laFuga

El espacio siniestro

Representaciones de la ciudad en el cine under argentino

Por Paula Wolkowicz

Tags | **Cine Underground | Alegoría | Espacios, paisajes | Estética del cine | Historia política | Representaciones de la ciudad | Estudios de cine (formales) | 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.

Introducción

Desde finales de los años sesenta y hasta la mitad de la década del setenta existió, en el cine argentino, un grupo de cineastas marginales –*underground*, como ellos mismos se denominaban– que realizó una breve pero significativa producción. En estas películas, radicales y contestatarias, se advierte una visión crítica y desgarrada de la coyuntura social y política del país de aquel momento. La representación del horror que se impartía desde las diferentes dictaduras de turno, así como la experimentación con el lenguaje cinematográfico, las ubicaba en un doble lugar de resistencia frente a los aparatos de poder. Esto es, representar aquello que debía ser acallado e invisibilizado de una manera transgresora, subversiva y provocadora.

Si la radicalización política (en un contexto de golpes de Estado en diversos países latinoamericanos, el fracaso de las políticas norteamericanas como "Alianza para el Progreso", y la certidumbre cada vez más extendida de que no era a través de la vía democrática el camino para lograr la transformación social) había, por un lado, 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 Documentalista de Santa Fe, por el otro, había también generado el acercamiento de grupos de cineastas alejados de la militancia política a la esfera del cine político. Es en este marco, que un conjunto de directores provenientes en su mayoría del ambiente publicitario (Alberto Fischerman, Edgardo Cozarinsky, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamín y Edgardo Kleinman, entre otros), con ánimo experimental y desprejuiciado, comenzaron a realizar una serie de películas con muy poco presupuesto que planteaban un discurso contestatario a partir de la ruptura con los códigos del modelo de representación hegemónico-institucional.

Este grupo (que fue tal en los hechos, ya que no estaban nucleados bajo ninguna organización o institución ni tampoco estuvieron unidos 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 y experimental al mismo tiempo. O más bien que se atenían a la consigna de que hacer cine político implicaba necesariamente una transformación en los modos de representación tradicionales.

Aunque estaban situados a la izquierda del campo intelectual, estos nóveles realizadores no adherían a consignas revolucionarias ni a cuadros políticos concretos. Lejos de practicar un discurso didáctico, dogmático y solemne, estas 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 filmes, y las recurrentes escenas de fuerte contenido sexual y escatológico, hicieron que estas películas fueran marginadas del circuito comercial, regido entonces por una estricta censura. Pero al desafiar también lo que se suponía que debía ser el cine político latinoamericano (al utilizar el registro ficcional por sobre el documental, incorporar elementos y formatos narrativos de

la cultura de masas, proponer una ambigüedad semántica sin consignas políticas claras), estas películas quedaron afuera de otro circuito alternativo como el del cine militante, que a esa altura ya se había convertido, clandestinamente, en un polo importante de circulación audiovisual.

Esta doble marginalidad (del sistema industrial pero también del circuito de cine político) los ubica en una posición incómoda y en un lugar complejo en el campo cinematográfico. El carácter de oposición frente al *establishment*, la libertad creativa, la utilización de formatos reducidos, los bajos costos de producción y la circulación marginal de las producciones hicieron que varios críticos de la época denominaran a este grupo de películas como *underground*. Incluso los propios realizadores utilizaban este término para describir sus producciones. Aunque el término "subterráneo" remite innegablemente a la corriente del *New American Cinema*, las películas presentan características particulares que las vinculan a su localización geográfica y su momento histórico preciso.

El cine *underground* argentino 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 del 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 gran cantidad de cineastas, como a críticos y espectadores que lograron conformar un circuito a la vez alternativo y sólido frente al cine industrial (la creación del *American Cinema Group*, *The Film-Makers Cooperative* y de los *Independent Awards* fueron una muestra de ello), el cine subterráneo argentino comprendió solamente a unas pocas películas. Los directores filmaban de manera independiente, con sus propios recursos y exhibían sus materiales cómo y en dónde podían, la mayoría de las veces en sus propias casas o garajes, o en las de amigos, que se convertían en improvisadas salas de exhibición. Estas películas son ante todo *underground* en su expresión más literal del término, ya que fue un cine que circuló por debajo de la superficie, en las profundidades del circuito audiovisual por muchísimo tiempo. Como señala David Oubiña (2011):

Lo que antes podía considerarse cine vanguardista ahora –tal como lo llama Cozarinsky– será cine *underground*: la ruptura ya no se plantea tanto como una avanzada sobre un campo cinematográfico fuertemente institucionalizado, sino como un margen subterráneo que, en lugar de un frente de confrontación, define más buen una línea de resistencia (p. 213).

