

Acerca del surgimiento y desarrollo del cine moderno en Argentina

Enzo Moreira Facca

Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

10.14409/culturas.2023.17.e0026

Resumen

En este artículo buscaremos problematizar acerca del desarrollo del cine moderno en la Argentina, para lo cual llevaremos adelante un repaso histórico en torno a las diversas avanzadas de estos impulsos estéticos, en la que reconocemos dos: una primera avanzada de autores independientes por fuera del sistema de estudios, que acompaña el desarrollo de los nuevos cines durante la década del 60'; y una segunda avanzada que inicia tras el golpe de estado de 1966 y es impulsada por autores provenientes de los nuevos medios en auge, como lo eran la publicidad y la televisión. Dentro de esta segunda avanzada, a su vez, planteamos la diferencia entre dos corrientes: por una banda a las obras realizadas por los grupos militantes, y por otra banda a las obras llevadas a cabo por los grupos de vanguardia; para esta última, nos interesa subcategorizar a las distintas expresiones que se dan hacia adentro de un mismo contexto cultural.

Palabras clave:

cine moderno argentino,
historia del cine, estética del
cine.

Acerca del surgimiento y desarrollo del
cine moderno en Argentina
Enzo Moreira Facca
Centro de Estudios sobre Teatro,
Educación y Consumos Culturales -
Facultad de Arte- Universidad Nacional
del Centro de la Provincia de Buenos
Aires

Como conclusión, encontramos que son las nuevas inquietudes estéticas que surgen en los emergentes entornos artísticos las que llevan a desarrollar un cine al margen de la industria cinematográfica.

About the emergence and development of modern cinema in Argentina

Abstract

In this article we will seek to problematize about the development of modern cinema in Argentina, for which we will carry out a historical review around the various waves of these aesthetic impulses, where we recognize two different ones: a first wave of independent author outside the studio system, which goes along with the development of the new cinemas during the 60's; and a second wave that began after the 1966's military coup and was promoted by film makers that came from the new booming media, such as advertising and television. Within this second wave, we can notice two tendencies: the films shot by militant groups, and on the other hand, the ones realized by avant-garde groups; for the last one, we seek to describe the different expressions that existed within the same cultural context. In conclusion, we find that it is the new aesthetic concerns that arose in the emerging artistic environments that lead to the development of a cinema outside the film industry.

Keywords:

argentine modern cinema, film history, cinema aesthetics.

Sobre o surgimento e desenvolvimento do cinema moderno na Argentina

Resumo

Neste artigo buscaremos problematizar sobre o desenvolvimento do cinema moderno na Argentina, para o qual faremos uma revisão histórica em torno dos vários postos avançados desses impulsos estéticos, nos quais reconhecemos dois: um primeiro oposto avançado de autores independentes fora do sistema de estudos,

Palavras-chave:

cinema moderno argentino, história do cinema, estética do cinema.

que acompanha o desenvolvimento dos novos cinemas na década de 60; e um segundo posto avançado que começou u após o golpe de Estado de 1966 e foi promovido por autores dos novos meios de comunicação em expansão, como a publicidade e a televisão. Dentro deste segundo avanço, por sua vez, propomos a diferença entre duas corrientes: por un lado, as obras realizadas pelos grupos militantes e, por outro lado, as obras realizadas pelos grupos de vanguardia; para esta última, estamos interesados em subcategorizar as diferentes expressões que ocorrem dentro de um mesmo contexto cultural. Em conclusão, verificamos que são as novas preocupações estéticas que surgen nos ambientes culturais emergentes que conduzem a o desenvolvimento de um cinema fora da indústria cinematográfica.

Introducción

El triunfo de la revolución cubana en 1959 es determinante en la búsqueda de nuevas estéticas en el cine latinoamericano, como lo es en los casos de Brasil con el *Cinema Novo* o en la propia Cuba con el *Nuevo Cine Cubano* (León Frías, 2022). Argentina no es la excepción y se suma a la oleada de nuevos cines con la irrupción de nuevos autores independientes que refrescan el panorama de la producción fílmica en el país: la llamada *Generación del 60*¹. No obstante, pese a su impulso renovador, alejado del cine de estudios, estos directores no consiguen una estética

marcadamente disruptiva, a diferencia de sus colegas brasileños o cubanos. El agregado de un clima político inestable que culmina en 1966 con el golpe de estado del General Juan Carlos Onganía termina de cerrar la puerta al primer impulso renovador del cine nacional. La importancia de la primera hornada de cineastas modernos en Argentina es la de marcar el camino a seguir para el cine de autor y la búsqueda de una nueva estética. La férrea censura instalada en los mecanismos de fomento del Instituto de Cine¹ termina fomentando un cine de carácter clandestino y vanguardista que

¹ Instituto Nacional de Cine (I.N.C.), posteriormente rebautizado como Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (I.N.C.A.A.).

prefiere auto-financiarse. Quienes marcan un antes y un después son Fernando Pino Solanas y Octavio Getino con su célebre *La Hora de los hornos* (1968), rodada clandestinamente entre 1966 y 1968 para luego ser exhibida de manera igualmente clandestina en sindicatos y unidades básicas de la militancia. El triunfo de *La Hora de los hornos* en festivales termina de dar aire al *Nuevo Cine Latinoamericano*, marcado por la fuerte discusión política y posiciones militantes de quienes adscriben al mismo. Las teorías del *Tercer Cine* acaparan el panorama de la crítica de cine a finales de la década del 60' y principios del 70', mientras que se gestaba otro tipo de cinematografías que Solanas definiría como *Segundo Cine*.

Este *Segundo Cine* que surge en paralelo a la propuesta Solanas-Getino, es el que se constituye alrededor del *Grupo de los cinco* —como así se lo llamó desde el periodismo—, integrado por los publicistas Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Raúl de la Torre y Juan José Stagnaro. A diferencia de *Cine Liberación*, este grupo no se conforma mediante un manifiesto estético común,

pero logran realizar films de manera independiente y con una asombrosa libertad estética y experimentación.² El caso más sobresaliente de este tipo de cine es el de la ópera prima de Fischerman —*The Players vs Ángeles Caídos*—, donde además todos los integrantes del grupo participan del rodaje de una secuencia del film titulada *La Fiesta de los Espíritus*. El trabajo realizado por estos directores es lo que inicia una segunda avanzada de la modernidad en el cine argentino, donde se destaca su labor rupturista con el resto de corrientes de la época y la facultad de autofinanciarse gracias al auge del trabajo publicitario en el país. Un segundo grupo de cineastas, también publicistas, y vinculados a Fischerman por un evento conocido como *La Noche de las Cámaras Despiertas* aparece a partir de 1970: apodados por la crítica como *cineastas underground o subterráneos*.³ Esta última camada está compuesta por Rafael Filippelli, Edgardo Cozarinsky, Julio Ludueña y Miguel Bejo, quienes realizan sus óperas primas en el transcurso de los siguientes años con una misma intencionalidad experimental y rupturista,

² *The Players vs Ángeles Caídos* (Fischerman, 1968), *Tiro de gracia* (Becher, 1969), *Mosaico* (Paternostro, 1970) y *Juan Lamaglia y Sra.* (de la Torre, 1970). El quinto film del grupo, *El Proyecto* de Stagnaro, quedaría inconcluso; sin embargo en 1975 el director estrena *Una Mujer*, su ópera prima.

³ Según la apreciación que realiza Ernesto Schoo en un artículo para la revista *Panorama* N° 276 donde describe a la ópera prima de Miguel Bejo como «(...) un tipo 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" a un film» (1972:54).

pero con un mayor contenido político.⁴ Finalmente, y desanclado de cualquier grupo cinematográfico de la época, nos queda la figura de Hugo Santiago y su ópera prima: *Invasión* (1969). A diferencia de los *cinco* y los *underground*, Santiago consigue financiamiento privado para realizar y estrenar su película, además de contar con los renombrados Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en la co-escritura del libro cinematográfico; además, su film posee una factura técnica mucho más limpia y profesional. Sin embargo, en sus postulados sobre el cine Santiago posee muchos más puntos de unión que diferencias con los publicistas, coincidimos así con Paula Wolkowicz (2011a) al vincular al director con los cineastas *under* a través de sus reflexiones sobre el cine.⁵ Entendemos que el film de Santiago se enmarca dentro de las estéticas del cine moderno en una vertiente más bien formalista, pero sin que ello implique un menor grado de rupturismo en sus apuestas creativas.

Isaac León Frías, en su libro *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta* (2013), caracteriza someramente a las rup-

turas del cine argentino en estas tres vertientes mencionadas: la de *La Generación del sesenta*, la del *Cine Militante* y la del *Grupo de los cinco* junto a los *subterráneos* (2013:86). Los tres emprendimientos, constituyen el panorama del cine independiente de las décadas del 60' y 70'. En el presente trabajo buscaremos definir y dar cuenta del desarrollo del cine moderno en Argentina durante estos años. En primer lugar intentaremos dar una sintética descripción del cine moderno como fenómeno en el cine mundial durante una década de profundos cambios socio-políticos. Luego evaluaremos su manifestación en la cinematografía nacional en los films de la *Generación del 60'*, que plantean una primera renovación de los recursos estéticos. Finalmente nos abocaremos a plantear un marco de discusión para la caracterización del cine moderno argentino a partir de 1968, año que marca la irrupción de una nueva generación de cineastas de vanguardia que se desmarcan de las propuestas del cine militante con una estética claramente rupturista, experimental y —en ocasiones— hasta anti-narrativo en sus formas.⁶

4 *Opinaron* (Filipelli, 1970), ... (*Puntos Suspensivos*) (Cozarinsky, 1971), *Alianza para el Progreso y La Civilización está haciendo masa y no deja oír* (Ludueña, 1971 y 1974), *La Familia unida esperando la llegada de Halleywiny y Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Bejo, 1971 y 1978).

