

Reflexiones hacia un estudio sobre el cine moderno argentino

Thoughts towards an investigation on the Argentine modern cinema

Enzo Moreira Facca

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA)
Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales
Facultad de Arte
Tandil, Argentina
enzomoreirafacca@gmail.com

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/u7p9hti17>

Resumen

Este artículo se enmarca en unas primeras aproximaciones hacia un estudio del cine moderno argentino de finales de la década del sesenta y principios de la década del setenta; en él se puntualizará en las primeras realizaciones de los directores Hugo Santiago (*Invasión*, 1969), Alberto Fischerman (*The Players vs Angeles Caídos*, 1968), Edgardo Cozarinsky (... *Puntos suspensivos*, 1970) y Julio Ludueña (*Alianza para el progreso*, 1971). En todos los films de estos autores durante este período se pueden señalar rupturas en las modalidades narrativas y en la puesta en escena que los diferencian de otros films contemporáneos como los que siguen la narrativa clásica e incluso con otros que la impugnan, como los autores de la Generación del '60 y del Cine militante. Aquí nos centraremos

Palabras Claves

Estética, política, rupturas narrativas, hegemonía, contrahegemonía.

Recibido: 30/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 31/08/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

en encontrar los puntos en común de todas estas realizaciones y en pensar cómo se interrelacionan con una visión sobre la necesidad de discutir una nueva estética cinematográfica.

Abstract

Key Words

Aesthetics, politics, narrative ruptures, hegemony, counter-hegemony.

This article is part of a first approach towards a study of the Argentine modern cinema from late '60s and early '70s years. We will focus on the first productions of the directors Hugo Santiago (*Invasión*, 1969), Alberto Fischerman (*The Players vs Angeles Caídos*, 1968), Edgardo Cozarinsky (... (*Dot, dot, dot*), 1970) and Julio Ludueña (*Alliance for Progress*, 1971). In all this films by these authors during this period we can point out breakups in the narrative modalities and the screen staging that differentiate them from other contemporary films such as those that follow the classical narrative and even with others that challenge it, such as the ones from the Generación del 60 (60s Generation) and the Cine Militante (Militant Cinema) filmmakers. We will focus on finding a common ground between all these productions and how they interrelate with politics and a vision of their need to talk about a new cinematographic aesthetics.

Introducción

Durante finales de la década del sesenta y principios de la década del setenta en Argentina, desde el ambiente de la publicidad, surgió un grupo de cineastas que con sus films buscaron plantear un nuevo tipo de cine experimental con un fuerte contenido sociopolítico. El crítico de cine Ernesto Schoo (1972) lo llamó *cine underground* (subterráneo), por sus similitudes con el *New American Cinema* neoyorkino¹. Aunque sin ningún tipo de manifiesto que reuniera a estos directores dentro de una misma vanguardia² estética, todos tenían una gran similitud en la forma de abordar sus realizaciones de manera contrahegemónica y con una clara mirada sociopolítica sobre la Argentina del momento. El corpus completo de estos films *underground* se constituye por *The Players vs Ángeles Caídos* (Alberto Fischerman, 1969), ... (*Puntos suspensivos*) (Edgardo Cozarinsky, 1970), *Opinaron* (Rafael Filippelli, 1971), *Alianza para el progreso* y *La civilización está haciendo masa y no deja oír o una alegre comedia musical* (Julio Ludueña, 1971 y 1974 respectivamente), y *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Miguel Bejo, 1971 y 1978 respectivamente). Cada quien por su lado y de manera desarticulada, pero con las mismas convicciones vanguardistas y rupturistas, sostuvo que un film verdaderamente político era aquel que podía generar en el espectador incertidumbres y un nuevo tipo de conocimiento sobre la realidad. Estos cineastas trabajaron en pos de la crítica al sistema hegemónico del cine y la sociedad con compromiso político, pero sin que el arte audiovisual se volviera un mero mecanismo para transmitir posturas políticas, es decir, la obra de arte debía ser un fin en sí misma. A este corpus anteriormente mencionado hay que agregar la ópera prima de Hugo Santiago, *Invasión* (1969), film que se constituye como el más representativo del Cine moderno argentino; el director, con firme voluntad de trabajar con la materialidad del cine, se alejó de las convenciones cinematográficas en clave contrahegemónica y alegórica.