A partir del estudio del espacio en cinco películas subterráneas; [2] *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971), *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1971), *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971) *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (Edgardo Kleinman, 1973) y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Miguel Bejo, 1978), abordaremos la representación de la ciudad como terreno de lo violento, siniestro y aterrador, y que remite directamente a las alegorías políticas de los filmes.

Representación de la violencia

Las películas que abordaremos son largometrajes ficcionales que alegóricamente remiten a la coyuntura política de aquel momento. *Puntos suspensivos* retrata el itinerario de un cura y su encuentro con diferentes personajes para encontrar a un joven que ha abandonado su condición de burgués y se ha convertido en un guerrillero. El film simboliza, en palabras de Cozarinsky (1973), "la mudanza de la vieja derecha [3] a un centro, único sitio donde hoy puede sobrevivir" (p. 17). [4] *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* narra, en el formato de género de terror, la espera de una familia burguesa a la llegada de Hallewyn; un personaje misterioso que a la vez genera rechazo y atracción entre los habitantes de la casa. *Alianza para el progreso* muestra la persecución por parte del poder político argentino (el empresariado, la Iglesia, el Ejército) con el apoyo y la complicidad de los sectores medios y de los gobiernos extranjeros, de un grupo de guerrilleros que se oponen a las medidas que está tomando el gobierno. *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* trata sobre el encuentro entre una prostituta y su cliente en un hotel. Sin embargo ellos no están solos. Un tercer personaje que representa el poder totalitario, y del que solo conocemos su voz a través de la radio, se insmiscuye entre ellos seduciéndolos y obligándolos a realizar acciones inesperadas. Finalmente, *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, cuenta las aventuras de un héroe de historietas argentino que se ve envuelto en el misterioso asesinato de un dirigente sindical. El trabajo le es encomendado por un grupo de jóvenes guerrilleros que quieren saber qué se esconde detrás de ese y otros asesinatos.

Plagadas de referencias al clima de tensión política que se vivía por aquellos años en el país, la muerte invade la pantalla de innumerables formas. Violaciones, fusilamientos, humillaciones, torturas, sometimientos, sacrificios, necrofilia. Todos los filmes muestran vejaciones de una manera explícita y directa. Y todos también están situados en el mismo lugar: la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, y a pesar de la raigambre claramente porteña que presentan las películas, el referente espacial está elidido. O más bien, negado, tachado, corrido. Esta ambigüedad en relación al espacio no se debe a una cuestión de posible censura o persecución por parte del gobierno de turno. [5] Las películas fueron realizadas en una situación de clandestinidad y exhibidas también por fuera del circuito comercial, por lo que no debían rendir cuentas ante ningún comité o ente regulador.

Los hechos transcurren en Buenos Aires. Pero la representación de la ciudad no coincide con la Buenos Aires *real*. El espacio urbano deja de ser un lugar conocido y se torna inestable, siniestro. A diferencia de lo espantable, lo angustiante o lo espeluznante, lo siniestro –tomando las palabras de Freud (1982)– provoca un principio de incertidumbre entre el mundo real y el mundo fantástico. Presenta aquello que es familiar pero de una manera diferente. Lo siniestro (*unheimlich*) no es algo completamente ajeno a nosotros, sino que procede justamente del ámbito familiar, de lo que es conocido y que ha sido reprimido. Esta familiaridad extrañada, aquello que nos parece familiar y que se torna *otro*, genera una atmósfera particular en los filmes que asumen una cualidad pesadillesca y estremecedora.

En el caso de *Alianza para el progreso, La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, este clima de enrarecimiento espacial se logra, en parte, a través de la apropiación de verosímiles e iconografías de ciertos géneros del cine hollywoodense. En *Alianza para el progreso*, Buenos Aires se transforma en una metrópoli devastada por una guerra, una ciudad postapocalíptica.

