucha entre dos tipos desnudos en la película.<sup>453</sup> Y esto había provocado un cierto revuelo en aquel momento. Yo me había inspirado en eso. Lo que no me acuerdo es cómo termina. Nunca lo sabré. Era como un *gag*, un chiste, tal vez por eso no la llevaron a Santa Fe. Hubo otras que no fueron. La de Filippelli creo que no fue. Yo creo que Miguel Pérez ni siquiera la montó. Considero que no valía la pena. La de Fischerman era la mejor, la única que realmente valía la pena.

La apuesta era muy osada. Dos horas para hacer una película, a la mañana siguiente la montaban y listo. Hicieron una selección y cuando fueron casi los matan. Yo creo que Fischerman tuvo la idea porque él ya tenía la idea de su corto en la cabeza. Y habrá pensado: “No lo voy a hacer solo. Voy a llamar a otros a ver qué pasa”. Fue curioso trabajar allí. A mí me tomó por sorpresa... no sabía qué iba a hacer... me dijeron las cosas son así y yo acepté. Qué lástima que se perdieron...

—¿Vos trabajaste con Fischerman?

—Éramos amigos, pero nunca trabajamos juntos. Él tenía sus compaginadores. Yo era amigo de Miguel Bejo, de Dodi Scheuer, de Carlos Sorín, de Bebe Kamin, de Edgardo Cozarinsky... de Julio Ludueña no era tan amigo, lo veía poco...

---

<sup>453</sup> Probablemente esté haciendo referencia a la película *Mujeres enamoradas* (*Women in Love*) que el director estrenó en 1969.

–¿Vos creés que en ese momento había una noción de que lo que estaban haciendo era cine underground?

–Creo que en el fondo todos querían hacer películas que fueran exitosas, que las pasaran en salas, que las vieran un millón de espectadores y ganar mucha plata. Aunque no lo reconocieran. Se hacía lo que se hacía porque no había otra forma. La prueba es que Alberto después hizo una película completamente comercial. Que es lo opuesto a cualquier tipo de película *underground*. Quería demostrar que él también podía hacer películas de ese estilo. Pero no se puede. La gente que hace esas películas está hecha para eso. Si uno quiere hacerse el vivo con eso, no va a funcionar. Porque no conoce los códigos. La gente que hace esas películas está convencida de que está bien lo que está haciendo. En cambio, él lo veía con una cierta distancia, y no, no funciona.

Por otra parte, pensándolo un poco, también estaba la intención de sacar al cine argentino de esta zona en la que se había empantanado. Durante los años cuarenta y cincuenta, hubo películas argentinas comerciales muy buenas y después nada... sacando algunas cosas puntuales como las películas de Favio, que eran interesantes... Estaba esa intención y también las ganas de hacer algo. Porque si uno tenía que esperar a que una productora se decidiera a financiar la película de uno, bueno, se podía quedar esperando.

–¿Vos te vas de la Argentina a principios de los años setenta?

–Yo me fui en el 73. No fue debido a circunstancias políticas. Me fui mucho antes de que llegara Perón. Me fui a principios de 1973. Estaba Lanusse en ese momento que dijo que Perón podía volver. Estaba la euforia por la llegada de Perón. Y después se pudrió todo. Menos mal que yo estaba acá [en París] y bueno... yo me fui porque tenía ganas de irme. Yo además no tenía ningún tipo de militancia política. Aunque por muchos años no volví a la Argentina. Volví después de que terminó la dictadura. Mucha gente que yo conocía desapareció. No iba a correr el riesgo de volver. Así que me borré hasta que las cosas se calmaron.

–¿Cómo era vivir en París entonces?



–Acá también estaba complicado. Una vez fui a mi casa y me encontré con un papel que decía: “Amigos reunámonos. Nosotros los Montoneros...”, me invitaban a una reunión de Montoneros. “Ni en mis sueños”, pensé. Y bueno, hacían ese tipo de cosas. Estábamos con mucho miedo acá, a pesar de la distancia. Se lo pasó muy mal acá. Sobre todo porque nosotros sabíamos lo que ocurría.

–*Ninguno de los que estaban dentro del grupo de cine underground era militante político...*

–No. Quizás en la juventud, cuando eran un poquito más jóvenes, en la universidad. Sí, en cambio, los del cine revolucionario. Y así les fue, pobres... me acuerdo de “el Negro” Juárez; lo liquidaron. Un muchacho muy simpático. A mí lo único que me interesaba era el fútbol y el trabajo. De joven durante el día trabajaba, por la noche iba a la escuela de cine y también era *disc-jockey*. Eso me ocupaba todo. Todavía me pregunto cómo hacía... bueno sí, había que tener 20 años para hacer todo eso. Yo nunca milité políticamente porque mi espíritu es más matizado, para decirlo de alguna manera. Para militar hay que adherir a fondo, aun a lo que está equivocado. Y esa no es mi naturaleza. Más bien que tenía simpatía por la gente humilde o de izquierda que por la burguesía argentina. Pero eso es más por extracción popular. Pero nunca me involucré con eso. Alguna vez fui a una reunión, pero me aburría. Iba a algunas manifestaciones, nos hacían correr... eran los años de Onganía. Pero lo hacía más que nada por estar ahí con ellos. Por una cuestión de camaradería, no por una condición política.

–*Te quería preguntar por La película del rey, de Carlos Sorín, en la que participaste como montajista en los ochenta. ¿La película, de alguna manera, no representa el espíritu underground de la década anterior, de hacer un film a como dé lugar?*

–Es verdad. Alguien me había dicho: Sorín tomó algo de tu corto en *La película del rey*. Y ahora que vos me lo decís, sí, es verdad. Igual, de todas maneras, todos estábamos influenciados por todos. Una idea, un atisbo de una idea que queda y bueno... yo digo siempre que ahora es muy difícil ser original. Los temas son siempre los mismos. Lo que cambia en todo caso es la manera de contarlos.

**2.6. Entrevista con Bebe Kamin (Bernardo Czemerinsky), director de *El búho* y sonidista de *Opinaron*, *Puntos suspensivos*, *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*, *Alianza para el progreso* y *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn*, realizada el 28 de agosto de 2013 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.**

–*Vos comenzaste tu carrera como sonidista con The Players vs. Ángeles Caídos...*

–Sí, por un contacto personal fui a visitar la filmación que Fischerman estaba haciendo en Lumiton. Creo que fue la última película que se filmó ahí. Yo trabajaba en la Comisión de Energía Atómica. En ese momento, era estudiante de Ingeniería. Me gustaba mucho el cine y le pedí a un amigo que tenía contacto con Alberto para ver si podía ir a visitarlo y, efectivamente, fui. Me quedé toda la noche. Estaba muy impresionado por el estudio, por los actores, le hice algunos comentarios al pasar a Alberto, y a los pocos días me llamó para que me hiciera cargo del sonido de la película. Para mí, era una elección difícil, porque estaba haciendo una carrera científica; pero lo hablé con mi mujer... y, como pasionalmente estaba muy vinculado al cine, decidí ir para ese lado. En realidad, solo hice una parte del sonido del film, me dediqué mucho más a la posproducción, lo que antes se llamaba “el montaje de sonido”; porque el sonido directo ya estaba hecho, pero había mucho *playback* en la película. Había que completar toda la banda. Aprendí trabajando.

–*¿Y fue a partir de esa experiencia que comenzaste tu carrera como sonidista?*

–A partir de esa experiencia, ya me incorporé al cine. Empecé a trabajar con Juan José Stagnaro, con Subiela. Después hice *Juan Lamaglia y Sra.*, con Raúl de la Torre, que ya era una película industrial. En realidad *The Players...* fue una película fuera del sistema. Y a partir de eso desarrollé mi carrera como técnico de sonido y trabajé con casi todos. En relación con el área que vos estás investigando, trabajé con Miguel Bejo, con Julio Ludueña, con Rafael Filippelli, con Cozarinsky en *Puntos suspensivos*. Me faltó Ricardo Becher, pero trabajé con Néstor Paternostro también. Te estoy hablando de fines de los años sesenta y principios de los setenta. Y desde ese entonces seguí trabajando. Hice mi primera película como director en el 74. Entre 1968 y 1974 “me comí” todos los marginales que había.

–¿Cómo era el cine marginal de aquel momento?

–El panorama en aquel entonces era un cine muy politizado, con una gran hegemonía de Cine Liberación, que por aquel tiempo era la militancia peronista. Yo trabajé con “Pino”, con *Los hijos de Fierro*. Junto a ese sector también estaban otros como el Cine de la Base... Con Raymundo trabajé mucho también. Porque yo era socio de Nerio Barberis, que era uno de los creadores de Cine de la Base, junto con Jorge Denti y Gleyzer. A veces compartíamos el trabajo, a veces llevaban los equipos y hacíamos sus tareas. También trabajé con Jorge Cedrón en su primera película, *El habilitado*. Cedrón estaba en el medio: entre un *outsider* y el sistema; pero era un tipo muy intenso, jugándose en todo momento.

No obstante, mi lugar de pertenencia no estaba ni con Liberación ni con el Cine de la Base. En realidad, me sentía más cercano al Cine de la Base por una cuestión de afinidad humana de la gente que estaba ahí. Yo me identificaba más con un sector que era este: Alberto Fischerman, Miguel Bejo, Rafael Filippelli, Alberto Yacellini, Dodi Scheuer, que hacíamos películas apolíticas, si se quiere, que no pretendían insertarse en el discurso de ese momento. Nos interesaba el cine, experimentar...

–Y en el nivel de producción, eran películas de bajo presupuesto...

–Sí, se hacían a pulmón. Nosotros vivíamos de la publicidad. Había mucha publicidad. Trabajaba con distintas productoras; con casi todas, te diría. Trabajé, por ejemplo, con Sorín, que era un fotógrafo que se había puesto su propia productora. Alberto Fischerman también tenía una productora de publicidad. Yacellini era montajista de publicidad y, sin embargo, hacía cortos también. Hizo un corto muy lindo sobre Demiddi, que era un remero de Santa Fe que había ganado una Olimpiada.

Vivíamos de la publicidad, pero la parte vocacional la volcábamos en experiencias que eran de distinto orden. El largometraje, el corto... siempre manteniendo una especie de coherencia tribal, en la que no nos influíamos en las órbitas de confrontación políticas. A pesar de que había un discurso político, sin dudas, era un discurso que tenía más que ver con una herencia ideológica vinculada al marxismo –a ciertas corrientes del pensamiento de izquierda– que a una adscripción a un movimiento político.

–En *The Players...* o *Puntos suspensivos*, hay un trabajo muy experimental con el sonido.

–Eso era parte del juego. En esos lugares de producción, lo que había era una gran libertad. No había una norma ni con los actores ni con las escenas ni con el sonido. Ese era uno de los motivos más estimulantes que tenía el trabajo. Porque uno lo que hacía era desplegar ideas y propuestas que, en otras situaciones, hubieran sido absolutamente imposibles. Había mucho de experimentación y también mucho de error. Pero también había mucho de logro. Primaba la idea de una libertad creativa no solo en el sonido, sino también en cada uno de los que estábamos ahí... Hubo un corto de Alberto Fischerman, en el que el actor, que era “Tito” Ferreiro, estaba cada vez más imposibilitado de moverse...

–Es un corto que se hizo para Rosario, y es el único que se pudo rescatar.

–Era una idea totalmente absurda y loca, y sin embargo, el corto tiene un atractivo muy interesante. Y también ahí participé con el sonido. Tuve que pensar cómo esa propuesta excéntrica tenía su correlato en la banda sonora. Lo mismo pasaba con la película de Edgardo [Cozarinsky], que justamente hace poco volví a ver. Hoy soy muy crítico de eso, pero en aquel momento tenía toda la libertad del mundo. Le proponía cosas a Edgardo, y él me decía que hiciera lo que quisiera. Y si él tenía alguna idea, que las tenía, yo las desarrollaba... En ese sentido, lo mejor que tuvo la experiencia de esos años fue la libertad. Lo mismo me pasó con Ludueña. Yo hice el sonido de *Alianza para el progreso*, que también era una locura, pero ya más riesgosa. Era francamente una película que se proponía... en esa época se hablaba de lo subversivo... Y la película se proponía ser subversiva y no intentar salvarse de eso. A mí me parece que lo logró bastante. Tiene una audacia esa película que vista hoy no sé qué pasará, pero en su momento significaba estar en el borde, en la frontera...

–Ludueña tuvo un juicio a raíz de esa película...

–Sí, tuvo un juicio y la actriz más joven desapareció. Era militante.

–¿Cuándo tomaste la decisión de hacer tu propia película?

–Este grupo, esta pequeña tribu que se había armado, tenía como propósito filmar. No era un tema de que yo era sonidista e iba a ser sonidista toda mi vida... La idea era que todos teníamos que filmar. Yo en ese momento estaba terminando de estudiar, creo que era 1973, en la Escuela de Pichon-Rivière de Psicología Social. Y pensé... en vez de presentar un informe, una monografía voy a filmar. Uno de los tipos con los que yo había trabajado, Claudio Madanes, estaba por filmar un documental en la villa de Bajo Belgrano. Yo le hacía el sonido a Claudio, y él, por consejo de no sé quién, un *monto* o algo así (porque estaba vinculado con ellos), decidió hacer la película en blanco y negro, como se suponía que debía ser una película de discurso político. Y él, que ya había comprado negativo color, me dice: “¿Qué hago con esto?”, y le dije que me lo diera a mí porque con ese material iba a filmar una película. Entonces me lo dio. Con esto te quiero decir cómo eran los vínculos. Era una comunidad en la que primaba el deseo. Era tratar de satisfacer una necesidad que tenía que ver con objetivos artísticos, expresivos, narrativos. Eso era muy fuerte. También participó Raymundo Gleyzer, que incluso puso su cámara. Reuní así a una cantidad de gente. En ese momento, yo era secretario de Cultura de SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina). Entonces lo hice a través de SICA. Se le pagó un poco a la gente... ahora no recuerdo de dónde salió la plata. Supongo que salió de la publicidad...

–¿Cómo fue el proceso de escritura del guión?

–Yo no tenía un guión, sino que eran apenas unas líneas. Era la historia de una obrera. Yo quería que fuese una obrera... había visto una película de los hermanos Kaurismäki, alguna cosa centroeuropea... y dije: ‘¿Nadie trata el tema de las obreras?’. Pero como tenía que estar relacionado con el tema de la psicología, se me ocurrió la historia de una obrera que sufría un proceso de esquizofrenia. Era interesante porque tenía vertientes tanto psicológicas como sociales.

–¿Cómo aparece la figura del búho en ese contexto?

–En una de las locaciones que fuimos a visitar, que era una vieja casona, había un búho en una jaula que a mí me llamó la atención; me vibró eso... Entonces empecé a estudiar el sentido del búho en la filosofía, del ser que ve en la noche... y se me ocurrió que estaba bueno darle un tono un poco más fantástico a la película. No hacerla tan realista.

A partir de eso, empecé a improvisar y, finalmente, salió esa película que nunca se estrenó oficialmente. La película la rodé en febrero de 1974 y se dio únicamente en el Teatro San Martín muchos años después. Sin embargo, fui invitado a muchos festivales, y eso me dio una visión del cine que hasta ese momento no tenía y me permitió crecer.

–*¿A qué festivales fue el film?*

–A Pessaro, a Mannheim, a un festival en España en el que justo me tocó la muerte de Franco. Fue toda una experiencia. Después ya fue otra etapa. Porque empecé a trabajar con Leopoldo Torre Nilsson.

–*¿Cómo fue el proceso de selección, el casting actoral?*

–Yo quería trabajar con Virginia Lago porque la había visto en *Alias Gardelito*, una película que me había parecido notable. Entonces le conté el proyecto, y vino. También participaron otros actores: algunos conocidos, otros me los recomendaron. Había muy buena onda entre todos, había muchas ganas de querer hacer cosas. Eran los años 1973, 1974. Años de transición. Lo que había venido de la dictadura y lo que estaba por venir. Y en ese tiempo, toda la gente estaba con el alma abierta, con el corazón disponible. Fue una coyuntura que permitió esto.

–*¿Cuánto duró el rodaje?*

–Fueron cuatro semanas de rodaje. Yo había participado de películas, pero desde otro lugar. Estar a cargo de las decisiones principales fue todo un aprendizaje. Finalmente, hubo mucho trabajo de montaje y de sonido. El montaje lo hizo Julio di Risio, que también lo hacía de onda. Se le pagó muy poco, pero él estaba “casado” con la película. El sonido lo hicieron mis socios. Una vez que terminamos con la posproducción, empezó la debacle: la Triple A, el golpe militar...

–*Salvo Miguel que filmó su última película en el 78, el resto dejó de filmar...*

–Sí, “desaparecemos” todos...

*–Dado que vos tenés una visión general, privilegiada de ese movimiento, ¿sentís que había un lazo común entre los directores?*

–Es difícil decirlo. Yo antes pensaba que cuando uno juntaba elementos y los vinculaba entre sí se lograba una estructura que lo superaba. Ahora no creo mucho en eso. Creo que se juntaron voluntades individuales y que por momentos se generó un resultado que era mayor por el hecho de estar juntos. Pero nadie discutía con el otro en el sentido de qué le parecía tal proyecto. Lo hacíamos. Era esto, y todos íbamos detrás. No era una elaboración colectiva ni había una actividad compartida. Vos querías hacer tu película y la hacías. Nadie te preguntaba si era comedia, drama o lo que sea... había que hacerla, eso sí. Y nos poníamos la camiseta. Pero yo no le encuentro una coherencia. Es más, casi te diría que creo que está llena de contradicciones en cuanto a los contenidos y las propuestas. El cine de Bejo no tiene nada que ver con el cine de Ludueña. Lo que hacía Alberto Fischerman se podría relacionar un poco...

*–Hablando de Fischerman... ¿qué lugar ocupaba Alberto en esta “tribu”?*

–Alberto, de alguna manera, ocupó un lugar de referencia, de liderazgo. Porque venía de antes y además era muy muy talentoso. Era un tipo que vivía el cine muy intensamente. Y al mismo tiempo era bastante cruel. No perdonaba los errores. Él nunca colaboró con otros. En cambio, nosotros éramos los técnicos y después cada uno hizo su película. En ese sentido, él sirvió de mucho porque era el epicentro alrededor del cual girábamos todos. Y además nos daba trabajo, porque tenía una productora de publicidad y todos trabajábamos con él.

*–¿Por qué creés que se generó esa “suma de voluntades individuales” en aquel momento?*

–Tuvo que ver con un momento histórico determinado que se vivió en la Argentina, pero también con una necesidad de individualizarse. De adquirir una identidad propia que, sin embargo, encontraba en otros la misma búsqueda. Convergíamos en el objetivo, pero sin tener una plena identificación con el que estaba al lado... En ese sentido, había una pugna entre estar, pertenecer, sin dejar de ser uno. Había una corriente muy amorosa, muy afectiva y que alimentaba mucho esa actividad. Fueron unos pocos

años... dos o tres años, no más que eso. Los destinos que tomaron cada uno de ellos fueron muy distintos. Carlos Sorín, Alberto Yaccellini, Dodi Scheuer, Miguel Bejo... cada uno está en un lugar que le cabe personalmente, pero que no tiene una trama vinculante que haga de eso un cuerpo. Hoy, por lo menos, no es así. En aquel momento, tal vez sí, pero a fuerza de una voluntad casi mística: el cine. Veníamos de los sesenta. Estaba todo inscripto ahí. Teníamos una cultura cinematográfica muy importante. Y ese era el nutriente. Teníamos que superar a la *Nouvelle vague*.

—¿*La Nouvelle vague*, *Godard* eran un referente importante para ustedes?

—Sí, claro. Pero también el cine polaco, sueco, húngaro... Algún cine soviético. Se estrenaba una película polaca e íbamos todos.

—¿*Y el psicoanálisis también?*

—Sí, en cierto sector. Yo estaba vinculado con eso porque había hecho unos estudios en psicología. Algunos estaban en otra onda psicológica... del LSD, de experiencias alucinógenas que se vinculaban con gente de teatro y que ampliaban el territorio...

—*En aquella famosa jornada en la que se proyectaron los cortos en Santa Fe (“La noche de las cámaras despiertas”), ¿estabas?*

—Sí. Hubo confrontaciones grosas. Y que hablaban, más que nada, de territorios distintos. Por un lado, había un cine que tenía una inscripción más en lo real; era un cine más social. Nosotros, nuestro grupo, no es que no estuviéramos interesados en eso, pero no le dábamos el lugar que las películas sociales le daban. Para nosotros, lo político estaba mucho más en la experimentación, en el lenguaje que en el contenido. Esa era la confrontación eterna. Otro que estaba ahí era Jorge Goldemberg, que venía de la Escuela de Birri en Santa Fe y tuvo una participación muy importante. Es uno de los mejores guionistas que tenemos. Trabajó con Carlos Sorín en *La película del rey*.