5 Ver Reflexiones de los cineastas *under*. Militantes del partido cinematográfico en Lusnich y Piedras (2011:105–112).

6 Tuvimos una primera aproximación al tema en una ponencia presentada en las *XIV Jornadas de Historia Arte y Política, Facultad de Arte – UNICEN*.

Acerca de la conformación del cine moderno

La modernidad en el cine se comprende por oposición al cine clásico, surge a partir de la crisis del sistema industrial post segunda guerra mundial y vive su apogeo durante 1960 y 1970. El cine clásico se caracteriza por su homogeneidad narrativa, sustentada en parte gracias a la estructura en tres actos aristotélica — teorizado por Noël Burch como *Modelo de Representación Institucional (MRI)* y también por Gilles Deleuze, quien postula la fórmula $S-A-S^7$ —. León Frías destaca que, durante las primeras décadas del siglo xx, el cine vive la consolidación de su modelo clásico mientras el resto de las artes atraviesan la modernización en sus formas (2013:254): a la renovación del impresionismo en las artes plásticas se suma el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo y otras vanguardias; en la novela hacen lo suyo las obras de Joyce, Proust y Kafka; la música entra en una nueva etapa con Stravinsky y la atonalidad. En suma, hay una crisis de representatividad en las llamadas *bellas artes* durante el periodo. Salvando algunas experiencias vanguardistas como el

expresionismo alemán, el constructivismo ruso o el impresionismo francés —dentro del marco de las *premodernidades*,⁸—, el cine se articula en torno a la herencia de las formas y conceptos instalados en el siglo xix: representación figurativa de la pintura renacentista, la frontalidad dominante de la fotografía y el teatro y las reglas aristotélicas de las grandes novelas (2013:255). David Oubiña, en el prólogo de *Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine* de León Frías, caracteriza al cine clásico de manera concisa: «Ese clasicismo cinematográfico se define por la homogeneidad estética, la claridad expositiva, la linealidad narrativa, la identidad psicológica de los personajes, la causalidad dramática, el relato clausurado y el centrado del espectador» (2022:18). Así, podemos sostener que el clasicismo cinematográfico se define por la intención de transparencia de la representación y la homogeneidad de su construcción tanto narrativa como estética; es decir, un estilo invisible que busca encubrir las marcas de su propia realización y comunicar una historia de manera efectiva a un espectador pasivo. El *neorrealismo italiano* es el movimiento

7 Donde S es igual a situación inicial, A es igual a acción y S' es igual a situación modificada (2005a:204–205).

8 Según describe León Frías: «Son premodernidades, entonces, entendidas como rasgos o notas en los que, desde la perspectiva que el tiempo ofrece, se advierten diferencias, matices o impulsos que se condicen con algunos de los que son propios de las estéticas de la modernidad, sin que sus realizadores fueran profetas que anticipaban la llegada de un apocalipsis fílmico que devendría en un nuevo mundo» (2022:107).

cinematográfico que abre la puerta a la modernidad en el cine, donde se observa una búsqueda de nuevos temas sociales en sus historias, la presencia de actores no profesionales, escenarios naturales, e iluminación igualmente natural. También se observan claros antecedentes premodernos en *El Ciudadano Kane* (1941) de Welles y en el *film noir estadounidense*, trabajos que poseen una marcada perspectiva autoral, y donde se aprecian algunos cambios estéticos en la manera de abordar los relatos: una iluminación de altos contrastes entre luz y sombra, picados y contrapicados exagerados, extensos planos con gran profundidad de campo, personajes ambiguos, temáticas de corrupción y violencia, etc. Todas estas características impugnan, a su manera, los cánones establecidos por el cine clásico. Podemos decir que con *Viaje a Italia* (1954) de Roberto Rossellini se inicia el cine propiamente moderno, film que permite abrir la puerta de estas nuevas estéticas.

(...) Rossellini afloja los nexos narrativos en *Viaje a Italia*, reduce la carga dialogal y le concede al proceso emocional interior de la protagonista un grado de importancia central, pero lo hace con una discreción casi absoluta, a través de los desplazamientos, las miradas, los encuentros y los silencios (nunca deliberados o subrayados como tales) de Ingrid Bergman (León Frías, 2022:200).

Por estas razones, el film genera un fuerte impacto en la crítica; es Jacques Rivette

quien afirma que, a partir de esta película, el cine envejeció diez años (1955:21–22). El futuro director de *París nos pertenece* (1960) daba cuenta del surgimiento de un cine moderno, y veía en *Viaje a Italia* el punto de culminación de todas estas propuestas cinematográficas que venían asomando tímidamente en Jean Renoir, Howard Hawks, Fritz Lang y Alfred Hitchcock. Es entre 1958 y 1963 donde ocurre la efervescencia de nuevas olas del cine, muchas de ellas recuperando la estética rosselliana, y siendo la *nouvelle vague francesa* la punta lanza de todos estos nuevos movimientos. Someramente, las características estéticas que adoptarán estos cines de la modernidad en su amplio espectro serán:

1. La descomposición del modelo narrativo tradicional. Puede ir desde alteraciones parciales hasta la desarticulación total en modo antinarrativo. Vemos narraciones más abiertas, donde hay discontinuidad narrativa, saltos al pasado sin transiciones que lo anticipen, construcción episódica en lugar de una progresión de acontecimientos, los encadenamientos de los hechos terminan por ser sueltos o aleatorios, etc. En suma, «se instaure, por tanto, la poética de lo imprevisto y fortuito, mas no en función de un supuesto o pretendido “suspense” narrativo» (León Frías, 2022:241).

2. Deconstrucción de los géneros cinematográficos. La mayoría de las obras de cine moderno se alejan sustancialmente de los patrones de género, o bien los utilizan de

manera particular recurriendo a ciertos tropos. Característica sustancialmente diferente al clásico, que se articula en las características establecidas por los géneros narrativos para ensamblar sus historias.

3. Personajes erráticos. No se comprenden los motivos de accionar de los personajes de la modernidad, son inestables y no componen un perfil psicológico definido, sino que encarnan estados y emociones que cambian de un momento a otro (Martin, 2008:22), a veces siquiera tienen una psicología establecida.

4. Montaje disruptivo y revalorización del plano. El montaje adquiere otra dimensión al evidenciar las suturas entre un plano y otro, muchas veces rompiendo los *raccords* de mirada o dirección, tiene un rol desorientador. A su vez se potencia el fuera de campo, donde el espectador debe completar su sentido que se mantiene esquivo. En muchos films modernos se alarga la duración del plano, centrándose en los cuerpos y en los espacios, donde muchas veces abundan los planos secuencia. Hay dos tendencias, una que valora al plano como unidad autosuficiente (León Frías, 2022:253–254) y otra que valora la fragmentación, en ambas se evidencia las suturas del aparato cinematográfico —nos referimos al montaje, a la cámara y a toda la construcción espaciotemporal—.

5. Iluminación naturalista e iluminación barroca. La primera busca una iluminación llana y natural, recuperando el estilo del *neorrealismo* —como lo hace la

nouvelle vague—; y la segunda busca utilizar diversas fuentes lumínicas con cierta intencionalidad, recuperando el estilo del *film noir* y el *expresionismo* —como lo hacen Fellini, Bergman o Kurosawa—.

6. La actualidad como tema. Hay una profunda conciencia político-social en los directores de la modernidad, quienes abordan sus films pensando en su propia contemporaneidad, en su visión de la realidad circundante. Los conflictos sociales y las crisis personales son retratadas en el cine de la modernidad mediante diversos abordajes estéticos que incluyen a todos los elementos de la realización, y no solo al guión como eje narrativo. «Los realizadores de la “modernidad” trasladan a la diégesis fílmica la incertidumbre, el malestar, las confusiones y las dudas existenciales de la época» (León Frías, 2013:60). El contexto de la Guerra Fría, además, genera un ambiente cada vez más cargado de discusiones políticas. Así, y por ejemplo, directores latinoamericanos como Glauber Rocha, Jorge Sanjinés o Pino Solanas son quienes tienen aproximaciones marcadamente políticas en sus films.