La película no ofrece demasiados datos sobre lo que ha sucedido. Solo sabemos, a través de un personaje al comienzo del film, que la ciudad "ha sido bombardeada" y que ese hecho ocurrió de manera reciente. Con un paisaje que remite al cine bélico, la ciudad es representada a partir de sus escombros; de las huellas de lo que alguna vez fue una civilización. En *Beto Nervio...* debido a su impronta de film *noir*, la ciudad (ahora en manos de una empresa multinacional llamada Subterra) se ve envuelta en una atmósfera oscura y agobiante. Plagada de escenas nocturnas, paisajes desoladores y seres tenebrosos, compartimos la confusión del protagonista, que ha abandonado el mundo literario (el mundo de las historietas de donde proviene) para zambullirse en el "mundo real". Los personajes a los que debe enfrentar Beto Nervio son mucho más crueles y aterradores que los villanos a los que estaba acostumbrado en las viñetas. Por su parte, *La Familia unida esperando la llegada de Hallewyn* está narrada como un film de terror, una película de vampiros. Filmada en blanco y negro, la acción transcurre en el interior de una vieja casona. [6] Sus integrantes están aislados del mundo exterior y viven aterrorizados ante la inminente llegada de Hallewyn, un extranjero que amenaza con invadir el hogar. Es un film claustrofóbico en donde "el afuera" (Hallewyn que acecha) es representado únicamente a partir de imágenes de *La fusta e il corpo* del director *gore* Mario Bava (1963). En este fragmento, que mantiene su cualidad diferencial y de cita, se observa el plano general de un hombre encapuchado que monta un caballo sobre la orilla de una playa desierta. Ese breve *insert*, que aparece de manera recurrente a lo largo del film, no nos otorga ningún dato espacial concreto y certero. Por el contrario, de manera circular, nos devuelve al referente vampírico que el film construye.

A diferencia de lo que sucede con los films anteriores, en *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*, el espacio no está circunscripto a un género cinematográfico específico. Si habría que definir la película en términos genéricos se la podría ubicar dentro de un cine para adultos, una película condicionada. Sin embargo, esta categoría no deja de ser engañosa. Ya que a pesar de que la historia se centra en el encuentro entre una prostituta y su cliente en un hotel alojamiento, los personajes no llegan a consumar el acto sexual. Tampoco lo intentan. Y, aunque los protagonistas aparecen desnudos la mayor parte del tiempo y utilizan un lenguaje soez, las escenas carecen de carga erótica. En determinado momento, ese espacio íntimo y privado de la sexualidad se ve invadido por el espacio del *afuera*, que irrumpe de manera violenta y aterradora. A través de la radio que se encuentra en la habitación, una voz comienza a hablar. Un nuevo comandante del Ejército ha tomado el poder y ha decretado la prohibición del orgasmo. Pero esta voz, no es solo un discurso radial, sino un sistema de poder que interactúa y conversa con los personajes. Los seduce y los somete, incluso sexualmente. El intento por acallar la voz es inútil. La radio se enciende de manera automática y el discurso continúa

exactamente en el lugar donde había sido interrumpido. En el film, el espacio totalitario y represivo es evocado desde una voz en *off*. El espacio exterior es un fuera de campo que no se actualiza en ningún momento. Sin embargo, demuestra su omnisciencia y poder absoluto. Se impone de manera avasalladora hasta en los espacios más íntimos y privados.

El caso tal vez más interesante para analizar sea el de *Puntos suspensivos*. A diferencia del resto de los filmes, Cozarinsky construye en un determinado momento, una imagen deliberadamente documental de Buenos Aires. "Las tomas están filmadas en 16mm y luego ampliadas, para que el choque con el 35 mm provoque imágenes sucias, con grano que connotan espontaneidad" comenta Cozarinsky en una entrevista (1973, p. 17). El movimiento inestable, frenético y caótico de la cámara al hombro, también provoca imágenes inestables y hasta por momento confusas que remite a al estilo del cine directo y a una idea de espontaneidad y veracidad. Como señala Weinrichter (2004):

Es innegable que el cine directo fijó un modelo de representar mejor lo real que aún hoy en día sigue connotando de forma automática una verdadera filmación documental: la textura con grano, el uso de la cámara sin trípode que incurre en bruscos reencuadres, y en algún desenfoque momentáneo en el seguimiento de su objeto, son marcas de autenticidad utilizadas de forma rutinaria por películas de ficción que quieren revestirse de un plus de realismo documental" (p. 41).