—¿*Qué recuerdos tenés de las proyecciones que hacían?*



–Eran marginales. Por lo general, se hacían en casas, en teatros chicos. No me acuerdo exactamente.

–¿Cuál es el recuerdo más intenso que tenés de aquella época?

–Hubo un momento que para mí fue un momento fundacional: el rodaje de la fiesta [La fiesta de los espíritus] en la película *The Players*... Era una escena filmada por cinco directores, en la cual cada uno tenía un equipo. Esta secuencia fue la piedra basal de lo que después iba a ser el Grupo de los Cinco. Cada uno de los que participamos ahí nos inundamos en cine; la idea era un poco esa. Además había, no sé... unas trescientas personas. Si algo define al cine es que hay mucha gente en la filmación. Y eso era una especie de Babilonia cinematográfica.

**2.7. Entrevista con Daniel López, crítico de cine, encargado de prensa de *La civilización está haciendo masa y no deja oír* y gestor de la retrospectiva de Miguel Bejo en el Festival de Cine de Mar del Plata, realizada el 26 de agosto de 2013 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.**

–¿Cómo fue que conociste a los participantes del cine underground?

–A algunos ya los conocía de antes, como a Edgardo Cozarinsky, que era amigo mío de los años sesenta. A Edgardo lo conocí frecuentando el Cine Club Núcleo; que fue lo primero que hice vinculado al cine cuando tenía 18 años. Primero me asocié, y al poco tiempo me hice amigo de sus directivos, de “el Negro” [Salvador] Samaritano y de “Tito” Vena [Héctor Vicente Vena]. Ellos se quedaron sin empleado y me ofrecieron trabajar, el único empleado de Núcleo. Dejé el puesto que tenía en Winco (con todos los beneficios que significaba, como la obra social, las vacaciones, etcétera) para ir ahí para ganar menos, pero era tan feliz.

Después en 1970 entré a trabajar a *El Herald del Cine*. Específicamente estaba a cargo de las “páginas verdes” que salían en esa época. Les decíamos así, pero era una especie de suplemento dedicado al cine publicitario. Yo tenía una sección que se llamaba “Cine Argentino Hoy”, en la que daba información de todo lo que sucedía en el ambiente y dentro de eso colaba lo del cine *underground*. Ahí conocí también a Fischerman, a

Paternostro, a Becher, a Miguel Bejo, a todos los que hacían publicidad. *El Heraldito*... era una revista que todo el mundo leía. La gente de cine la leía mucho y le daba mucha importancia. Y a mí me encantaba hacer ese trabajo, ir a las filmaciones, dar todas las primicias... Todavía me acuerdo cuando nos encontramos en el bar La Paz con Edgardo Cozarinsky, que estaba terminando su primera película, y Edgardo me dijo: “Te voy a dar la primicia del título de mi película”, y agarró una servilleta de papel y escribió tres puntitos. Yo lo publiqué inmediatamente en ese número. En ese nivel me manejaba yo. Los directores a su vez me llamaban para darme noticias. Se armaba un intercambio bárbaro en el que finalmente salía ganando el lector. Y así los fui conociendo a cada uno de ellos.

—¿Qué recuerdos tenés de *Puntos suspensivos*?

—Yo vi *Puntos suspensivos* en su momento, en la famosa Sala 7 de Alex. Él se llevó la copia, y nunca nadie más la volvió a ver en el país. Edgardo tuvo una filmación de más de un año. El primer día de rodaje, me acuerdo porque yo estuve, fue el 31 de diciembre de 1969 en Diagonal Norte. Allí filma la escena de la gente tirando papelitos por la ventana. No sé si lo seguirán haciendo ahora... esa ceremonia del último día del año en las oficinas... Y después filmó durante todo el año 70 y los primeros meses del 71. Siempre como podía... por ahí pasaban dos meses entre un rodaje y otro.

—¿Cómo fueron las exhibiciones de las películas de Bejo en Mar del Plata?

—Lo de Mar del Plata se me ocurrió a mí. Se lo comenté a Claudio España, que era entonces el director del Festival, y me dijo: “Por supuesto”. Le escribí a Miguel, porque lo principal era saber si había copias. Y, efectivamente, él las tenía. Y así lo hicimos. Yo había estado presente en la filmación de la película de Miguel, *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*. En la segunda también. Me acuerdo de la terraza de su departamento que tenía en la calle Bartolomé Mitre en el pasaje La Piedad. Y Bérénice, que ahora es famosa, estaba a un costado en una especie de cunita, porque acababa de nacer.

Fue mucha gente joven a verlas. Se llenó el cine. No se dio en el auditorio, sino en un cine que no recuerdo cuál era, con un público muy participativo. Cuando terminó el

festival, Luciano Monteagudo me pidió hacer la gestión para pasarlas en el San Martín. Y, de esa manera, alguna gente pudo ver esas películas tan raras, inclasificables.

–*Vos fuiste uno de los primeros críticos en utilizar el término “underground” para caracterizar estas producciones...*

–El que le puso ese nombre fui yo en realidad. En algún momento, en *El Herald*... hice un comentario acerca de los realizadores que hacían sus películas de manera *underground* y parece que a ellos mismos les gustó esa clasificación y la empezaron a usar para hablar de lo que hacían. No de lo que hacían, sino de cómo lo hacían. Eran cineastas que filmaban en 16 mm (salvo Edgardo que hizo su película en 35 mm), con muy pocos recursos, con actores amigos, sin estrellas, al margen del sindicato, del Instituto de Cine. Películas que, por ahí, tardaban un año en hacerlas porque se filmaban los fines de semana, cuando tenían tiempo, cuando la publicidad les dejaba algún tiempo. Lo *underground* es lo opuesto al *establishment*.

Al mismo tiempo convivían con los publicitarios, que eran Fischerman, Becher, Paternostro, Jusid, y toda esa camada de los directores que venían del pulmón de la publicidad. Pero todos colaboraban entre sí, eran amigos entre ellos. Edgardo hacía de actor en la película de Miguel, Jusid y su mujer de entonces hicieron voces para la película de Edgardo Cozarinsky. En la primera película de Bejo, hay un montón de directores. En las dos. O de amigos que después fueron directores. Todos eran amigos entre sí, pero Edgardo Cozarinsky era más amigo de Fischerman, que era de otro grupo. Cuando Miguel terminó *Beto Nervio*... en París, le pidió a Edgardo que vivía en Francia que le escribiera una especie de prólogo que lo grabó él mismo con su voz. Así colaboraban entre ellos.

–*¿Y Hugo Santiago?*

–Hugo Santiago es el ejemplo perfecto de un *outsider*. Es una categoría en sí mismo. Hugo siempre fue un bicho difícil. Incluso para sus amigos. Su amigo dentro del cine creo que es Edgardo Cozarinsky. Edgardo admiraba mucho *Invasión*. Y lo ha escrito además. Se dio la coincidencia en que los dos vivían en Francia. Santiago es bastante complicado, pero es un poco una pose que tiene: que te mira desde arriba. Yo no creo

que sea tan así. Y en algún punto le debe servir porque es un tipo que ha hecho carrera en Francia. Era difícil ser amigo de él. No te daba espacio. Cuando él hizo *Invasión*, yo le hice una nota, él ya no vivía en la Argentina. Él tuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes para irse a estudiar a Francia. Eso fue a fines de los cincuenta. Fue asistente de Bresson. No sé si fue asistente de dirección o algún tipo de asistente personal. Creo que era un alumno con categoría, pero no estoy seguro. *Invasión* es una obra maestra que no encaja en ninguna categoría. Ni en la Generación del Sesenta ni en los publicitarios ni en los *underground*. Porque lo hizo con dinero de Canal 13. No era militante, aunque tenía una cosa política fuerte.

—¿Tenías una relación de amistad con ellos o solo era profesional el vínculo?

—Yo estaba medio afuera. Era amigo de Cozarinsky, pero de los demás era conocido. De Julio Ludueña y de Miguel Bejo llegué a ser amigo más adelante. Daba información y escribía sobre ellos, pero no era amigo. En realidad, también era amigo de Bebe Kamin, que fue el sonidista de casi todas las películas de ellos y también de otros. Bebe dirigió *El búho*, ya un poco más adelante. La filmó a comienzos del 74. Esa sí la estrenó después, pero de manera un poco ortodoxa. La estrenó en la Sala Lugones. Allí fue estreno porque se pagaba entrada. Era el día tras día de una obrera, una empleada de una fábrica; una mujer un tanto enajenada que tenía fantasmas propios, relaciones conflictivas con su novio, madre y padre. La actriz era Virginia Lago.

A Edgardo Kleinman también lo conocí bastante, porque era muy amigo de Edgardo Cozarinsky. Edgardo era sonidista como Bebe. Él hizo un medimetro que se llamó *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*. Era una película muy rara, como todo lo que hacían ellos. Pero nunca llegó al largo. Ahí la condición de *underground* es doble. Lo vimos en privado cuando se terminó en la sala de los Laboratorios Alex, que quedaba en Núñez, tenía un microcine grande, que era la Sala 7, y era blanco de bromas de la gente de cine, porque hablaban despectivamente y decían: “Estos chicos nuevos, ellos estrenan en la Sala 7”. Diciendo que nunca iban a llegar al Ópera ni al Gran Rex... ahí en la Sala 7 vimos varias de estas películas...

Con Julio Ludueña tuve más cercanía, porque cuando hizo su segunda película, *La civilización...*, me pidió que le hiciera la prensa. En ese momento hacía prensa, aunque

todavía no firmaba críticas. Estas las empecé a firmar en el 75 cuando entré a *La Opinión*. Hasta ese momento, escribía, hacía notas, pero no críticas. Hacía mucha prensa. Trabajaba para Aries, y para un montón de productoras y directores. Entonces le hice la prensa. Estrenamos en el cine Loire.

–¿En qué medios trabajaste?

–Yo trabajé en *El Herald*... hasta el 71. Porque en el 72 cambió de dueños. Moira Soto lo vendió a Guerrido y Aimada, y yo ya dejé de colaborar porque ya no era lo mismo. Después me fui a *Crónica* y en el 75 ya entré a *La Opinión*, de Timerman. Duró poco porque enseguida después vino el golpe y se fue todo al diablo. Alcancé a trabajar con gente de gran renombre, como Ernesto Schoo, Kive Staiff y Ezequiel Martínez.

–¿Cómo fue hacer la prensa de *La civilización está haciendo masa* y no deja oír?

–Había muy poco dinero. Yo lo hacía más por la amistad que me unía con Julio, que por otra cosa. En ese momento, yo era una especie de estrellita... era muy joven, tenía muchas ganas de trabajar y me gustaba todo lo que tenía que ver con el cine argentino; a mí me gustaba más allá de lo que ganara. Se ve que era bueno en lo que hacía porque me llamaba [Héctor] Olivera, de Aries, que era lo máximo, y todos querían que les hiciera la prensa. Es más, tuve que rechazar trabajos porque no me daba el cuerpo. Y Julio me lo propuso, se tiró un lance a ver si lo aceptaba, y le dije que sí. No me acuerdo incluso si me pagó... supongo que en algún momento algo habré cobrado. Y fue todo muy rápido porque me avisó apenas un par de meses antes del estreno...

–¿Por qué creés que esa película pudo tener su estreno comercial y las otras no?

–Esa se logró estrenar porque tenía a Valeria Lynch, que en ese momento estaba comenzando su carrera en *Hair*. Tenía un pequeño nombrecito, entonces aprovechó esa voleada y estrenó en el Loire. Y ahí no habrá estado más de dos semanas. Después también fue a algún festival.

–En el Loire es donde se había estrenado *The Players*...

–Sí, la película de Fischerman se estrenó en el Loire también. Es más, fue hecha para ser estrenada ahí. Antes de que se hiciera la película ya estaba arreglado que la iban a pasar allí. Fue uno de los pocos casos en la historia del cine argentino en que una película tenía sala antes de ser hecha. Porque el Loire se acababa de inaugurar... Había tenido un gran éxito con *El romance del Aniceto y la Francisca*, de Favio (no con el estreno; en el estreno fracasó, estuvo solo una semana en las dos salas en las que se pasó). Alberto Kipnis repuso la película en el Loire y ahí estuvo como quince semanas en cartel. A partir de ese momento, los directores empezaron a poner el ojo en esa sala, que era chiquita, pero que para películas sin demasiadas pretensiones podía funcionar. Y funcionó. La película de Fischerman estuvo dos semanas, creo. *The Players...* es una película completamente encasillable en el cine *underground*. No tenía estrellas, la hizo con poco dinero. Pero Fischerman ya estaba en otro casillero.

–En 1973 filma *La pieza de Franz...*

–Eso fue más bien experimental. Era un capricho suyo por su gusto por la música. Con Alberto yo tenía muy buena onda. Era muy amigo de su penúltima mujer Dora Orlansky, que también era muy amiga de Edgardo Cozarinsky. Todos ellos eran más grandes que yo, me llevaban cinco años más en promedio. Eran casi todos del 39, 40, 41..., y yo era del 45...

–¿Y con el resto del Grupo de los Cinco tuviste alguna relación?

–Eso del Grupo de los Cinco fue un invento. Era una asociación entre De la Torre, Stagnaro, Becher, Fischerman y Paternostro... ellos se habían asociado para distribuir en conjunto cada una de sus películas individuales. Es más, Stagnaro ni siquiera tenía una película. Había hecho una, en los años sesenta, pero no la había terminado del todo. Una película que, paradójicamente, se llamaba *El proyecto*. Fue una asociación comercial solamente. Y ahora, después de tantos años, Néstor Tirri la recuperó como una gesta heroica... No, no era eso... no existía el Grupo de los Cinco. Te lo pueden decir ellos mismos. No tuvo entidad. Ni siquiera llegó a ser una distribuidora. No existió...

–¿Y el Grupo CAM?

–Era una cosa de charla de café. Significaba “Cine Argentino Moderno”. Y era una especie de distribuidora sui géneris, porque no tenía estatuto legal, no era una SRL ni una sociedad anónima. Eran Miguel Bejo, Edgardo [Cozarinsky] y Julio [Ludueña], que decidieron distribuirse a ellos mismos, similar al Grupo de los Cinco. Pero no era que existía una empresa distribuidora.

–*Ese nombre solo aparece en los créditos de la segunda película de Julio...*

–Era más una cosa de amigos. Y concretamente estrenó una sola película, que fue la de Julio; la única que se llegó a estrenar.

–*¿Esa película tenía otro título también no?*

–Ese era el título de rodaje: *Érase una alegre comedia musical*. Y después lo cambió a *La civilización está haciendo masa y no deja oír*. Que era un título *piantapúblico*.

–*Para hacerle prensa a la película con ese título debía de ser difícil...*

–Sí, no me daba *bola* nadie. Publicaban algo porque me conocían...

**2.8. Entrevista con Roberto Scheuer, guionista e intérprete de *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* y director de uno de los cortos de “La noche de las cámaras despiertas”, realizada el 28 de noviembre de 2013 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.**

–*¿Vos trabajabas en aquella época como creativo publicitario?*

–En esa época trabajaba en publicidad. Fuera de ese corto perdido y de mis actuaciones en las películas de Miguel Bejo, casi no hay nada. Con el que tendrías que hablar es con Alberto Yaccellini, que era el compaginador de casi todos. Él vive en París.

–*¿Trabajabas en la agencia de Fischerman?*

–Trabajé en varias agencias. Era el director creativo en Walter Thompson y cuando estaba trabajando ahí me contactaron, por un lado, Horacio Casares y, por el otro, Luis Puenzo. Y me fui a trabajar con Puenzo. Después me fui a trabajar por mi cuenta, con mi propia empresa. Pero soy un pésimo empresario, y la compañía desapareció... Trabajé para muchas empresas de publicidad. En la película esa que vos decís [*La noche de las cámaras despiertas*, de Andrade y Cruz], hay varios comerciales de Fischerman y también de otros, todos de guiones míos.

–¿Cómo fue que llegaste a participar de aquella famosa “noche”?

–Creo que la idea fue de Fischerman. Me llamó él, llamó a varios. En una noche los filmamos todos. Filippelli estaba también. Zanger, “el Tigre” Cedrón, yo, Carlitos Sorín, Miguel Bejo, que en su corto hacía que quebraba un vidrio y se terminó quebrando él. Son anécdotas conocidas, viejas.

–¿Cómo surgió la idea de tu corto?

–En una agencia de publicidad alguien me muestra esa revista [una revista pornográfica con imágenes de bestialismo]. Yo estaba casado con una actriz en aquella época y entonces hago el corto con esa actriz y con la revista, y con una foto de Omar Sharif que hacía de “el Che” Guevara.

–Sabías que iba a ser polémica...

–Claro. Lo hice a propósito.

–¿Estuviste en la proyección?

–No, no pude ir. Pero ahí Fischerman tuvo que salir corriendo. En ese momento fue muy provocador. No tengo registro de nada de ese corto. No quedó nada. A menos que aparezca en la cinemateca de Sofía, Bulgaria en 2036... Eran sin sonidos. No se repetían las tomas. Había que hacerlo muy rápido porque en una semana, diez días se iban a Santa Fe. El único que tenía un argumento un poco más elaborado era el de Alberto (Fischerman). El resto era más un chiste... un ejercicio.



–¿*Dónde estudiaste?*

–En ningún lado. Yo empecé a trabajar en publicidad en una agencia muy famosa en esa época que se llamaba Agence, que era la agencia de Siam Di Tella, y el director creativo era Alberto Ure. Me tomó él y a partir de ahí empecé a trabajar en publicidad. Empecé a estudiar cuando empecé a ser profesor en la FUC [Universidad del Cine], ahí empecé a estudiar realmente. Los alumnos me enseñaron todo lo que sé. Y sigo dando clases actualmente en la FUC y en la Enerc [Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica].

–*Después trabajaste como actor en la película de Miguel Bejo, La familia unida esperando la llegada de Hallewyn.*

–Trabajé un par de días. Era el que vigilaba la tumba de Evita. Un papel menor. Yo soy pésimo actor, pero a Miguel se le ocurrió que teníamos que aparecer todos. Trabajaba el actor que también escribía junto con Miguel, que era Jorge Hayes, que falleció.

–¿*Cómo conociste a todos estos directores, Ludueña, Bejo, Filippelli?*

–A través de la publicidad. A Filippelli lo conocía de antes, en un curso de Masotta. En la época en que Masotta todavía no había descubierto a Lacan. Era un curso sobre Sartre. Yo era amigo de algunos de ellos: de Alberto Fischerman, de Alberto Yaccellini y con Miguel menos. Con Alberto Fischerman nos veíamos prácticamente todos los días en Alex. Y Alberto Yaccellini era el compaginador de todas las películas de publicidad. Alberto hizo un corto en esa época que se llama “Single”. Está en Internet. También la proyectaron en algún Bafici. También en París hizo una película maravillosa, *Le péril rampant* (1982), que es un mediometraje de ficción. Extraordinario. Alberto se fue en el 72, 73. La película será del 75. Fue, de lejos, el mejor de todos.

De Ludueña también era amigo. Te voy a contar una anécdota bastante cinematográfica: Julio Ludueña tenía un Citroën 12 V. No sé a dónde habíamos ido y nos estaba llevando vuelta a casa, puso la radio, y por la radio transmitieron la orden de captura que estaba destinada a él, a Julio. ¡Nos enteramos por la radio! Y después no pasó nada. En la época de Lanusse, todavía no pasaba nada.

Con este grupo de gente que acabo de nombrar, más Jorge Goldenberg, estuvo la idea de hacer un diario filmado, pero como en esa época no había *videotape* no se hizo nada de eso. La idea era filmar una suerte de diario mensual. Pero como nosotros trabajábamos en publicidad y ganábamos muy bien, bueno... en esa época además había mucha publicidad. En ese tiempo el negocio del cine publicitario era muy diferente del actual porque había muchas empresas argentinas que hacían publicidad. El primer corto de publicidad que yo hice era para una gomería de Mendoza, de ahí a Ford, todo el abanico...

–*Lo mencionás a Jorge Goldenberg, ¿era del grupo?*

–Sí, estaba muy cercano a todos nosotros. Jorge era guionista. Pero hizo un documental que retomó hace dos o tres años. Que lo está haciendo con Patricio Coll, que es un cineasta de nuestra edad, de Santa Fe. Es una película sobre los hacheros del norte santafecino, que, curiosamente, es el origen de Alberto Yaccellini.