En este breve trabajo buscaremos analizar la crítica y la representación de la modernidad y las tensiones políticas en el discurso estético en los films mencionados, pero poniendo el eje en *Invasión* de Hugo Santiago (1969), *The Players vs Ángeles Caídos* de Alberto Fischerman (1969), ... (*Puntos Suspensivos*) de Edgardo Cozarinsky (1970) y *Alianza para el Progreso* de Julio Ludueña (1971).

Llamaremos *moderno* a todo el corpus de films *underground*, más *Invasión* de Santiago, siguiendo los lineamientos y las coincidencias con el abordaje del término por parte de Adrian Martin (2008), quién describe que pasada la Segunda Guerra Mundial los distintos cineastas europeos comenzaron a realizar un nuevo tipo de cine alejado de las convenciones del cine clásico y fundaron en el proceso nuevas vanguardias cinematográficas; estas fueron la gran influencia de toda la nueva camada de directores argentinos: la *Nouvelle Vague* francesa, el

1 También son entendidas como *cine underground* al ser un tipo de cine artesanal, un tipo de cine artesanal, no necesariamente narrativo, con una elevada autoconciencia artística y cauces de distribución propios.

2 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).

Neorrealismo italiano y el *New American Cinema* estadounidense, entre otras. Al respecto, afirma Martín (2008), se trata de “un cine de espontaneidad y la improvisación (incluso cuando ese efecto de espontaneidad era cuidadosamente elaborado): un cine del riesgo, no del dominio o el control que caracterizaban a la institución del cine clásico” (p. 21).

Una crítica a la hegemonía cinematográfica

El cine, en su concepción más clásica, como producto de la industria hollywoodense, se ha constituido a lo largo de la historia como un estatuto realista donde el espectador asiste a una construcción del espacio audiovisual que busca vender la idea de estar viendo una continuación de la vida real. “Las metamorfosis impuestas al cine por la industria del espectáculo lo han conducido, paradójicamente, a perderse como cinematografía al aproximarse a la fantasía de ser el espejo de la vida, al someterse al modelo promedio de la percepción humana habitual” (Comolli, 2015, p. 24). Una de las grandes discusiones llevadas adelante por los autores del corpus fue la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico distanciado de las propuestas realistas del cine clásico (a la vez que de las aproximaciones de el Grupo Cine Liberación), de esta manera experimentaron con los recursos narrativos y estéticos del cine; “El cine debía expresar las contradicciones propias de la sociedad en la que estaba inmerso, pero la política no debía convertirse en el fundamento y finalidad de los films” (Wolkowicz, 2011b, p. 106). En estos films existe una permanente ruptura de las convenciones estéticas del cine, donde se persigue un constante desconcierto para el espectador. Se utilizan recursos tales como los discursos ambiguos o fragmentados, el falso *raccord* como recurso de montaje, las escenas oníricas y el sonido disociado de la imagen, entre otros. El cine moderno buscó dejar de lado la idea del “estilo invisible” (Martin, 2008, p. 19) donde pasan inadvertidas las puntadas de la construcción de la narrativa y, en cambio, puso el foco en la fusión de lo psicológico y lo plástico. Por un lado se pueden apreciar las notas del estilo de cada film —la composición, el montaje, los efectos sonoros— y por el otro, la dimensión sensible y psicológica de los temas de la obra.

Como resultado tendremos una representación fílmica que se escapa del realismo y pone sobre la mesa la crítica hacia el sistema hegemónico en el cine. En este sentido, Paula Wolkowicz (2011a) recupera la terminología elaborada por Peter Wollen en “Godard and the counter-cinema. Vent d’est”, quien plantea la idea de un *contra-cine* que se caracterizaría por la intransitividad narrativa, el extrañamiento, la evidenciación de la puesta en escena y la diégesis múltiple. Así, en estos films desaparece la idea de un relato continuo y, en cambio, este se fragmenta en capítulos que no están necesariamente conectados entre sí, como es el caso de *The Players vs Ángeles Caídos* o de ... (*Puntos suspensivos*). El primer film se divide en cuatro capítulos y el segundo en trece secuencias con el foco en el personaje principal. Incluso *Alianza para el progreso* o *Invasión*, que mantienen una continuidad narrativa más clara, se subdividen en secuencias que juntas hacen un todo. Hay una constante sensación de extrañamiento en estos films que de fondo persigue la negación o impugnación de una representación realista del cine y contribuye a que el espectador recuerde constantemente que está viendo una película y que eso le impida sumergirse de lleno en un contrato narrativo. Así, por

