laFuga

La vía subterránea

Vanguardia y política en el cine under argentino

Por Paula Wolkowicz

Tags | **Cine de vanguardia | Cine Underground | Arte y política | Historia | Historia del cine | Argentina**

Paula Wolkowicz es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es autora de La vía subterránea. El cine under argentino de los setenta (en prensa) y coautora de Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico (2017) y Cine y revolución en América Latina (2014), entre otros.

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 sólo el lenguaje cinematográfico, sino también el modo de realización, circulación y exhibición de los films.

Si, por un lado, la radicalización política había impulsado un cine de "intervención política", [1] 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 [2] .

Este grupo (que fue tal sólo 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 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. 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 [3] (utilizando el registro ficcional por sobre el documental, incorporando elementos y formatos narrativos de la cultura de masas, proponiendo 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.

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 [4], 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 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" [5]. 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 [6] (Wavelength, Michael Snow, 1967) y experiencias límite como Sleep o Empire (Andy Warhol, 1960). Jacques Aumont y Michel Marie sostienen que no existe una estética underground propiamente dicha, 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 que muestran 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 de las condiciones de consumo de las sociedades industriales. Y en ese sentido se acercan al pop art, ya 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 [7] 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 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 [8] como los propios directores 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", [9] y "la sensibilidad camp y la estetización" propias del pop art se transforman en verdaderas resistencias críticas. El cine underground argentino [10] 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.

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, de 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 acepción más literal del término, como producciones que circulaban por debajo de la superficie, desplazadas y marginadas del circuito audiovisual hasta hace muy poco tiempo.

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 Yaccelini, 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). [11]

Aunque la primera producción underground fue rodada en 1970, [12] el período considerado para esta investigación no comienza con el inicio de la década, sino algunos años antes. A partir de 1968 se produjo una serie de acontecimientos (tanto cinematográficos como extracinematográficos) que nos permiten pensar en el comienzo de una era distinta en el cine nacional. Durante el breve lapso entre 1968 y 1969 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 constituye un quiebre, un punto de inflexión en el campo artístico nacional. 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, el período estudiado abarca hasta la irrupción de la última dictadura militar. El nivel atroz de persecución política, 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 la que sería la última película del cine subterráneo: Beto Nervio contra el poder de las tinieblas. [13] 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 en un extremismo político tanto de la derecha como de la izquierda del arco ideológico.

El libro está estructurado en cuatro partes: el capítulo I se encarga de describir la escena underground en el cine argentino. En el apartado inicial, se da cuenta de los diferentes participantes que conforman este grupo (que incluye tanto directores como guionistas, técnicos, actores y críticos), así como de las características y de la dinámica de aquel. Se estudian 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 relevan los espacios de pertenencia y encuentro (los pasillos del Laboratorio Alex, los cafés, las clínicas psicoanalíticas). Asimismo, se analizan 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 señalan otros proyectos colectivos inconclusos. Por otra parte, el segundo apartado de este capítulo se centra en la figura del cineasta underground como pensador 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 abordan las reflexiones de los cineastas estudiados a partir del análisis de diversos textos, declaraciones y entrevistas. El pensamiento crítico y teórico de los directores está agrupado en función de determinados núcleos temáticos, lo que permite comprender estas declaraciones aisladas y dispersas como un marco teórico consistente en el que se configuran una serie de problemas y conceptos que se ven plasmados en los films. Los ejes que se abordan son la relación del cine con 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 relevan los medios gráficos en los cuales circulan las declaraciones de los directores. Analizamos 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).

En el capítulo II se analiza 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 estudian 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. Analizamos, 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 Vallereggio y Silvestre Byrón, entre otros. Estos cortometrajes apelan a producir un efecto sensorial y afectivo en el espectador a partir de determinados motivos visuales (producto de los juegos entre el movimiento, la luz y el sonido). En segunda instancia, se estudian 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. Estas producciones, 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, se analizan 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 posiciona en solo uno de los ejes del binomio vanguardia/política, también presentan confluencias, algunas menores y anecdóticas, y otras, cruciales y determinantes. Estas últimas son el eje del segundo apartado del capítulo, "Marginalidades y referentes". En esta sección analizamos 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 añadimos 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 del cine militante, este film ha significado 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 de este capítulo, "Marginalidades y antecedentes". Como origen fundacional del grupo, esta serie de cortos realizados por los cineastas subterráneos presenta el punto más álgido de 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 presenta un análisis de los textos fílmicos seleccionados en función de una serie de características comunes y del vínculo que proponen entre vanguardia y política. En primer lugar, examinamos 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. Consideramos 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 distintos mecanismos mediante los cuales se socava el modo de representación institucional. En segundo lugar, y luego de realizar una breve descripción argumental de los films, observamos 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 denominamos, 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 analizan la construcción fragmentaria de los relatos, la representación crítica de los medios masivos de comunicación 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 desarrolladas anteriormente, observamos 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, estudiamos 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, realizamos un itinerario que comprende la exhibición nacional –deteniéndonos en tres etapas particulares– y la internacional. Cada uno de estos períodos está 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), su difusión fue considerable, por lo que en este primer momento las películas fueron más leídas que efectivamente vistas. Analizamos casos particulares de censura perpetrada tanto en contra de los films (la confiscación de Alianza para el progreso) como de las publicaciones que los reseñaron (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 proyección 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 se 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 treinta años después. Predomina una mirada nostálgica frente a un pasado añorado y distante. Por otra parte, estos films participaron en su momento de 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.

Sobre la base de los resultados reunidos hasta esta instancia, ponemos 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, podemos 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.

Notas

1

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

2

Noël Burch (2004) denomina modo de representación institucional (MRI) a un sistema de representación cinematográfica 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.

3

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

4

Jonas Mekas, crítico y realizador nacido en Lituania, 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 fundó, y de su columna semanal en el Village Voice.

5

Artículo publicado con el título: "First Statement of the New American Cinema Group" en la revista Film Culture, Nº 22, verano, 1961, 58-60.

6

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.

7

...

8

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, Juan Carlos Frugone y Néstor Tirri, cuyos textos analizaremos detalladamente en el capítulo IV.

9

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".

10

En una primera instancia podría parecer contradictorio utilizar una palabra inglesa 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.

11

Las fechas corresponden al año de realización de las películas.

12

El primer largometraje es Puntos suspensivos, de Edgardo Cozarinsky.

13

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

Como citar: Wolkowicz, P. (2023). La vía subterránea, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-via-subterranea/1183