–*¿Recordás haber ido a las proyecciones de alguna de estas películas?*

–Las vimos todas en Alex cuando salió el material. Yo además era amigo de “Tito” Ferreiro...

–*Después te dedicaste a escribir guiones cinematográficos...*

–Sí. Yo me cansé de la publicidad, o la publicidad se cansó de mí. Y me empecé a dedicar a escribir guiones. El primero que me llamó para trabajar fue Fischerman en una película que se llamó *Este loco verano* [dirigida por Fernando Arce, en 1970]. Una de esas películas comerciales como las que hizo después Alberto. Era tan mala...

–*¿Ustedes se siguen viendo?*

–Con Alberto Yaccellini sí. Cada vez que viene a Buenos Aires se queda acá, en mi casa. Con Jorge Goldenberg seguimos siendo amigos. A Rafael lo veo de vez en cuando en la FUC.

–¿Considerás que se puede hablar de un cine underground nacional?

–No, en el sentido de que no era un movimiento. Nos conocíamos todos. Todos teníamos prácticamente la misma edad, 27, 28 años. Casi todos trabajábamos en publicidad. Todos protestábamos en contra de la publicidad y queríamos hacer otras cosas. La intención de todos era hacer películas, que se pasaran y que ganáramos *guita* con eso. El único que hizo dos películas realmente independientes fue Miguel, que no sé con qué plata las hizo. Y Alberto que se financió solo, prácticamente. Él era un director de publicidad muy prestigioso en ese momento, así que ganaba mucha plata. Y más que eso no hay. Los estilos entre los directores eran muy distintos. Cada uno tenía sus proyectos y sus delirios. Todo era muy embrionario. Y se quedó en embrión. Después todo se enrareció tanto... algunos se fueron, otros que teníamos *laburo* miramos para otro lado...

–¿Ibas mucho al cine?

–Sí, yo iba prácticamente todos los días. Dos o tres veces por día. Era muy barato además, entonces podías hacerlo. No como ahora. Y además no había video ni Internet ni YouTube. Iba a Núcleo y también a salas comerciales. Además era la época en que todavía los grandes maestros como Ford estaban vivos y también los grandes del cine europeo como Bergman y Antonioni.

–¿Los actores provenían de distintas escuelas?

–Mi ex mujer era alumna de [Hedy] Crilla. Osvaldo [De la Vega] venía del Living Theatre. Y Ure también era amigo de casi todos. Marcos Arocena estaba también, que era un chico de nuestra edad que había escrito y dirigido una obra muy buena, que se llamó *Orquídeas para Tina muerta*, en el Di Tella. La protagonista era mi segunda mujer. Y a Marcos lo mató la policía en el 77. Por alguna razón, aquella noche en que filmamos todas esas películas estaba también Marcos. Él era una especie de aristócrata lumpen. Y había caído en *cana* por tráfico de drogas. Lo habían agarrado fumando algo, pero los diarios publicaron que estaba en una banda de narcotraficantes. Después lo largaron. Más tarde, lo fueron a buscar a su casa porque alguien de Montoneros se había alojado en su casa. Era una casa muy grande, y él siempre tenía huéspedes. Yo cuando

me divorcié fui a parar ahí. Fue justo en el momento en que el ERP había hecho estallar el comedor de la policía y ahí la policía empezó a meter presos a lo loco y lo fusilaron. El cadáver lo descubrieron el año pasado [en 2012].

–¿Qué relación tenían con el Di Tella?

–También éramos amigos de Mario Trejo, que trabajaba en el Di Tella. Pero con otra gente del Di Tella, como Rodríguez Arias, no teníamos relación.

–¿Te has dedicado a escribir guiones para cine en los últimos años?

–He escrito cientos de largometrajes de los cuales se habrán hecho diez, doce. Prefiero no nombrarlos en general, salvo dos o tres. Hubo muchos proyectos, pero que no llegaron a concretarse... Con Alberto Fischerman planeábamos hacer una película que en algún momento terminaré de escribir que se llamaba *Río Puma*. Era una especie de *western* levemente basado en *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla. También otra película de *gangsters*, que ni recuerdo el título, que empecé a escribir para Ricardo Becher.

El que era amigo mío y con quien trabajábamos mucho juntos era Osvaldo Lamborghini. Con Osvaldo escribimos varios guiones. Lo primero que hicimos juntos, y que por ahí ahora se publica se llama *Una nueva aventura de Irene Adler*, que de ahí surgió toda la poesía de la época de Osvaldo, cuando publica *El fiord*. Después hicimos un guión para un director de televisión muy prestigioso de la época que se llamaba Miguel Larralde. Escribimos una serie de episodios que, finalmente, no se hicieron. Yo creo que los guiones que hicimos juntos eran muy buenos. Un poquito marcados por la época.

### 3. Selección de notas, entrevistas y críticas (ordenadas cronológicamente)



1970 será tu año de suerte...  
Conocerás a MARCIA MORETTO en  
un film de EDGARDO COZARINSKY

PARA ACABAR DE UNA VEZ

informaciones- TOP LEVEL  
Maipú 871  
Buenos Aires- Argentina

Con los mejores deseos  
para ti y para todos  
los amigos de "Ha-  
blemos de cine", a  
quienes te ruego que  
trasmitas este saludo.

Te abraza,  
Edgardo

B. A. dic. 69

Edgardo Corazinski, el mejor crítico de cine que tiene Argentina en la actualidad, rueda su primera película. Sus amigos de Hablemos de Cine le deseamos el mejor de los éxitos.

Nota de Edgardo Cozarinsky promocionando su primera película, *Puntos suspensivos*, en la revista peruana *Hablemos de Cine*, n. 55-56, enero de 1970.

## Un desafío a los censores

A nadie se le ocurriría dejar de respirar porque el aire está viciado, y algo parecido ocurre con el cine y la censura. La fortaleza inexpugnable ha sido tan asediada en los últimos diez años que, hoy, ni los rigores de una producción industrial, ni la censura directa de los gobiernos han podido impedir que, en los márgenes, por los intersticios de todo sistema, crezca un cine robusto, y sobre todo variado, que ha elegido la pobreza como única garantía de libertad.

Hace una semana, algunos invitados pudieron conocer la primera copia del film argentino más desafiante e independiente de los últimos tiempos: *Alianza para el progreso*, de Julio Ludueña (26). Se trata de una alegoría política, donde el tratamiento casi emblemático de situaciones y personajes choca violentamente con la superficie naturalista de la imagen filmada: personajes llamados Usa, Clase Media, Lucho Ruptura (artista), Cura, Estudiante, Obrera, representan una jornada de la lucha antiimperialista, la represión y la guerrilla, sacando el mayor partido del humor que deriva del conflicto entre su carácter alegórico y su manifestación física como individuos: "Me gusta su nivel de vida", le dice con acento libidinoso el sindicalista venal a Usa, una sofisticada modelo, quien por su parte prefiere los placeres de una relación lésbica con la dócil Clase Media.

Pero lo que más sensación causó en los primeros espectadores de *Alianza para el progreso* es su tratamiento formal: se trata, quizá, del primer film argentino donde se han sacado las conclusiones rigurosas de todo un movimiento que apunta hacia una suerte de cine mínimo, así como en plástica se ha hablado de un *minimal art*. Con dos excepciones, cada toma del film dura lo que el rollo de película (unos diez minutos) y en su espacio el movimiento se ordena y desarrolla, recogido con modificaciones de encuadre elementales. Críticos, directores, intelectuales presentes en su primera exhibición, reconocieron no una influencia de Straub (de quien Ludueña no ha visto ningún film) sino el planteo de problemas parecidos y el hallazgo de soluciones coincidentes, en un momento en que los cineastas de vanguardia intentan hallar en todo el mundo una salida de la retórica tradicional. Gente de teatro (Alberto Ure), de cine (Alberto Fisherman), psiquiatras (como Martín Cullen, hijo) y sociólogos (como Dora Orlansky) coincidieron en reconocer que *Alianza* es el film argentino más estimulante de los últimos tiempos.

Qué ocurrirá con la *opera prima* de Julio Ludueña en su difícil camino ha-



ALIANZA PARA EL PROGRESO

### **Las torturas al servicio del orden**

cia el público es otro problema. Se habla de una liberalización de la censura, pero esto sólo podrá comprobarse en los hechos. Si un film tan renovador y franco logra atravesar los múltiples frenos que se oponen a la expresión de los argentinos, habrá que admitir —sólo entonces— que algo ha cambiado. ♦

## LAS ARTES

### Un nuevo cine argentino: Destruir, dicen



LA FAMILIA UNIDA ESPERANDO LA LLEGADA DE HALLEWYN: EL FILM NACIONAL MAS IMPORTANTE DE LOS ULTIMOS DIEZ AÑOS  
**Deliberadamente "pobre", rechaza todos los cosméticos y se fía de los poderes de la imagen y del talento**

El domingo 13 se proyectará, durante el festival cinematográfico internacional de Locarno, un film argentino que concurre a la muestra invitado por los organizadores. Se llama *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, dura 100 minutos y es el primer largo metraje de Miguel Bejo (28), quien confiesa varios cortos en su pasado. Es improbable que el público argentino pueda ver *Hallewyn*, por ahora: no tiene ninguno de los atractivos convencionalmente comerciales que suelen autorizar deplorables exhibiciones, contabiliza algunas de las escenas de erotismo —incluyendo, aunque en clave grotesca, incesto y necrofilia— más audaces que haya registrado la pantalla local, y se ejercita, con coraje inusitado en una alegoría político-sociológica de fuerza avasalladora. Es un típico producto *underground* en cuanto ha sido hecho en 16 milímetros, en blanco y en negro, sin actores de cartel y sin ninguno de esos formalismos que hacen "lindo" un film. Es, por encima de todo eso y según opinión mayoritaria de quienes la han visto en privado, la película argentina más importante de los últimos diez años, por lo menos.

**DIAS ENTEROS EN LAS RAMAS.** La filmación duró exactamente un mes, entre el 1º y el 30 de noviembre de 1971, y su escenario fue (salvo una toma hecha en los estudios de la productora publicitaria Delta) un caserón scmiderruido que todavía se sostiene en pie, milagrosamente, en la calle

Bartolomé Mitre entre Montevideo y Paraná.

Allí, durante aquel mes, todos los días trabajaba el equipo de *Hallewyn*, desde las 6 de la tarde hasta las 10 de la mañana, "para respetar la película, que empezó siendo un relato de vampiros", informa el barbado Bejo, entre un sofocón y otro previo a su viaje a Locarno (partió el viernes último; el film irá también presumiblemente al festival de Pesaro, y con seguridad al de Mannheim). Estas labores nocturnas tuvieron, al comienzo, sus dificultades: "Solíamos ir al bar de la esquina, los actores maquillados, nosotros con barba —prosigue Miguel—, y a la policía esto le pareció sospechoso, hasta que aclaramos la situación".

Ningún otro escenario habría convenido mejor a este relato que se burla de las tradiciones del género de terror para señalar al mismo tiempo, con un corrosivo humor, una actualidad argentina demasiado cierta. El punto de partida está en una obra teatral del belga Michel de Ghelderode titulada *Hallewyn*, a la que Bejo recordaba con nostalgia desde su paso por el TIM, el grupo independiente de Rosario que dirige Carlos Mathus. El protagonista es un alegre violador de doncellas y ladrón de crueles barones feudales, que atraviesa Flandes con su pandilla. "De ahí nació la idea —puntualiza Bejo— de identificar a Hallewyn, en alguna medida, con el conde Drácula y sus gitanos. Le hablé del proyecto al actor Osvaldo de la Vega, esto es, de

filmar esa historia en clave vampírica y en broma, y se entusiasmó. Empezamos a buscar la pieza de Ghelderode y no la encontramos en ninguna parte".

**ARGENTINA, MON AMOUR.** El proceso siguiente ingresa en la alucinación: junto con Vicente Battista (31) —escritor, codirector, con Gerardo Mario Goloboff, de la revista literaria *Nuevos Aires*— y Román García Azcárate (28) —un poligloto que siempre ha estado complicado en proyectos y realizaciones de cine—, Bejo y De la Vega comienzan a reconstruir el texto de *Hallewyn* y desembocan, naturalmente, en otra cosa completamente distinta. Quienes han visto el film aseguran que les da la impresión de sumergirse en el sueño de alguien. En realidad, en los sueños de cuatro personas, cuyo método de trabajo mismo iba construyendo el film, en principio como un guión meramente indicativo: "Por ejemplo —cuenta Battista, con su ronco vozarrón—, hicimos la lista de los personajes de la familia: el padre, su cuñada, la hija, el novio de ésta, el hijo. De pronto nos dimos cuenta de que la madre no estaba. Por qué, nos preguntamos. Y entonces comprendimos que la madre había muerto, y la eliminamos, pero no del todo: todas las noches la familia desciende a la cripta familiar para rendir homenaje a la madre, allí sepultada. Hasta el día en que se descubre que el cadáver ha desaparecido, y luego se sabe que lo ha robado su propio hijo, que es homosexual".

Hay dos mundos contrapuestos en el film: el mundo "de adentro", la familia sofocada por la tradición mal entendida, la rutina de ceremonias ya insensatas reiteradas hasta el hartazgo, normas de conducta en las que ya ninguno de sus miembros cree de verdad; y "los de afuera", el submundo, los alegres jugadores de cartas y bebedores de mate, la gran prostituta universal, rotunda y feliz, los comedores de asado, los que "pican" la pelota en el potrero, y el hijo mismo, que en su carácter de trasgresor forma parte del submundo. El nexo entre ambos es el enigmático mucamo, que en tanto afecta respetar, por lo menos al comienzo, los códigos de sus patronos, secretamente conspira contra ellos: al servir el té, escupe dentro de la leche; en complicidad con el hijo de la familia, arrastra a la mundana y seductora tía a la fascinación prohibida del submundo; y en una escena que difícilmente tenga igual en cinematografía alguna, pasada o presente, hace sus necesidades fisiológicas en las narices, literalmente hablando, del padre y su futuro yerno, mientras éstos discuten los niveles de la represión, ante la inminente llegada de Hallewyn.

Porque hay un solo punto de coincidencia entre esas dos facciones. Ambas esperan (con temor, los de adentro; con esperanza, los de afuera) el regreso del mitológico Hallewyn, un hombre que, según el padre, "como era conde y tenía los modales del Viejo Mundo, nos convenció de que podíamos admitirlo en casa; penetró en ella y nos penetró a todos". Existe la sospecha, de que también la saorosa madre ante quien se rinde cotidiano homenaje, sucumbió a los encantos del forastero; y de que la hija lo es, en realidad, de Hallewyn.

Esta sería apenas la primera aproximación a un film de complejidad y riqueza notables, deliberadamente "pobre", no por su costo —verdaderamente ínfimo: unos 3 millones de pesos viejos— sino en un sentido semejante al de Grotowski, de despojamiento de artificios y vuelta a las esencias.

**UNA LARGA AUSENCIA.** Los actores fueron reclutados por De la Vega, pre-

ferentemente entre los alumnos de Carlos Gandolfo. Durante seis meses ensayaron la secuencia de la comida, la segunda del film en su versión definitiva y la primera en la cronología de la filmación. De esta secuencia deriva *Hallewyn* entero, no sólo porque reúne a todos los personajes "de adentro" sino también porque entabla el primer contacto con los "de afuera": el mucamo sorprende en el office a tres marginados y decide dejarles la botella de vino bueno y llevar a la mesa la de vino ordinario. Previamente, el espectador asiste al ruidoso epílogo de una velada amorosa del hijo con un lumpen que parece a punto de estrangularlo.

La filmación tuvo sus bemoles. La escena de la cripta se hizo en el sótano de la misma casa, y para marcar el sepulcro se pintó una cruz sobre una puerta. "Mejor no lo hubiéramos hecho —recuerda Bejo—. Resulta que allí vive una señora que se cree perseguida por los espíritus, y empezó a gritar como una condenada en cuanto vio la cruz". A veces ocurrían emergencias, como cuando el crítico Edgardo Cozarinsky, que interpreta al Abuelo, tuvo que irse inesperadamente a Europa y Bejo resolvió la situación con una broma: en la pantalla aparece un cartelito, como los del cine mudo pero escrito a mano —así aparecen durante todo el film—, donde se informa que "Harto, el Abuelo decide radicarse en Europa".

De la Vega se desdobra en el padre y Hallewyn. La fascinante Judith Cingolani es la tía; Jorge Hayes, el futuro yerno; el montajista Alberto Yacellini interpreta al mucamo; María Elena Moberg, a quien se recuerda por su frívola Pamela de *Un día en la muerte de Joe Egg*, es la hija, un personaje que le ha exigido lo que tal vez ninguna actriz argentina haya debido afrontar hasta hoy, en materia de desnudo y de erotismo: "Un buen día, de improviso —recuerda Bejo, aludiendo a las tomas de la Moberg—, dijimos ¿Lo hacemos?, y nos largamos no más". La iluminación es de Carlos Sorin, salvo la secuencia del submundo, que estuvo a cargo de Félix Monti; el sonido, de Bebe Kamin; la música es surtida. sa-



UN GUIONISTA: VICENTE BATTISTA  
**La voz de oro del cuarteto**

cada de varias fuentes y estructurada por Jorge López Ruiz. García Azcárate actuó como jefe de producción.

**LA MUSICA.** Constantemente irrumpen entre los fotogramas de *Hallewyn*, otros, de un film que el realizador italiano Mario Bava firmó con seudónimo, titulado *El látigo sobre la piel*. Son las imágenes de un jinete ("me las cedió generosamente Néstor Gaffet, el distribuidor", acota el director de *La familia unida*) que galopa por la playa, en el crepúsculo, rumbo a un castillo dibujado en el horizonte; finalmente, llega al patio de armas y desmonta con premura. Es obvio que se trata de Hallewyn, quien en la película de Bejo arriba, por fin, y es gozosamente recibido por los de afuera con un asado y con el cadáver de la madre, al que extienden sobre una mesa. Pero ya al gran violador es evidente que, fuera del asado, nada le interesa en demasía, y las exigencias eróticas de la hija lo postran definitivamente. La hija es conducida al sacrificio, pero nada empaña su gratificación; y, sobre el fondo de una marcha conocida (que no es *Los muchachos peronistas*, como alguien podría imaginar), el padre y el novio de la hija revelan por fin su condición vampírica.

Sin muchas esperanzas, los responsables de *La familia* enviaron una copia a los organizadores de Locarno, quienes lo vieron el 25 de julio y cablegrafiaron en seguida: "Estreno, 13 de agosto". Con Pesaro, las tratativas son más ambiguas: Bejo y sus asociados recibieron una nota donde elípticamente se les insinúa que "dado el tiempo que lleva hacer una copia, quizá no llegaría a tiempo". "La copia ya está en Europa", contestaron los cineastas locales. Con Mannheim, suponen, no hay problemas. Y así parte, a la conquista del mundo "de afuera", un film que los "de adentro" quizá no puedan ver nunca. Como "...", de Cozarinsky, como *Alianza para el progreso*, de Julio Ludueña, *La familia unida* esperando la llegada de Hallewyn testimonia que el mejor cine argentino es el que se hace al margen de las reglamentaciones oficiales, y que los argentinos no lo ven. ♦

Ernesto Schóo

#### Los vampiros están entre nosotros

ROMAN GARCÍA AZCÁRATE



#### A la conquista de los festivales

EL REALIZADOR, MIGUEL BEJO







The Maestro and Marguerite

## Strange films from unlikely places

Each of the major American film festivals has its own particular style and flavour. But none more obviously so than Chicago, now in its eighth year. One has only to glance at the programme to see that it is devised by someone with a mind of his own, a distinctive approach to the cinema. The films which otherwise (reasonably enough) go from festival to festival in the States are here conspicuous by their absence. Instead we find strange films from unlikely places: two films representing the sudden access of new interest in the Iranian cinema, Dariush Mehrjui's *Postman* and Bahran Beyzale's *Downpour*; the most interesting (and obscure) piece of new Argentine cinema, Edgardo Cozarinsky's *Dot, Dot, Dot*; telling new works by new directors from Bulgaria, Japan and Kuwait; and even, most exotic of all, two films by independent young British filmmakers, Philip Trevelyan's *The Moon and the Sledgehammer* and Mike Leigh's *Bleak Moments*.