La secuencia en cuestión se titula "¿Dónde ocurre todo esto?" [7] y está construida a la manera de los *travelogues* de antaño. [8] El protagonista llega a la ciudad en subte mientras que la cámara posa su mirada en los peatones que la transitan. Un montaje acelerado y el "tic-tac" del sonido de un reloj marcan el ritmo frenético de la *city* porteña. Una voz *over* en inglés comienza a hablar mientras que, en un castellano neutro, otra voz traduce de manera simultánea: [9] "de las 250 ciudades con más de 500 mil habitantes con los que cuenta el mundo, el 50 por ciento se hallan en vías de desarrollo. Estas ciudades nacieron históricamente desfasadas…". Mientras tanto, la cámara sigue el itinerario del protagonista por la avenida Corrientes y 9 de julio; el texto prosigue: "… una de esas ciudades es Calcuta". Y continúa: "El distrito metropolitano de Calcuta, que es el mayor centro urbano de la India, contiene a millones de personas apiñadas en un espacio de 400 millas cuadradas…".

La película genera una idea de fidelidad con el referente para luego, con la aparición de la voz *over*, pulverizarlo por completo. El espectador queda completamente desorientado por este desfasaje, esta contradicción entre la banda de imagen y la banda sonora. [10] Como explica el director, se produce un *shock*, una extrañeza, por esta falta de correspondencia entre el texto y la imagen. Pero luego de esta "incongruencia aparente" el espectador sufre otro *shock*, el del reconocimiento. "Esta orgullosa capital que da la espalda a su continente comparte problemas y cifras con una metrópolis tan aciaga como Calcuta, y su cosmopolitismo es tan justificable históricamente y tan irrisorio como el conflicto verbal y musical que se produce mientras fluyen unas imágenes perfectamente triviales" (Cozarinsky, 1973, p. 17). Por lo general, las imágenes no tienen una relación directa con lo que enuncia la banda sonora. Sin embargo, en algunos momentos se permite alguna que otra ironía como cuando, en el mismo momento que la voz *over* comenta que Calcuta está quedando sumergida en una ola de inmigración, en la marquesina de un teatro de la avenida Corrientes, se observa un cartel que señala: "Compañía japonesa de revistas Tokio *by night*. Geishas al desnudo".

El *travelogue* de *Puntos suspensivos* genera un nuevo espacio, que no es Calcuta ni Buenos Aires, sino una mezcla de ambos. Una vez superado el desconcierto inicial, el film plantea la necesidad de verse reflejado en el otro, de reconocerse y entender que Calcuta no está tan alejado de Buenos Aires como quisiéramos. Ambos países, subdesarrollados, periféricos, transitan por problemáticas sociales similares.

Ante la ambigüedad espacial que los filmes presentan, son las coordenadas temporales las que nos sitúan en un espacio y tiempo específicos. Aquellos espacios neutros, "fuera de lugar", distópicos, contradictorios, dialogan con referentes temporales concretos. Las películas aluden constantemente a la coyuntura política nacional de aquellos años. Estas alusiones, aunque evidentes para los espectadores de aquel momento, no son directas. A continuación analizaremos brevemente algunas de ellas.

En *Alianza para el progreso*, por ejemplo, el final de la escena en la que un grupo comando asesina al personaje del sindicalista concluye con un cartel que reza: "¿Quién mató al lobo?" Esta cita tiene un

doble desplazamiento: por un lado hace referencia al libro de Rodolfo Walsh *¿Quién mató a Rosendo?*, sobre la muerte misteriosa del sindicalista Rosendo García en 1966. Y por el otro, se refiere a "El Lobo", apodo de Augusto Timoteo Vandor, dirigente sindical de gran poder político que es asesinado (en condiciones similares a la de García) en 1969, en su propio despacho.

