

RESEÑA DE LA VÍA SUBTERRÁNEA. VANGUARDIA Y POLÍTICA EN EL CINE UNDER ARGENTINO

POR IVÁN PINTO

Reseña de Paula Wolkowicz. *La vía subterránea. Vanguardia y política en el cine under argentino*. Buenos Aires: Librería, 2022, 348 pp., ISBN 978-987-3754-29-6

En su canónico análisis sobre el expresionismo alemán, Sigfried Kracauer no dejó de insistir en la potencia pre-figurativa del movimiento a la luz del posterior ascenso del nacional socialismo. De ahí esa obsesión por las figuras autoritarias y la construcción a larga escala de varias de sus alegorías sociales recurrentes, que obscurecían la narración a favor del aspecto subjetivo de temor o incertidumbre. El antecedente expresionista como movimiento (y su lectura) sirve como modelo para abrir una serie de preguntas respecto a movimientos cinematográficos en Latinoamérica y Argentina, lugar donde la primacía del documento cinematográfico ha derivado en una conjunción teórico-interpretativa balanceada hacia las dimensiones más “realistas” que “formativas” de la imagen cinematográfica, siguiendo al propio Kracauer.

Cito esto, a la luz del estudio *La vía subterránea. Vanguardia y política en el cine under argentino* solo para poner de relieve una circunscripción algo más amplia de su valor relativo no solo a la historia del cine argentino si no también a otros arcos de relación (movimientos de vanguardia, cine latinoamericano, cine político) y su vinculación a una determinada agenda de lectura, esto a la luz de un grupo de películas y cineastas donde la primacía de la ficción- comprendida en una zona amplia y densa de trabajo- parece estar presente desde un inicio como *programa*, desplazando el valor testimonial y documental hacia el espacio de la alegoría, la subjetividad y la opacidad.

Tal como se recalca en la introducción el libro de Paula Wolkowicz es el primer acercamiento a un grupo de directores y sus obras (Edgardo Cozarinsky, Bebe Kamin, Miguel Bejo, Julio Ludueña, Edgardo Kleinman, Alberto Fischerman) durante un período (1968-1978) , mayormente ignorados por la crítica, los cuales habían sido abordados algo de refilón pero nunca directamente, ensombrecidos, quizás por otros acercamientos vinculados al cine militante o el cine experimental, dos corpus de los que el estudio marca su equidistancia.

Basado en su tesis doctoral, el libro está estructurado en tres grandes secciones. La primera (*La vía subterránea*), abarca las filiaciones grupales, las estrategias económicas, materiales

e intelectuales que podrían circunscribir la actividad de este grupo, posicionando la figura del intelectual crítico (por sobre la del intelectual comprometido), cuestión que se reconstruye a la luz de las intervenciones en textos y entrevistas del período en revistas especializadas como *Cine & Medios* o *Filmar y ver*. Aquí se estudia tanto su origen intelectual así como procedencia (más bien del mundo de la publicidad), así como sus afinidades intelectuales (la filosofía, el psicoanálisis, el estructuralismo). La segunda parte (*Intersecciones: el underground y el campo cinematográfico marginal*), establece el diálogo con referentes y debates del campo cinematográfico argentino que sitúan antecedentes inmediatos: aquí se aborda tanto la (no) relación con la vanguardia propiamente experimental del período (Claudio Caldini, Narcisa Hirsch, el Di Tella) y su cercanía más bien a tres filmes que los intersectan: *The players vs Los Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969), *La hora de los hornos* (Grupo cine liberación, 1968) e *Invasión* (Hugo Santiago, 1968), tríada que se sitúa como antecedente inmediato de los filmes del cine “under”. De estos tres, *The players..* es el que más se acerca al grupo, ya sea por las estrategias formales adoptadas como por el rol de Fischerman como padrino espiritual del grupo, y cuyo mediometraje *La pieza de Franz* (1973) la autora sitúa dentro del propio movimiento. Respecto a la *La hora de los hornos* se trata de una de las apuestas interpretativas del libro, ya que la autora sitúa a contrapelo de los propios textos y debates de los autores, una vinculación directa de estos autores con varios procedimientos del cine militante (como la crítica a la cuarta pared, la cuestión de la violencia o su modo de producción), lo que está directamente vinculado al *happening* político desarrollado por este grupo conocido como “La noche de las cámaras despiertas”, serie de cortometrajes con inspiración de los *Cine-tráctcs* del 68 parisino, que fueron realizados en pocos días y proyectados en un acto político en Santa Fe a modo de protesta contra la censura¹. La cercanía con *Invasión* se vuelve más visible a partir menos de un modo de producción, que de su cercanía a una cartografía fantasmática de la ciudad y la vía de la ficción (posición defendida por los autores por sobre el documental) como la posibilidad de construcción alegórica.