Few if any of which would ever otherwise be seen in the midwest at all. For Chicago, unlike New York, San Francisco or Los Angeles, is still largely un-schooled in the foreign-language film, or even the less commercial, art-house type of English-speaking cinema. The Chicago Festival's founder and director, Michael Kutza, has become, through the annual international festival and a series of weeks during the year devoted to keep-

ing Chicagoans up to date with the latest happenings in various national cinemas, a sort of one-man mission on behalf of the art of the film. His taste, as displayed in his programmes, is highly eclectic, personal, and sometimes (which is no bad thing) downright quirky.

This year, for example, opinion has been very sharply divided on some of the festival's discoveries. When I arrived there was bitter argument about Pierre Jallaud's *Infinite Tenderness*, a meticulously assembled emotional drama which uses real-life handicapped children rather than one would animals in a live-action Disney film, stimulating responses and character interaction partly by training, largely by cutting-room magic. Does the end justify the means; does the film enlighten us and expand our human understanding, or does it do so enough, to excuse something which must at times look very like calculating exploitation of the unfortunate? Whatever decision the individual spectator may come to on that score, at least technically the film is a tour de force.

Only slightly less arguable was the opening-night film, which I did not manage to see, *Mirage*, a second film by the Peruvian director Armando Robles Godoy, whose first, *The Green Wall*, was the great discovery of the 1970 Chicago Festival, nearly sweeping the board with no fewer than four of the festival's awards (Chicago is the only one of the major American festivals which is competitive). But there was little doubt about the Yugo-

slavian entry, Aleksander Petrovic's *The Maestro and Marguerite*, an intricate ironical drama about the staging of a play in Moscow in the 1920s with the aid of the Devil and the disapproval of official censorship. This ornate adaptation of Bulgakov's novel is in fact an Italian/Yugoslav coproduction, and the Italian star, Ugo Tognazzi, has since disowned his role in it. But the Yugoslav version, shown in Chicago, comes over as a quite different film from the Italian version seen in Europe, which no doubt explains a thing or two.

Other films which have been widely liked include Fassbinder's relatively restrained, Brechtian *The Peddler of Four Seasons*, an eccentric demonstration-piece linking the emotional and psychological deterioration of a German fruit-seller to his accidental elevation to the bourgeoisie. *Heat* also, Paul Morrissey's latest film, received a warm welcome on its midwestern premiere, especially as prefaced by the director himself showing extracts from *Flesh and Trash* and answering questions with disarming practicality ("What is the meaning of the moments in your films when you let the camera go out of focus?" "None at all. We are always trying to keep in focus; it's just that it's difficult and we don't always succeed.")

To round out the festival there were as usual some retrospective glances—even the Morrissey evening was billed as a retrospective, which as he remarked made him feel very old

and established on the strength of only three feature films. More substantial, though, was the three-programme, six-film tribute to Frederick Wiseman, maker of the brilliant, humane *Tropic of Follies* (about a hospital-prison for the criminally insane), *Hospital, Law and Order* and a very remarkable new film, *Essene*, first shown here, which examines with humour, compassion and extraordinary penetration life in a present-day religious community. Seeing all his major films together confirms beyond doubt Wiseman's stature as the best documentarist at work in the United States (perhaps in the world) today.

Other delights have included a three-day tribute to British animation, and, a fascinating glimpse behind the scenes of films as they are hardly made any more, an evening with Linwood Dunn, creator of special effects in Hollywood for nearly 40 years, who revealed the secrets of all sorts of films on which he has worked, from *King Kong* through *Citizen Kane* to *It's a Mad Mad Mad Mad World*. To see exactly how the scene on the fireman's ladder in the last of these was put together from no fewer than 21 different elements combined in the laboratory was a true lesson in film magic. But then the whole of the Chicago Festival is, one way and another, a tribute to that.

John Russell Taylor

### The Bankrupt BBC.1

Chris Dunkley

This week's *Radio Times* contains a feature called "Mercer and the Slag-Heap Myth". In it David Mercer, the playwright, complains that he is beleaguered by labels explaining "... the Yorkshire thing, all slag heaps and canals, the notion that I'm a playwright with just two themes: politics and madness. I insist that my preoccupations are wider than that."

But his new play, *The Bankrupt*, does little to support his protestations. The central figure of Ellis Crippen, though he is a sales businessman and not a complete dropout, has in other respects a host of characteristics closely similar to previous Mercer inventions, stretching right back to *Morgan, A Suitable Case for Treatment*.

Both are, by conventional definition, mentally unstable, though one of Mercer's preoccupations is clearly the questioning of such definitions. Both return to belligerently working class parents when things get rough: Morgan to his widowed mother, Crippen to his (apparently) widowed father. Both talk more freely to animals than to humans: Morgan to apes and Crippen to earthworms. Both rely on an idealized myth for some reassurance of the possibility of a universal order: Morgan on Soviet Communism and Crippen on the occult.

Around these factors in *The Bankrupt*, Mercer wove a play quite interesting enough to retain one's undivided attention, but without ever reaching any obvious conclusions, or even asking any clear questions. His portrayal of the tortured relationships within the family was far less precise, and consequently less valuable, than that in *Family Life* (for which he wrote the screenplay); and although use of the television medium was a little more ambitious than in many current plays from the radiophonic workshop, all seemed tautological.

There was a very fine performance from Joss Ackland as the amnesiac Crippen, and consistently good support from the rest of the cast. But at the end the effect was like that of attending a banquet, seeing the waiters parade the various dishes into the room, round the table and out again without ever actually serving the food.

### Hopcraft into Europe Radio 3 (tonight)

David Wade

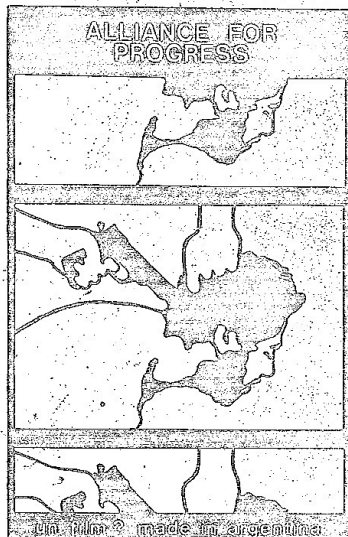
In his earlier plays, *Gulliver's Way* and *The Bull of La Plata*, Michael Sadler gave evidence of a bizarre inventiveness married to a gift for sharp, mannered dialogue, the whole stuck like a pomander with neat cultural references: if you didn't already know that Mr Sadler was a university lecturer in French, it didn't take much guessing. Between the fantastic *Gulliver* and the more moderate *Bull*, the proportion of content to brilliant container rose somewhat, but both plays left the impression of their writer as of a man

"Strange films from unlikely places", *The Times*, novembre de 1972.

## Franqueza política y agresividad sexual

DE BUENOS AIRES: Las direcciones y los horarios se averiguan mediante cautelosos llamados telefónicos; a veces es algún domicilio particular, otras la sede de algún sindicato, otras, el microcine de algún laboratorio cinematográfico. Luego, pasado algún tiempo, suele leerse en los diarios que tal o cual filme ha ganado un premio en Pesaro, o en Locarno, o en la muestra paralela de Berlín. Lo cierto es que la vertiente más rica del cine argentino actual no llega, en ningún caso, a pantallas argentinas: a partir del antecedente ya histórico de *La hora de los hornos* (un documental de cuatro horas filmado entre 1968 y 1969 por Pino Solanas y Octavio Getino) es ya tradicional que los argentinos se enteren por los diarios de que aquí se hace un cine *underground* (clandestino), generalmente con implicaciones políticas, casi siempre con escenas eróticas que lo harían inaceptable para la más tolerante de las censuras.

Desde *La hora de los hornos* el proceso se ha repetido: hay que viajar a Chile o al Uruguay en plena temporada, meterse en cualquier salita exclusiva de Viña del Mar o de Punta del Este para que el argentino pueda ver el cine que en su propio país le está vedado. El larguísimo documental sobre la miseria realizada por Solanas recorrió ese itinerario de balnearios hace ya más de dos años; entre tanto ha pasado varias veces por la televisión alemana, ha conocido un buen éxito en un *cinéma d'essai* de París, fue visto y aclamado por el público inglés del National Film Thea-



'Alianza para el progreso', de Ludueña

tre y su título es más famoso para un cinéfilo extranjero que el de cualquier película de Torre Nilsson o de Raúl de la Torre. Con sus sucesores tiene un rasgo en común: fue producido sin subsidios oficiales, su realizador era un director de cortos publicitarios que invirtió sus ganancias en un proyecto que ninguna productora local soñaría con financiar. En 1970, la veta iniciada por Solanas seguía, clandestinamente, con *Alianza para el progreso*, de Julio Ludueña. A partir de ahí, la guerra política estaba declarada. Durante una de sus primeras proyecciones privadas, *Alianza* fue secuestrada por la Policía Federal y su autor procesado por subversión en lo político y por pornografía en el fuero correccional.

Miedo: "Cuando comenzamos a filmar *Alianza*" —recuerda ahora Ludueña— "todos teníamos mucho miedo: los actores, los técnicos y yo. Creo que la razón estaba en que no poseíamos una ideología clara. Todavía había algunos, entre nosotros, que creía que un filme *underground* podía ser un trampolín para pasar al cine comercial o al estrellato televisivo. Durante la filmación, muchas de esas dudas se fueron disipando paulatinamente. Sabíamos que el trabajo en que estábamos empeñados no tenía otra finalidad que ese trabajo en sí".

Es posible que muchos actores se hayan visto desconcertados por el tipo de exigencias que Ludueña les planteaba. Por lo pronto, los personajes se denominan alegóricamente Obrero, Cura, Estudiante, Clase Media, General, USA y Sindical. Hay otro personaje, Lucho Artista, que fluctúa durante todo el filme entre su fidelidad a los guerrilleros y su dependencia de Clase Media. En una de las secuencias, "Empresario invita a Clase Media —interpretada por una actriz— a su lujosa casa. Ella acepta entregarse, luego de una erótica persecución bailada, siempre y cuando él la ayude a progresar. Sin embargo, después de producida la entrega, Empresario se niega a cumplir y prefiere comprar algunas obras que le trae Artista. —¿Quién te crees que soy— pregunta Clase Media furiosa. —¡Clase Media...! Yo era como vos —contesta Empresario y la deja en manos de un técnico represivo para que esté la tranquile y disfrute". Así reza una sinopsis parcial, redactada por el mismo Ludueña, del desarrollo de su obra.

Alegórico: "He tenido especial interés en que mis personajes fuesen alegorías y trazar un desarrollo argumental totalmente esquemático, comprensible para cualquiera" —subraya Ludueña—. "Por eso, no me interesa ser realista, sino alegórico. Creo que la alegoría explica la realidad; una vez explicada, hay que salir a conquistarla". Ludueña recuerda una historia protagonizada por Mahatma Gandhi: en 1947, los británicos habían se-

questrado en sus cuarteles un cuantioso cargamento de sal; los hindúes se vieron privados de ella para sazonar sus comidas. El Mahatma llevó a sus acólitos hasta las orillas del mar y les pidió que mojaran sus manos en las olas. "Ved en las palmas de vuestras manos la sal que ha quedado; es el símbolo de la sal que habréis de comer. Pero ahora, olvidad esa sal simbólica y luchad contra los cuarteles británicos para conquistar la verdadera".

Ambos procesos iniciados contra Ludueña terminaron bien; el juicio por subversión política terminó en absolución, porque el fiscal dictaminó que *Alianza* era sin duda un filme anticapitalista, aunque no podía reconocerse una ideología subversiva. El otro proceso, por obscenidad —en la obra hay un guerrillero visiblemente violado por sus torturadores; además de la mencionada cópula entre Empresario y Clase Media— terminó con una condena en suspenso. Entretanto, *Alianza* se ha mostrado en Holanda, Gran Bretaña y comenzó en octubre su carrera en salas norteamericanas: The Third World Cinema ha adquirido los derechos para su exhibición en más de dos mil recintos universitarios, colleges y otros centros culturales.

Un sacerdote: Menos expuesta a las persecuciones directas... (o sea el signo por puntos suspensivos) no dejó por eso de padecer una solapada prohibición. Esta primera obra del crítico Edgardo Cozarinsky se atiene, sin embargo, a moldes narrativos menos extremados. Filmada en Buenos Aires entre junio de 1970 y noviembre de 1971, tiene casi un argumento en el sentido tradicional: relata las experiencias de un sacerdote enrolado en la extrema derecha, un ser solitario y angustiado que algunos observadores —no su realizador— vinculan con el padre Pedro Meinville, asesor espiritual de varios grupos de choque de la ultraderecha argentina.

A diferencia del filme de Ludueña, ... está filmado con un visible esmero formal, incluyendo algunos rasgos de humor deslumbrantes, como un largo documental sobre la ciudad de Buenos Aires, acompañado por un texto que habla —sin grandes discrepancias— de la vida cotidiana en Calcuta. Sobre todo su escena final, en la que el sacerdote es violado por una especie de joven dios avasallante e irresistible en medio de un vasto campo desierto, ha impedido que el filme tuviese la aprobación oficial que permitiese su exhibición; entretanto, Cozarinsky lo ha mostrado en la *Quincena de Jóvenes Realizadores* del Festival de Cannes 1971, en el London Film Festival y en el Festival de Nueva York. Su tono premeditadamente frío, la voluntaria intelectualidad de su planteo lo distinguen —al menos en su lenguaje— de otras tentativas contemporáneas. Hay muchos símbolos secretos en ... ; —la



"Repita con nosotros el siguiente ejercicio"

breve aparición de Manuel Mujica Láinez al comienzo, la elección del editor izquierdista Jorge Alvarez para el papel del cura; la inclusión de otros personajes semipúblicos de la intelectualidad porteña como intérpretes de personajes violentamente opuestos a su real ideología, todos esos datos hacen que la película de Cozarsky retenga, quizá con injusticia, la fama de una obra cifrada, cuya clave hay que encontrar antes de internarse en su significado.

**De terror:** También Manuel Bejo ha hecho un filme con algunas claves, aunque *La familia unida esperando la llegada del señor Halewyn* posee una simplicidad alegórica que lo emparenta más con *Alianza*. Tiene además, otra peculiaridad: es, si se quiere, la primera película de terror emprendida en la Argentina. La familia unida es una familia tipo de la clase alta porteña, provista de un abuelo que combatió en la Campaña del Desierto, de una tía que publica sonetos en el suplemento dominical del diario porteño *La Nación*, de una pareja joven —llamada por Bejo *la pareja integrada*— que asiste tomadita de la mano a cuantas catástrofes comienzan a ocurrir en esa extraña mansión.

La familia posee una misteriosa plantación de morcillas; el solitario castillo en

que habita está rodeado de una cantidad de personajes estrafalarios —el submundo— todos a la espera de que el misterioso Halewyn llegue finalmente a la casa de la familia y los libere de la opresión. Halewyn arriba, por fin, después de interminables galopes: siempre el mismo plano extraído de un viejo filme de terror del italiano Mario Bava; pero la redención no llega. La familia ofrece en holocausto a su hija y la consagra a hacer el amor con el supuesto liberador, hasta dejarlo extenuado. Afuera, el submundo abandona el lugar, con su esperanza nuevamente frustrada; adentro, en la mansión, la familia, ya provista de los fatídicos colmillos, celebra su triunfo entonando la marcha de la Revolución Libertadora, un himno que gozó de pasajera boga en 1955, cuando el general Eduardo Lonardi derrocó al expresidente Juan Domingo Perón.

**Vituperado:** Lo más notable de Halewyn —además de la prístina claridad de su fábula— es el carácter onírico de sus escenas: el submundo está lleno de personajes extraños y sin embargo familiares: hay una mujer gorda que se abanica, un cellista de frac, con su atril y su instrumento, unos cuantos muchachitos con camisetas de fútbol, un gran asador con el correspondiente asado. Todos ellos esperan que Halewyn llegue, todos ellos se irán, al final, en una escena de increíble tristeza, a trasplantar su esperanza a otra parte. Respalado por varias corrientes marxistas, el filme de Bejo, a través de sus tres proyecciones privadas, fue vituperado como *gorila* por los intelectuales peronistas: durante la última de esas exhibiciones semiclandestinas, el realizador Raimundo Gleizer —autor de *México, la revolución congelada*— abandonó la sala a los pocos minutos dando un sonoro portazo.

Tanto como su franqueza política; la agresividad sexual de esta corriente la aleja sin remedio de las pantallas argentinas. "Por supuesto que en *Alianza* tiene que haber violaciones y ultrajes" —sostiene Ludueña—. "Soy un convencido de la tesis de William Reich de que la relación sexual es un reflejo de la dependencia económica; nada expresa mejor la opresión social que la explotación sexual ejercida por el victimario contra su víctima". Estas enseñanzas del famoso psicoanalista, muerto en una cárcel norteamericana en 1958, han dejado sus huellas visibles en casi todos estos autores.

El último filme de la serie es también un *opera prima*: lo firma Edgardo Kleinman, se titula *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*, y su casi único escenario es el cuarto de un hotel alojamiento, donde un hombre de la clase media intenta hacer el amor con una prostituta. Los 45 minutos de este medimetraje se aplican, casi íntegramente, a establecer una especie de etiología del sexo, puntuados de tanto en tanto por un interminable dis-

curso proveniente de un aparato radiofónico ("la voz del presidente o la voz del sistema" apunta Kleinman) que comienza en un tono muy similar a una arenga famosa del expresidente Juan Carlos Onganía y que tiene, además, la peculiaridad de no interrumpirse nunca: aunque uno apague la radio y la prenda minutos más tarde, el discurso recomenzará en el punto justo en que había sido cortado.

Solo dos: "Mi película fue rodada en seis días durante el mes de febrero último" —dice Kleinman—. "Usé dos actores profesionales y las voces de unos cuantos actores más. Después del episodio del hotel, hay una secuencia llamada, en francés, *Ballet folklorique argentin*, subdividido a su vez en dos partes, la primera más lírica, bailada en tiempo de vals (aunque el tema sea el de la marcha militar *Capitani*) y la segunda decididamente marcial, con la misma marcha sin alteraciones rítmicas. En *off*, la voz de la coreógrafa, un personaje invisible, relata en francés que "esa pareja de jóvenes argentinos, indudablemente exóticos pero con todos seres de carne y hueso, se dirigen hacia un porvenir incierto": el pequeño ejecutivo y la prostituta, ahora ataviados con un atuendo indígena de colorido carnavalesco, se comportan a partir de ahí como la generalidad de los europeos se imagina a los argentinos, para terminar bailando la marcha a los pies de un gigantesco escudo nacional compuesto de miles de lamparitas que se prenden y se apagan.

Por supuesto que el cine *underground* es un cine de búsqueda, en el cual importan menos el interés estético que la eficacia del mensaje. Con todo, quizá nunca haya habido en la Argentina un cine más consciente de sus propósitos que estas cuatro o cinco películas que, desde 1969 hasta ahora, sólo contados argentinos pueden ver. "Creo que en el diccionario sobran algunas palabras" —dice, por ejemplo Ludueña; "—y cuando se haga una limpieza de nuestro lenguaje, se descubrirá que *protección* sólo es un eufemismo por *castración* y que de ahí deriva *castrense*". La total independencia expresiva de estos filmes proviene en buena parte de su total autofinanciación: ya están lejos los días en que los directores jóvenes soñaban con una ley nacional del cine que les otorgase créditos para hacer lo que ellos quisiesen y ese desencanto progresivo se ha convertido, con el transcurso de los años, en una radical política de producción.

"Sabemos" —subrayó uno de los realizadores entrevistados— "que el sistema tiene que reprimir, sin remedio, aquello que tienda a disolverlo. No le podemos pedir que nos dé dinero para su propia destrucción. Son las leyes del juego. Si queremos combatir el sistema, hagámoslo con nuestras propias armas y con la ayuda de cualquiera, excepto la del enemigo".

# 'Alliance for Progress' Arrives at Film Forum

By ROGER GREENSPUN

"Alliance for Progress," a fictional radical political film, opened yesterday at the Film Forum. Its director, a 27-year-old Argentine named Julio Luduena, has described his approach, and I think he is worth quoting, in part:

"The camera chooses the worst possible position, the actors the worst possible style, the story-telling the worst possible simplicity, the chosen scenery the worst possible alternative, the editing the worst possible solution. Rhythm doesn't exist..."

I don't think he has succeeded with this entirely. In places, he has clearly come up with only the next-to-worst solution. But by and large he has stuck pretty well to his intentions, and as a program for film-making, they clearly have limitations.

