



Metatextualidad y comentario narrativo en el cine argentino de los años sesenta

Jorge Sala

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

jorgesala82@hotmail.com

Resumen:

Dentro del conjunto de innovaciones formales incorporadas a partir de la consolidación de la modernidad cinematográfica en Argentina, el empleo del comentario narrativo y los procedimientos metatextuales aparecen como marcas identitarias en las producciones de esta etapa. A partir de la utilización programática de diversos recursos que buscaron romper con la ilusoria transparencia narrativa del modelo clásico –desde la simple mirada de los actores a cámara hasta la puesta en evidencia del dispositivo cinematográfico; desde el montaje expresivo a la tematización del “cine dentro del cine”- las narraciones ficcionales de los años sesenta elaboraron unos discursos en los que no sólo se explicitó la motivación de toda elección estética (valorizando las cuestiones éticas que subyacen a cualquier acto de representación), sino que también utilizó aquellos recursos que acentuaron el carácter arbitrario del discurso cinematográfico para formular críticas sobre el medio mismo, sobre otros afines –la televisión, la publicidad- o también sobre las configuraciones del campo cultural y el consumo de bienes artísticos .

El presente trabajo se propone historiar las modalidades de inscripción de recursos donde se visibiliza la función comentadora o metatextual dentro del cine moderno argentino producido entre 1957 y 1976. La importancia de dar cuenta de la aparición y consolidación de estos elementos dentro de los films, según creemos, radica en que ellos permiten observar desde un lugar poco transitado las transformaciones estilísticas e ideológicas operadas en estos años, las cuales se ligan por un lado a la necesidad de establecer marcas de enunciación que den cuenta del posicionamiento de los nuevos realizadores al interior del campo cinematográfico (una política de la representación),

pero también en segunda instancia se asocian al imperativo de exponer reflexiones sobre el contexto político y social en el que las producciones se vieron inmersas. De esta manera, se pretende cartografiar la presencia de tales procedimientos con relación a los movimientos internos del campo como con las posiciones que este mantuvo con los planos políticos y sociales. Se busca así reinscribir a estas prácticas, al contrario de lo sostenido por la historiografía clásica y por el cine militante de finales de los años sesenta, dentro de una tradición caracterizada tanto por la enunciación de un compromiso con la propia estética y también con el medio en el cual esta se despliega.

Palabras clave: Comentario narrativo - cine moderno - análisis textual

Metatextualidad y comentario narrativo en el cine argentino de los años sesenta

La necesidad de retornar a las obras

Al revisar los numerosos textos que se propusieron dar cuenta de las transformaciones gestadas en el ámbito cinematográfico a partir de los años sesenta el lector se encontrará con un conjunto de nociones empleadas repetidamente al momento de trazar algunas coordenadas de un fenómeno a todas luces heterogéneo. “Generación del 60”, “Grupo de los cinco” o “cine underground” Son aún términos habituales dentro de los ensayos utilizados para recortar un corpus de películas y directores sobre las cuales definir lo que se conoce como la modernidad en el cine local.¹ Ahora bien, examinadas en profundidad, puede observarse que estas etiquetas son el núcleo de no pocas contradicciones relativas a las implicancias del alcance de las mismas, a los criterios sobre los cuales definir una pertinencia a determinado movimiento y, último pero no menos importante, a su efectiva existencia histórica. Efectuando un análisis comparativo de las diferentes teorías sobre un fenómeno tan vasto, queda en evidencia que las posibilidades heurísticas del uso de tales conceptos representan más problemas que

¹ El listado de publicaciones en los que se verifica la utilización de estos conceptos es extremadamente grande, por lo que me limitaré a citar sólo algunos trabajos: Emilio Bernini (2002), Mariano Calistro (1992), Simón Feldman (1990), Gustavo Castagna (1992), Claudio España (Dir, 2005), Fernando Martín Peña (dir. 2003) o Néstor Tirri (Dir. 2001). Por cuestiones de espacio, se dejará para otra instancia el análisis comparativo de los criterios, periodizaciones y características de los movimientos que construye cada uno de estos ensayos.