La familia unida esperando la llegada de Hallewyn utiliza la idea de familia como una gran alegoría política, con un referente político directo: el Gran Acuerdo Nacional firmado por el general Lanusse en 1971. [11] Por otra parte, el personaje de Hallewyn remite directamente a la figura de Juan Domingo Perón, que en ese momento se encontraba todavía en el exilio. [12] Al comienzo del film aparece un cartel en donde se describe a Hallewyn como una figura ambigua y contradictoria (similar a la posición de Perón y su juego pendular entre la izquierda y la derecha de su movimiento); los personajes que están por fuera de la casa (el lumpen, las prostitutas, los jugadores, los marginados) aguardan con ansias la llegada de Hallewyn, mientras que la familia burguesa de clase alta está aterrada con la posible llegada del "vampiro" misterioso. En *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*, el discurso radial está construido como una "cadena nacional". [13] En la película, la transmisión radial comienza con el sonido de una marcha militar, lo que en esa época implicaba un Golpe de Estado. De hecho, las primeras frases del discurso, son las mismas que utilizó el entonces presidente de facto Juan Carlos Onganía en 1970 para referirse al "ajusticiamiento" del general Aramburu. En *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* la referencia temporal es directa. La acción transcurre en el mismo año de su realización. Este dato lo proporciona el protagonista cuando a través de su relato en *off* se refiere a la exposición organizada por el Gobierno en aquel momento. [14] Con alusiones directas al mundial de futbol realizado ese mismo año en la Argentina, Beto Nervio comenta: "Expovaca es, para quien tiene la memoria débil, la exposición internacional organizada por los dirigentes de Subterra para blanquear la imagen deteriorada del país en 1978".

De manera sistemática, las películas apelan, en un mismo movimiento, a dos universos diegéticos diferentes: al onírico y fantástico por un lado (a través de la espacialidad), y al referente social y político concreto –la Argentina de los años setenta–, por el otro (a través de las alusiones temporales). Y es esa oscilación, ese continuo vaivén entre uno y otro, lo que permite construir las alegorías políticas de los filmes.

La ciudad vacía. El espacio como alegoría política

A pesar del clima de gran fervor político que se vivía en aquel momento en la Argentina, los directores marginales tenían (no sin cierto tinte premonitorio) desconfianza y recelo de esa revolución que se creía inexorable. En esos primeros años de la década del setenta, y como consecuencia de la Revolución Cubana, las revueltas por la liberación nacional ocurridas en diferentes partes del mundo, las manifestaciones obreras y estudiantiles locales (el Cordabazo la más emblemática) y la creciente fuerza de las organizaciones armadas, se conformaba un panorama político que auguraba una revolución inminente. Cuando Miguel Bejo filma en 1978 *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, ya en pleno proceso militar, la situación política era otra.

Si en los filmes militantes, pensemos en *La hora de los hornos* (Getino y Solanas, 1966-1968), las masas obreras organizadas eran el actor revolucionario por excelencia, en el cine marginal se cuestiona la existencia misma del pueblo como agente social. [15] . Si aquel cine político había colmado sus pantallas con miles de personas en las calles, aquí las calles están vacías. Mientras que en gran parte del cine político latinoamericano el pueblo rebalsa la pantalla, que continúa indefinidamente más allá del plano y que se extiende como un fuera de campo constante, los cines marginales se caracterizan justamente por la ausencia de multitudes en escena. Para Gonzalo Aguilar (2010) una de las características fundamentales de la representación del pueblo en el cine es la aparición de muchos cuerpos, "incontables", que deben "moverse en direcciones orgánicas" en función de una coreografía que los agrupa. En estos filmes, en cambio, habitan personajes solitarios que se desplazan como huérfanos en un mundo pos apocalíptico.

La ciudad se vuelve un espacio peligroso y aterrador. Las calles están sospechosamente desoladas. En una de las escenas finales del film de Bejo, Beto Nervio reflexiona mientras camina por la calle Corrientes: "La ciudad se veía extrañamente despoblada. Quizás estaba allí la respuesta. ¿Qué le había

sucedido a esta ciudad desde que yo era joven? Encontrarse con los amigos, las tardes en el café (...) comencé a sentirme traicionado, amenazado, aislado". Su preocupación no era menor; un par de escenas más tarde el protagonista sería asesinado a manos de su enemigo y funcionario del terror extranjero, Super-Super.

Puntos suspensivos, por su parte, termina con una panorámica de la ciudad al amanecer. Un paisaje desolador que contrasta con el ritmo vertiginoso del comienzo del film, en el cual centenares de transeúntes caminan absortos por la calle Lavalle. [16] En esta escena conclusiva, una voz *over*, que no se corresponde a ningún personaje sino a una instancia que se encuentra por fuera de la diégesis, recita un poema de Konstantin Kavafis mientras se muestran imágenes de una Buenos Aires desierta: "¿Por qué las calles y las plazas se vacían tan rápido? ¿Por qué vuelven todos a casa con aire tan sombrío? Porque la noche ha caído y los bárbaros no llegan. Llega en cambio gente de la frontera y dice que no hay bárbaros a la vista. ¿Qué haremos sin bárbaros?"