They aren't the only limitations to "Alliance for Progress," which deals with revolution and counterrevolution in some unspecified Latin-American country. The characters aren't characters. They aren't even types. They are their names: the Businessman, the General, the Priest, the Student, the Syndicalist, the Artist, Miss Middle Class and USA—a quite stunning young woman, who is very powerful, very evil, and who wants to grind up cities into foundation stone to build superhighways for which she would sell cars of her own manufacture. One or two people do change (for example, Miss Middle Class joins the revolution, when she has to), but everybody else is immutable until death and sometimes beyond.

Luduena's camera placement belongs in a class of its own — though occasionally parodying other radical film stylists: Glauber Rocha, and especially Jean-Luc Godard. The camera sits above and slightly apart from the action, as if in the first balcony of a small theater. I can't think of a less natural camera angle, even when the tops of people's heads aren't cut off (as they often are), and I assume that Luduena couldn't either. But when he wants to, when the Businessman seduces Miss Middle

**EDUCATION**

## The Program

**ALLIANCE FOR PROGRESS**, directed by Julio Luduena; screenplay (Spanish, with English subtitles) by Mr. Luduena; director of photography, Juan Carlos Ciravegná; produced by Mr. Luduena. A Tricontinental Film Center release. At the Film Forum, 88th Street, west of Broadway, Jan. 19-21 and 26-28 at 8 P.M. running time: 108 minutes. This film has not been classified.

Class or when soldiers sadistically torture a captive revolutionary to death, his camera becomes intimate and agile enough — just enough to remind you of the kind of movie that "Alliance for Progress" does not mean to be.

Why all this should work as well as it does, it is difficult to say — largely because the ordinary terms of praise obviously don't apply. Sometimes the film is gruesomely funny, sometimes—as when viewing USA's network of superhighways — it is oddly poignant. More often it is neither. But it is so impudent about technique and so casual about its radicalism that it achieves a kind of frumpy chic. "Alliance for Progress" is nothing if not the product of a very sophisticated cinematic intelligence, though not a very experienced one. Where it will go is anybody's guess. At some point, Luduena may accept the greater and more interesting risk of trying to make a movie and trying to make it good.

SPECIAL 1:15 A.M. SHOW  
TONIGHT AT NATIONAL THEATRE

**HELL  
UPSIDE  
DOWN**

THE POSIDON ADVENTURE

PG

B'way at 44th St. 869-0950

65th St. & 2nd Ave. RE 7-2622

NATIONAL GENERAL'S

**NATIONAL BEEKMAN**

10:05, 12:10, 2:15, 4:20, 6:30, 9:11:10, 1:15 AM

12:30, 2:30, 4:35, 6:40, 8:45, 10:50

CINEMA 5 THEATRES

**CRIES AND WHISPERS**

12:35, 2:15, 4, 5:40, 7:30, 9:15, 11

CINEMA I 3rd Ave. at 60th St.

**GAMMA-RAYS/MARIGOLDS**

12:15, 2, 3:50, 5:40, 7:30, 9:20, 11:15

CINEMA II 3rd Ave. at 60th St.

12, 1:50, 3:40, 5:30, 7:20, 9:10, 11

PARAMOUNT 61st St. and B'way

"Alliance for Progress' Arrives at Film Forum", *The New York Times*, 20 de enero de 1973.

Centuria (Alberto Di Maio)  
Ayacucho 442  
Buenos Aires.

Lorca  
Lavalle 1880  
Buenos Aires.

#### Cine Internacional de la Argentina

Río Bamba 356  
Buenos Aires.

Lumière  
Ayacucho 533/37  
Buenos Aires.

### "Parallel Cinema" in Argentina

THE MOST STRIKING FEATURE of the Argentine film scene has been the emergence over the last 4 years of what may be called "parallel cinema"—filmmakers who do not constitute a group and have all chosen to work with limited means, to have their films released through student unions or political groups, to build this circuit in order to evade censorship, to get their money back from neighbouring countries or occasional

sales overseas. These conditions are as hard, if not harder, than those "above the ground," but the "underground" filmmaker enjoys a compensating freedom of choice in subject-matter and formal approach.

Fernando E. Solanas and Octavio Getino became known in Europe in 1968, when *La hora de los hornos* (*Hour of the Furnaces*), a 4½ hour reinterpretation of the Perón régime as a viable populist alternative, was accepted by Third World sympathisers as a primer of revolutionary film-making. Solanas soon formed his own group, closely linked to the Peronist Party, which commissioned his recent feature-length commentary on Perón's Madrid exile. His very closed group also produced Gerardo Vallejo's *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (*The Road to Death of Old Reales*).

Politics is the main concern of most "parallel" film-makers, but their approach can be less simple than Solanas's plain agitprop. Two recent films are good instances of it. Julio Ludueña's *Alianza para el progreso* (*Alliance for Progress*) works through allegory and farce. The U.S.A. is a gorgeous blonde lesbian, the Argentine middle class is a tacky girl who dreams of "the American way of life," other characters are named Corrupt Unionist, Guerrillero, Student. Shot in

ARGENTINA 91

cient sequences extracts new revelations from its materials as well as from its own approach to it.

Both Ludueña's and Cozarinsky's films are very ambitious enterprises and work as reduced-scale models for Argentine society today. Among the dozen-or-so films completed or near completion in this "parallel fringe" two seem specially intriguing. Miguel Bejo's *Experien la llegada de Hallewyn* (*Wait for the Arrival of Hallewyn*) presents a bourgeois family drained of life by those same elements it banishes from its World Order—a kind of political vampire film. Edgardo Kleinman's *Reptian con nosotros el siguiente ejercicio: (Repeat with Us the Following Exercise)* analyses each word and gesture in the encounter between a bureaucrat and a prostitute as typical of sex life under a repressive state.

Jorge Cedrón and Alberto Fischermann, whose first features were independent films that had a regular, though limited release, have chosen to go underground. Cedrón has just completed the semi-fictional *Operación Masacre*, and Fischermann is to start an inquiry (part documentary, part reconstruction) about the failed attempt of class-conscious labour leaders to penetrate the unions dominated by yellow syndicalists.



Still from *ALIANZA PARA EL PROGRESO*, directed by Julio Ludueña

sustained, very long takes, its didacticism does not interfere with an uncensored, analytical approach, that tries to lead its audience to partisan reappraisal of the issues at stake.

The other film is Edgardo Cozarinsky's . . . (*Dot Dot Dot*), which starts as an inquiry about a far-right expatriate but makes a point of diluting even such an exceptional character in the social contexts where his attitudes have a meaning, or none. But the film, very appreciated by critics with a Structuralist bent, is also a film on the uses of film language and rhetoric: each of its contrasting self-suffi-

DISTRIBUTORS AUSTRALIA  
**STUDIO CITY**  
Australia's Newest Independent Art Film Distributors  
8 FAISLEY STREET FOOTSCRAY VICTORIA, AUSTRALIA 3011  
PHONE 481138 or 329 9742

The climactic sequence in *Edgardo Cozarinsky's . . . (DOT DOT DOT)*





Pedirán calificación para films hasta ahora clandestinos

Varios directores alertan sobre la censura y reclaman para el cine un cambio profundo

Gran cantidad de factores —la situación política del país en primer término— y las demás pautas que caracterizan la coyuntura cultural argentina de estos momentos, sugiere una especie de replanteamiento sobre los planes futuros del cine nacional, un medio de comunicación, una industria, una forma de expresión de inocultable importancia.

Algunos hechos recientes, como la asunción de las nuevas autoridades del Instituto Nacional de Cinematografía (Hugo del Carril y Mario Soffici) señalan la inminencia de una política definida en cuanto a las actividades del cine. O por lo menos se la espera. Lo mismo en cuanto a la aún no resuelta determinación sobre la resistencia Ley de Censura, que en principio parecía a punto de derogarse.

Las enunciaciões de las autoridades del Instituto nos todavía muy generales —fomento de un cine nacional, estímulo a los intercambios con cinematografías latinoamericanas— pero hay algunas resoluciones que pueden suscitar polémicas.

Una de ellas es la proclamada participación de la industria local —representada por diversas organizaciones de productores, directores, autores, actores, sindicato técnico, etc.— en la reforma de la ley de cine vigente. Y en otras actividades, siempre en contacto con el INC.

Este punto suscitó ya algunas polémicas por parte de los realizadores jóvenes —en su mayoría con films militantes y/o premiados en diversos festivales— que consideran que la presencia de esas entidades agrupa das en una Cámara del Cine que ya tuvo, a partir de 1957, cierta influencia en las decisiones oficiales, puede significar una consolidación del statu quo tradicional, o una forma de continuismo.

A estos interrogantes —desde el estado de la industria hasta los problemas de expresión, la censura y los planes de reconstrucción del cine nacional— se refieren a continuación varios realizadores de las recientes promociones.

● Fernando Ezequiel Solanas (La hora de los hornos, Los hijos de Fierro, etc.). "Durante estos 18 años de operación nacional, la política cinematográfica ha sido —con sus variantes reformistas— la de la llamada 'industria', es decir, aquella que satisficiera los intereses de los grupos monopolísticos de la producción, distribución y exhibición. En suma, la política de la dependencia. Hoy, a dos meses de gobierno popular, no es urgente clarificar algunos conceptos sobre el tema sino que es un imperativo unificar fuerzas en torno de una clara política cinematográfica que impida el continuismo de la

vieja dependencia con sus variantes 'gatopardistas' (cambiar un poco para que todo siga igual).

Aunque pueda parecer una redundancia, se impone reafirmar una vez más que el pueblo ha votado el 11 de marzo contra la dependencia, por la liberación; en términos de cine, significa ejecutar una política que no esté al servicio de los grupos de poder, sino de los intereses del conjunto del pueblo nacional. Obviamente se trata de impulsar la actividad fílmica en todos los órdenes, y por lo tanto de asegurar plena ocupación y estabilidad a los trabajadores de la industria. Si observamos que hacia 1960 la producción de un cine nacional estimulo a los intercambios con cinematografías latinoamericanas — pero hay algunas resoluciones que pueden suscitar polémicas.

Podemos afirmar que el labor de reconstrucción de nuestra cinematografía no es tarea fácil ni inmediata. Y sobre todo que no es una cuestión que incumba sólo a quienes viven de esta actividad, sino también a los destinatarios de la misma, o sea el pueblo. Que además quien paga y subvenciona al cine, a la postre.

Por eso, el programa de reconstrucción del cine nacional no puede gestarse una vez más en el coto cerrado de la 'industria', sino que debe surgir de las necesidades culturales del pueblo. Interpretadas y ejecutadas por su gobierno.

Si el cine fuera antes que un hecho cultural un hecho industrial y económico solamente, no valdría la pena de ocuparse de él. Al menos en nuestro país, donde en el producto bruto nacional, la actividad cinematográfica es inexistente: toda la venta de entradas del año 1972 —de donde se alimenta todo el giro económico de la llamada industria— fue de 17.000 millones de pesos viejos, más o menos similar a lo que vendió una sola empresa del ramo alimenticio.

Por todo esto, las bases de un programa de reconstrucción del cine nacional, se podrán sintetizar en estos puntos:

- Promulgar una nueva ley de cine que permita al Estado producir, distribuir y exhibir películas.
- Crear la productora nacional, la exhibidora nacional (35 y 16 mm.) y la distribuidora nacional.
- Asegurar el cumplimiento de las cuotas de pantalla y control de boletería, para evitar la evasión de recaudación.
- Regular la importación de films extranjeros mediante un régimen de reciprocidad.
- Promover el desarrollo de todos los géneros cinematográficos y el tratamiento de los te-

mas y problemas que hacen al pueblo y a la historia de su liberación.

● Derrotar definitivamente toda forma de censura gorila, derogando la ley 18.019.

● Promover el intercambio y distribución de películas latinoamericanas y del Tercer Mundo.

En cuanto a los problemas de exhibición del cine que hasta hace dos meses estuvo proscribido y perseguido por la dictadura, debo decir que nuestro cine no tiene censura alguna, pues es el cine que acompañó las luchas de los pueblos desde la clandestinidad durante todos estos años.

Por eso, en estos días serán presentadas nuestras películas al Ente de Calificación y al Instituto Nacional de Cinematografía. A este respecto conviene aclarar:

1) Nuestro cine recién ahora será presentado a la comisión de censura y al INC porque nuestras copias estaban fuera del país y/o las existentes absolutamente deterioradas por los centenares de exhibiciones clandestinas. Obviamente, no esperamos otra cosa que la aprobación absoluta de parte de los funcionarios que tengan que tratar los trámites de estos films.

Porque aquí no se trata de los films de tal o cual realizador sino que se trata de las únicas películas que han testimoniado la memoria del pueblo, aquella historia proscribida por el gorila y que desafiaron las persecuciones policíacas, acompañó las luchas del pueblo peronista en miles de proyecciones clandestinas.

2) A propósito de esto, debo manifestar que hace semanas se constituyó la Comisión de Apoyo al Cine Peronista de Liberación, integrada por numerosas organizaciones políticas, populares y gremiales (Juventud Peronista, Consejo Tecnológico, Trabajadores Peronistas de Cine, Agrupación Cultural José Pedastá, Bloque de Periodistas Peronistas, Asocia ción de Abogados Peronistas, numerosas universidades nacionales, etc.) que pidieron a las autoridades nacionales que este cine sea declarado de interés nacional, se apoye su lanzamiento a través de una Semana de estos films y sea el propio gobierno quien se encargue de reparar los negativos y copias de estas películas, que por razones de seguridad y por la represión, se hallan fuera del país.

3) Otro problema lo constituyen los exhibidores mismos. Este cine encuentra, como todos, la valla de las cadenas monopolísticas de la exhibición que ejercen su autocensura.

● Edgardo Cozarinsky (Puntos suspensivos): "La nueva situación que se vive en el país aún no ha modificada, si siquiera parece afectar, al sistema de producción, distribución y exhibición del cine argentino, ni al papel que el

Estado se ha arrogado frente a ese sistema.

Es decir: ni la liberación masiva de presos políticos ha tenido su equivalente en una 'liberación' de films censurados y prohibidos, ni la derogación de la legislación represiva ha rozado la red de controles ideológicos y económicos que decide qué se puede mostrar y decir, y a quienes en un fin argentino. ¿Qué se ha ganado? No sé, tal vez la exigencia de salir a la luz para pelear por lo que se cree justo y necesario".

● Miguel Bejo (La familia unida esperando la legada de Hallewyr): "Los distintos gremios del ámbito cinematográfico han articulado durante los últimos años —a través del INC y los organismos de censura— una política dirigida a coartar la expresión de una cultura nacional y antilimperialista.

De esta forma favorecieron la producción y exhibición de films que distorsionaban nuestra verdadera imagen y problemática. Esta situación se favoreció además por la prohibición de la mayor parte de las películas argentinas y extranjeras que podían hacer pensar al público al cual estaban dirigidas.

De la modificación en el mecanismo que conecta a creadores, productores y gobierno y sus distorsiones a la cultura, depende el logro de una cinematografía que supere los límites del simple espectáculo con fines de lucro para transformarse en un elemento vital que participe activamente en el trabajo de la liberación nacional".

● Mario Sábato (Que patatin que patatin, ¡Hola señor León!, Golpes bajos): "Los tres films que llevo realizados fueron hechos un poco al costado de los métodos habituales de producción. El primero fue filmado en cooperativa; el segundo en Africa y el tercero para la RAI (Radio Televisión Italiana) lo que me convierte en un factor atípico para esta encuesta, situación que no me hace ignorar las tremendas dificultades existentes.

Creo que un sector, antes marginado a una producción subterránea, hoy podrá realizar su actividad libremente. Esta vez existen esperanzas de que aquello no volverá a ocurrir.

Si estamos en un proceso renovador, existe la obligación de insistir con un cine que resulte factor urticante, no un señalador de caminos, porque esa actitud es demasiado peligrosa, pero si algo que cuestione permanentemente la realidad.

Tengo proyectos filmados pero preferiría referirme a ellos una vez que dejen de serlo. En todo caso, pienso adaptar al cine un escrito de Ernesto Sábato referido a Laval. Se rodaría en coproducción.

Sobre la censura creo que ya es obvio decir que sería preferible que no

existiera, pero como esto parece imposible sería mejor que ese Ente oficial se integrara con gente informada del entorno, aunque sólo sea para conformar a una minoría".

● Julio Ludueña (Alianza para el progreso y la civilización está haciendo masa y no deja oír): "En la política cinematográfica conviven actualmente dos autoridades: una externa y omnipotente que es la que, por ley o presión cultural o económica, otorga la visa de exhibición.

Existe otra, interna y más real, que es la del autor.

La existencia de ambas es permanente e inherente a toda civilización hasta ahora reprimida por hombres para los que la autoridad es un valor y el poder una aspiración llamada natural. Así es como la vigencia de una excusa la responsabilidad de la otra y viceversa.

Nuestro aquí y ahora no es de promesas. Hoy, estas dos autoridades deben actuar su posición más que fijarla, cualquiera sea ella. Por supuesto no será sino un eco o un anticipo del tiempo que habita. Son las dos únicas posibilidades. La experiencia histórica dice que sólo de la autenticidad surgen cinematografías nacionales útiles a sus pueblos".

● Jorge Cedrón (El habitado, Operación Masacre): "La presentación de muchos films de la 'resistencia' para su calificación, esta semana, es uno de los primeros pasos concretos para que estas películas —prohibidas hasta ahora— puedan acceder a la exhibición en salas normales.

Pensamos que no habrá ningún tipo de censura, porque el pueblo votó por la liberación, para que no exista ningún tipo de censura política e ideológica. De no ser así, se caerá en la evidencia de que no

se está reprimiendo a un grupo específico de realizadores, artistas y técnicos, sino que se perpetraría un engaño al pueblo, a todo el pueblo.

No pedimos, sino que exijamos, que estos films se exhiban sin un solo corte. De lo contrario, no aceptaremos su distribución comercial y seguiremos como hasta ahora.

En cuanto a una posible política para la cinematografía nacional, entiendo que (si como se dice) estará asesorada por la Cámara del Cine, es que se está viendo, de entrada no más, la pata de la sota. Si entramos a ver quienes la constituyen en su mayoría, llegamos a la fatal conclusión de que son las mismas personas que estuvieron medrando todos estos años de lucha con el dinero del pueblo.

Este asesoramiento (de la industria) se formalizó consultando, por lo menos, los sectores más independientes, que en estos últimos años estuvieron haciendo el cine más verdadero, más auténtico y mejor, en suma. No sólo han corrido riesgos personales y económicos que significó hacer este tipo de cine bajo la dictadura, sino que llegaron a proyectar sus films en villas, fábricas, en algunos sindicatos (no todos) y en los barrios, a los pesos. Las veces que se ha cobrado (sumas ínfimas, 100 ó 150 pesos viejos) todo el producto fue destinado a los presos políticos.

Estos cineastas, Solanas, Getímio, Juárez, Vallejo, yo mismo y otros, que a veces enumerar, han realizado su obra en condiciones difíciles, generalmente en la clandestinidad.

Aclamamos el caso de otros realizadores que no han hecho un cine directam ente político pero que intentaron una obra digna (el caso de David Kohon, Rodolfo Kuhn, Eliri, etc.) y que también han sido atacados y prácticamente destruidos por este sistema digitado y manejado por la mayoría de los que ahora aparecen como encargados de delinear una nueva ley para el cine nacional".

**TANGO Y FOLKLORE**

**RESTAURANT el GRAN PUCHERO**

**PUCHERO GINEBRA · LOGRO · EMPANADAS**

**...A CANILLA ABIERTA!**



desde las 11 horas hasta las 4 de la madrugada

**MEDRANO 1071 · T.E. 86-8220 · B.S.A.S.**

**teatro payró**

san marín 766 32-5922

es la tortura una profesión?

**el señor galindez**

hay 20 ms

localidades a mitad de precio

"Varios directores alertan sobre la censura y reclaman para el cine argentino un cambio profundo", La Opinión, 26 de julio de 1973.

# EL PROCESO DEL CINE PARALELO

Para desentrañar y aclarar la trayectoria de un cine marginal que representa un verdadero testimonio en el proceso social argentino, en la redacción de **FILMAR Y VER**, Vilma Osella y Néstor Montenegro entrevistaron a tres de sus representantes: Edgardo Cozarinsky, Jorge Cedrón y Miguel Bejo. Se habló durante dos horas. Se intercambiaron opiniones. Se fumaron muchos cigarrillos. Este es el resumen de la entrevista:

**FILMAR Y VER:** Ustedes son todos representantes de un cine llamado marginal, un cine que no se adapta al sistema imperante, pero sería conveniente que contaran, antes que nada, quién es y qué hizo cada uno de ustedes.