soluciones. Si el lector se guiara por las características temáticas y formales de ciertos films contemplados dentro de alguno de los supuestos movimientos, tales divisiones le resultarían especialmente ineficaces. Sólo por mencionar algunos casos muy evidentes: *Los jóvenes viejos* (Kuhn, 1962) posee una relación prácticamente nula en cuanto a sus procedimientos formales con otra obra categorizada como perteneciente a la “Generación del 60” como es el caso de *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960). Otro tanto sucede con un film como *Tiro de gracia* (1969, Ricardo Becher) con relación a *Juan Lamaglia y Señora* (Raúl de la Torre, 1970), ubicadas ambas, no obstante, dentro de lo que usualmente se conoce como del “Grupo de los cinco”.

La causa de tal limitación reside, a mi entender, principalmente en la ausencia de fundamentos explícitos de los que se valió la historiografía para configurar la existencia de estas escuelas. Puede inferirse, sin embargo, que, de existir, estos se encuentran ligados directamente a aspectos externos a las obras (lo que seguramente explica el por qué de la imposibilidad de asociarlas siguiendo un criterio presidido por el análisis immanente). En los estudios tradicionales sobre el tema la identificación de acciones y posiciones que ciertos agentes detentaron fue desde siempre el argumento para colocar sus creaciones dentro de determinada corriente, con independencia de las características estructurantes que ellas tuvieran, así como de las transformaciones dentro de las trayectorias personales de sus hacedores. Este tipo de clasificaciones, si bien permite formular ideas sobre el estado de situación del campo cinematográfico, al mismo tiempo construye barreras que sistemáticamente han impedido entablar conexiones entre films pertenecientes a movimientos aparentemente distintos, así como también se han tornado tornan constrictivos con relación a obras que no han sido colocadas dentro de ninguna categoría y que, sin embargo, poseen rasgos similares a las que sí gozan de este beneficio².

Es aquí donde, entiendo, el análisis textual aparece como un campo fructífero desde el cual saldar cuentas con la tradición historiográfica a la que personalmente considero como caduca. Sólo partiendo de entender a las obras en tanto que productoras de sentido, de ver en ellas sus particularidades formales para, *a posteriori*, observar su desenvolvimiento en el campo artístico, podrá efectuarse un examen más abarcativo de una época cuya peculiaridad fue, siguiendo a Susana Cella (1999) la de funcionar bajo una lógica de “irrupción” que hizo viable la emergencia de tendencias muy diversas

² Dentro del período en cuestión, seguramente el caso más evidente sea la filmografía inicial de Leonardo Favio, aunque este problema surge también con otros directores cuya producción acotada y marginal ha sido relegada, como es el caso de Ricardo Alventosa, Osías Wilensky y otros.

entre sí. Desde el examen inmanente, como intentaré demostrar, será posible desnaturalizar a estas “familias disfuncionales” y construir, en cambio, otros recorridos que permitan, por ejemplo, poner en contacto a un film como *Pajarito Gómez* (Kuhn, 1965) con otro aparentemente distante como es el caso de *Mosaico* (Néstor Paternostro, 1968).

La necesidad de desarrollar unos criterios nuevos desde los que aprehender la heterogeneidad del cine moderno argentino constituye el origen de algunas indagaciones que intentaré exponer en el presente trabajo. Me propongo en este caso historiar la aparición y canonización de un elemento recurrentemente visible en la modernización cinematográfica local: El comentario narrativo y su función metatextual y autorreflexiva. No pretendo aquí, más allá de lo expresado más arriba, reducir el análisis al fenómeno puramente filmico. Por el contrario, lo que busco mostrar con esta metodología es cómo el estudio de las diferentes modalidades de inscripción que tuvo este recurso dentro de las películas de la época permite atisbar hipótesis sobre la razón de ser de los mismos en el panorama cinematográfico. Por otro lado, analizar sus transformaciones me permitirá concretar conexiones con el uso que dicho recurso tuvo en el interior de otras series culturales presentes contemporáneamente en el campo artístico porteño.