ejemplo, en *Alianza para el progreso*, el personaje del represor muere varias veces durante el film para siempre reaparecer vivo en la secuencia siguiente, como si nada hubiese pasado. Por otro lado, como espectadores, tenemos la evidencia de la puesta en escena con actores hablando a cámara en *The Players vs Ángeles Caídos* o en la escena donde el personaje del coronel se desviste para las cámaras del film en ... (*Puntos suspensivos*). *Invasión* es tal vez la más moderada en este aspecto en tanto construye un mundo que responde a sus propias lógicas, pero que no deja de generar extrañamiento por la estructura narrativa, los géneros cinematográficos mezclados, la ausencia de explicaciones que fundamentan la lucha entre bandos, una mirada a cámara sobre el final de la cinta por parte del personaje de Irene y la presentación de Aquilea, una ciudad que remite a Buenos Aires pero que a la vez no lo es. En la representación realista institucional del cine encontramos historias homogéneas, sin fisuras, donde hay una construcción sólida del argumento, mientras que en las películas modernas tendremos todo lo contrario: mundos heterogéneos donde conviven a la par las explicaciones argumentativas y las simbólicas. Por ejemplo, en *The Players vs Ángeles Caídos* conviven dos argumentos: por un lado, la representación de los actores de la obra *La tempestad* de Shakespeare y, por otro, la batalla eterna entre *The Players* y *Ángeles Caídos*; según Fischerman (1993) “una obvia referencia al Mayo Francés³” (p. 32). O en ... (*Puntos suspensivos*) donde en una escena el personaje del cura está cenando con la familia burguesa y acto seguido atraviesan un trance cuando es mencionado el hijo del matrimonio burgués que murió luchando junto a la guerrilla en la selva.

En el mismo camino que el término *contra-cine* que Wolkowicz recupera, vamos a decir que en estos films se presenta una serie de transgresiones al sistema de representación realista que llevan al espectador a intentar atar lo que sucede a una trama narrativa clásica a pesar de que los significantes escapan. Existe una relación dialéctica en la que se reconocen estas transgresiones de los distintos elementos del *contra-cine* en una operación negativa al recordar constantemente que se está viendo una película; pero al mismo tiempo hay una operación positiva donde el espectador intenta resignificar estas transgresiones en una búsqueda por descifrar la trama. Algo similar planteaba Gonzalo Aguilar (2009) respecto de *Invasión* en oposición a *La hora de los hornos* en su trabajo “La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los hornos*”: no hay una tabla para descifrar la alegoría como lo podría haber en la película de Solanas⁴ y, por lo tanto, se admiten diversas interpretaciones que no son del todo vacías u abstractas. En este juego dialéctico se pone en crisis el lenguaje mismo de la cinematografía en el cine moderno: ¿Por qué perseguir ser el espejo de la vida? Los autores aquí tratados buscaron observar

3 Apreciable en la disputa entre diferentes clases sociales: *The Players* como la clase conservadora dominante que mantiene el control del escenario y los *Ángeles Caídos* como clase subalterna y oprimida que busca disputar el lugar, es decir el país.

4 La escena de la prostituta en *La hora de los hornos* es un ejemplo de esto; la interpretación de la alegoría aquí es directa. “En una de las primeras escenas del film, la cámara se interna en una villa miseria y muestra a una mujer semidesnuda, aparentemente una prostituta, en un cuarto miserable, con una cama hecha de ladrillos y una suciedad inocultable. Unos hombres deambulan por la casilla, aparentemente esperando entrar. De fondo, se escucha la música de Aurora, el himno que conmemora a la bandera patria. (...) esa mujer debe ser mirada no como una mujer sino como la patria” (Aguilar, 2009, p. 98).

la vida a través del prisma de la estética, poniendo al espectador en jaque mediante las transgresiones anteriormente mencionadas y así crear una reflexión activa de lo que se está visualizando. A partir de aquí vamos a decir que se logra un tipo de lenguaje autónomo presente en estas películas, donde no se termina de completar un esquema narrativo clásico, al mismo tiempo que se puede encontrar una manera particular de ver al mundo y de opinar sobre los sucesos sociopolíticos de entonces.