De alguna manera, el cine moderno se plantea una nueva forma de entender las imágenes en movimiento, donde los significantes se escapan y se genera una permanente sensación de extrañamiento en el espectador. Aquí se altera el régimen de la imagen-acción planteada por Deleuze, es decir, una imagen que es

constantemente sometida a las acciones que los personajes del film ejercen para modificar su entorno. En la modernidad cinematográfica tenemos una oblicua persistencia de los temas alrededor de todo el film, que deben ser cuestionados por parte del espectador. Este último deja de ser completamente pasivo para pasar a cuestionar lo observado, hacerse preguntas sobre los elementos extraños que rompen los cánones estilísticos. Los extrañamientos o transgresiones a la imagen acaban generando una relación dialéctica ante la percepción del espectador, donde hay un componente negativo al reconocer estos elementos disruptivos que deben ser aceptados para construir así una nueva imagen fílmica, un nuevo verosímil.⁹

Primera avanzada del cine moderno en Argentina:

La Generación del sesenta

Para finales de la década del 50' la industria cinematográfica en Argentina se encuentra en una posición raquítica, arrastrando una tendencia decreciente en la producción y distribución de películas nacionales frente a la gran abundancia de films extranjeros estrenados en el país: 43 películas nacionales estrenadas en 1955 frente a 293 extranjeras estrenadas el mismo año; 37 contra 576 en 1956; y

apenas 15 contra 686 en 1957 (Feldman, 1990:32). La dictadura militar que se instaura tras derrocar al segundo gobierno de Juan Domingo Perón es la que corta de raíz los créditos para la producción, lo que lleva a la situación anteriormente mencionada. Tras presiones de todos los sectores de la industria, en 1957 se sanciona la ley del cine, que permite y reglamenta el apoyo estatal a las producciones cinematográficas. Este nuevo contexto, sumado al advenimiento de un nuevo período democrático —que luego devendría en otro golpe de estado e inestabilidad política general— sustenta la posibilidad del desarrollo de un nuevo cine que se distancia del modelo de estudios y valora la independencia creativa y autoral. Sumando al nuevo contexto político, tenemos la presencia cada vez mayor desde 1950 de cine clubes donde se exhiben y se discuten las películas que, junto a la presencia cada vez mayor de revistas especializadas, acaban por formar a una generación cinéfila; a esto también se le añade la aparición de talleres y seminarios de cine que forman grupos de cortometrajistas ávidos de nuevas historias. Todos estos aspectos posibilitan el surgimiento de otro tipo de cine en el país, como bien señala Simón Feldman al reflexionar sobre su propia

⁹ Tuvimos un primer abordaje de estos conceptos en el marco de una serie de análisis específicos de la ópera prima de Hugo Santiago (Moreira Facca, 2020 y 2021).

generación (1990). Hay una total coincidencia con el contexto general que detalla León Frías (2022) en Europa: auge de de los cineclubes, donde destaca *El Núcleo* como centro neurálgico de la cinefilia porteña; advenimiento en cantidad de revistas especializadas sobre cine, donde *Cahiers du Cinéma* y las revistas locales¹⁰ tienen un rol preponderante; la aparición de escuelas y seminarios de cine, vemos este fenómeno en las universidades de Buenos Aires, La Plata, Córdoba y Santa Fe, donde los nuevos cineastas educados en el exterior¹¹ participan como docentes; la masificación de la televisión que desincentiva el acercamiento de las masas al cine —sin embargo, esto termina siendo el elemento clave para la gestación de la segunda avanzada del cine moderno en el país—; el apoyo estatal que cumple un rol fundamental a la hora de financiar sus cines nacionales, aunque luego el I.N.C. acaba por convertirse en un ente censor que dificulta el acceso de nuevos realizadores con nuevos abordajes al sistema de subsidios;¹² a su vez hay una resignificación por la historia del cine y sus referentes, como los casos de Torre Nilsson o Fernando Ayala. En Argentina

habría que agregar los vaivenes políticos que dificultan la producción y la presencia de una censura cada vez mayor en el organismo regulador de la actividad cinematográfica, para poder completar el cuadro. Por otro lado, los autores de la *Generación del 60'*, tendrían como claro referente de la independencia autoral a Leopoldo Torre Nilsson, con una filmografía que es la que permite abrir las puertas de la modernidad en el país.

Torre Nilsson integra un indiscutible gusto por la imagen barroca, expresionista e incluso simbólica, en un universo personal marcado por los sueños y frustraciones de una sociedad bloqueada, tanto desde el aspecto psicológico como desde lo social (...) es el primero en proponerse hacer un cine de autor y en introducir una brecha en de ambición artística en una industria en bancarota de la que él mismo es oriundo. Abre así el camino al Nuevo Cine Argentino (Paranaguá en AA.VV., 1996:295–296).

La *Generación del sesenta* se encuentra principalmente integrada por Manuel Antín, Simón Feldman, David José Kohon, Rodolfo Kuhn, José Martínez

10 *Gente de cine* —del cineclub homónimo—, *Cinedrama*, *Cuadernos de Cine*, *Cinecrítica*, *Tiempo de Cine* —revista de *El Núcleo*—, entre otras (1990:19).

11 A modo de ejemplo: Fernando Birri se forma en Italia, Rodolfo Kuhn en Estados Unidos y Simón Feldman en Francia (Feldman, 1990:38).

12 En el tercer número de la revista *Filmar y ver*, Julio Ludueña menciona cómo debe marginarse para hacer cine al haber sido censurado un proyecto de largometraje titulado *Eva y los hombres* (1973:26)

Suárez y Lautaro Murúa. Todos ellos devenidos en directores a raíz de sus experiencias trabajando en cortometrajes, estudiando en academias de cine, leyendo revistas especializadas y asistiendo a cineclubes; el caso de Murúa destaca al haberse desempeñado como actor en films claves que inspiran a esta generación como *La Casa del Ángel* (Torre Nilsson, 1957), mientras que Martínez Suárez y Kohon son los únicos que se habían desempeñado profesionalmente —como asistente y ayudante de dirección, respectivamente— en el pasado. Esta formación por fuera del sistema de estudios y más intelectual es claramente diferenciadora del aprendizaje más bien técnico de las generaciones anteriores y de similar manera a la de los directores nuevaolistas europeos. La nueva generación destaca en el marco de los nuevos cines, en primer lugar gracias a su juventud y falta de antecedentes, llamados «aventureros» por parte de la industria del cine ya consolidada; y en segundo lugar por su innovación en los temas tratados y en la realización. Tendremos nuevas temáticas vinculadas por un lado a la corrupción y la marginalidad, como pueden ser *El negocio* (Feldman, 1959), *El crack* (Martínez Suárez, 1960) o *Alias Gardelito* (Murúa, 1961); las preocupaciones y frustraciones generacionales de la

juventud de la época —el trabajo o la vida en pareja—, como sucede en *Tres veces Ana* (Kohon, 1961) o en *Los jóvenes viejos* (Kuhn, 1962); por otro lado temáticas más ligadas a las problemáticas sociales, como en *Shunko* (Murúa, 1960) o *Dar la cara* (Martínez Suárez, 1962); finalmente encontramos temáticas más introspectivas, intelectuales y psicológicas, como es el caso del cine de Manuel Antín con películas como *La cifra impar* (1962) o *Circe* (1964).¹³ Los personajes jóvenes, urbanos, de clase media, desorientados y conflictuados van a ser abundantes en este tipo de cine, estando en la misma sintonía con sus directores, igual de jóvenes que sus personajes y del mismo estrato social. A su vez, se destacan las participaciones de personajes femeninos, donde son sujetos deseantes con similares problemáticas, conflictos y dudas que los personajes masculinos. A nivel de la realización tendremos una fotografía que prioriza el naturalismo en algunos casos —como en Kohon o Kuhn—, mientras que es más expresiva o barroca en otros —como en el caso de Antín—, el omnipresente blanco y negro es otra de las características predominantes. «El campo cinematográfico de la generación del sesenta podría dividirse, un tanto arbitrariamente, entre “neorrealistas” y partidarios de un “cine poético” (...)»

13 Ambos films de Antín son adaptaciones de los cuentos «Cartas de mamá» y «Circe» de Julio Cortázar.

sostiene Paula Félix-Dider (en Peña, 2003:41) para distinguir estas dos corrientes que se marcan en la realización. También encontramos predominancia de escenarios naturales y muchos exteriores urbanos de Buenos Aires, con ocasionales ambientes rurales. La dirección de fotografía estará dominada por un novel Ricardo Aronovich, principal exponente de la iluminación de la generación, al haber participado en la mayoría de las producciones en el mencionado rol. El montaje y la cámara se harán mucho más presentes en la estética de la generación, como por ejemplo: en los films de Kohon, sus personajes salen de cuadro caminando a cámara, develando así la presencia de la misma; o Antín, quien se caracteriza por una utilización mucho más libre de la construcción espacio-temporal mediante de los flashbacks e inserts que no incluyen una modificación visual o sonora indicativa del salto temporal. El montajista Antonio Ripoll es el nombre clave de la escena en este apartado, mientras que en interpretación lo son Graciela Borges y Lautaro Murúa, protagonistas de la mayoría de los films emblemáticos.

Resumiendo: la *Generación del sesenta* logra poner el eje en nuevas temáticas ligadas al contexto epocal, les preocupa la manera de ver o expresar esas problemáticas en su arte, y en ese sentido es en el que impulsan reformulaciones en la manera de hacer películas. Sin embargo, no hay un movimiento estético como tal,

sino una irrupción de una gran cantidad de «nuevos», desde nuevos directores y nuevos técnicos, hasta nuevos actores y actrices. En estas nuevas producciones se podrían ponderar elementos nuevaolistas, como argumenta Pablo Piedras al afirmar que la *Nouvelle Vague* es una referencia en lo que respecta a la teoría del autor de André Bazin y *Cahiers du Cinéma*, además de poseer recursos estéticos-formales del cine moderno (en Lusnich y Piedras, 2011:54-55). Promediando la década del 60', y más precisamente en el año 1966 con un nuevo golpe de estado y nueva dictadura militar podemos marcar el final de este impulso inicial del cine moderno. El clima ya venía siendo relativamente hostil para la realización de proyectos audiovisuales, bien caracterizados por Feldman:

(...) gran inestabilidad política, según puede verse en la cronología, con cambios y sacudones de todo orden; incapacidad, tanto por parte de las autoridades de cada una de esas etapas como de los mismos realizadores y productores independientes, para integrar sus esfuerzos creando una estructura que les permitiera encarar una economía productiva (...) la concurrencia de espectadores a las salas disminuía peligrosamente tanto por la competencia que comenzaba a ejercer la televisión como por el aumento del costo de las entradas (...) la crítica que había apoyado con entusiasmo las primeras realizaciones comenzaba a manifestarse más exigente y se apoyaba

en algunos comentarios europeos que esperaban un cine más argentino según su óptica.¹⁴ (1990:61)

En términos de rentabilidad, la misma era particularmente dificultosa para los cineastas independientes, las cada vez más conservadoras normas de la ley de cine de 1957 impedían que estos films obtengan una calificación A, es decir de exhibición obligatoria en cines argentinos. En contraparte, el cine industrial, particularmente las producciones de *Argentina Sono Film*, eran las grandes privilegiadas del sistema de subsidios y premios del I.N.C. La censura y la calificación B —exhibición opcional en cines argentinos— impidieron que estos autores pudieran desarrollar una sustentabilidad económica que permitiera llevar adelante un cine independiente con libertad creativa. «Los realizadores argentinos se veían sistemáticamente sometidos a un doble control: uno previo, contra presentación del proyecto, y otro posterior, sobre la película terminada» (Félix-Dider en Peña, 2003:14). A pesar de estas dificultades, el cine de la *Generación del 60'* marca en el panorama nacional la posibilidad de construir un cine innovador narrativa y estéticamente; camino que se retomaría con el advenimiento de

una generación de publicistas que dan un nuevo giro estético al cine argentino.