II

En el capítulo dedicado al análisis de la “narración de arte y ensayo”, David Bordwell postula la existencia de tres esquemas procesales que determinaron a las estrategias narrativas y estilísticas de algunas producciones de corte innovador y rupturista surgidas desde la posguerra: el realismo objetivo, el realismo subjetivo y el comentario narrativo. (Cfr. Bordwell, 1995: 205 y sigs.). Según el autor, estos elementos operan simultáneamente dentro de las películas, dotándolas de una fisonomía distintiva con respecto al cine clásico, punto central desde el cual construye su teoría³. Ahora bien, mientras los dos primeros tuvieron a su cargo una expansión de los límites del realismo al introducir una concepción original de la temporalidad (los tiempos muertos, lo aleatorio, el debilitamiento de las relaciones causales) y de la subjetividad (el

³ Por cuestiones de espacio no me detendré en lo que considero constituye la zona más endeble de la teoría de Bordwell. Simplemente quiero dejar asentado el problema de adentrarse en las particularidades de la modernidad concibiéndolas exclusivamente como subversiones a la norma (clásica). Como se verá en otro apartado, me resulta más provechoso pensar las transformaciones visibles en esta época en consonancia con aquellas experimentadas en otras disciplinas artísticas.

predominio del mundo onírico y la importancia que adquiere el trabajo de la memoria), en la intrusión del comentario autoral es en donde este tipo de narraciones configura un salto radical en el que supera definitivamente el borramiento de las marcas de enunciación, propias del modelo narrativo clásico, en función de la asunción de un nuevo tipo de discurso, evidenciado como tal. Por su capacidad de irrupción en la homogeneidad del relato con la finalidad de violentarlo, el comentario se advierte en un plano más plenamente radical que los restantes esquemas. Pero, además de este rasgo que lo emparenta a los procesos propiamente modernos visibles desde la vanguardia en adelante, el alto grado de autorreflexividad que conlleva su uso lo instala en un terreno fértil desde el cual pensar algunas cuestiones sobre las tomas de posición de los agentes intervinientes partiendo, no ya de sus declaraciones de intención sino de lo que efectivamente exponen sus creaciones.

Para sintetizar, las dos funciones principales que se activan a partir de la implementación de este tipo de recursos (que puede tomar las formas más diversas para su actualización tales como el montaje discontinuo, la movilidad abrupta de la cámara, el uso de carteles, la cita, la mirada de los actores a cámara, la mostración de los procesos de construcción, el cine dentro del cine, etcétera) se vinculan, por un lado, a la capacidad de subrayar acciones dentro del relato, motivando la reflexión del espectador sobre dicho problema, y, por otro, a la aparición remarcada de la autoconciencia del enunciadador que se propone evidenciar una postura alrededor del propio medio. Siguiendo esta distinción, hablaré, de una *función comentativa*, para referirme al primer caso y de una *función metatextual* cuando se trate del segundo.

En lo que se refiere al cine argentino, los tres esquemas enunciados por Bordwell aparecen con distinta intensidad a lo largo de la totalidad de del período moderno que se inicia alrededor de 1957 y finaliza en 1976⁴. Particularmente en lo que atañe a los procedimientos comentativos o metatextuales, el lugar que ocupan dentro de las obras permite distinguir dos momentos claramente diferenciados. Una primera etapa, en la que aparecen los primeros casos de utilización de recursos reflexivos se ubica en los orígenes del movimiento y 1964. El segundo momento, en el que aquellos elementos

⁴ Numerosos escritos teóricos han coincidido en denominar a este período como “los años sesenta”, entendiendo que, más allá de exceder ampliamente a la década que le da su nombre, este momento puede asumirse como un bloque con características singulares que, con matices, lo recorren y le aportan su fisonomía particular. En este sentido, coincido con Claudia Gilman cuando define a este lapso como “una época con un espesor histórico propio y límites más o menos precisas, que la separan de la constelación inmediatamente anterior y de la inmediatamente posterior, rodeada a su vez por umbrales que permiten identificarla como una entidad temporal y conceptual por derecho propio. (Gilman, 2003: 36)

pasan a ocupar el rol de principios constructivos y permiten pensar en la existencia de un modelo de representación en torno a sí mismos, se inicia en 1965 con el estreno de *Pajarito Gómez –una vida feliz-* (1965, Rodolfo Kuhn) y se extiende hasta mediados de la década siguiente.