El pueblo está ausente. No hay manifestaciones, marchas o expresiones de rebeldía. Tampoco la violencia represiva está presente en las calles. Pero no porque no exista, sino porque los delitos se cometen puertas adentro. En espacios cerrados que les permiten a los asesinos y torturadores no dejar rastros, evidencias o posibles testigos. La tortura y posterior asesinato del guerrillero a manos de los soldados ocurre dentro de un baño en el film de Ludueña. Beto Nervio es torturado primero y asesinado después por su rival Super-Super dentro de su propia oficina. De modo similar, los sucesivos asesinatos y torturas de *Alianza para el progreso* están situados en espacios privados (una oficina, un *bunker*, una habitación). En el mismo film, un teatro en donde un intelectual artista [17] realiza sus obras, termina siendo simbólicamente el campo para la batalla final entre los guerrilleros y los comandos estatales.

En algunos casos el espacio público ni siquiera aparece representado, solo evocado desde un fuera de campo amenazante. En *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*, el *afuera* se inmiscuye en el espacio privado de una habitación de un hotel alojamiento sin ninguna posibilidad de escapatoria. La voz (instancia omnisciente y total) invade el espacio privado y regula hasta las actividades más íntimas. Por su parte, *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* plantea una construcción espacial binaria. Por un lado, se encuentra el espacio de la casa, el *adentro*, el espacio representado, el lugar de la familia burguesa, de la Ley, la moral y las buenas costumbres. Por otro lado, el *afuera*, el espacio aludido, el terreno de Hallewyn y de los seres marginales que amenazan con irrumpir en la casa y desestabilizar el orden del hogar. Sin embargo, la supuesta armonía familiar que el film describe en sus comienzos no es tal. A medida que avanza la película se torna evidente que la familia está unida por lazos perversos y patológicos. Como lo demuestra la escena cuasi incestuosa en la cual el hijo se erotiza con la imagen de difunta madre. O en la secuencia final, cuando los hombres de la familia deciden sacrificar a la Hija en un ritual de sangre y horror. Si en el film de Kleinman es el espacio exterior (nunca actualizado) el que representa la instancia barbárica, en el film de Bejo la fórmula se invierte y el espacio privado, íntimo pasa a convertirse en el núcleo de la corrupción y el salvajismo.

Conclusión

Las películas subterráneas no se limitan a mostrar el horror en sus múltiples manifestaciones (fusilamientos, vejaciones, torturas, asesinatos) sino que construyen un espacio terrorífico en sí. La ciudad pasa a convertirse en el mismísimo infierno. Buenos Aires, lugar en donde transcurren las acciones, adquiere un matiz particular, se torna oscura, rara, tenebrosa. Apelando de manera simultánea a la identificación y al distanciamiento, el espacio se percibe inestable y siniestro. Esta *familiaridad extrañada* es la que impera en el espacio distópico y apocalíptico de *Alianza para el progreso*; en el espacio contradictorio (Buenos Aires/Calcuta) de *Puntos suspensivos*, en el espacio alegórico (Buenos Aires/Subterra) de *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*. Pero también en todos aquellos espacios elididos y no representados. Los espacios amenazantes que no son actualizados en la pantalla, como el espacio del *afuera* en *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, o el espacio del poder totalitario y represivo en *Repita con nosotros el siguiente ejercicio*.

El espacio no opera únicamente como un telón de fondo en donde los hechos tienen lugar. Sirviéndose de las posibilidades narrativas, pero sobre todo simbólicas, de los diversos géneros cinematográficos a

los que las películas recurren (el cine bélico, el cine de terror, el film *noir*, el cine documental), los filmes construyen un espacio totalitario, asfixiante y tenebroso que remite a la situación política y social de la Argentina de los años setenta. La conformación espacial tiene un correlato simbólico que sostiene y refuerza las alegorías políticas que las películas subterráneas construyen, fundamentalmente a partir de las referencias temporales.