«Es cierto que no se podrían pensar las películas de vanguardia y en las películas de agitación sin los antecedentes de las experiencias de renovación llevadas a cabo por los cineastas vinculados a la Generación del 60' y la Escuela de Cine Documental» (Oubiña en Mestman, 2016:69). No obstante, creemos exagerado argumentar que este grupo representa una ruptura total con el viejo cine —insistimos en que no es formalmente un grupo, sino un conjunto de individualidades que lleva adelante un cine de similares características temáticas y de producción, pero a su vez con gran diversidad en sus acercamientos—, sino que se plasma una clara voluntad de refrescar el panorama de la industria cinematográfica —principalmente en los guiones—, un intento que hace una tímida aproximación al experimentalismo que vendrá en el futuro marco dictatorial.

Por último, y antes de pasar al siguiente apartado, no se pueden dejar de mencionar las influyentes figuras del mendocino Leonardo Favio y del santafesino Fernando Birri. El primero, con una filmografía que excede claramente al conjunto del 60', posee un sólido apartado técnico,

14 El propio Feldman mencionaría las repercusiones de un cine enfocado en enseñar la miseria latinoamericana, que luego tendría predilección por los films de *cine-liberación*. Este tipo de cine sería llamado miserabilismo por el autor (63–64).

temáticas intimistas y una estética que recuerda a la de Robert Bresson;¹⁵ este último es una de las grandes influencias de los directores de la Nueva Ola francesa. En el segundo caso, la filmografía de Birri está estrechamente vinculada a las temáticas sociales, con una clara influencia del neorrealismo italiano y mirada documentalista, aquí destaca el documental *Tire dié* (1960) y la ficción *Los inundados* (1961).¹⁶ Es debatible la adscripción de estos dos directores a la *Generación del 60'*, dado que comparten el mismo contexto y cultivan un cine alejado de los cánones de la industria. León Frías sostiene en sus trabajos (2013 y 2022) que Fernando Birri es un miembro del grupo que representa un ala documentalista del mismo, mientras que Favio es una individualidad del cine moderno, que no puede asociarse a ningún agrupamiento. En otro sentido, Oubiña (2016) reconoce a Birri como un personaje desligado que encarna su propio grupo —*La Escuela de Cine Documental*—, logrando influir principalmente en los autores del cine militante; mientras que ve en Favio una figura que termina más ligada a la estética sesentista y a la que le debe parte de su estética. Por su parte, Fernando Martín Peña es mucho más

sincrético y entiende el término *Generación del 60'* como un denominador común de los nuevos cines de la época, en vez de dividir historiográficamente la década en dos; bajo este concepto, no solo incluye a Favio y a Birri, sino al *Grupo de los Cinco* e incluso a Hugo Santiago (2003:7–9). Esta última postura nos parece exagerada, siendo que los movimientos cinematográficos posteriores al 66' plantean estéticas mucho más alegóricas y disruptivas, además de producirse en condiciones claramente diferentes al periodo precedente. En particular, preferimos seguir la nomenclatura de León Frías y ubicar a ambos autores como individualidades modernas: Favio logra un vuelo propio, con una marcada estética personal y visión; mientras que Birri es ajeno al registro obsesivo de Buenos Aires y marca una filmografía social con más puntos de contacto con el *neorrealismo italiano* que con la *nouvelle vague francesa*.

Segunda avanzada del cine moderno en Argentina: *La vanguardia alegórica y la retaguardia militante*

Entrando en los años de la nueva dictadura militar, a partir del golpe de Estado de

¹⁵ Principalmente en la *trilogía en blanco y negro: Crónica de un niño solo* (1965), *El romance de Aniceto y la Francisca...* (1967) y *El dependiente* (1968).

¹⁶ Sin embargo, hay que destacar que el santafesino incursiona en el cine experimental con *ORG* (1979), film cuyo montaje se extendió durante 10 años entre 1968 y 1978 y fue estrenado en el Festival de Venecia de 1979 (Klappenbach, 2019).

1966 nos encontramos con dos vertientes que definen el panorama del cine moderno, y en franca oposición entre sus miradas: por un lado el *cine militante*, con la constitución de grupos cinematográficos que persiguen activamente la conformación de un cine que discuta e interpele directamente al espectador —*Cine Liberación* con Solanas y Getino a la cabeza, y *Cine de la Base* con Raymundo Gleyzer como máximo referente—, este cine se acaba enmarcando dentro del *Nuevo Cine Latinoamericano* junto a otros cineastas del continente con una filmografía política. Siguiendo la estela marcada por el camino político–militante se encuentra el fugaz *Grupo Realizadores de Mayo*, con una integración más bien heterogénea,¹⁷ quienes realizan el film colectivo *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969); en el mismo, cada integrante realiza un cortometraje inspirado en los eventos del *Cordobazo*. Tras la realización del film y algunas proyecciones en sindicatos impulsadas por Ríos, Juárez y Getino el grupo se desintegra (2009:450). Por otro lado, nos encontramos con otra serie de realizadores que cultivan un cine mucho más vanguardista, experimental y diverso en sus formas, que no necesariamente

abandona la discusión política y que en ciertos sentidos acaba en las antípodas del *cine militante*. Esta segunda vertiente es la que Paula Wolkowicz (2014) describe como *contestataria*, término recuperado de Néstor Tirri (2000), estamos hablando del *Grupo de los Cinco* y del grupo de cineastas *underground*. En esta segunda corriente, y como habíamos anticipado, también sumamos a Hugo Santiago como una personalidad individual mucho más ligada a estos grupos.

El común denominador que encontramos en todas estas expresiones es que estos son autores que vienen, en su mayoría, del entorno de la publicidad, un ámbito en franco crecimiento durante la década y que permite el auto–financiamiento de los films que realizan cada uno de ellos. En su gran mayoría, estos directores aprovechan las nuevas tecnologías con equipos livianos, cámaras 16mm y películas reversibles más sensibles a la luz para ahorrar en gastos y poder producir de manera más fácil. Aquí ya tendremos una superación de las pretensiones de la anterior generación: se soluciona el problema de la financiación al no tener que acudir necesariamente a las vías de fomento del Instituto de Cine, y en muchos casos ya

¹⁷ Integrado por Mauricio Berú, Octavio Getino, Eliseo Subiela, Rodolfo Kuhn, Rubén Salguero, Jorge Catu Martín, Pablo Szir, Humberto Ríos y Nemesio Juárez. También se tenía prevista la participación de Solanas, para la realización de uno de los cortometrajes del film, sin embargo el mismo se encontraba ocupado con la distribución de *La hora de los hombres*, además de no sentirse particularmente atraído por proyectos de films colectivos ni por la realización de cortometrajes (Campo, en Lusnich y Piedras, 2009).

poseían equipamiento gracias a su trabajo en la publicidad. Por otro lado, los cineastas militantes resuelven el problema de la exhibición al orientar sus producciones a la proyección clandestina en distintos sindicatos, gremios o unidades básicas de las organizaciones políticas; el grupo vanguardista tiene aproximaciones más heterogéneas en este apartado, los *underground* compartirán el mismo o similar tipo de circuito de exhibición que los militantes, aunque mucho más limitado; mientras que los cineastas del *Grupo de los cinco* proyectan sus films en salas de cine y ensayo, únicamente Raúl de la Torre logra estrenar comercialmente. La figura más paradigmática del sector de vanguardia es la de Santiago, quien obtiene una rigurosa formación cinematográfica bajo el ala de Robert Bresson.¹⁸ Al regresar a la Argentina, Santiago comienza a trabajar para *Canal 13* y es la propia productora del canal —*Proartel*— la que financia su ópera prima. En términos de exhibición esto le permite al director utilizar equipos profesionales de filmación como cámaras de 35mm y un estreno comercial en 1969 que hasta contó con campaña de marketing para su estreno. Tras *Invasión* Santiago vuelve a radicarse en Francia, donde continúa trabajando para la televisión estatal de aquel país y recién consigue

estrenar su segundo largometraje en 1974; sin embargo, el discípulo de Bresson jamás tendría que cargar con los problemas de exhibición y comercialización que atravesaron sus colegas en Argentina. Podemos afirmar que es gracias a los nuevos sectores del audiovisual, como lo son la publicidad y la tv los que permiten la aparición de otra camada de cineastas modernos en los últimos estertores de la década del 60'. Dentro del grupo de los *underground* destaca el caso de Edgardo Cozarinsky, escritor y crítico de cine devenido en cineasta al más puro estilo de los *Cahiers du cinéma*; con seguridad, el director de ... (*Puntos suspensivos*) es el más claro representante cultural de este grupo.