De la mano de esta crítica al sistema institucional de la representación cinematográfica, los cineastas modernos se mantuvieron completamente al margen de la industria del cine, sin tener estrenos comerciales ni financiamiento público o privado; este deseo es tal que se refleja en los títulos de las películas que o son imposibles de pronunciar, como el caso de ... (*Puntos suspensivos*), o bien son ridículamente largos y difíciles de recordar, como por ejemplo *La civilización está haciendo masa y no deja oír*. La única excepción a esta regla es el caso de Santiago, quien recurrió a la financiación de Proartel para realizar *Invasión*, además de contar con la participación de los renombrados Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares para la escritura del guión de la película.

Lo que encontramos aquí es que hay un proceso dialéctico destructivo en la crítica al sistema imperante del cine nacional. Esto se enmarca, por supuesto, en un contexto de fuerte convulsión social en la Argentina del momento atravesada por dictaduras militares, el advenimiento del Cordobazo y la violencia política creciente. En este sentido, el surgimiento de un bloque social de los oprimidos toma relevancia con el foco puesto en la juventud y los trabajadores que lucharán contra la represión de la dictadura y con el *Mayo Francés* como proceso europeo que evidencia la crisis sistémica del orden establecido. Los cineastas *under* saltan a la realización de estos trabajos luego del evento llamado *La noche de las cámaras despiertas*, organizado a partir de la indignación ante la censura de un cortometraje de un estudiante de la Universidad Nacional del Litoral, en el que estos autores participan con cortometrajes en un ciclo de cine (Wolkowicz, 2011a). Sin embargo, la recepción de los trabajos fue negativa en un público que buscaba una aproximación similar a las del Cine militante. Este hecho disparó la necesidad de discutir un nuevo estatuto estético que destruyera el anterior vigente; según Enrique Dussel (2017a), es un segundo momento que inicia siendo completamente destructivo con el primer momento (la totalidad vigente del sistema). El caso de Santiago tuvo un origen diferente al de los cineastas *under*: él era el discípulo de Robert Bresson, director que había aportado mucho a la filmografía francesa y con influencia en la *Nouvelle Vague* que había irrumpido con fuerza en 1958. Aún con todo, en sus opiniones y forma de trabajar con la materialidad audiovisual antes mencionada, hubo total coincidencia teórica con sus colegas del *under*. Como afirma Dussel:

para construir un nuevo sistema hay que de-construir (o simplemente destruir) el antiguo orden vigente. (...) Aquí, como "momento anárquico" (del que habla Levinas, o movimiento escéptico) el liberador se enfrenta al Estado en su estado fetichista, burocrático, dominador, y hasta represor (2017a, p. 3).

Es así como se entiende a estos films por fuera de la totalidad vigente de la estética del cine, es decir, en la exterioridad. Entendiéndose como un *otro*, iniciaron la crítica de la totalidad vigente y luego pasaron a un tercer momento de

composición de una nueva estética. La construcción de este nuevo momento se dio en negación con un primer momento, el cine clasicista hollywoodense. En ese marco, las nuevas estéticas contrahegemónicas buscaron construir sus propios recursos. Se trata de un momento de crítica absoluta a esa hegemonía estética y expresa una nueva corriente de autores y voces que antes no tenían lugar, como lo son estas visiones a la izquierda del espectro político presentes en los directores del corpus abordado. Adrian Martin también destaca este mismo aspecto a la hora de caracterizar al cine moderno como el rechazo al clasicismo y la aproximación a nuevas narrativas y a la misma representación. Esta crítica y rechazo al clasicismo, a la hegemonía, deviene en un tercer momento que es la construcción de esa nueva estética que toma lo que le sirve del primer momento. Un ejemplo de ello son los diversos géneros cinematográficos de los cuales los cineastas modernos tomaron solo una parte, algunos recursos que les permitieron experimentar con el lenguaje. En ese sentido veremos elementos del policial y del film *noir* en *Invasión*, del musical en *The Players vs Ángeles Caídos*, del documental en ... (*Puntos Suspensivos*) y del cine bélico en *Alianza para el progreso*.