Orígenes y evolución del comentario narrativo (emergencia y formulaciones iniciales)

Tanto en los primeros cortometrajes producidos a finales de los años cincuenta con el que se dieron a conocer algunos realizadores que protagonizarían las transformaciones de la década siguiente como en las obras de otros directores, a la sazón considerados como antecedentes (me refiero a Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson), el uso de este tipo de recursos implica la posibilidad de apertura a unos horizontes divergentes de aquel transitado por la tradición cinematográfica local. Aunque algunos de sus rasgos pueden encontrarse en films del período clásico⁵, el uso de estos recursos deviene programático sólo a partir de la emergencia y consolidación de la modernidad. Sintomáticamente con la búsqueda de ruptura con respecto al pasado, su uso dentro de las obras nuevas hizo visible el imperativo generacional de poner en tela de juicio la transparencia del relato tradicional la concreción de unas modalidades de representación distintivas.

Sin embargo, aun cuando ya en estos primeros años pueden rastrearse una multiplicidad de recursos rupturistas, es necesario reconocer que, a diferencia de lo que ocurre con las nuevas olas europeas, el tipo de organización predominante en los relatos claramente se decanta por la incorporación de formas asociadas a las dos variantes del realismo, ya en su vertiente objetivista (en los trabajos de Fernando Ayala, David Kohon, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, Lautaro Murúa o Simón Feldman) o bien en la subjetiva, cuyos exponentes más importantes se encuentran en los primeros trabajos de Manuel Antín y, con matices, en la obra de Torre Nilsson). Durante el período situado entre 1957 y 1964, la existencia de procedimientos dirigidos a concretar una reflexión sobre el medio o a remarcar algún aspecto de la narración resulta evidentemente menor y puntual, por lo que no adquiere una relevancia que la coloque como principio

⁵ Sólo por mencionar un ejemplo, en *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945), el relato desarrolla, a partir del melodrama familiar, una historia del espectáculo argentino extendida desde el circo criollo hasta la hegemonía del cine sonoro contemporáneo a la realización de la película. En sus últimos tramos, dedicada al cine, surgen algunas instancias –aunque sin romper con la homogeneidad narrativa– en la que los personajes protagónicos reflexionan sobre las particularidades del medio con relación a otras formas de espectáculo.

estructurante de los relatos (cuestión que sí aparece con fuerza en la segunda mitad de los años sesenta).⁶

El terreno del cortometraje será uno de los campos más fértiles para la manifestación de elementos de ruptura en los primeros años. Debido a sus posibilidades expresivas –a lo que debe sumarse su ubicación marginal dentro de la industria, lo que explica cierta permisibilidad para la experimentación que el largometraje no poseía por entonces– los primeros trabajos de los realizadores protagónicos de los años sesenta permiten ver más explícitamente la presencia del comentario narrativo en sus dos funciones.

Uno de los casos más singulares en aquella primera etapa probablemente sea el corto *Buenos Aires* (David J. Kohon, 1958). Siguiendo los parámetros estilísticos de las vanguardias históricas en lo que respecta al uso del montaje ideológico, en este documental se formula un efecto de contrapunto entre las imágenes de la ciudad moderna y pujante propugnada por el desarrollismo contrastada con la realidad de las villas miseria que a su vez la integran. La escena inicial despliega la visión de un conjunto de edificios modernistas, a la manera de las sinfonías de ciudad del cine vanguardista europeo. Su unidad está dada por la modernidad del estilo arquitectónico y por su carácter imponente con relación al espacio. A este conjunto de postales le sigue el plano detalle de un cartel publicitario en el que se promociona la venta de departamentos en uno de aquellos edificios construidos por esos años en Buenos Aires. Es aquí donde el comentario irrumpe para desestabilizar la homogeneidad dada por la forma: el cartel, lejos de situarse en las zonas pujantes de la ciudad, forma parte de una de las paredes de cartón de una casilla de sus barrios marginales. Así, mediante el subrayado del travelling, el contraste entre uno y otro espacio opera connotativamente como crítica de la situación social vigente.