La confirmación del recambio generacional, hipótesis sostenida por David Oubiña (2016), la tenemos marcada en la sucesión de los festivales de Viña 1967, Pesaro 1968 y Viña 1969: al primero viajan varios de los cineastas vinculados a la *Generación del 60'*, como Kuhn, Kohon o Feldman; en el segundo, el trío de novicios Fernando Solanas, Jorge Sanjinés y Santiago Álvarez se llevan los principales premios; y para el tercer festival ya queda claro que existe un nuevo tipo de cine comprometido políticamente. En Argentina, Fernando *Pino* Solanas junto a Octavio Getino realizan *La hora de los*

¹⁸ Gracias a una beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes que le permite viajar a Francia y conocer al cineasta, con quien trabaja como asistente de dirección en *El Proceso de Juana de Arco* (1962).

hornos, rodada de manera clandestina entre 1966 y 1968. Con consignas incendiarias y buscando generar un espectador activo y comprometido con la lucha anti colonialista, *La hora...* inaugura el *cine militante* y la radicalización política llevada al terreno de la realización cinematográfica. Solanas y Getino luego desarrollan sus teorías sobre el *Tercer Cine* (original 1969); donde reconocen la existencia de un *Primer Cine* vinculado a la producción industrial y que afianza un modelo hegemónico colonial y capitalista; un *Segundo Cine*, que logra anteponer una opción distinta a la hegemónica —los nuevos cines de la modernidad, por norma general—, pero que aún es burguesa y en última instancia sigue reproduciendo el modelo de dominación; y un *Tercer Cine*, que busca interpelar al espectador a que abandone su pasividad y tome acción en la lucha socialista por la liberación del continente. Los grupos del cine militante —*Cine Liberación* y *Cine de la Base*— tendrán predilección por el formato documental¹⁹ y serán marcadamente influenciados por la estética

neorrealista de Fernando Birri y la *Escuela Documental de Santa Fe*; estética que combinan con la utilización de recursos de la vanguardia soviética, cultivados en el oficio de la publicidad por parte de Solanas, Getino y Gleyzer.

Los otros autores que marcan el panorama del cine moderno se caracterizan por estar fuertemente vinculados al entorno del Instituto Di Tella y perseguir un cine mucho más alegórico y vanguardista²⁰ en sus formas, a partir del cual buscaban discutir la forma del lenguaje cinematográfico. Esto último es lo que consideramos que une a propuestas tan disímiles como las clandestinas obras de los cineastas *underground* con la formalista *Invasión*. El Di Tella, un centro privado de experimentación cultural, es uno de los polos que genera un punto de reunión para los jóvenes no vinculados a la militancia partidaria. En este espacio se desarrollaban happenings, exposiciones de arte y exhibiciones de cine experimental que permitía la congregación de ciertos sectores medios intelectualmente afines a las ideas de izquierda. «Había una especie de trípode

¹⁹ Sin embargo, estos terminan realizando ficciones a principios los años 70': *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1972) y *El familiar* (Getino, 1972), donde en ambas se destaca el uso de alegorías y metáforas sobre la situación político y social. A su vez, *Los traidores* (1975) de Raymundo Gleyzer es una de las obras más renombradas de *Cine de la Base*, siendo también una ficción que refiere al contexto político del país.

²⁰ Entendida como la manera de calificar formas de experimentación figurativa y representativa como metáfora al término militar de vanguardia que es la que prepara el terreno para la llegada del grueso de la tropa. Aumont y Marie (2006:219).

que formaban el Di Tella, el Moderno y La Cueva» destaca Ricardo Becher (2003:59) sobre el ambiente cultural que se había generado en torno al arte experimental, vanguardista e intelectual; siendo el bar Moderno un punto de reunión para jóvenes, estudiantes y artistas —aunque un poco más marginales, según Becher (2003:60)—; y La Cueva el bar-teatro que destaca como uno de los puntos de reunión de jóvenes músicos que luego conforman las primeras bandas de rock nacional en el país. A estos lugares se les suma la Clínica Fontana, donde se ofrecían terapias experimentales como el psicodrama o convivencia grupal con uso de drogas. Este entorno es de donde salen buena parte de los técnicos y el elenco que conforman al sector vanguardista-alegórico del cine moderno argentino de la segunda mitad del 60', además de cumplir en la difusión del cine *underground* y experimental que inspira a estos directores. Este es otro de los puntos claves de distanciamiento con el cine militante, que acusa al Di Tella de ser un elemento más de la dominación colonialista, como bien se aprecia en el *Capítulo 12: La guerra ideológica* de la ópera prima de *Cine Liberación*.²¹

Las estéticas de estos grupos estarán signadas por la alegoría y la metáfora,

más obturada hacia lo político en el movimiento subterráneo, mientras que más ascético en el caso de Santiago. A diferencia del cine militante, los directores de vanguardia tienen predilección por la ficción, siendo que la pretendida objetividad del documental no es tal, sino que es una falacia creada mediante estrategias discursivas; es decir una construcción sobre la realidad, al igual que la propia ficción (Wolkowicz, en 2011a: 110). «El uso forzosamente subjetivo de instrumentos, las elecciones conscientes o inconscientemente arbitrarias, la manipulación del tiempo, todo tendería a falsear el documento» (Santiago, citado en Oubiña, 2002:24). Si bien, tanto la vertiente militante como la vertiente vanguardista de este periodo hacen utilización de alegorías y metáforas, las de la última vertiente destacarán por su marcada búsqueda de extrañamiento e incompreensión. Refiriendo a este aspecto, Gonzalo Aguilar (2009) comparara a *Invasión* y *La Hora de los hornos*: destaca de la primera la dificultad de traducción de los signos, advirtiendo de las múltiples posibilidades de interpretación; mientras que la segunda tiene un mensaje mucho más directo al utilizar el recurso de contrapuntos que articulan la denuncia en

²¹ Las imágenes de un happening en el mencionado instituto son precedidas por demoleadoras frases que rezan: «artistas e intelectuales son integrados al sistema. La violencia. El crimen. La destrucción. Pasan a convertirse en la paz, el orden, la normalidad» (73:36 minutos).

la comparativa de dos situaciones, que recuerda las teorías del montaje dialéctico de Sergei Eisenstein. La imposibilidad de una lectura lineal de las significaciones contenidas en la obra cinematográfica es lo que provoca una serie de extrañamientos en el espectador, que es la reacción a esta serie de transgresiones en el flujo narrativo y la construcción de un espacio verosímil. Entendemos aquí que hay un espectador activo, en tanto y en cuanto este último reacciona ante las transgresiones observadas e intenta darle una explicación; sucede una relación dialéctica, como explicamos más arriba en el presente artículo. El tipo de espectador que construyen los films alegóricos de la modernidad es un espectador activo, que reacciona y reflexiona sobre lo observado en el film; ante los films militantes hay un espectador que se problematiza sobre la temática aborda, sobre su realidad social y busca modificarla, podríamos sugerir un tipo de espectador *militante*.

El abordaje de lo político por parte de los vanguardistas también está en las antípodas de los films militantes, donde no hay una incitación a la acción directa, sino que se intenta generar una reflexión de la situación político-social que se expresa mediante los recursos artísticos del cine. Conforme avanza la década del 70', estas posiciones se encontrarán cada vez más distantes, aunque con remarcables puntos de encuentro y solidaridad: Julio Ludueña filma *La Civilización...*

con la cámara de Raymundo Gleyzer (Abramovictz y Folgosi, 2021:479); Fischerman participa junto a Solanas del fallido proyecto *Los que mandan* (Mestman, 2016:73); y Octavio Getino, cuando es puesto al frente del *Ente de Calificaciones* en 1974, retira la censura de todas las películas, incluidas las del grupo *underground* (Mazzeo y Lassalle, 2012). Es el propio Julio Ludueña quien reproduce un diálogo que resume la posición de las dos vertientes que marcan la tónica del cine a partir de 1968 hasta el último golpe de estado en 1976, es decir las posiciones encontradas entre el arte político y vanguardia estética:

Octavio Getino, con quien igual que con Solanas coincidimos luego en DAC (Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales) luchando por los derechos de los directores como autores de la obra audiovisual, nos dijo muy divertido a Alberto Fischerman, Miguel Bejo, Edgardo Cozarinsky y a mí: «Si ustedes son la vanguardia, nosotros somos la retaguardia, y en la guerra siempre hay que pelear en los dos frentes» (2021:479)

Una propuesta para el análisis de los films de la *vanguardia alegórica*

En lo referente a las estéticas y formas de producción del cine moderno de la vanguardia alegórica, encontramos tres líneas diferenciadas a la hora de abordar de este

cine alegórico: por un lado tenemos una línea experimental, por otro lado una línea alegórico-política —o *contestatatoria*, como podría sugerir Wolkowicz— y por último una línea formalista.

1. En primer lugar, encontramos una línea experimental, representada por el *Grupo de los cinco*: Alberto Fischerman, Néstor Paternostro, Ricardo Becher, Raúl de la Torre y Juan José Stagnaro. Este conjunto, al igual que los *underground*, no tenía ningún programa estético común, y su conformación se da desde una denominación que aporta la prensa.