En un segundo momento, dicho no-ser, que el mundo estético colonial del Sur negado después de cinco siglos, toma conciencia de sí mismo, entra en un estado de rebelión y se anuncia al comienzo como pura negatividad. Niega la estética moderna y comienza un movimiento descolonizar (...) el más necesario es el tercer momento, que no es puramente negativo sino positivo, creador, emergiendo una nueva experiencia de la *aisthesis* que se expresa en una revolución al nivel de las obras de arte en todos los campos, superando así el fetichismo de la belleza moderna e inaugurando la irrupción de diversas estéticas que comienzan a dialogar en un pluriverso transmoderno donde cada cultura estética dialoga y aprende de las otras, incluyendo la misma modernidad (Dussel, 2017b, pp. 62-63).

En el caso de la ópera prima de Santiago, tendremos elementos que remiten al film *noir* con el personaje de Herrera quien efectúa como detective e investiga la magnitud de la invasión a la que unas ignotas personas de gris someten a su ciudad; pero sus indagaciones son inútiles, la invasión es inevitable y su jefe Don Porfirio ya está al tanto de todo. Tendremos incomprensivas secuencias musicales en *The Players vs Ángeles Caídos* donde *The Players*, el grupo que controla el espacio escénico, baila y festeja frente a la envidia de los *Ángeles Caídos* quienes los observan desde las alturas. En el film de Cozarinsky, hay una secuencia donde se aprecian las calles de una populosa ciudad de Buenos Aires con un audio de fondo que reflexiona en tono documental sobre la ciudad india de Calcuta y su posición como puerto de cara a Europa. Por el lado del trabajo de Ludueña, tendremos el cine bélico que articula toda la cinta en un enfrentamiento entre la guerrilla y las fuerzas regulares del ejército; en ninguna de esas batallas hay balas o sangre, pero sí el audio en *off* de las armas disparando.



Imagen 1: Cozarinsky, E. (Dir.) (1971). ... (*Puntos suspensivos*) [largometraje]. Argentina: Producción independiente/ clandestina.



Imagen 2: Fischerman, A. (Dir.) (1969). *The Players vs Ángeles Caídos* [largometraje]. Argentina: Producción independiente/ clandestina.

Tensiones de la política en la Argentina de la época

En cuanto al contenido mismo de los films, y en consonancia con lo que veníamos argumentando, nos encontramos con narrativas dispersas, donde la historia que se cuenta no es lo importante, sino su contenido alegórico y estético. Mediante estos recursos se pretende denotar una marcada posición crítica al capitalismo, la modernidad y la sociedad del momento. Si tomamos *Alianza para el progreso*, encontramos a un grupo de personajes que —más que ser personajes con una psicología marcada— interpretan cada quien un rol concreto en el film: el empresario, el sindicalista, el general y USA (personaje femenino llamado así

en referencia a Estados Unidos). Estos personajes son la expresión tangible de los intereses a los que responden, unidos para construir puentes en la ciudad destruída tras un bombardeo. La idea de plantear personajes como roles se traspola a todos los demás personajes: los represores, el artista, la clase media, el estudiante, el cura y la obrera; estos últimos tres son el conjunto de los guerrilleros enfrentados a la autodenominada *Alianza para el progreso* y sus represores cómplices, mientras que el artista y la clase media coquetean con ambos bandos durante todo el film. Se puede ver claramente el deseo de Ludueña de poner sobre la mesa las tensiones de la violencia política que se comenzaban a vivir en los años setenta y cómo las distintas clases sociales actuaban frente a ello. Cabe destacar que el título de la película es una referencia directa al programa de ayuda económica, política y social denominado *Alianza para el progreso*, impulsado por el presidente estadounidense John F. Kennedy.

El nombre del programa era un típico eufemismo para ocultar su apoyo a las dictaduras militares y gobiernos conservadores ante toda tentativa izquierdista o meramente progresista que se acometiera en el “jardín trasero” de América. De allí el título de la película, destinada a ilustrar las formas y consecuencias de esa “ayuda” recibida⁵ (Abramovitz y Folgosi, 2021, p. 448).