Por su parte, en *Luz, cámara, acción* (1959), el segundo cortometraje de Rodolfo Kuhn, la puesta en escena remite asimismo a un estilo fuertemente experimental para registrar en este caso las diferentes instancias de producción y circulación de la película *El candidato* (1959, Fernando Ayala). Desde el uso del montaje abrupto, el falso raccord y los planos asimétricos, el film de Kuhn propone poner de manifiesto el carácter de

⁶ En su reciente libro, David Oubiña desliza una idea sobre el valor que tuvieron ciertos estímulos externos en el desarrollo de la cinematografía local durante los sesenta. Así da cuenta de la importancia que tuvo en los primeros años una figura como Michelangelo Antonioni tomado como punto de referencia por los realizadores noveles frente al lugar que empieza a ocupar la filmografía de un director como Jean-Luc Godard en la segunda parte de la década. (Oubiña, 2011: 155). El pasaje del objetivismo de Antonioni –al que podría agregarse también el subjetivismo de Alain Resnais– al estilo godardiano puede interpretarse como una de las causas que explican el predominio de unas modalidades sobre la restante para el caso argentino.

discurso arbitrario del séptimo arte. Más que un documental de tipo *making off*, entonces, el corto utiliza la excusa del registro documental para enunciar un pensamiento que apunta a dar cuenta de las posibilidades y limitaciones del medio cinematográfico al momento de construir sus ficciones. Evadiendo deliberadamente la objetividad documental, el relato se detiene en la mostración de los del cine, poniendo en evidencia tanto al dispositivo cinematográfico como a aquellas elecciones que presiden a la puesta en escena. Ambas cuestiones representan el eje de la secuencia central de este film. En ella, una escena de *El candidato* se actualiza desde diferentes puntos de vista (ubicando la cámara sobre los decorados, desde el supuesto lugar del espectador, en la sala de montaje).

Más allá de la utilización “desmitificadora” del comentario, la decisión de tomar como objeto de documentación a un tipo de cine más propio de las formas modernas que de los parámetros convencionales no parece resultar casual. Mediante esta opción, Rodolfo Kuhn, que en ese momento no había iniciado su carrera en el campo del largometraje, funda una genealogía que lo emparenta a un realizador ya legitimado como Fernando Ayala, considerado *a posteriori* por la historiografía como uno de los antecesores de la modernización que haría eclosión unos años después. Así, el contacto que entablan ambos directores a partir de las imágenes que expone el cortometraje puede leerse también como un gesto reflexivo dirigido a marcar una forma de elaborar una tradición desde la cual cimentar una renovación.

Valerse de este tipo de procedimientos para elaborar tomas de posición desde los propios films respecto al campo en el cual se insertan será uno de los mecanismos principales utilizados por los realizadores durante los primeros sesenta toda vez que opten por subrayar el discurso. Al igual que sus pares europeos, los creadores argentinos recién llegados incorporarán citas, palabras en boca de los personajes e imágenes de otros films en las propias películas para referirse al tipo de arte que buscaban desarrollar.

Siguiendo esta lógica puede observarse el tratamiento expuesto en algunos pasajes de *Los jóvenes viejos* (Kuhn, 1962) y *Dar la cara* (Martínez Suárez, 1962). En el caso de la ópera prima de Kuhn, la presentación del film pone ya sobre la palestra una reflexión sobre el tipo de relato que se dará a ver al espectador. En esta escena dos de los protagonistas caminan por la calle. Uno de ellos, joven director plantea: “hoy es una de esas noches en las que quisiera tener mucha guita para filmar (...) una historia de tipos jóvenes, de tipos como nosotros”. El congelamiento del plano y la posterior aparición de

los títulos de crédito colaboran en maximizar el carácter autorreferencial del prólogo. Por su parte, en *Dar la cara* también aparece esa suerte de personaje-embrague representado por el joven director de cine, cuestión que facilita la exposición de la visión sobre el medio cinematográfico sin por ello romper necesariamente con la lógica narrativa que propone el relato. Particularmente la secuencia en la que se inserta un cortometraje documental cercano en su factura a las propuestas del cine social contemporáneo al estilo de Fernando Birri, resulta un caso interesante en lo que respecta a la articulación de un giro reflexivo sobre el papel de las imágenes con relación a un film en el que, no obstante, predomina, al igual que en la obra de Kuhn, la objetividad expositiva.