No fuimos nosotros quienes inventamos esa denominación grupal, pero era cierto que nos unían ciertas similitudes: éramos todos conocidos, autofinanciábamos nuestras películas y todos veníamos de la publicidad. Todos del mismo palo. Estas coincidencias hicieron que un periodista inventara lo de ‘Grupo de los cinco’. Es decir, el afuera nos convocó a ser un grupo (Paternostro en 2003:219).

Sin embargo, es claro que hay coincidencias estéticas, de visión y producción en todos los integrantes. Sus films se

caracterizan por la experimentación de las formas cinematográficas, tienen un carácter más bien personal y buscan trabajar con una premisa que cuestione el lenguaje audiovisual. Esto es particularmente notorio en las óperas primas de Fischerman, Paternostro y Becher, mientras que los trabajos de Stagnaro²² y de la Torre son más convencionales en el abordaje narrativo, aunque ciertamente modernas en el uso de la cámara fija y en la extensa duración de planos y diálogos. Este grupo recupera parte de los postulados de la *Generación del 60’* en lo que respecta a la construcción de un cine de autor y la independencia financiera, que en este caso se logra gracias al autofinanciamiento en vez de utilizar los subsidios estatales. «Intentaron hacer un cine con pocos recursos y equipo mínimo y con formulaciones más o menos experimentales, dejando de lado en varios casos la dramaturgia comparativamente más accesible de la generación precedente (...)» (León Frías, 2013:95). A su vez, también asumen la herencia del cine de Torre Nilsson, compartiendo gustos cinematográficos —Bergman, Antonioni y la *Nueva Ola francesa*— y siendo Becher un estrecho colaborador del mismo;²³ de la Torre se

²² Decidimos abordar *Una mujer* (1975) por sus similitudes estéticas con la ópera prima de de la Torre. Sin embargo el corpus de films de este grupo solo cubre sus óperas primas, siendo la única ausencia el film inconcluso de Stagnaro —*El proyecto*—.

²³ Fue ayudante de dirección en *Un guapo del 900* (1960), *Piel de verano* (1961), *Setenta veces siete* (1962) y *Homenaje a la hora de la siesta* (1962), además de participar como co-guionista de

asume fanático de *La casa del Ángel* y de *Tres veces Ana* (*Op. cit.*:85) y Stagnaro era alumno de la escuela de Simón Feldman (*Ibid.*:271). En términos de circulación de los films, *los cinco* intentan proyectarse a las salas de cine, evitando la marginalidad y clandestinidad que caracterizaba a la producción militante o al posterior cine *underground*; incluso realizan un estudio de mercado para intentar saber de qué manera promocionar mejor sus películas (*Ibid.*:61). A causa del sistema de clasificación para películas terminadas del Instituto de cine, los films de este grupo se ven obligados a estrenarse en salas de cine y ensayo, con la excepción de *Juan Lamaglia* y *Sra.* que logra insertarse en el circuito comercial. Al respecto del estreno de *The Players...* Alberto Fischerman comenta que: «Fue vista por la gente que podía verla en este país, y en ese momento, la misma gente que podía ver un film de Godard o de Skolimowski» (*Ibid.*:112). Paternostro debe hacer modificaciones en *Mosaico*, excluyendo fotos de desnudos femeninos y así poder obtener una clasificación B y resignarse a estrenar en una sala de cine de arte y ensayo, como lo era *Cosmos 70* —otras salas similares del entorno eran *Lorca*, *Losange* o *Lo-suar*—. Como argumentamos más arriba,

ninguno de estos directores coincide con el uso político del cine, sino que buscan que el cine sea un objeto estético que signifique por sí mismo y trabaje con el lenguaje cinematográfico. En este sentido se oponen directamente a la forma de realizar películas del cine militante, llamado «panfletario» por Paternostro (2003:213); incluso Raúl de la Torre es invitado a participar del proyecto de lo que luego sería *La Hora de los hornos*, pero se aleja por no considerarse peronista (*ibid.*). Los films del conjunto trabajarán con los individuos y sujetos sociales del momento —finales de los 60'—, que ve avicinarse una década de gran conflictividad. El destinatario final será este espectador activo que a raíz de la reflexión busque descryptar el film.

The Players vs Ángeles Caídos de Fischerman es la película más representativa de esta línea, siendo que una de sus escenas está dirigida por los cinco integrantes del conjunto. El film gira alrededor del enfrentamiento entre los *Players*, que controlan el espacio escénico de los estudios *Lumiton* mientras ensayan *La Tempestad* de Shakespeare, y los *Ángeles Caídos* que alguna vez controlaron el mencionado espacio. Está estructurado en 19 secuencias autónomas

Setenta veces siete y de *La Terraza* (1963). El propio Becher menciona que *Tiro de gracia* es seleccionada para el Festival de Berlín gracias al mismísimo Torre Nilsson (2003:61). Becher también colabora como asistente de dirección en *Prisioneros de una noche* (1962) de David José Kohon.

una de otra —organizado así para 19 días de rodaje—, que alternan entre las libres prácticas teatrales de los Players mientras son observados desde las alturas de los estudios por los Ángeles Caídos. La película nunca termina de narrar ninguna historia, lo único que se observa como frágil narración es el inminente intento de los Ángeles Caídos de recuperar el control de los estudios; mientras tanto The Players juegan en el espacio, se aburren, almuerzan en familia, interpretan secuencias musicales y sospechan de ataques desde las alturas, sospechas que son dejadas de lado en las secuencias subsiguientes. Aquí se rompen todas las reglas del realismo cinematográfico, se rompen los raccords, no hay causalidad narrativa, sino expresión casual y se evidencia la puesta en escena.

Yo aspiro a un cine–música, con la libertad total que tiene la música, que le permite ser el arte más abstracto. *The Players...*, si por analogía se le buscará un lugar en la historia de la música contemporánea estaría en el neoclasicismo de Stravinsky: fragmentación de los temas, reconocimientos melódicos ingenuos, politonalidad vertical (Fischerman en Cozarinsky, 1970:8).

El concepto repetido en la ópera prima del director es el de romper la historia, que escala hasta el punto de hacer enojar deliberadamente a Clao Villanueva por darle poco espacio de metraje a los

Ángeles Caídos; la película termina con una exposición oral del actor donde critica frontalmente al director, quien en el montaje corta la exposición con un intertítulo que reza: *Inventar los juegos*. El film se compone como un happening, que parece evidenciar algo de la progresiva conflictividad social que comienza a crecer desde el golpe de estado del 66' y el Mayo Francés, que ocurría durante la filmación del film; el evento de las revueltas en Francia es mencionado por el director como el elemento al que su trabajo refiere directamente (1970).

Por su parte, Ricardo Becher, realiza *Tiro de gracia*, film que retrata las andanzas de Sergio Mulet junto a su grupo de amigos bohemios. Becher inventa el concepto de *flash in* para describir una interiorización repentina de un determinado personaje, sin importar lo naturalista que sea la representación; se pretende denotar el universo interno, la imaginación y los recuerdos del sujeto en cuestión. El *flash in* es ensayado por primera vez en el cortometraje *Crimen* (1962), del propio Becher, donde Mulet interpreta a un obrero que tiene fantasías homicidas. En este corto, la introspección es antecedida por un ruido estruendoso, y para *Tiro de gracia*, este elemento desaparece y se hace imposible diferenciar el mundo interior del exterior. La película retrata el ambiente de la bohemia marginal de *El Moderno*, y sus clientes habituales, amigos de Mulet y Becher, se auto–interpretan en la

película. «El resultado fue una narrativa muy desestructurada, yo diría celular, en la cual las secuencias podían cambiar de lugar sin afectar el conjunto. A eso se le agregaban introspecciones, estas fantasías de un personaje muy mitómano, muy delirante» (Becher en 2003:59). En su temática, el metraje recupera el tema de la violencia social que se avecinaba con la secuencia del asesinato de un estudiante. También se incluye en la banda sonora a la nueva música de la época, con la participación de una incipiente *Manal*, que se encarga de componer la música y diversos motivos sonoros; el propio Javier Martínez, líder del trío, incluso interpreta a uno de los personajes de la cinta.

La ópera prima de Néstor Paternostro condensa su hartazgo de la publicidad en una obra, esencialmente, antipublicitaria. Al igual de los dos films anteriormente comentados, *Mosaico* es un film desestructurado, donde cada secuencia es autónoma del resto y deben ser organizadas por el espectador. La historia es apenas sugerida y enseñada en fragmentos, donde se aprecia como una maestra jardinera es contratada como modelo. Luego tenemos una multiplicidad de escenas de publicidades interpretadas, amoríos, felicidades, decepciones o hartazgo, todas en orden azaroso. Las secuencias, en su conjunto, retratan el ridículo y el abuso del negocio publicitario. Se publicitan productos como un cigarrillo llamado *Pink Horse*, destinado a un público

femenino, pero con el único valor agregado de ser color rosa; o *Agua on the rocks*, literalmente agua con hielo. La película también retrata la escena del happening porteño: en una escena vemos a un personaje —interpretado por OweMonk— encerrado en una instalación o, más bien, el contexto epocal; en otra escena un performer le grita «imbéciles» a un público de una sala de cine, es decir al espectador de *Mosaico*. El agregado de la música de *The Con's Combo* termina de completar el mencionado panorama.