Imagen 3: Ludueña, J. (Dir.) (1971). *Alianza para el progreso* [largometraje]. Argentina: Producción independiente/clandestina.

Esta operación de reemplazar la psicología de los personajes por esquemas de interés es algo que se repite en todos los films del corpus analizado. Además, se presentan también, al menos, dos bandos enfrentados: uno defensor y otro invasor. Estos elementos son algo más ambiguos en *The Players vs Ángeles Caídos*, donde hay dos bandos que se disputan el espacio escénico: *The Players* representan de alguna manera la clase hegemónica dominante que usa el espacio para improvisar a sus anchas, hacer musicales o desayunar como una familia tradicional; los *Ángeles Caídos* son los malos, según clama su líder, que disputan el orden hegemónico

⁵ Testimonio de Julio Ludueña.

impuesto, son la clase oprimida que vive en las alturas del estudio, relega de la sociedad.

En ... (*Puntos suspensivos*), la idea de bandos está desdibujada en el conflicto que vive su personaje principal: el traicionar a su clase social como lo habría hecho su amigo asesinado en la selva. Este personaje se constituye como un vacío alrededor del cual el resto de elementos giran y donde la pregunta que se lanza al espectador es “¿Quién es este hombre?”; pregunta que jamás será respondida (Wolkowicz 2011a). El hombre sin nombre vagabundea por la ciudad teniendo diferentes conversaciones con los miembros de su clase social. Allí se observa cómo estas clases dominantes revitalizan sus discursos, vemos sus comportamientos y cómo buscan perpetuarse en el tiempo adoptando nuevas formas (como la escena donde el militar se desnuda para luego vestirse de empresario, evidenciando la mutación del capitalismo de instituciones ancladas en los estados nación a la transnacionalización en forma de capitales financieros).

Por el lado de *Invasión* tendremos estos elementos presentes claramente definidos en un bando defensor —Don Porfirio y todo su grupo— y otro invasor, los hombres de negro contra los hombres de gris. Dentro del grupo de la defensa tendremos a la figura de una vieja guardia que enfrenta el ataque a su ciudad y un grupo juvenil que se prepara para tomar el relevo cuando sea necesario.

En efecto, quien enfrenta esta invasión es la pequeña burguesía liberal que, al mismo tiempo que una clase, es una capa de la ciudad de Buenos Aires (...) el film es una suerte de liquidación de algo que está fuera de la historia y una perforación, una abertura. En efecto, este entierro acarrea una necesidad de cambio, de nuevas alianzas, de otras tomas de conciencia⁶ (Oubiña, 2002, pp. 56-57).

Del otro lado tendremos el avance bestial de quienes vienen a vender un modelo modernizador, “la gente está esperando lo que le vamos a vender” (66’ 03”) clama el líder invasor; escenas después acaban ocupando la ciudad con un aluvión de máquinas de guerra, agentes y tecnología de punta. Según Aguilar (2009) esto es el avance de la modernización tecnocrática. Ninguno de los protagonistas del mítico film de Santiago será “psicológico”, según las palabras del director (Oubiña, 2002), sino que abordarán un comportamiento, un rol en la trama, una clase social. El director nunca afirmó que su película tuviera significados alegóricos ni que deseaba realizar un discurso político, sino que trataba de buscar “una manera de ver más claro a través del cine” (p. 56). Esta es otra clave del Cine moderno: el intento de reflejar o analizar la realidad mediante el prisma del cine y de ver cómo ese mundo modifica a la cinematografía de manera estética (Wolkowicz, 2011b). Esta es la razón de fondo por la que conviven, de alguna manera, la experimentación estética junto a la narrativa de una visión del mundo.