La canonización del procedimiento y su conversión en principio constructivo

Mientras en la primera etapa el comentario narrativo se situaba marginalmente en algunos films cuya lógica operaba mayoritariamente alrededor dentro de las diversas variantes realistas, hacia mediados de la década se produce una transformación que provoca un renovado protagonismo a los recursos reflexivos. Es interesante observar dicho viraje con relación a otras mutaciones operadas en el ámbito artístico en general en el cual también estaba gestándose un progresivo avance del conceptualismo⁷ y de formulaciones atentas a organizar las producciones alrededor de las posibilidades metatextuales que sus propios medios les brindaban.

En 1965 un grupo de artistas nucleados alrededor del Instituto Di Tella dio a conocer una intervención urbana que resultó profundamente innovadora para el campo cultural local. Carlos Esquirru, Delia Puzzovio y Edgardo Gimenez fueron los autores de *¿Por qué son tan geniales?* La pieza, un cartel de grandes dimensiones expuesto en la parte superior de un edificio ubicado en la esquina de Viamonte y Florida (a metros de la sede del Instituto), presentaba unos retratos intervenidos del equipo responsable, encabezado por el slogan que dio su nombre a la propuesta.

¿Por qué son tan geniales? concreta un punto de inflexión en las prácticas estéticas del momento por varias cuestiones. A primera vista el cartel continúa unas indagaciones abiertas previamente por otros artistas (Alberto Greco y sus *Vivo-dito*, por ejemplo) centradas en la necesidad de trascender el espacio de las galerías al momento de poner

⁷ No me detendré aquí en presentar una cronología de la aparición del conceptualismo en el campo artístico argentino. Remito para ello al estudio que realizan Ana Longoni y Mariano Mestman (2000: 55 y sigs.) para el caso de las artes visuales.

en circulación sus creaciones; en segundo lugar –y es lo que me interesa rescatar particularmente a los fines de mi trabajo- la obra de Gimenez, Squirru y Puzzovio conlleva la apertura a un diálogo fructífero entre el campo artístico y el, por entonces, efervescente mundo de la publicidad. En este sentido, lo que se obtuvo de dicho intercambio no quedó reducido a la cita, a la mera referencia. Al valerse de los mecanismos expresivos del medio publicitario, lo que produjo el cartel a nivel connotativo fue una reflexión sobre los modos de distribución de los bienes artísticos y, así también, una puesta en evidencia de la permeabilidad de los límites que separaban a la alta cultura de la cultura masiva. Se trató, por tanto, de un gesto deliberadamente rupturista que, aunque no absolutamente nuevo (recordemos el precedente de *La caja Brillo* (1964), de Andy Warhol⁸, un claro referente para estos artistas que conformaron la veta Pop del Di Tella) sí representó una novedad en el panorama local. Carácter. A partir de la construcción de una propuesta cuya ambigüedad impedía al transeúnte no especializado reconocer que aquello que veía se trataba de una obra de arte y no de uno de los tantos carteles encargados de informar de las ventajas de tal o cual producto (en este caso irónicamente, de la genialidad de unos sujetos), esta abría nuevas posibilidades de contacto con el público.

Menciono esta intervención en función de mostrar la sintonía en la que se encontraban las búsquedas de dos disciplinas hasta el momento distantes como las artes visuales y el cine. En tanto la primera iniciaba sus experiencias con el happening y el arte de los medios, el cine comienza simultáneamente a sistematizar un estilo que abandona progresivamente el realismo para detenerse en la observación de los modos de construcción de los relatos y hacerlos evidentes para el público.

El mismo año de la presentación de aquel cartel, se estrena con un moderado éxito *Pajarito Gómez –una vida feliz-*. En este film la mayor parte de los elementos están dispuestos con el fin de confeccionar un discurso sobre el papel de los medios masivos en la sociedad. Su secuencia inicial resulta ejemplar en este sentido. Las imágenes de tipo realista y documental que muestran la vida de un niño pobre en el interior del país son rápidamente violentadas por la aceleración de las imágenes, por el montaje directo y otros recursos para expresar el grado de arbitrariedad desde la que los productores de la cultura de masas crean sus ficciones. La vida de este cantante nuevaolero –prácticamente una copia de la historia de Palito Ortega- es la excusa para la elaboración

⁸ Para un análisis pormenorizado de las implicancias de la Caja Brillo en la historia del arte remitimos a los trabajos de Arthur Danto (Cfr. 1999, 2003, 2005)

de un discurso sobre el poder de los medios. En este film, por tanto, resulta mucho menos importante lo anecdótico, el personaje y su desenvolvimiento, que la exhibición abierta de los mecanismos que lo hacen posible.