**MIGUEL BEJO:** Yo hice en Rosario dos cortos. Uno sobre un cuento de Quiroga y otro con un guión que escribimos con un compañero de equipo. Después hice cortos experimentales, en 16 milímetros que no eran sonoros. Los llevamos a distintos festivales y los paseamos por todo el país. Eso fue entre 1964 y 1965. Después hice teatro en Rosario, en el Tim con Carlos Mathus. Hice audiovisuales, también en Rosario. Después vine a Buenos Aires: trabajé en varias empresas, hasta que me puse a hacer publicidad con Fisherman. Por último, hice el largo "Esperando la llegada del Halleluyn".

**EDGARDO COZARINSKY:** Yo llegué al cine un poco tarde. Mi formación fue literaria. Escribí mucho, especialmente ensayos. Escribí también sobre cine. En cierto momento me puse a hacer periodismo, para vincularme y para viajar. "... (Puntos Suspensivos) que es un film construido por bloques independientes, se hizo fragmentariamente, aprovechando que esa construcción no exigía una filmación continuada casi durante un año, entre 1970 y abril de 1971.

**JORGE CEDRON:** Yo hice publicidad, hice cortos en 16 milímetros, en blanco y negro y color. Mi primer largometraje fue "El Habilitado" con actores profesionales y mi última película

"Operación Masacre", sobre el libro de Walsh.

**F. y V.:** Uds. tuvieron muchas limitaciones con el régimen político anterior. Yo quisiera que me cuenten concretamente cuáles eran y cuáles piensan que en este momento van a tener o no.

**CEDRON:** Yo sufrí lo que sufrió todo el pueblo en general.

**F. y V.:** Pero concretamente, lo tuyo, ¿qué es?

**CEDRON:** Después de hacer una experiencia de tres años filmando en 16, en 8, en blanco y negro, en distintas formas, haciendo una producción normal aunque fuera independiente, comprendí que eso no tenía sentido, que era censurarme absurdamente. Era preferible entonces, hacer un cine a otro nivel, distinto completamente, rompiendo con todo, con todas esas instituciones que te reprimen. Es mucho más positivo y te lleva a eliminar la autocensura.

**F. y V.:** Entonces, ¿vos admitís que te autocensurabas?

**CEDRON:** Hay ciertas cosas que cuando las ves con el tiempo decís, claro, yo esta cámara la puse así porque estaba pensando en el Loire. En las salas de Cine Arte. Ahí te pedían una mínima de 4.000 espectadores en una sala donde hay 250 butaca: y ni aunque te pongas a hacer payasadas puede entrar toda esa gente. Si a la semana llegábamos a 3.900... faltan 100, buenas noches, muchas gracias y se terminó la fiesta.

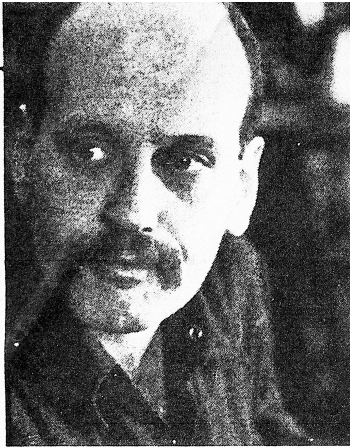
**COZARINSKY:** Las limitaciones de producción se dan en todos los niveles:

cuestiones de horario, días de filmación, metros de negativo que podés gastar, cosas que querés hacer y no podés alquilar los elementos técnicos para hacerlas.

**CEDRON:** Por otra parte, nosotros aceptamos que nos corten las películas. Yo por lo menos acepté. Y de alguna manera me estaba autocensurando cuando hacía el trabajo también por eso. En la última experiencia (Operación Masacre) eso no ocurrió. Tenía sí limitaciones de tipo económico pero a la vez se fueron solucionando porque toda la gente se juntó, se discutió todos los planos, se discutió políticamente y se solucionó de manera más ingeniosa. sin pensar en el Instituto, en las salas de la calle Corrientes y Lavalle. Pensando más vale en un circuito de base en serio, trabajando con los barrios, con las fábricas. Y evidentemente lo hemos conseguido. Si vos pensás que en 6 meses, la película fue vista por 250 mil espectadores, sin una infraestructura, sin una cosa armada... Bueno... ¿Qué película que se haya estrenado en un Cine Arte la han visto más de 10 mil espectadores? Ninguna. Quiere decir que el cine de alguna manera es comunicación. Y si uno ya se corta desde ahí... ¿qué estamos haciendo?

**COZARINSKY:** Además, si uno está trabajando en el nivel de abajo y no en el de arriba, las limitaciones las podés hacer trabajar para tu lado. Por ejemplo, si yo tuviera un presupuesto de 200 millones de pesos, que seguramente me van a ser míos, tendría que hacer algo para que el financista recuperara ese dinero: algo que pueda pasarse en el





Edgardo Cozarinsky

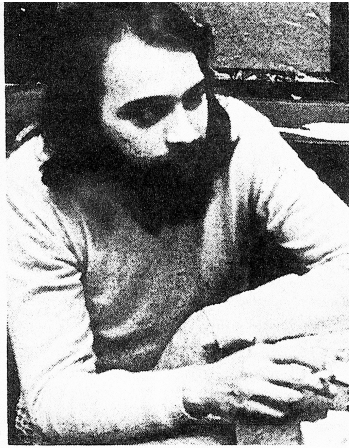
Gran Rex, que permita hacer estrenos simultáneos, esas cosas. En el extremo de abajo, tenés que sudar tinta, pero podés darte ciertos lujos; que es decir, quiero decir esto de tal manera y lo digo, quiero tirarme en contra de los militares y me tiro.

**F. y V.:** ¿Y cómo sería eso de usar, en la filmación, las limitaciones a favor y no en contra?

**COZARINSKY:** Esto es algo que a mí me interesa personalmente, voy a dar un ejemplo, en la película de Miguel Bejo había cosas que no se podían hacer porque faltaba equipo. Frente a eso, nunca se trataba de hacer algo parecido a lo que uno hubiera querido, sino todo lo contrario.

**BEJO:** Lo que dice Edgardo es que el planteo de mi película era una puesta en escena operística de gran gasto. Y nosotros teníamos una cámara, tres velas y un reflector. Todos estábamos muertos de hambre, de sueño y sin tiempo. Eso provocaba la puesta en escena opuesta a la propuesta inicial. Para hacer una escena con cuatro millones de caballos que peleaban contra 7.000 arqueros, la solución no era, entonces, reemplazarla con 4 jinetes y 2 arqueros sino hacer algo totalmente opuesto que, como partía de esa idea, la denunciaba desde adentro.

**COZARINSKY:** En mi película, por ejemplo, había que filmar una secuencia en el altar de una iglesia. Teníamos permiso para filmar en la nave y los pasillos laterales y superiores pero no podíamos filmar en el altar. En un tipo de planteo tradicional, yo podría haber reconstruido en estudio el altar de la iglesia, lo cual significaba un gasto enorme y me limitaba para hacer contraplanos, porque no podía poner la cámara en el altar: se iba a ver que era un estudio, un teatro. Entonces empecé a trabajar precisamente con esa imposibilidad: hay una parte que no puede ser hecha en un altar, hay una parte que por



Miguel Bejo

razones de producción tiene que ser hecha en un teatro. Entonces, ¿para qué disimular que la hacemos en un teatro? Vamos a tomar el teatro como metáfora de la iglesia. Vamos a bajar con la metáfora del público que va a misa y el que va al teatro. Entonces en un momento dado, la acción pasa de una iglesia, a transcurrir en un teatro. Y todo ese desfasaje empieza a servirle a la película. Si el teatro estaba vacío, era precisamente porque de alguna manera esa iglesia que estaba llena de gente, estaba vacía de verdaderos fieles. El escenario era un lugar donde se libraba el conflicto de un personaje en su relación con la religión y, por lo tanto, era un escenario de teatro. Y si el personaje creía que la religión lo había traicionado, entonces las luces de la iglesia, eran luces de teatro, de cabaret. La realidad me opone esto y yo le retuerzo aceptándolo pero que esa aceptación no sea la victoria de la realidad, sino la mía.

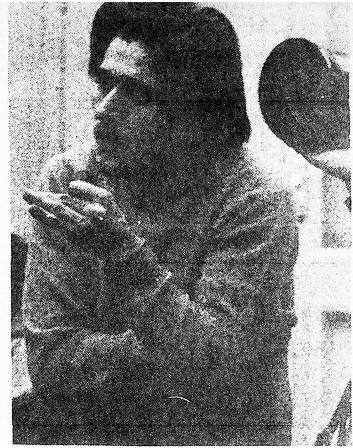
**F. y V.:** ¿Qué piensan que va a pasar ahora con el cine?

**BEJO:** Ahora viene un momento en cual todavía no hay cambios de ninguna especie. Primero, el Instituto todavía no está funcionando. El Instituto no ha cambiado. Hugo del Carril asumió y ya tiene licencia. Soffici no está, en fin. . .

**F. y V.:** ¿Pero vos pensás que el Instituto va a cambiar, tenés expectativas?

**BEJO:** Yo creo que sí. Yo fui al Instituto, pedí hablar con Soffici y Hugo del Carril. Y no había nadie. Fui para decir: "Señores, yo estoy trabajando". Sabía que me iba a encontrar con un montón de caras conocidas. Grandes sonrisas de gente que antes me había echado. Pero no había ningún directivo. Y yo creo que eso es lo que hay que hacer ya, ir a hablar, presionar y discutir.

**F. y V.:** Ustedes piensan ir individualmente o piensan formar un grupo para presionar?



Jorge Cedron

**CEDRON:** Hay una propuesta que salió ayer, para juntar a toda la gente. Ustedes se habrán enterado que se acaba de formar la Cámara de la Industria Cinematográfica. En el último año se han hecho, fuera de la industria, más de 20 películas. Es un monto que oscila entre los 600 millones de pesos. Como podrán ver es un poder. Yo voy a proponer a la gente con la cual me voy a reunir, que armemos la Cámara paralela. Y voy a insistir sobre el poder de esas 20 películas, sobre lo que representan económicamente. Malas o buenas son 600 millones, producto de nuestra industria. Tenemos que extraer la experiencia de la producción netamente comercial: ahí, por más que los productores no estén de acuerdo, no dejan por eso de mancomunarse. Entonces, le diremos a este gobierno, que se dice popular, que la plata es del pueblo y tiene que volver al pueblo.

**COZARINSKY:** Lo que pasa es que la gente estaba trabajando con intereses muy distintos. Está la persona que se dedicó a hacer cine para difundir una determinada idea política y tratar de que esa difusión sea lo más instructiva posible. Está también quien se puso a hacer cine para probar una cantidad de recursos lingüísticos y está la otra que no sabe por qué se puso a hacer cine, pero que sintió algo adentro que tenía que decir y lo hizo. Es decir que entre la mayor espontaneidad y la mayor liberación hay un montón de afinidades. Hay que tratar de ver cuál es la base común y ver lo que se puede ganar en este juego.

**F. y V.:** ¿Cuáles serían los puntos neurálgicos que provocan la crisis del cine, hoy?

**COZARINSKY:** Yo creo, de todas maneras, que si hay tiranía en las circunstancias en que se haya el cine, antes que nada están en la exhibición. No hay que buscarlas en la distribución y mucho menos en la censura. Porque la

# EL PROCESO DEL CINE PARALELO

censura sabemos qué es, tiene una cara, la vemos. Pero la exhibición es algo que depende de todo un sistema social, económico, que hace que el cine circule de determinada manera. Y si se hace una película para un consumo masivo o minoritario, las dos cosas son igualmente válidas. Lo que importa es tratar de demostrar que puede circularse por otras vías que no son las de exhibición establecidas. En la medida en que pudiera haber un circuito alternativo y organizado de cine y no un circuito hecho a pulmón, las cosas van a resultar mejor. Ahora claro, no hay que ser utópico. Yo creo que sin un cambio económico en las condiciones de producción y de exhibición, que dependen a su vez de un cambio social, no puede haber un circuito alternativo, desarrollado, por lo menos para que una película pobre fuera rediticia. Porque ya sabemos que la única manera de seguir haciendo cine es recuperar los fondos de una película anterior.

**F. y V.:** ¿Entonces vos esperás un cambio estructural? ¿No pensás que es demasiado?

**COZARINSKY:** No se puede pensar en un cambio en una sola esfera si no se da en las otras, porque todo va junto. Nada se da por decreto. Vamos al caso de Chile, por ejemplo, donde a pesar de la buena intención que pueda tener la política cultural, se está exhibiendo lo peor del cine extranjero. Y simplemente porque no se pueden pagar películas mejores. Exhiben westerns italianos de la peor categoría, lo cual no tiene demasiado que ver con el proceso de descolonización cultural en el que están metidos. Por otra parte, está el caso de Estados Unidos, donde por pura riqueza los circuitos paralelos que están funcionando, permiten recuperar una película de 16 milímetros. No porque tengamos un buen sistema de gobierno, o una buena cantidad de medidas sociales todo va a andar bien. Es mucho más complicado, hay una interrelación de fuerzas y por eso las cosas hay que

lucharlas en todos los planos.

**BEJO:** Pero ahora hay que lograr que se presione al Instituto. Y eso depende a la vez de la política cultural que maneja la televisión, el cine, etc.

**CEDRON:** Y en esta especie de bati-fondo que hay en el cine hoy, pueden pasar muchas cosas que no son ninguna locura. Puede pasar por ejemplo que ciertas películas que se hicieron clandestinamente, se exhiban comercialmente. Y no tengo ninguna duda que pueden tener un caudal de público muy grande, como en el caso de "La hora de los Hornos" y "Operación Masacre". Y si a alguno se le ocurre no quiero decir que la vaya a hacer yo, pero sí que ayudaría a quien se le ocurriera hacerla — hacer una película sobre Trelew, pienso que el público la recibiría muy bien. Porque en lugar de los héroes verdaderos y los va a recibir con toda el alma. A Ayala se le ocurrió hacer una película con los fusilamientos de la Patagonia, que es un tema histórico muy importante. ¡Hay tantas cosas que hacer por acá! No hay que olvidar, de todas maneras, al cine paralelo y afirmar los circuitos de barrio, donde la propuesta cinematográfica es diferente. No es lo mismo pasar una película en un pequeño galpón que en un cine.

**F. y V.:** ¿Qué problemas tenés de exhibición comercial con Operación Masacre, en este momento?

**CEDRON:** Se asustan un poco los exhibidores con la película porque les parece muy dura y les da miedo. Pero se consiguen igual. Ahora acabo de presentarla al Ente y vamos a ver qué pasa. Eso sí, desde ya no aceptamos que nos corten las películas.

**F. y V.:** ¿Trabajaron en cooperativa?

**CEDRON:** Una plata cash que corresponde a la película con negativo, positivo, laboratorio y el resto en cooperativa.

**F. y V.:** ¿Intervino Troxler, el mismo personaje de la realidad, en la película?

**CEDRON:** Sí. Es uno de los protagonistas. Es uno de los sobrevivientes del hecho. El entró en cooperativa también. Se discutió cómo repartiríamos las pérdidas en caso de que las haya. Eso es fundamental.

**F. y V.:** (A BEJO) Vos que vendiste tu película a Europa, contá sobre lo que eso te redituó, sobre el proceso, etc.

**BEJO:** Nosotros fuimos a Europa. Obtuvimos una mención de jurado y económicamente nos fue mal. Después fuimos a Mannheim, obtuvimos el primer premio y nada más que eso. Tuvimos que dejar allí las copias, que no las recuperamos más y el dinero que nos

quedó era poco. También fuimos invitados al Congreso de Sincae. Después fuimos a Rotterdam, Holanda, donde la película ya se conocía, y ahí se hizo un festival con gente de Inglaterra, Alemania, etc. Estuvimos también en Alemania e Italia. La película la vendimos en Italia, Inglaterra, Holanda, Canadá y se exhibió en Suecia un par de veces. Ese fue todo el recorrido. Y eso significa que es tiempo de que empiecen a llegar dividendos de un 50 o/o de recaudación, de los cuales ves una quinta parte. Y en el mejor de los casos, conseguir que ellos se hagan cargo de los gastos y después te descuenten de ganancias. La experiencia sirve para tender lazos, porque tenés una oportunidad de moverte con Europa y porque hay crítica. Además, nosotros fuimos en un momento donde la única chance era conseguir plata europea.

**F. y V.:** ¿Cuál es la diferencia de costos entre las películas de 16 y 35 milímetros? ¿Conviene filmar en 16 y pasar a 35?

**BEJO:** Tenemos una experiencia concreta en este momento: Ludueña acaba de filmar su película en 16 color reversible para ampliar en 35. El cálculo de los costos demuestra que sale más caro filmar y ampliar, que directamente ir a 35. Explico por qué. La ampliación sale alrededor de 6 millones de pesos. La película reversible tiene poca sensibilidad, los equipos de luz son monstruosos. Además el equipo de 16 milímetros que es el más práctico para salir a la calle y que es más manuable, que es lo que a mí me interesa, me mata la película si tengo que llevar un equipo de reflectores para una iluminación nocturna. El lío está en que acá no se amplía en negativo. Estoy pensando que se puede ampliar en negativo en Europa, así sí saldría mucho más barato. En el caso de blanco y negro es diferente porque filmás en negativo y ahí se amplía.

**F. y V.:** Partiendo de una realidad bien puntualizada por ustedes que consistiría en la importancia de los circuitos paralelos, ex del cine marginal y el del cine comercial... ¿cuáles serían los proyectos para el futuro?

**COZARINSKY:** Yo creo que la batalla hay que darla en los dos planos y tener tipos de proyectos que puedan servir para unos y para otros. Yo en este momento estoy trabajando con dos proyectos, uno de los cuales debe hacerse al margen y el otro desde adentro, y ninguno de los dos puede hacerse en el otro plano. No sé cuál de los dos podrá armar como producción antes, pero concretamente quiero decir que voy a tratar de solucionarlas en los dos niveles. Y voy a hacer presión para que el nivel del margen se vaya fortaleciendo.

## TRES CINEASTAS ARGENTINOS TOMAN LA PALABRA

Los films más importantes realizados en la Argentina durante los últimos tres años han sido hechos al margen de la industria cinematográfica, aún contra ella; no han sido autorizados por la censura para su exhibición pública y circulan clandestinamente; revelan una gama nada estrecha de actitudes políticas y estéticas dentro de su común "rechazo del sistema".

Al mismo tiempo, sus autores no desdeñan la posibilidad eventual de trabajar dentro de la industria. Opinan, más bien, que toda ubicación supone una esclavitud y una libertad: quedarse afuera, la esclavitud de la pobreza y la libertad de elegir un lenguaje y los objetos de ese lenguaje; quedarse adentro, la libertad de alcanzar a un público masivo y la esclavitud de deber aceptar los canales prefijados para ese contacto. Carecen, saludablemente, del aristocratismo un poco fácil que siempre acecha a toda marginación.

Otro rasgo común: la oposición, más implícita que programática, a la idea de cine que encarnan films como *La hora de los hornos*, oposición que en algunos casos parte de una discrepancia sobre la naturaleza de la comunicación cinematográfica y en otras de una oposición ideológica, marxista, al populismo neoperonista del grupo que Solanas capitanea. Sus films demuestran que la clave de la agitación no es la única en que hoy, por lo menos en una sociedad tan particular como la Argentina, puede hacerse cine crítico y político.

Hay otros directores y otros films, pero he creído útil presentar tres textos en que, casi hablando, tres cineastas se refieren a la experiencia cumplida con sus primeros largometrajes. Representan cualidades diferentes pero interesantes por su misma riqueza de enfoque para el fenómeno político y el hecho cinematográfico: Cozarinsky con su imaginación lingüística y su intenso sentido poético; Ludueña con su rigor ideológico y extrema desnudez expresiva; Bejo, que analiza la situación de su país y a la doble luz del psicoanálisis y del cine, mitades inseparables de su método.



La familia unida esperando la llegada de Hallowyn

A. Ponce de León.

# Edgardo Cozarinsky:

## TRABAJAR EN Y CON LA MATERIALIDAD DEL CINE

...o Puntos suspensivos, para comodidad fónica, es la definición de un espacio. En el centro del film hay un personaje, a quien tenemos derecho a considerar pintoresco, monstruoso, heroico, en cualquier caso excepcional: un sobreviviente de la Vieja Derecha, aquella para la cual la derrota de Hitler en 1945 significó el principio del Apocalipsis, para quien el eclipse de su ideología significó el eclipse de la (de toda) civilización. Pero ese personaje no me interesa como tal.