Tanto de la Torre como Stagnaro realizan films mucho menos experimentales. *Juan Lamaglia y Sra.* retrata la vida de un matrimonio que no va hacia a ningún lado, no intercambian miradas cuando están cenando —miran ambos hacia el mismo lado, es decir, a sus propios intereses—, recupera del cine moderno la extensión de los planos que articulan secuencias enteras de conversaciones donde casi no hay movimientos de cámara. Tiene una propuesta actoral muy verosímil, que es alabada por el propio Lee Strasberg en el Festival de Mar del Plata (2003:87). Su secuencia final es tal vez la más experimental de todas: tras el violento enojo de Juan Lamaglia por la traición de su esposa, de repente se apagan las luces del estudio, quedan iluminados únicamente los rostros de los actores quienes explicitan sus universos internos en tres sucesivos monólogos. Finalmente, por el lado de la tardía *Una mujer*, tenemos un

trabajo actoral que bebe directamente de las técnicas del *Método Stanislavsky* del *Actor's Studio*. La historia retrata a una mujer que intenta en vano reincorporarse a la vida civil tras siete años de prisión. El film transcurre en pleno vagabundeo de sus personajes mientras escala la tensión entre la mujer que no logra adaptarse a un mundo cambiado y su marido quien no la comprende. El naturalismo de sus largas secuencias es interrumpido por algunos *flashbacks* intempestivos que dan pistas del crimen cometido por la protagonista. Estos saltos al pasado se abordan con un montaje mucho más expresivo y confuso en contraste con el naturalismo del resto del metraje.

2. En un segundo lugar, tenemos una línea alegórico-política o *underground*, donde sus principales figuras son las de Edgardo Cozarinsky, Julio Ludueña y Miguel Bejo²⁴. Estos se caracterizan por hacer un cine clandestino y sin

pretensiones comerciales. La principal diferencia con *El Grupo de los cinco* radica en el matiz claramente político que se esboza en todos sus films de la década del 70' y su manifiesta voluntad de mantenerse al margen de la industria en vez de intentar posicionarse a sus obras en cartelera. Sin embargo tienen coincidencias en lo que respecta a que todos sus miembros provienen de la publicidad; en el deseo de autofinanciar sus películas para lograr mayor independencia; en preferir la ficción por sobre el documental; en que no acaban de ser un grupo constituido bajo un mismo postulado estético, sino que son una suma de individualidades con las mismas pretensiones creativas; y el apoyo mutuo para la realización de sus trabajos, como por ejemplo actuar en las películas.²⁵ Edgardo Cozarinsky sería el cineasta más prolífico del conjunto, teniendo una vasta filmografía que se extiende hasta el año 2021²⁶ —a la fecha de publicación de este

24 A este grupo debería agregarse a Rafael Filippelli con su medimetraje *Opinaron* (1970). Sin embargo, no ha podido ser encontrada ninguna copia para su visualización a la fecha de redacción del presente artículo, por lo que no tendrá mayores menciones. Otras figuras en torno a este grupo son las de Bebe Kamin, Edgardo Kleinman, Néstor Lescovich y Hugo Gil. El primero cuenta con varias participaciones en los films *underground* como sonidista, además de haber dirigido *El Búho* (1975), el segundo dirige *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (1973), el tercero dirige *Ceremonias* (1974) y el cuarto hace lo propio con *El adentro* (1971).

25 Cozarinsky actúa tanto en *La civilización... en La familia unida...*, Ludueña también participa en un rol secundario para la ópera prima de Miguel Bejo.

26 Año en que estrena el documental *Medium* y *Edición ilimitada*, film de ficción en co-dirección con Santiago Loza, Virginia Cosin y Romina Paula.

artículo—. Julio Ludueña sería el más perseguido políticamente, y luego de *La Civilización está haciendo masa y no deja oír* abandona la realización de películas hasta el año 2009, cuando dirige *El ángel Lito*. Miguel Bejo posee la filmografía más reducida del grupo, integrada únicamente por *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*. Este conjunto de directores surge tras el evento conocido como *La noche de las cámaras despiertas*, encuentro realizado en Santa Fe como acto en contra de la censura aplicada a los cortometrajes de los estudiantes; en la jornada los cineastas son abucheados y casi linchados a raíz de la exhibición de sus provocadores cortometrajes que no comulgaban con el ambiente de militancia de izquierda. El padrino de este grupo será Alberto Fischerman, quien es el que impulsa la participación de los mismos en el mitin político con el argumento de que la opinión de un director de cine debe ser filmada.²⁷ Las películas de este grupo beben directamente de la propuesta del *New American Cinema*:

(...) aborda problemáticas políticas y sociales desde el espacio de la experimentación, la subjetividad y la improvisación, rompiendo con los paradigmas político-ideológicos de la izquierda tradicional y

esquivando la construcción de grandes relatos totalizantes que permitan comprender el mundo y sus circunstancias (Piedras, 2011:60).

Tendremos películas muy laxas en sus vínculos sensoriomotores, con argumentos esquivos y construcciones de personajes esquemáticos que representan clases sociales antes que psicologías individuales; el sindicalista, el empresario, el general o USA son ejemplos de ello en *Alianza para el progreso*. Los temas dejan de ser los individuos, como en *los 5* o en la *Generación del 60'*, para concentrarse en el debate político del momento más frontalmente, como por ejemplo: un cura de ultraderecha que debe aceptar el fracaso de su ideología; el poder político argentino en alianza con EEUU que se intenta eliminar al último reducto de guerrilleros antes de reconstruir el país bajo sus preceptos; una familia burguesa que espera la llegada de un personaje que les genera rechazo, mientras que provoca euforia en el pueblo que vive afuera de su casa. El extrañamiento en estos films es constante, donde hay constante experimentación con la forma cinematográfica: se interrumpe el flujo del relato, el montaje no respeta los raccords, hay una construcción en secuencias o capítulos, utilización autónoma del sonido respecto

27 El corto de Fischerman será el único corto recuperado de aquella jornada.

de la imagen, etc. Paula Wolkowicz trabaja estos conceptos desde la perspectiva del concepto de *counter-cinema* —*contracine*— que esboza Peter Wollen a razón del cine de Jean-Luc Godard en su etapa más política —cuando funda el *Grupo Dziga Vertov*, y más concretamente con el film *Vent d'est* (1970)—; el término refiere a «aquellos films que están comprometidos con lo político a través de una estética radical, y que están enfrentados con las estructuras cinematográficas convencionales» (2011b: 419). Las características del contracine son la intransitividad narrativa, el extrañamiento, la evidenciación de la puesta en escena y la diégesis múltiple. Los subterráneos sostendrán la idea de autofinanciación, mientras que optarán por mantenerse en la clandestinidad en cuanto a la circulación de sus films; prefieren de este modo utilizar un circuito similar al creado por el cine militante, un circuito subterráneo: propiedades privadas, ámbitos estudiantiles, reuniones políticas, iglesias, sindicatos, etc. Cabe destacar que sus films sí que consiguen llegar a las pantallas de los grandes festivales europeos, como por ejemplo la quincena de realizadores del festival de Cannes. Al igual que con el *Grupo de los cinco*, la estética radical de los *undergroundse* encuentra en franca oposición con los films militantes, donde la alegoría es total, suelen ser provocadoras en sus imágenes —torturas, violaciones, sexo homosexual explícito, etc.—; el

confundir al espectador es un objetivo de los films; son obras desenfadadas que trabajan en libertad creativa; no buscan generar un espectador militante, sino uno activo que reflexione ante los extrañamientos que se le presentan. No se puede negar el grado de compromiso en estos cineastas, quienes buscaban cuestionar la realidad socio-política a través del arte y la estética, más que poner el cine al servicio expreso de la militancia política.

La ficción era siempre una metáfora didáctico-política que permitía desenmascarar la realidad, uniendo el signo con el significado, para comenzar pidiéndole al espectador que cambie sus propios códigos cinematográficos y olvide el lenguaje visual y sonoro sistemáticamente establecido que le enseñaron para conocer otros nuevos que también iban a iluminarle puntos de vista distintos, porque descubrir la película lo llevaría a redescubrirse en un relato donde ni la cámara ni la película ocultaban su posición, abandonando los detalles costumbristas para ir al fondo real de la cuestión. Un cine de opinión, estética y política, por medio de una ficción que formula su propia verosimilitud como primer punto de su discurso, negándose a acatar la ideología dominante del cine narrativo. (Ludueña en Abramovitz y Folgosi, 2021:477)

Se posicionan desde su lugar como cineastas, como intelectuales que están preocupados por la situación del país y que creen que

la mejor manera de expresarse es a través de sus films y no de un manifiesto extracinematógráfico que explique los postulados que las mismas películas deben proponer. (Wolkowicz, 2011a: 108)

3. Finalmente, encontramos una línea formalista, representada de manera solitaria por Hugo Santiago y su emblemática *Invasión*. A diferencia del resto de los autores de este periodo, el film de Santiago cuenta con financiación de *Proartel*, posee una marcada rigurosidad técnica y fue estrenado en salas comerciales. Sin embargo, estas características no impidieron al autor tener pleno control creativo de su obra, tal vez por venir secundado por importantes figuras literarias con quienes hace equipo para redactar el guión. Este director es mucho más sincrético que el resto de sus colegas de la época: ya que contó para su película con la colaboración de importantes figuras tanto de la *Generación del 60'*, con Lautaro Murúa interpretando el papel protagónico y Ricardo Aronovich en la dirección de fotografía; como del entorno del Di Tella, con Roberto Villanueva²⁸ como actor, Leal Rey como actor y escenógrafo y Edgardo Cantón como compositor; además de incorporar a viejas guardias de la música como Juan Carlos Paz para el papel de Don Porfirio;

los ya mencionados Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares completan el equipo de figuras de la cultura que parece unir tanto a casi todos los entornos culturales —por fuera quedaría el universo más ligado al *cine militante*—. A su vez, y como mencionamos anteriormente, la figura de Santiago es central a la hora de ayudar a sus colegas subterráneos para poder proyectar sus films en los festivales europeos; Ricardo Becher también recupera su figura a través de un breve pasaje donde se anima a incluir al discípulo de Bresson como parte de su propio grupo (2003:61), mientras que Julio Ludueña lo recuerda de la siguiente manera:

Además fue importantísimo Hugo para todos nosotros, porque estableció un puente en París que nos permitió llegar a los festivales europeos con nuestro cine. Con todo desinterés y con mucha 'alma de gaucho', como él decía, fue nuestro presentador allí. Él había sido el asistente de dirección de [Robert] Bresson, así que era una palabra mayor dentro de la asociación de realizadores franceses, y eso prácticamente abría la puerta de la quincena de realizadores del Festival de Cannes y él así lo hizo (Moreira Facca, 2022:227).