Al igual que *Pajarito Gómez*, *Mosaico* lleva también inscripto en su nombre la cuestión biográfica (el subtítulo del film es “la vida de una modelo”). Producida pocos años después que la obra de Kuhn por uno de los integrantes del Grupo de los cinco (corriente a la que históricamente se pensó como antítesis de la Generación del 60 a la que pertenecía el autor de *Los jóvenes viejos*), la película plantea, no obstante, una proximidad con el film de Kuhn que no se limita exclusivamente al parecido de sus títulos. En *Mosaico* el objeto sobre el que se articulan los procedimientos reflexivos está puesto en el campo de la publicidad buscando poner al descubierto sus estrategias. De forma idéntica a lo que ocurre en *Pajarito Gómez*, en la obra de Paternostro el personaje de Paula, sirve como pretexto para hablar de otra cosa. Las formas adocenadas del discurso publicitario no sólo se dan cita para revelar la conversión de una “mujer común” en modelo de spots, sino que ellas mismas son objeto de crítica en la insistencia con la que aparecen un conjunto de comerciales contruidos sobre la base de una evidente carga irónica.

Si los casos mencionados presentan la particularidad de concretar un sistema sobre la base de comentarios críticos dirigidos a otras series culturales –el periodismo de espectáculos, la fotonovela, la música popular en *Pajarito Gómez*; la publicidad en *Mosaico*- una obra como *The Players Versus Angeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969) se vale de recursos análogos pero para desarrollar una reflexión sobre el propio quehacer cinematográfico. Tal como afirma David Oubiña, el film de Fischerman puede pensarse como “una película sobre lo que es hacer una película” (Oubiña, 2011: 128).

A diferencia de los ejemplos precedentes, en los que aún persiste la existencia de un relato que unifica aquello que los procedimientos disruptivos pretenden minar, en *The Players* hay una pérdida deliberada del valor de la anécdota en función de la supremacía radical de lo reflexivo. Así es como este film se coloca en el linde de varias categorías que permitieron articular una lectura sobre las producciones de los años sesenta: documental/ficción, narración/ensayo, obra cerrada/happening, personaje/performer, actuación/improvisación y –probablemente la dicotomía principal- realismo/artificio. En esta indeterminación radical es donde la película de Fischerman hace visible su original pensamiento sobre el cine y, más aún, sobre la representación.

Podrían enumerarse un sinnúmero de pasajes de la película en los que se actualiza la función comentativa bajo diferentes aspectos. Entre ellos, probablemente el más notable por su capacidad de condensación sea la secuencia del discurso que el actor Clao Villanueva enuncia a cámara al final del film. Allí se reúnen varias de las propuestas que fueron problematizadas a lo largo de la película. Mediante este monólogo se pone en evidencia la tensión entre relato y realidad, entre actuación e improvisación y también la relación conflictiva entre la labor de aquellos actores/performers y las elecciones relativas al montaje y la organización de lo visible que quedan a cargo del director.

Si este film constituye un punto límite (“extremo”, al decir de Oubiña) en lo que se refiere a la inclusión de elementos que intervienen en aquello que se narra con el fin de evidenciar unas ideas sobre el mundo o el cine mismo, las obras más experimentales que suelen encuadrarse dentro de la categoría de “cine underground” continúan en la misma línea, aunque de modo evidentemente marginal debido a la recuperación que tuvieron las modalidades del realismo desde los últimos años de la década del sesenta. En películas pertenecientes a este grupo como *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971), ... (puntos suspensivos) (Edgardo Cozarinsky, 1970) o *La civilización está haciendo masa* y *no deja oír* (Ludueña, 1974) el relato se torna constantemente intervenido por la intrusión de acciones dirigidas a promover un pensamiento sobre lo que se está viendo. Por poner un ejemplo entre los muchos que podrían citarse: sobre el final de *La civilización está haciendo masa...* la cámara efectúa un travelling destinado a presentar una platea de espectadores cinematográficos (entre los cuales se encuentran los propios actores del film y su director). Al final de la misma, uno de ellos arroja un ladrillo dirigido al aparato de proyección, al mismo tiempo que el film se cierra abruptamente.