Lo que hice fue tomarlo como una figura a la que se prenden ciertos predicados, una especie de vacío central alrededor del cual los demás elementos se asignan papeles, relaciones, jerarquías. Esa figura atraviesa todo el film. Al principio, un cartel pregunta "¿QUIEN ES ESTE HOMBRE?" y se lo muestra en posiciones que recuerdan las fotos de identidad que toma la policía. Pero al final del film, cuando ha sido borrado, cuando se ha evaporado tan perfectamente como Nosferatu en el film de Murnau, atravesado por el primer rayo de luz matinal, es poco lo que hemos aprendido sobre él, casi nada. Si algo ha podido recogerse es la forma en que otras figuras reaccionan ante él, algunos contextos, algunas relaciones señaladas, reveladas por su trayecto.

El "espacio definido" es, luego, el de ese personaje en una sociedad. Pero también el de este film en el cine. Sentí el peligro de llegar, a partir de un personaje tan excepcional, de un tema tan cercano a la "denuncia", a la "agitación", a los lugares comunes que han hecho del cine político un género industrial, que es exactamente lo opuesto de cualquier idea de política (conocimiento más acción) ya que da por sentada la complicidad de autor y público, de sus identidades mismas, en la digestión de actitudes previamente compartidas: en resumen, un cine que no descubre ni revela nada. Lo que procuré hacer es un film que investigase, no un film que ilustrase un conocimiento ya adquirido; que el film mismo fuera investigación y terminase por arrojar algún conocimiento, algún desconcierto, algo que no hubiese existido sin él.

... es un espacio donde diferentes texturas cinematográficas se ponen en contacto, y tal vez se modifiquen entre sí. Por esta razón cada secuencia tiene un tono deliberadamente opuesto a las demás: en sintaxis, en iluminación, en interpretación. No quise que el film interpretara (en el sentido de neutralizar) esa diversidad, sino que la preservara en su conflicto, o que la hiciera estallar en el espacio compartido de sus casi ochenta minutos.

Es así como el sonido directo está jugando en oposición con la post-sincronización, de modo que definen esa polaridad y no aparezcan como entidades autosuficientes. Aún en sí mismos, están usados contra el sentido que habitualmente se les asigna. Todos sabemos que el sonido directo connota sinceridad, respeto hacia la realidad; en ... aparece cada vez que los personajes se ocultan detrás de sus temas de conversación: la pareja burguesa durante la comida, la chica que se pone a discutir sobre las emociones y la mala literatura, la mujer que coquetea en el consultorio sentimental de la televisión. Pero, en segunda instancia, ¿no es ese disimulo su verdad más íntima, la realidad de esos minutos en que cruzan por el film, en que el film se digna mirarlos?

Trabajé más intensamente en este aspecto en la secuencia ¿DONDE OCURRE TODO ESTO? Usé tomas en 16 mm, ampliadas: otro ámbito de connotaciones —como el sonido directo—, llevado al film para que choque con el 35 mm. del resto. Esas

imágenes sucias, graneadas, de color errático, connotan espontaneidad, "realidad comprendida", etc. Lo que muestran es lo más trivial que pudo filmarse en una tarde y una noche del mismo día en el centro de Buenos Aires. Nada significa en ellas, excepto el chiste, que no pude negarme, de incluir la liquidación y remate de The British Supply Co. Sobre esas tomas se superponen varias bandas sonoras: a) una canción de los años 30, tocada por una orquesta de baile, cuya letra en castellano habla de cosacos, estepas y el río Don; b) un comentario sobre Calcuta, tomado de un estudio sobre urbanismo, cuyos datos —una vez desprendido el pintoresquismo de nombres propios y referencias locales— coinciden con los de Buenos Aires. De este comentario se superponen dos versiones: una en el falso castellano inubicable de los "travelogues" de Fitzpatrick que en los años 40 asolaban toda América Latina; debajo y en sus intersticios, el mismo comentario leído en inglés, con acento de falso hindú de Hollywood, un poco como Peter Sellers en *La fiesta inolvidable*.

Me detengo en esta secuencia porque su método me parece elocuente. La he visto en distintos países, con públicos muy diferentes. Pues bien: sólo en Buenos Aires logra su propósito, o donde haya espectadores latinoamericanos que puedan percibir sucesivamente el shock de extrañeza ante la incongruencia aparente, y luego, el shock del reconocimiento de una perfecta imbricación ideológica de todos esos elementos: esta orgullosa capital que da la espalda a su continente comparte problemas y cifras con una metrópolis tan aciaga como Calcuta, y su cosmopolitismo es tan justificable históricamente, y tan irrisorio, como el conflicto verbal y musical que se produce mientras fluyen unas imágenes perfectamente triviales.

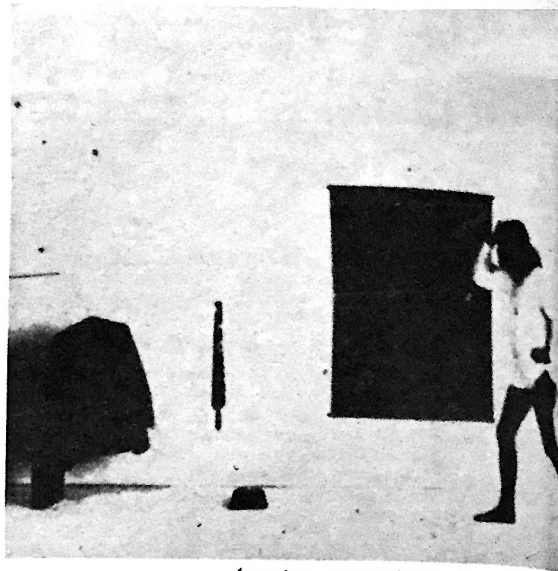
Esta actitud se reitera en todo el film. Sus secuencias son parodias serias, "imitaciones críticas" de estilos y retóricas, desnudados al ser transcritos entre comillas, sin burla alguna. De este modo, la comida adopta una carga estética e histórica por el uso de una iluminación y ciertos rasgos de estilo expresionistas. La visita a la muchacha tiene la iluminación chata y los cortes "antigramaticales" de la nueva ola de 1960; y apenas ella hace funcionar el grabador de cassettes la secuencia se transforma en la imposible réplica de un cine romántico para el que esas dos figuras no pueden ser los personajes apropiados.

Por esta misma razón, usé la farsa más burda y el cabaret como impostación para las ESCENAS DE LA VIDA MARCIAL. Si el film tiene un tema, ese tema sería la mudanza de la vieja derecha a un centro, único sitio donde hoy puede sobrevivir. Es así como el general, en un set pobrísimo, hace strip-tease con su uniforme de la Campaña del Desierto mientras aúlla palabras como Patria, Familia y Tradición. En calzoncillos, ante el mapa de América Latina, masculla: "¡Carajo, qué grande es Brasil...!" Y procede a vestirse con un traje de Cardin mientras discurre sobre desarrollismo con la jerga de los animadores de programas políticos de la televisión, antes de salir en su auto sport hacia la reunión de directores de un banco norteamericano.

Esta densidad de connotaciones no hace fácil la lectura de ... Pero debo decir que, en la sociedad donde vivimos y trabajamos, la claridad didáctica es algo por conquistar, aún a quienes les interese ejercerla. Da la casualidad que quienes han acusado a ... de film intelectual o europeizado son quienes pretenden disimular, facilitar las com-

plejidades de este Buenos Aires que solo existe a partir de la trasculturalización, para mejor consumo de un público europeo ávido de tercermundismo como de posters con la imagen del Che. Creo que debemos resignarnos, hoy y aquí, a empezar por esclarecer nuestro lenguaje. Si vamos a vender la revolución como se venden gaseosas o desodorantes se terminará por descubrir que esa revolución, al ser comprada, no es más que otra gaseosa, otro desodorante. Es el equivoco de quienes creen en el documental, en la agitación, y no empiezan por trabajar con y en la materialidad de ese cine que todos hemos elegido. Las últimas imágenes de ... se extinguen lentamente, primero en la banda sonora, luego en la pantalla, para dejar un vacío que sólo ha de llenar la combustión que puedan haber producido entre sí esas diferentes texturas que puse en contacto.

... (PUNTOS SUSPENSIVOS). Argentina, 1971. Dirección y libro: Edgardo Cozarinsky. Fotografía (35 mm., color): Carlos Sorin. Cámara: Ricardo Freire y Néstor Uman. Montaje: Alberto Yacellini. Sonido: Bernardo Kamin y Edgardo Kleinmann. Jefe de producción: Enrique Giordano. Producción: Edgardo Cozarinsky. 78 m. Intérpretes: Jorge Alvarez, Marcia Moretto, Roberto Villanueva, Marilú Marini, Ernesto Schoo, Nini Gómez, Néstor Paternostro, Diana Zermoglio, Clao Villanueva, Víctor Solitario.



... (puntos suspensivos)

## Julio Ludueña: LA FICCION DE LA FICCION ES LA REALIDAD

La situación de los cineastas argentinos era desesperante. Ahogados por la dependencia económica, política y cultural, nuestras escasas alternativas de realización consistían en la sumisión a las reglas de un juego donde la manifestación de cualquier signo vinculado con la realidad circundante, aún mínimo, sería condenado al silencio.

Las consecuencias de esa situación se instalaron en films que los autores jamás hubiera querido registrar en otras circunstancias y que los exhibidores, con la misma lógica que los engendra, se negaron a proyectar.

Estas condiciones no han cambiado. Se mantienen exactamente igual. Utilizo el pasado para mencionarlas porque, sencillamente, cambiamos nosotros: bastó marginarse del sistema para superarlo.

Muchas veces nos preguntan si intentamos transformar el mundo con un film. No. El único que cambia a los films es el mundo. Pero no el mundo represivo y alienado cuyos intereses representa y cuida magníficamente la censura. La represión nunca, siquiera indirectamente, ha ayudado a crear nada porque la creación es acción y la represión sólo una reacción. Antes de que el cine latinoamericano se marginara para recobrar su independencia, otros ya habían elegido la libertad del enfrentamiento con las formas opresoras.

En los países colonizados, la verdad tiene nombres muy claros, aunque no habita sus pueblos. Tratamos de hallar el método adecuado para que poble sus films. En el cine también existen clases y *Allianza para el progreso* pertenece a la de la ficción.

Los medios informativos despliegan habitualmente infinidad de escenas documentales que ilustran su ideología sobre aspectos esenciales de la realidad. Aparentemente, cambiarles el sonido y el montaje, alcanza para alterar el discurso de esas imágenes y volverlas contrainformativas. Sin embargo, un par de detalles arrojan dudas importan-

tes sobre las posibilidades de este cine documental: primero, el cambio de sonido y montaje es un arma de doble filo, ya que las tomas pueden usarse constantemente en un sentido o en otro; segundo, conveniendo que todo film es como se filma, ese material ya tuvo un director: éste fue el sistema que ordenó su registro.

En la más sencilla de las investigaciones científicas, para comprender un fenómeno se lo recrea. La ficción intenta recuperar un proceso para explicarlo, descubrir su verdadera estructura y ensayar sobre él. Las imágenes recreadas por la ficción tienen sonido propio, ya no podrán ser utilizadas sino con el sentido con que fueron filmadas. En la medida en que cada plano constituya una secuencia, un discurso completo, tampoco su expresión dependerá del montaje.

No niego el cine documental, que va ha superado sus propios riesgos. Establezco las razones que nos llevaron a decidirnos por la ficción, abandonando la tradición de casi todo el cine político latinoamericano.

Claro que el cine de ficción posee también su sólida tradición en nuestros países. Hollywood se encargó de formar una voluminosa academia con que corrompernos: la psicología de los personajes, el estilo de la actuación, las estructuras dramáticas, el ritmo, el tempo, los ángulos y movimientos de cámara, la elaboración preestablecida de las secuencias, los ejes del montaje y el realismo de las escenas —siempre realismo, nunca realidad—, junto con las cualidades de un guión inventado, como todo el resto, para un ocultamiento sistemático. Allí donde lo verdadero es inverosímil porque es necesario para la industria del cine, es decir para la industria a secas, que la costurera no deje de dar el mal paso; para que todas las costureritas vean el film y sigan dando el mal paso con que abonon y siembran los terrenos ajenos. El gran pretexto de la superficie es que los rengos sólo toleran rengos y debe accederse a sus aspi-

“Trabajar en y con la materialidad del cine”, *Hablemos de Cine*, n. 65, 1973 (parte II de II).

“La ficción de la ficción es la realidad”, *Hablemos de Cine*, n. 65, 1973 (parte I de II).

raciones. Es una explicación sospechosa; otras aspiraciones menos propicias para los vendedores de bastones no suelen ser atendidas con tanta solicitud y esmero.

**Allianza** comienza por reemplazar la psicología de los personajes por el esquema de sus intereses. Porque es muy cierto que a los miembros de las clases medias les preocupa mucho llegar a tener auto o conseguirse un amante, y que la mayoría de la clase obrera anhela ser patrón o por lo menos clase media, pero lo que más importa no es esa "psicología" precaria, determinada por los intereses que origina el orden social. Lo que importa es cómo esos intereses producen una psicología que posterga a las clases a través de una violencia ejercida a diario.

Los personajes de **Allianza** son símbolos. Cada uno de ellos representa a una clase y la estructura dramática que los moviliza por medio de su conducta sexual es el esquema que los intereses han trazado desde el poder, para mantener la permanencia de una mentira. Así, los actores deben distanciarse de sus roles para esquivar la reducción naturalista y reproducir la finalidad objetiva de esclarecerla. Así, el espectador comprende el significado de sus acciones y en lugar de estasiarse con ellas, las compara y las mide. Es decir: se juzga.

En **Allianza**, el ritmo no existe tal como fue codificado: cada tiempo del film es el máximo posible del mínimo posible, porque cada secuencia es una muestra, en escala, de otros hechos. Una escala alegórica determinada por la ideología del film. Cada pequeña corrección de la cámara estática, cada minúscula transformación de un actor, cada uno de los escasos elementos que conforman el escenario elegido, constituyen en esa escala una descripción de la realidad y su análisis crítico afirmativo, dialéctico, a partir de la oposición que ese lenguaje logra entre el film y los códigos del espectador, entre las superficies naturales y los tejidos internos de su puesta en escena, entre los planos sociales que los personajes encarnan y la economía sexual que adoptan. Un velorio en una cancha de pelota a paleta denuncia detrás de cada solemnidad desparramada, la aberrante razón de sus causas y efectos. Una relación lesbiana sirve para examinar la esterilidad cruel de los vínculos coloniales. Una ópera de Verdi, la distancia entre el mito y su esencia.

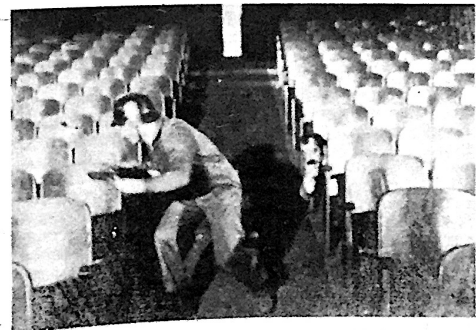
Producida por un equipo de actores y cineastas que la hicieron posible con su misma intervención, **Allianza para el progreso** es un film tan malo como nos propusimos realizar.

La cámara toma la peor posición posible, los actores el peor estilo posible, la narración la peor fragmentación posible, la luz la peor simpleza posible, la escena la peor de las alternativas posibles, el montaje la peor solución posible, el ritmo no existe. El discurso elabora una conceptualización obvia y construye la peor de las predicciones: el triunfo de una revolución por el apoyo oportunista de una clase media, con la ausencia masiva de la clase obrera durante el combate...

Todo muy malo. La última de las contradicciones entre signo y significante es preguntarse: ¿Mal para quién?

Para una cultura que se lució completando la santa inquisición, el incesto, los campos de concentración, las bombas atómicas, el colonialismo Y, seguramente, algunas varias atrocidades que nos aguardan en un futuro próximo. Para esa cultura, **Allianza** es una película muy mala. Para cualquier otra, menos atroz con la humanidad, es posible que sea muy buena.

**ALIANZA PARA EL PROGRESO**. Argentina, 1971. Dirección y libro: Julio Ludueña. Fotografía (16 mm., b & n): Juan Carlos Ciravegna. Cámara: Juan Carlos Lenardi. Montaje: Jorge Valencia. Sonido: Bernardo Kamín. Jefe de producción: Gilberto Sierra. Producción: Julio Ludueña. 105 m. Intérpretes: Roberto Carnagui, Carlos del Burgo, Juana De Mañet, Carlota Escudero, Ismael Ibáñez, Mario Fagnano, Lelio Lezer, Héctor Malamud, Norberto Pagano, Alicia Quintás, Lorenzo Quinteros, Francisco Rivas, Pura Soleit, Roberto Zabala, Zulema Zalone.



**Allianza para el progreso**

# Miguel Bejo:

## UN CINE DE TRANSICION

El punto de partida es lo irracional. Ningún lenguaje como el cine para expresar lo irracional: es un sueño convertido en cosa concreta, materializado en una pantalla.

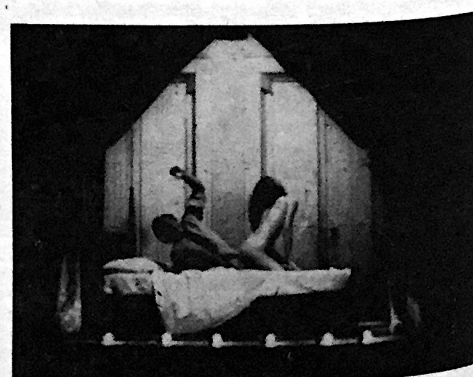
Comenzar por permitir que los personajes surjan en las situaciones que les eran familiares. Se ensayó a partir de una secuencia —la de la comida— y de allí se desarrolló, y se filmó, el resto. Cada actor representa no un papel sino un sector del subconsciente. El primer elemento con que contamos en nuestro trabajo fue una cantidad de fantasías que se ubicaron dentro de cada arquetipo: —Padre = autoridad, verticalidad; Hija = inocencia, virginidad; Hijo = rebelión; Tía = aceptación, experiencia; Señor = formalidad; Novio = machismo; abuelo = senilidad, agresividad.

La familia no es una familia tipo sino la familia clásica del cine, que gradualmente llega a un límite, descubriendo la ideología que representa. Lo que se muestra al comienzo es un cliché, una convención: "Familia típica cenando"; inmediatamente, esa misma convención, sin perder las características con que ha sido presentada, va a verse obligada a defender su medio de existencia: el lenguaje del film.

Por esta razón, la destrucción de la familia es más bien física antes que dramática, no hay elementos dramáticos que lleven al Padre a colocarse los dientes de vampiro, ni al submundo a salir del film. Es el mismo film, al no poder sostener la convención, quien se obliga a mostrar su juego para sostener a los personajes. Pero ese film no puede contenerlos a todos, y a lo largo de cincuenta años de cine algunos han ido mostrando los dientes, otros han abandonado la pantalla. Nuestra intención era que los personajes del cine se transformaran, a lo largo del film, en ideas presentes.

Todos los personajes son un conjunto de arquetipos del cine, representan una concepción maniqueísta del mundo. La óptica elegida para mirarlos está cargada de cierta ingenuidad, corresponde a la mirada del niño que, de pronto, despierta al mundo y por consiguiente no tiene desarrolladas aún las categorías Bien-Mal. Al comienzo todo tiene un punto de vista algo inmóvil, distante, ingenuo. Es el primer elemento que pone en marcha la destrucción de los personajes. A partir de allí empiezan a fusionarse fantasías más complejas, más personales, referidas a una época y una situación histórica determinada. Estas nuevas fantasías son las que en definitiva provocarán la destrucción final de los personajes.

Así, en una relación edípica, empieza a entretenerse algo más que la frustración de un individuo; una represión sexual conlleva una represión mayor, más allá del sexo. Aparecen elementos y fantasías que nos son perfectamente reconocibles: el mito del retorno, la ausencia del padre, el reemplazo forzado por padres falsos a costa de la negación de todo aquello que no reconoce a éstos como auténticos. Uno de los elementos que pesa fundamentalmente en el desarrollo del film es el sexo (el subtema podría ser un larguísimo coito, permanentemente reprimido) que aparece ligado a toda la fantasía inconsciente y que por ser un motor de incalculable poder es el que más sutilmente se ha reprimido hasta el punto de que aparece co-



La familia unida esperando la llegada de Hallow

mo un problema casi secundario, cuando en realidad su control, su represión, es uno de los pilares del sistema.