La estética de *Invasión* le debe mucho a Bresson, donde la fragmentación juega

²⁸ Quien fuera director del Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del Di Tella.

un papel clave en el montaje y la atonalidad de la actuación se suma al singular conjunto de extrañezas que se gestan en la cinta; mientras tanto, la fotografía de altos contrastes ideada por Aronovich le debe mucho a la estética *noir*. El film de Santiago tiene la particularidad de lograr eludir las tensiones políticas de la época, a la vez de abordarlas de manera oblicua: un grupo de personas se disponen a defender su ciudad —Aquilea— de una imparable invasión desde el exterior, mientras tanto, un nuevo grupo de jóvenes se prepara para asumir la defensa de la ciudad ante la inminente caída del primer grupo. Aunque esta cinta no implemente las grandes osadías estéticas que se aprecian en sus colegas *underground*, sí que innova de manera coincidente en el uso del sonido de manera autónoma de la imagen, llegando plantear personajes contruidos desde el sonido;²⁹ también plantea una narración completamente atípica que nunca explícita las motivaciones concretas de sus protagonistas y elude la idea de transparencia del cine clásico; por el lado del montaje se plantea un universo fragmentado que cumple con evidenciarse a sí mismo. Invasión, así, se plantea como una obra fiel al universo modernista de *Cahiers du Cinéma* (Oubiña, 2016:81). Al igual que el resto de las películas

modernas de la vanguardia alegórica, la ópera prima de Santiago aborda su actualidad e imprime a su particular manera las tensiones sociales que se pueden comenzar a apreciar luego del Mayo Francés y a poco de suceder el Cordobazo.

Conclusiones

Tras el repaso histórico que hemos realizado en el presente artículo, podemos concluir que hay un nuevo clima de época donde priman las nuevas búsquedas estéticas ante la virtual extinción de un modelo de cine industrial. La censura estatal provoca el abandono del modelo de financiación a través del instituto de cine, que tanto caracterizó a la producción independiente de la *Generación del sesenta*, y un paulatino acercamiento al autofinanciamiento mediante los nuevos medios como la televisión y la publicidad. Son estos últimos los que permiten la gestación de nuevos cineastas de la segunda mitad de la década de los 60' y principios del 70', teniendo en una banda al cine militante y por otra banda al cine de la vanguardia estética en las tres líneas reconocidas en el apartado anterior. Es importante destacar el factor de las nuevas tecnologías para realizar cine, que en modalidades mucho más portátiles, permiten dar aire a toda la producción

²⁹ Trabajamos más este tema en «Segundo Teorema sobre “Invasión” de Hugo Santiago» (Moreira Facca, 2021)

clandestina de cine, impensado en los años de la generación que les precedió.

A su vez, son las nuevas búsquedas estéticas las que terminan de completar este panorama de experimentación con la forma cinematográfica, que logra conjugar recursos inspirados en buena medida de los movimientos nuevaolistas europeos. Estas búsquedas se dan en un marco de gran diversidad cultural crítica que se va construyendo desde finales de los 50's con el auge de los cineclubes, las revistas especializadas y los talleres de cine. Este panorama cultural es el que termina atrayendo el relativo interés en estas producciones que se exhiben en salas de cine—arte—las mismas donde se podían visualizar las obras de los nuevos cines europeos—, en desmedro de las producciones más comerciales del cine

nacional. La camada de cineastas que emergen tras el 66' logra llevar más a fondo los postulados de la independencia creativa y la estética moderna. Los grupos que reciben la década del 70' concluyen que es imposible sostener el modelo de financiación estatal, que con alevosa censura los expulsaba de la industria. En cambio, arriban a soluciones más creativas aprovechando el contexto de avance en la tecnología y los medios de masas, lo que les da la libertad suficiente para innovar de maneras altamente radicales en el lenguaje cinematográfico; cosa impensable de realizar a través de los subsidios del Instituto de Cine, que jamás hubiera aceptado que desde su seno naciera la crítica al estado que lo mantiene.

Q.E.D.³⁰

Bibliografía

- Abramovitz, F. y Folgosi, T. (2021). Las potencialidades del cine de ficción como gesto de resistencia. Entrevista a Julio Ludueña. *Imagofagia* n° 23, 475–493.
- Aguilar, G. (2009). *La Salvación por la violencia: Invasión y La hora de los hornos*, en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (pp.85–120). Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del Cine*. Buenos Aires: La Marca. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/28>
- Burch, N. (1985). *Práxis del cine*. Barcelona: Paidós.

³⁰ *Quod Erat Demonstrandum*, frase en latín que suele escribirse como corolario a la resolución de un teorema y significa: que es lo que queríamos demostrar.

- Campo, J. (2009). *Revolución doble, mayo de 1969: Los caminos de la liberación (Grupo Realizadores de Mayo 1969)*, en Lusnich, A. L y Piedras, P. (eds). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896–1969)*. (pp. 441–453). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Cozarinsky, E. (1970). Hacia el ideograma. *Revista Cine y Medios* n° 3, 7–11. Recuperado en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/3/>
- Deleuze, G. (2005a). *La imagen–movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós
- Deleuze, G. (2005b). *La imagen–tiempo. Estudios sobre el cine II*. Barcelona: Paidós.
- Feldman, S. (1990). *La Generación del 60*. Buenos Aires: Editorial Legara.
- Klappenbach, P. (2019). ORG: ni alienígena ni meteorito. Continuidad y ruptura en la película maldita de Fernando Birri. *Revista Cine Documental* n° 19, 27–68. <https://revista.cinedocumental.com.ar/indice-19/>
- León Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Fondo Editorial.
- León Frías, I. (2022). *Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine*. Lima: Fondo Editorial.
- Martín, A. (2008). ¿Qué es el cine moderno? Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Mazzeo, N. y Lassalle, G. (2012). La gestión de Octavio Getino al frente del Ente de Calificación Cinematográfica. Agosto 1973 – noviembre 1973. En *Actas del III Congreso Internacional AsAE-CA* (pp.1–15). Recuperado de http://www.asaeca.org/aactas/mazzeo_nicol_s_-_lasalle_gerardo_-_ponencia.pdf
- Moreira Facca, E. (2020). Primer teorema sobre «Invasión», de Hugo Santiago. *Revista Aura* n°11, 120–138. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/811>
- Moreira Facca, E. (2021). Segundo teorema sobre «Invasión», de Hugo Santiago. *Revista Aura* n°13, 37–48. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/873>

- Moreira Facca, E. (2022). Escribiendo en los márgenes: la experiencia del cine underground en Argentina. Entrevista a Julio Ludueña. *Revista Aura* n° 16, 215–235. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/1139>
- Moreira Facca, E. (2023). *Entre el underground y el formalismo: el cine moderno argentino (1968-1978)*, en *Actas XIV Jornadas de Historia Arte y Política*. <https://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/actas/xiv-jinhap.pdf>
- Osella, V. (1973). Ping Pong: Enrique Carreras vs. Julio Ludueña. *Filmar y Ver*, agosto, año 1, N° 3, 26–27. Recuperado en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/filmar-y-ver-no-3/>
- Oubiña, D. (comp.) (2002). *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos.
- Oubiña, D. (2016). El progano llamado del mundo. En Mesman, M. (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. (pp.65–123). Buenos Aires: Akal/Inter Pares.
- Paranaguá, A. (1996). América latina busca su imagen. En AA.VV. *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos, 1955–1975. América Latina*. (pp. 233–346). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Peña, F. M. (ed.) (2003). *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Malba – Colección Constantini.
- Piedras, P. (2011). Dilemas del centro y la periferia. Intertextualidades, apropiaciones e influencias de los principales exponentes del cine político internacional en el cine político y social argentino de los sesenta y setenta, en Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969–2009)*. (pp. 43–63) Buenos Aires: Nueva Librería.
- Rivette, J. (1955). Lettre sur Rossellini. *Cahiers du cinéman* n° 46, 14–24.
- Schoo, E. (1972). Un nuevo cine argentino: destruir, dicen. *Revista Panorama*, n° 276, 54–55.
- Solanas, F. y Getino, O. (2010) [Original 1969]. Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo, en *RUA – Revista Universitaria do Audiovisual* 15 de septiembre de 2010. (s/p). <https://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>

- Wolkowicz, P. (2011a). Reflexiones de los cineastas under. Militantes del partido cinematográfico, en Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969–2009)*. (pp. 105–112) Buenos Aires: Nueva Librería.
- Wolkowicz, P. (2011b). Un cine contestatario. Vanguardia, estética y política durante los años setenta, en Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969–2009)*. (pp. 411–438). Buenos Aires: Nueva Librería
- Wolkowicz: (2014). Escenas del under porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70. *Revista Imagofagia* N° 9, 1–16. Recuperado en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/548>