La agresión y la violencia que eran infligidas desde los estados dictatoriales fueron trasladadas a la pantalla sin reticencias. Pero, de la misma manera que lo han hecho en sus películas, incorporando y subvirtiendo el discurso de representación hegemónico, estos cineastas marginales han logrado transformar la violencia totalitaria, en una violencia insurgente, contestataria. De una violencia que silencia, ordena, acalla, anula, a una violencia que estalla en múltiples direcciones, que proclama la anarquía y el caos. Violencia de la representación y de la narración; una violencia dirigida al espectador, al que estas películas no intentaban conquistar ni transformar. Gesto transgresor, último grito desesperado de un tipo de cine que se cercenó con la más terrible y devastadora de las dictaduras argentinas.

Bibliografía

Aguilar, G. (2010). El pueblo como real. Hacia una genealogía del cine latinoamericano, ponencia presentada en el simposio *El cine como historia, la historia como cine*, Cambridge, Inglaterra: [18] .

Aguilar, G. (2005). La hora de los hornos: historia de su recepción. En C. España (Dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957-1983)*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Cozarinsky, E. (1973). Trabajando en y con la materialidad del cine. *Hablemos de Cine*, n. 65.

Freud, S. (1982). *Lo siniestro*. Buenos Aires: Homo Sapiens. (Publicado originalmente en 1919)

Getino, O. y Velleggia S. (2002). *El cine de las historias de la revolución*, México DF: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios.

Ludueña, J. (1974). Un film político donde ganan los malos: una comedia musical donde pierden los buenos, *Clarín*, 31 de enero.

Mestman, M. (1999). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación, *Biblioteca CLACSO*.

Disponible en http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/grupos/sel/09mest.pdf (última visita: 2 de mayo de 2014).

Monteagudo, L. (1993). Entrevista a Edgardo Cozarinsky. *Film*, n. 2, junio/julio.

Orr, J. (1993). *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity.

Ortega, M. L.(2008). Cine directo. Notas sobre un concepto. En M. L. Ortega y N. García (Eds.). *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid: T&B.

Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Oubiña, D. (2006). Vanguardia y ruptura en el cine alternativo de los años 70. En *Cuadernos de cine argentino. Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*, Buenos Aires: INCAA.

Oubiña, D. (2005). Aquí y en otra parte: Godard en latinoamérica, *Artecontexto*, n.7.

Ruoff, J. (2006). Introduction: The Filmic Fourth Dimension: Cinema as Audiovisual Vehicle. En J. Ruoff (Ed.). *Virtual Voyages. Cinema and Travel*. Durham y Londres: Duke University.

Tirri, N. (Comp.) (2000). *El grupo de los Cinco y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Secretaría de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B.

Wolkowicz, P. (2011). Militantes del partido cinematográfico. Reflexiones de los cineastas *under*. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, vol. II*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Notas

1

Es el término que utilizan Getino y Vellegia (2002) para referirse al cine que estaba comprometido políticamente y que consideraba el quehacer cinematográfico como apoyatura de una determinada política partidaria (p. 13).

2

El corpus de películas subterráneas está conformado por ocho filmes realizados durante la década del setenta, más precisamente entre 1970 y 1978. Además de las películas que abordaremos en este artículo, se encuentran: *La pieza de Franz* (Alberto Fischerman, 1973), *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio Ludueña, 1974) y *El búho* (Bebe Kamin, 1974).

3

representada por las instituciones tradicionales de la Iglesia y el Ejército

4

Hay una escena que, de manera simbólica, condensa esta idea: el Coronel hace un *striptease* con su uniforme reglamentario mientras pronuncia palabras sueltas como “Patria… familia… tradición”. Sin

embargo, unos segundos más tarde, se viste de traje y se convierte un típico burgués; un hombre de negocios, modificándose también su discurso. Se refiere a cuestiones de índole económico-empresarial, "habla sobre desarrollismo con la jerga de los animadores políticos de la TV" explica Cozarinksy (1973, p. 17).

5

Durante el período del cine clásico argentino era usual ubicar los acontecimientos en otro tiempo o espacio para que los conflictos que allí se representaban no fueran leídos como una crítica de la situación política y social de ese momento, y por lo tanto evitar cualquier tipo de censura por parte de entes estatales.

6

Miguel Bejo señala que esa vieja casona en realidad se encontraba en pleno centro de la Ciudad de Buenos Aires (entrevista con la autora).