Pensamos que cuando todo el proceso del retorno aparece visto bajo esta mirada, el personaje de Hallelwyn sólo es identificable con una idea, no con una persona. Por ello se nos ocurre que Hallelwyn no es un personaje sino la fantasía más profunda de todos los personajes; Hallelwyn es el Padre; también el de la casa, disfrazado; a la vez muchos otros. No es su llegada el desencadenante, sino su simple existencia. La lectura del film sólo puede hacerse en varios niveles, integrando los elementos de cada uno a la luz de los restantes, porque el film procura dar un cuadro total.

La reducción de un conjunto de personajes a la categoría de submundo es comparable con la puesta "fuera de la ley" de un grupo familiar al que se arrebató un padre y lucha por recuperarlo. Es algo casi ancestral, donde no existe el juicio anterior sobre ese padre. Por eso la familia sólo puede mirar a estos huérfanos desde la vereda de enfrente y sabe, antes de mirarlos, que va a ver monstruos, seres degenerados, simples animales a los cuales niega la posibilidad de sentir y desear. El diálogo es imposible, en caso de mantenerse el sector de "la casa" lo hará en forma astuta, descendiente, jamás francamente porque no existen elementos comunes.

Para la subsistencia de los Buenos es necesario que los Malos no representen nada reconocible, o algo reconocible como Malo, sin análisis ulterior. En tiempo de la Segunda Guerra Mundial, un japonés en un film de Hollywood era rápidamente asimilado al malo, aunque la Historia haga difícil aceptar como bueno a John Wayne cuando última malvados orientales de rasgos vietnamitas. Ahora bien, como el sistema debe continuar la lucha por sus intereses, se hace inevitable que cada día las máscaras sean más claras y ya se hace casi imposible lograr una aparente inocencia; de allí que para que subsista un personaje heroico la estructura histórica no debería cambiar; si cambia, el personaje, al adaptarse, se muestra en su realidad más profunda.

El mito del vampiro es, en términos criollos, el del "chupasangre". El Bien todo lo que representa valores establecidos: Dios, patria, propiedad. El Mal es el demonio, los locos, los gitanos (carecen de propiedad). Pero si analizamos un poco, vemos que los verdaderos chupasangre son los buenos ya que los malos serían sólo un producto de la acción de aquellos para poder subsistir.

Por esta razón, al Submundo del film no le interesa ni siquiera presentar batalla; ello significaría seguir permitiendo que exista un lugar para los de la casa. Cuando éstos han asumido su rol último, los del submundo los abandonan encerrados en un trozo de celuloide, en un castillo en tierra de nadie y fuera de la historia.

En el Submundo, la frustración individual (tal vez cada personaje tenga un problema similar al del Hijo, al de la Tía) se integra en la conciencia de una frustración colectiva, que actúa como aglutinante, adquiere resonancia y fuerza porque ca-

da uno la advierte en sí, en la medida en que el nivel masivo corresponde a la misma cuerda sensible del nivel más individual y profundo, y se confunde con él.

En este nivel no importa un análisis de Hallelwyn sino una aceptación anterior del mismo, en la medida en que existe nucleando un sentimiento. Hallelwyn es una idea en el film, no es siquiera un símbolo porque no representa más que lo que se ve: el Padre del submundo. Todo juicio negativo sobre su persona obliga a tomar partido por los valores opuestos, los de la casa.

La opción que se busca provocar no es por un personaje o por otro sino por un punto de vista o por otro. Hay que elegir desde donde se va a juzgar. El film propone el triunfo del Submundo por ser una mayoría, no por cantidad sino porque sus individualidades están aglutinadas en un denominador común.

Cada elemento del Submundo representa algo tan distinto como cada uno de los de la casa. La Gorda, el Gaucho, el Guardián, el Enmascarado, a diferencia de los habitantes de la casa, se funden, se integran en algo colectivo y estable que supera la existencia viva de Hallelwyn. El peligro mayor es la comprobación final por la familia de la facilidad de trasvasamiento del Hallelwyn-Idea a cuerpos jóvenes; es decir: su inmortalidad. En ese momento, surge la marcha final, los de la casa asumen sus dientes, cicatrices y demás emblemas vampíricos, ante la imposibilidad de seguir manteniendo formas respetables cuando el peligro se concreta. La situación del teatro está planteada como algo que supera a todos, incluido el propio Hallelwyn. Todos aplauden la muerte, participan del espectáculo, del relato ingenuo de la Hija, pero se ven superados al comprobar que ella es ahora Hallelwyn al reconocerse como su Hija, al gritar — "Nací joven de cuerpo viejo".

La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn no implica la destrucción del cine ni de un tipo de cine. La belleza propia de algunos fragmentos musicales o de imágenes robadas al cine en forma obvia, es innegable. Lo que se propone es establecer un punto de mira, preparar el paso a un cine que en otro contexto, en el del devenir histórico, sepa asimilar y decantar todo aquello que, en definitiva, fue su origen. El film termina, otro podrá hacerse dentro de una casa aislada, o bien siguiendo los pasos del Submundo a otros ámbitos y otras épocas.

**LA FAMILIA UNIDA ESPERANDO LA LLEGADA DE HALLEWYN.** Argentina, 1972. Dirección: Miguel Bajo. Libro: Miguel Bejo, Vicente Battista, Oswaldo de la Vega, Román García Azcárate. Fotografía (16 mm., b & n): Carlos Sorín. Cámara: Rafael Filipelli. Montaje: Julio Di Risio. Sonido: Bernardo Kamin. Asistente de grabación: Jorge Ventura. Compaginación musical: Jorge López Ruiz. Maquillajes: Graciela Filipelli. Jefes de producción: Gilberto Sierra y Román García Azcárate. Producción: Miguel Bejo y Rosalba Orena. 108 minutos. Intérpretes: Oswaldo de la Vega, María Elena Moby, Alberto Ferreiro, Jorge Hayes, Judith Cingolani, Edgardo Cozarinsky, Irma Brandemann, Alberto Yacellini, y muchos otros.



ya. A veces, algún distraído se los habrá pisoteado, o quizá ellos mismos los habrían destruido sin querer, como al descuido. Esa escena tan familiar, tan íntimamente ligada a la infancia de cualquier hombre, a esos días en que sólo existía el presente y el futuro era una palabra casi desconocida, fue retomada por Bob Rafelson para su metáfora sobre la alienación. Hacia el final, en el rostro de David, que bruscamente abre la puerta del cuarto donde su padre trata de revivir en el proyector los primeros años de sus hijos, se refleja con la fuerza de una bofetada, su niñez. Antes, Rafelson había abordado una historia semejante en *Mi vida es mi vida*. En aquel film el notable cineasta transmitió, con gran sensibilidad, el vacío y la desubicación de las generaciones jóvenes de los Estados Unidos.

En *Castillos de arena* vuelve a cuestionar a una sociedad acosada por la violencia cotidiana, la polución, los asesinatos y las ambiciones prefabricadas. En ese contexto, el joven director se erige en el portavoz de toda una generación desesperada que se siente incómoda dentro de su piel. Despojado de la ironía que Jules Feiffer, por ejemplo, imprimió a Alfred en *Pequeños asesinatos*, Rafelson da a luz a un pasivo observador de la realidad. David hilvana libremente desde su programa radial *Etcétera*, los recuerdos que, como cataratas, le vienen a la mente de esa época en la que su hermano y él eran cómplices. A micrófono abierto los radioescuchas se convierten en accidentales depositarios de su nostálgica soledad. Del otro lado del estudio de grabación, un llamado urgente desde Atlantic City los reunirá.

Después de diez años de separación, Jason, hermano mayor del protagonista, requiere su ayuda para salir de la cárcel. Rafelson demostrará que su vida entre rejas no difiere de esa especie de libertad condicional de la que goza David, agobiado por sueños inconclusos y una ciega sed de poder. Tras Jason el joven director, perteneciente al nuevo cine norteamericano, desnuda la corrupción de su entorno como en una larga pesadilla. ♦

## CINE

### Los cuatro mosqueteros

Los cuatro están resplandecientes y echan chispitas de felicidad. Tal como *Panorama* lo anticipó en su número anterior (349, pág. 51), Edgardo Cozarinsky (35), Miguel Bejo (30), Julio Ludueña (29) y Adolfo Lavarello (38), todos ellos realizadores cinematográficos o —en el caso de Lavarel-

lo— vinculados desde hace mucho al cine, se han asociado en lo que llaman "una compañía de producción", CAM ("no *camp* —se apresuran a aclarar—, como entienden mal algunos, lo cual no quiere decir que no hagamos films *camp*, de vez en cuando"). La denominación es la sigla de Cine Argentino Moderno, y responde a un comentario del director del Instituto Nacional de Cinematografía, Mario Soffici, quien al verlos reunidos en aquel mismo ágape al que se refería la nota del número 349, les espetó: "Ustedes, los jóvenes, los que hacen el cine argentino moderno...".

CAM se propone, sagazmente, explotar los importantes contactos que Cozarinsky, Bejo y Ludueña tienen con los medios de distribución cinematográfica en Europa: "Juntar —aугuran— capitales argentinos con distribución europea, asegurándonos los circuitos y los contratos correspondientes". Divertidos, informan que, si bien no piensan que en sus obras respectivas existan similitudes, en el exterior han detectado rasgos comunes entre... (Cozarinsky), *Alianza para el progreso* (Ludueña) y *La familia unida esperando la llegada de Halleluym* (Bejo). Y estas presuntas semejanzas de estilo, inspiran más confianza a los distribuidores, por cuanto pueden hablar, de algún modo, de un "nuevo cine argentino" (expresión que entrecasa más conviene no usar, por gastada).

**LOS PROYECTOS.** Bejo tiene tres planes entre manos. Con capital fran-

cés, *Superman, Wagner y Vito Nervio contra la noche negra del mundo*, donde asomará el único detective privado, Vito Nervio, que la historieta argentina creó, sin éxito, varios años atrás. Será un film también proyectable en televisión, y en color, lo mismo que su proyecto con capital alemán, una versión de la primera fundación de Buenos Aires, titulada *De cómo es y cómo fue colonizar* (donde Cozarinsky hará, seguramente, el papel del alemán Ulrico Schmidt, primer cronista del Río de la Plata). Por fin, algo enigmáticamente, anuncia: "Y una historia en Rosario".

Rosario será igualmente el fondo del film de Lavarello, el primero de largo metraje que se haga íntegramente en aquella ciudad. La acción transcurre en 1955, se inscribe en un contexto político; los capitalistas serán rosarinos, lo mismo que el coquionista. Cozarinsky, por su lado, tendría ya en principio un productor interesado en *Un divorcio* (título provisional), no así para *Con armas desiguales*, al que describe como "un thriller urbano, un film negro". Ambos, aclara, "se harán un poco al margen de CAM, donde los papeles de nosotros cuatro se alternarán: seremos, por turno, directores, encargados de producción, etcétera; lo importante es el apoyo mutuo". Y Ludueña baraja tres ideas: "Un Drácula sobre las relaciones entre Europa y América; un melodrama sobre la vida íntima del argentino medio y, en 1976, la Biblia". ♦

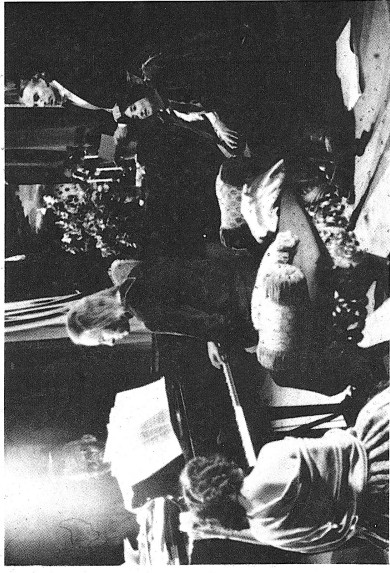


DE IZQ. A DER.: LAVARELLO, COZARINSKY, LUDUEÑA Y BEJO  
**Juntar capitales argentinos con la distribución europea**

# LA MUSICA EN EL FILM

Haber logrado un corte dentro del cine argentino es uno de los atributos de Alberto Fischerman y de su primer largometraje: *The Players* versus Angeles Calidos. Todo un cine, un nuevo lenguaje, un lenguaje moderno, paicis tomar en ese film su punto de partida. Pero Fischerman ha ido más lejos en sus investigaciones, en su intento de dar chernatografía al cine, de alcanzar la máxima claridad en la representación de la práctica transformadora del relato y de la historia. Mucho de ese trabajo se mantenía en el secreto del pensador, en las comunicaciones entre paicis, en las relaciones, en las conchianza en poder versus. Por eso es charla sobre La Pieza de Franz era imprescindible. Ya que por primera vez en el cine se hace de la música un texto narrativo y una inscripción de la ideología. Estas son las pruebas de un trabajo insólito que abre nuevas perspectivas.

M. S.



La pieza de Franz, pieza romántica

**P.:** Conocimos el trabajo realizado por el Grupo de Acción Instrumental, interponiendo en la sonata en si menor de Franz Liszt fragmentos de otros autores, como Beethoven, para producir el mismo mecanismo.

**A. F.:** Híbo que inventa la "sonata", o quizás que "reimagina", a partir de la propuesta sonora y rítmica entonces introducirse a las figuras, refuerzos aglomerantes, visagras y ligaduras.

**P.:** Quiere decir que hiciste una construcción paralela...

**A. F.:** No. En La pieza de Franz, así como en los estudios de armonía tradicional estaban prohibidos los paralelismos, Hay, si querés, confluencias y en todo caso sobredeterminación de lo específicamente cinematográfico por lo que se trata de un film dominado por la banda sonora.

**P.:** Al revés que en la mayoría de las zonas películas donde la música simplemente acompaña...

**A. F.:** Si, igual que en el cine mudo. Me encantaría saber desde entonces. Todavía la música en la historia. En La Pieza de Franz la historia es contada por la música.

**P.:** ¿Historia?

FILMAR Y VER

res de opuestos, intérprete/espectador, presente/pasado, sonido/directo/sonido de estudio, color/blanco y negro; En el cambio de máscaras que se efectúan en los actores, por ejemplo, Ana, que puede ser la Patria tipo Debraira o la Concha D'Agulino...

**P.:** Hay en la obra musical una cita a Debussy y me parece advertir en tu resolución cinematográfica un procedimiento de los pasajes por Eisenstein...

**A. F.:** Después de Eisenstein, es posible que se pueda inventar en que tonos de relación sonido imagen. La escala cromática de Debussy es interrumpida por Liszt y luego resperece solamente en dos acordes. Si querés, en la figura de la rueda que avanza al ritmo de los acordes, desaparece y reaparece con esos dos acordes, hay un cierto homenaje al Eisenstein de la batalla sobre el hielo.

**P.:** ¿Scriabin está resuelto de la misma manera?

**A. F.:** Bueno, allí me interesaba buscar una correspondencia directa entre toma y compás musical. A seis compases de Scriabin corresponden seis tomas donde los personajes danzaban la espada gran para darse la mano, mientras siguen tocando el piano.

**P.:** Igual que Liszt y Chopin en Canción Inolvidable...

**A. F.:** Si, además, la obra de Scriabin es para la mano izquierda y a mí me servía que se estrechara la diestra.

**P.:** En la obra original realizada por Franz Liszt, ¿se profunde por un minuto y que cita a Cage, ahí le mediste un día del 25 de mayo de 1973. ¿Por qué el 25 de mayo?

**A. F.:** Dos días después íbamos a empezar la filmación, entonces decidimos anticiparnos y tomamos el 25 como el contexto fortuito de nuestro trabajo. Me acuerdo perfectamente como "no contaminado" que es la sonata.

Después de dieciocho años Argentina volvía a un gobierno constitucional con el apoyo de amplias mayorías. Primeramente: en una villa todos se pisan las calles, se pintan las paredes, los niños esperan. Por los altoparlantes un sonido turbio, "subdesarrollado", deja or datos que ubican la circunferencia insular; de golpe se rompe hasta la segunda aparición del contexto. Ahora el afuera invade fugazmente el hermetismo de la imaginaria; estribillos revolucionarios se mezclan con Liszt y producen inquietud en el espectador.

**P.:** ¿Allí redicaría el sentido último del film?

**A. F.:** Si, en tanto la interpretación debe ser el momento teórico de una práctica transformadora.

**P.:** ¿Tu film es político?

A. F.: No, musical.



Ana María Spokelman, la revolución del siglo XVIII.

tro. Ahí tenés otra oposición de contrarios: la patria Debraira, nacida en las revoluciones burguesas del siglo XVIII, y la patria de Ana María Spokelman, que avanza hacia la cárcel de Villa Devoto. Después viene el diario que mencionado que aporta titulares y fotografías de ese día 25. Finalmente, en el quinto compás del lento anterior, se repite la última nota de la sonata: la Plaza de Mayo ya desierta, a la madrugada, con los desechos y carteles caídos, que recuerdan la multitud reunida esa tarde.

**P.:** Toda una historia.

**A. F.:** En el momento de la filmación era nuestro presente. Hoy ya es pasado.

**P.:** Una última pregunta. ¿Por qué Freud? ¿Por qué Nietzsche?

**A. F.:** Hay una cadena que une a los personajes que aparecen fotográficamente: Wagner, Wagner íntimo de Feuerbach y de Nietzsche, Nietzsche amante de Lou Salomé, Lou íntima de Freud. En todo esto Marx, como constante, resuena con Feuerbach, es decir, con el concepto de la "cadena". Lo importante es que Freud, Nietzsche y Marx —cada uno en su propio área— han descubierto la interpretación. La Pieza de Franz pretende ser una reflexión sobre el texto y la interpretación.

**P.:** ¿Allí redicaría el sentido último del film?

**A. F.:** Si, en tanto la interpretación debe ser el momento teórico de una práctica transformadora.

**P.:** ¿Tu film es político?

A. F.: No, musical.

## EDICIONES FAUSTO

Bibliotecas de poesía universal

EDICIONES BILINGÜES

Fritilla apreciados:

**POETAS ITALIANOS DEL SIGLO XX.** Selección y notas de Herólio Amami.

128 poemas traducidos, cuyos textos originales se incluyen al pie de la página. Un prólogo que explica la historia de los movimientos poéticos. Incluye un comentario de los autores representados. El lector hallará así una selección de los mayores poetas italianos del siglo: Ungaretti, Montale, Saba, Quasimodo, Campana y Pascoli.

**POETAS FRANCESES CONTEMPORÁNEOS** (desde Baudelaire a nuestros días). Selección, versiones y notas de Raúl Gussone Aguirre.

Una gran facilidad al lector en virtud de un abanico de traducciones que cubren los últimos cien años; así también la comprensión profunda de las metáforas y características de las tendencias estéticas, que se explican en un período crítico de la civilización de este siglo. Incluye un glosario de palabras con su centro de respiración e irradiación.

**LAS GRANES MATEMÁTICAS** de Alfred Gérald. Traducción de María Irene Bardiabary. Una gran obra que trata de la matemática política, y que es un militeo del movimiento por la igualdad, esclerose estos textos.

**ANTOLOGÍA POÉTICA** de Hermann Hesse. Traducción de Rodolfo Molteni.

**Libros para chicos**

**JACQUES PREVERT: CUENTOS PARA CHICOS TRAVESSO.**  
(Traducción de María Irene Bardiabary)

Estamos lejos ya de aquella rigidez que reprimita las impulsiones, las opiniones; los gestos, las palabras; los sentimientos. Los cuentos, tan poco vulgares por sus contenidos, nos devuelven a la vida cotidiana. Jacques Prevert nos dice todo esto y mucho más en sus cuentos dedicados a los chicos travessos.

**AGNES ROSENSTEIN: EL MAGNIFICENTE** (los niños y el amor)  
(Traducción de María Irene Bardiabary).

Un diálogo padre-hijo, muy simple, muy verdadero, acompañado de un intercalado de impresiones entre dos chicos.

**AGNES ROSENSTEIN: EL PROFESOR** (un niño que se acuerda de su profesor)

Como fruto del amor, permite una información literaria y apropiada para disminuir los proyectos sociales y religiosos.

# ALLIANCE FOR PROGRESS



un film ? made in argentina

Afiche para la promoción internacional de *Alianza para el progreso*.

**la civilización  
está haciendo  
masa  
y no deja oír**

**TODO ERA NORMAL EN AQUELLA  
CASA DE TOLERANCIA, HASTA QUE...  
ESTALLO LA REBELION!**



Una comedia musical  
de Julio Ludueña  
Eastmancolor

Proh. men. 18

Afiche de *La civilización está haciendo masa y no deja oír*, 1974.