Conclusión

El examen de las diversas formas en que fue puesta de manifiesto la función comentativa y metatextual dentro de las películas pertenecientes a la modernidad argentina permitió dar cuenta de un mecanismo novedoso desde el cual trazar recorridos y agrupar las diversas películas gestadas en esos años. Al privilegiar un tipo de análisis sobre lo que las obras efectivamente producen a nivel textual, con independencia del lugar que sus autores ocupan o de sus respectivas trayectorias, este criterio me permitió

librarme del corset de las viejas categorías para reordenar los films de una forma distinta. Poniendo en primer lugar lo que ellos dicen (más allá de a quién se lo dicen, cuándo y con qué medios) he podido reconocer las proximidades más que las diferencias impuestas por el discurso histórico tradicional. De este modo es como también pude examinar la existencia de momentos bien diferenciados en lo referido a la utilización de un procedimiento que, si bien estuvo presente desde los orígenes de la modernidad, no tuvo siempre la misma importancia. Además de esto, a partir de echar un vistazo a la función que algunos recursos como el comentario tiene en el interior de los films he podido construir parentescos con otras formas culturales con las que el cine ha entablado un diálogo que resulta productivo, no ya de la casualidad sino de la existencia de una idéntica estructura de sentimiento (Williams, 1980).

Por otra parte, si bien mi trabajo estuvo limitado a los films de ficción, considero que es posible trasladar un análisis de este tipo con vistas a encontrar relaciones entre algunas de las películas analizadas aquí y ciertos documentales. En otras palabras, no creo que sea producto del azar el hecho de que un número importante de ficciones hayan optado mediante los mecanismos enunciados explicitar sus posiciones con relación al medio o al mundo al mismo tiempo que el cine militante formulaba idénticas preocupaciones valiéndose de procedimientos análogos -Vg. el particular uso de recursos reflexivos en una película como *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966/1968)-. Aunque los propios creadores hayan intentado separar unos movimientos de otros –recordemos la división tajante que realizaron Solana y compañía entre primer, segundo y tercer cine- el examen del basamento formal de unas y otras provocará no pocas sorpresas a aquellos sectores acostumbrados a pensar básicamente a partir de las rupturas más que de las (posibles) continuidades.

Bibliografía:

- BERNINI, Emilio (2000) “Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el ‘Nuevo cine argentino’ (1956-1966)” en *Revista Kilómetro 111*, Buenos Aires. Año 1 N° 1: pp. 71-88.
- BORDWELL, David (1996) *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires: Paidós.
- CALISTRO, Mariano (1992) “Aspectos del nuevo cine (1957-1968)”, en Jorge M. Couselo et al, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: CEAL
- CASTAGNA, Gustavo J. (1992) “La generación del 60. Paradojas de un mito”, en Sergio Wolf (comp.) *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena: pp. 243-263

- CELLA, Susana (Dir.) (1999) *Historia crítica de la Literatura Argentina. Tomo X: La irrupción de la crítica*, Buenos Aires: Emecé
- DANTO, Arthur (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires: Paidós
- (2003) *Más allá de la caja brillo: las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*, Madrid: Akal
- (2005) *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Buenos Aires: Paidós
- ESPAÑA, Claudio (dir.) (2005) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, dos tomos, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- FELDMAN, Simón (1990) *La generación del 60*, Buenos Aires, Legasa.
- GILMAN, Claudia (2006) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003
- LONGONI, Ana y Mariano MESTMAN (2000) *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires: El cielo por asalto.
- OUBIÑA, David (2011) *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- PEÑA, Fernando Martín (2003) *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Ed. Malba, Colección Constantini
- TIRRI, Néstor (comp.) (2001) *El grupo de los Cinco y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- WILLIAMS, Raymond (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.