6 Testimonio de Hugo Santiago.



Imagen 4: Santiago, H. (Dir.) (1969). *Invasión* [largometraje]. Argentina: Proartel

Conclusiones

El cine moderno argentino se planteó como una anomalía en el panorama del cine nacional, como impugnación de una estética realista que intenta buscar nuevas maneras de presentar una visión del mundo desde la estética del cine. Se rompe, así, con las estructuras instituidas y se establece un espacio cinematográfico donde no hay una tabla para descifrar las alegorías planteadas, sino que estas remiten a la realidad de manera lateral y generan sus propias lógicas de funcionamiento internas. De esta manera, se quiebran las convenciones del cine realista, pero para que el espectador pueda continuar viendo la película debe aceptar esas transgresiones a la representación cinematográfica. A partir de esto, se genera una relación dialéctica en la que hay un proceso negativo en el que se reconocen estas rupturas e inmediatamente después son aceptadas para proseguir con el audio-visionado. Así se impugna la hegemonía cinematográfica de un primer momento estético, y se entra en un segundo momento destructivo. A la larga, este segundo momento intentará devenir en un nuevo estatuto estético, es decir, un tercer momento de una nueva 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 [Julio Ludueña]: “Si ustedes son la vanguardia, nosotros somos la retaguardia, y en la guerra siempre hay que pelear en los dos frentes” (Abramovitz y Folgosi, 2021, p. 479).

Bibliografía

- Abramovictz, F. y Folgosi, T. (2021). Las potencialidades del cine de ficción como gesto de resistencia. Entrevista a Julio Ludueña. *Imagofagia*, 23, pp. 475-493. Recuperado el 2021, 13 de octubre de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia>.
- 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.
- Comolli, J. L. (2015). *Cuerpo y cuadro. Cine, ética, política. Volumen 1: La máquina-cine y la obstrucción de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo.
- Dussel, E. (2017a). Las tres configuraciones del proceso político. Reflexiones sobre el Estado en V. I. Lenin. *Cuadernos Filosóficos / Segunda Época*, (14), 18-29. Recuperado el 2021, 13 de octubre de <https://doi.org/10.35305/cf2.vi14.29>.
- Dussel, E. (2017b). Siete hipótesis para una "estética de la liberación". *Cuadernos Filosóficos / Segunda Época*, (14), 30-65. Recuperado el 2021, 13 de octubre de <https://doi.org/10.35305/cf2.vi14.30>
- Fischerman, A. (1993). Actor rebelado, actor revelado. *Revista Film*, (2), pp. 32-34. Recuperado el 2021, 13 de octubre de <https://ahira.com.ar/revistas/film/>
- Martin, A. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Santiago de Chile: Uqbar editores.
- Oubiña, D. (Comp.) (2002). *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos.
- Schoo, E. (1972). Un nuevo cine argentino. *Revista Panorama*, (276), pp. 54-56. Buenos Aires: Panorama S.A.
- Wolkowicz, P. (2011a). Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (pp. 411-438). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Wolkowicz, P. (2011b). Reflexiones de los cineastas under. Militantes del partido cinematográfico. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (pp. 105-112). Buenos Aires: Nueva Librería.

Filmografía

- Bejo, M. (Dir.) (1971). *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*. Argentina: Producción independiente/clandestina.
- Bejo, M. (Dir.) (1978). *BetoNervio contra el poder de las tinieblas*. Argentina: Producción independiente/clandestina.
- Cozarinsky, E. (Dir.) (1971). ... (*Puntos suspensivos*) [largometraje]. Argentina: Producción independiente/clandestina.
- Filippelli, R. (Dir.) (1971). *Opinaron* [mediometraje]. Argentina: Producción independiente/clandestina.
- Fischerman, A. (Dir.) (1969). *The Players vs Ángeles Caídos* [largometraje]. Argentina: Producción independiente/clandestina.
- Ludueña, J. (Dir.) (1971). *Alianza para el progreso* [largometraje]. Argentina: Producción independiente/clandestina.
- Ludueña, J. (Dir.) (1974). *La Civilización está haciendo masa y no deja oír*. Argentina: Julio Ludueña (filmada clandestinamente).
- Santiago, H. (Dir.) (1969). *Invasión* [largometraje]. Argentina: Proartel.

Enzo Moreira Facca

Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la Facultad de Arte de la UNICEN. Maestrando en Arte y Sociedad en Latinoamérica por la misma institución. Investigador del Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) radicado en la misma institución.

Contacto: enzomoreirafacca@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Moreira Facca, E. (2021). Reflexiones hacia un estudio sobre el cine moderno argentino. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35790>.