7

El film comienza con una secuencia denominada "¿Quién es este hombre?" Pero la imposibilidad de conocer efectivamente al personaje (solo lo vemos desde diferentes ángulos y no se aporta ningún tipo de información acerca de él) nos prepara para sospechar de la supuesta transparencia y literalidad del título de la secuencia que nos ocupa.

8

Durante las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta, varios estudios cinematográficos como MGM o Paramount se dedicaron a producir de manera sistemática películas documentales sobre distintos países (en general periféricos, alejados y exóticos para el público norteamericano). Uno de los nombres más representativos de este período fue Fitzpatrick que realizó la serie *Traveltalks: The Voice of the Globe* primero y *Vistavision Visits* después. Según Ruoff (2006), "Los *travelogues* de Fitzpatrick proveían un repertorio de imágenes y conceptos sobre el mundo exterior en una época en que las películas extranjeras no llegaban al público norteamericano y cuando muy pocos norteamericanos podían viajar a Ceylon, Argentina o Japón, por mencionar algunos de los destinos de Fitzpatrick" (p. 13).

9

El director se refiere a estas voces como un "falso castellano inubicable de los *travelogues* de Fitzpatrick que en los años 40 asolaban toda América Latina; debajo y en sus intersticios, el mismo comentario, leído en inglés, con acento del falso hindú de Hollywood, un poco como Peter Sellers en *La fiesta inolvidable*" (Monteagudo, 1993).

10

Un interrogante que se abre a partir de esta secuencia, es qué sucede cuando el film es exhibido en otros países, con otros espectadores que no están familiarizados con los rostros, los ambientes, los lugares que se muestran en la película. Podemos suponer (ya que no tenemos información al respecto) que no comprenderían este choque entre las imágenes y los sonidos. Para ellos esa ciudad que aparece *sería* realmente Calcuta. ¿Podría llegar a pensarse entonces que, en determinados contextos de exhibición, y no por una intencionalidad manifiesta de la enunciación, esta secuencia pasaría a convertirse en un *fake*?

11

Se denominó Gran Acuerdo Nacional (GAN) a la propuesta política que dio a conocer en las primeras semanas de julio de 1971 el mandatario de facto Alejandro Agustín Lanusse, ante el agotamiento de la llamada Revolución Argentina. El GAN proponía un acuerdo entre las principales fuerzas políticas a fin de restablecer las reglas del juego electoral y del régimen político democrático y realizaba una amplia convocatoria a toda la ciudadanía para que participara activamente en este proceso.

12

Dice Ludueña sobre el film de Bejo: "Era la época del GAN y a eso respondía la unión familiar" y señala: "la película era un tanto premonitoria (...) La película se filma en diciembre de 1971, y Perón retorna a la Argentina en el 72." (En Tirri , 2000, p. 98).

13

Un discurso que se emite por todas las frecuencias radiales y que es utilizado por el presidente de la Nación para realizar importantes anuncios.

14

La exposición se llama Expovaca. Una clara ironía que remite a la tradicional exposición Rural en la cual desfilan animales y que se realiza todos los años en el país, reuniendo a las clases oligárquicas y terratenientes.

15

En este sentido, las películas subterráneas se alejan de la perspectiva más combativa del cine militante. Los directores critican abiertamente la lectura teleológica que hacen de la historia los llamados "nuevos cines latinoamericanos" y de la confianza que estos tienen en el cine como medio capaz de transformar a las masas en sujetos revolucionarios. Véase mi artículo *Militantes del partido cinematográfico. Reflexiones de los cineastas under* (Wolkowicz, 2011)

16

Aunque en estas primeras imágenes aparece representada una multitud en escena, la atomización de las figuras que caminan ensimismadas y alienadas no hace otra cosa que constatar la ausencia de aquella coreografía orgánica de la que habla Aguilar.

17

El personaje del artista –que es a la vez, escritor, dramaturgo, pintor, poeta y músico-– es mostrado como un ser engreído, pretencioso, avaro e hipócrita. Se dice revolucionario pero acepta dinero de USA (el personaje que representa el imperialismo extranjero) a cambio de un mural; escribe canciones de protesta y habla de tomar las armas ("la libertad es fundamental para el artista. Es la lucha primera de un intelectual latinoamericano comprometido"), pero cuando aparece el momento de unirse a la lucha revolucionaria, dice que tiene cosas más importantes que hacer.

18

s.n

Como citar: Wolkowicz, P. (2020). El espacio siniestro, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2026-09-14] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-espacio-siniestro/1027