Esta triple intersección, marca un territorio amplio de relación para el grupo de filmes compuesto por el cine subterráneo en los que centralmente Wolkowicz ubica a: *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1971), *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971), ... (*Puntos suspensivos*) (Edgardo Cozarinsky, 1970), *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (Edgardo Kleinman, 1972), *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio Ludueña, 1973), *La pieza de Franz* (Alberto Fischerman, 1973), *El Búho* (Bebe Kamin, 1974-1975) y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Miguel Bejo, 1978), para cuyos análisis la autora deja la tercera sección *Entre la vanguardia y la política*.

En esta sección, podemos, al fin, materializar las obras y comprender con mayor claridad las características específicas que podrían aunar a este “movimiento inestable” como lo llama la autora, en tres grandes ejes o características. Por un lado **la violencia**, una violencia que es tanto referido a una violencia representada (particularmente referida a la de la dictadura que

1. Se trata de una de las pocas pero contundentes referencias al grupo en cuestión, realizada por Beatriz Sarlo en el libro *La máquina cultural* (Siglo XXI; 1998), cuestión que inspiró el documental “La noche de las cámaras despiertas” (Víctor Cruz, Hernán Andrade, 2002), el que puede verse en Youtube.

los enmarca), cuestión que aparece con marcada presencia en filmes como *El búho* y particularmente *Alianza para el progreso* (quizás la más directa políticamente del grupo) a través de acciones físicas como la tortura, el asesinato o el suicidio. Pero se trata, a su vez, de una violencia presente en la propia representación, una lectura que se establece desde una cierta idea de ruptura formal, en línea con las lecturas de Jean-Louis Baudry, Ismail Xavier y Noel Bürch en ejes como la opacidad, la reflexividad, la fragmentación o las nuevas formas de actuación teatral, todas confluyentes en una “estructura de agresión”, siguiendo a Bürch, comprendidas como acciones formales y materiales de sentido de cara al espectador.

Basada tanto en la estética del *trash* norteamericano como en la llamada “estética do lixo” en Brasil referidas al Cinema Marginal (con quienes la autora busca un vínculo), la estética de la **basura** es algo que también se vuelve gravitante en estos filmes, ya sea por una vocación por “lo feo, lo inorgánico, lo antiestético” (199), como por una estética del palimpsesto situada a modo de inter e hiper-textualidades: referencias a otros filmes, como el caso de las citas a Mario Bava o Murnau, o la relectura subversiva de textos mayores, como es el caso de Shakespeare, o las citas abiertamente a géneros menores como el noir, el cómic o el terror.

La que, quizás, sea la operación que le da mayor sustento a la lectura, es, por cierto, la última, la veta **alegórica**, cuya dimensión se vuelve relevante a la luz de los contextos sociales y políticos que enmarcan al cine subterráneo, y cuya densidad material y subjetiva se vuelve correlativa con un espacio donde la autoridad, la violencia, el complot o la persecución propios de las dictaduras que asolan el país entre 1966 -1973 y 1976-1983. Es aquí, quizás, donde a su vez se nuclea el carácter radicalmente escéptico de estos filmes, cuestión que los diferencia radicalmente con el cine militante del período, particularmente en sus vetas nacionalistas y populistas, pero así también con la tendencia alegórica de corte nacional como se visualiza en filmes como los de Subiela o Solanas en el período de la década del ochenta². Una crítica particularmente relevante ilustra aquí esa línea de diferencia respecto al “Nuevo cine latinoamericano” y esta es la crítica a la épica histórica, particularmente al héroe revolucionario y el rol de una vanguardia iluminada. Un interregno interesante que no despolitiza estas obras si no que en muchos casos confronta el agotamiento de algunas estrategias, como es la llamativa crítica al “intelectual revolucionario” (crítica coincidente con otros acercamientos latinoamericanos hacia la década del 70 como son Luis Ospina, Glauber Rocha o Raúl Ruiz). Esta crítica actualiza el reparto de los imaginarios al cual este cine hace frente, en el marco de una validación internacional del cineasta revolucionario que filma el padecer latinoamericano.

Una última parte del libro se vincula tanto a su recepción, como su circulación e itinerario posterior. Aquí se registra el anacronismo de estas obras: incomprendidas por las revistas especializadas de su tiempo y a larga escala criticadas por no cumplir con las expectativas latinoamericanistas. Para luego descubrir una tardía y lenta recuperación, aunque cabe decir no

2. Se trata de otra diferenciación con las agendas de lectura que cabría profundizar y es la relativa al cine barroco de los ochenta. Sobre esto ver: “El barroco en el cine de los años ochenta en América Latina” (Romero, 2019, FCE)

a modo de movimiento si no desde la especificidad de algunos autores (de ellos Cozarinzky es quien más ha contado con una trayectoria posterior de reconocimiento).

La lectura del libro de Paula Wolkowicz se vuelve sugerente a la luz del itinerario propuesto, la documentación es generosa en detalles para construir un objeto de bordes definidos, en una estrategia concéntrica que va desde los bordes (las condiciones, las ideas, la filiaciones, el campo, lo colindante) hasta su núcleo (sus operaciones materiales y finalmente sus discursos ideológicos), para terminar en su proyección y tardía recuperación como movimiento. A partir de aquí surgen algunas ideas que comparto.

El cine subterráneo se vuelve un fenómeno sumamente llamativo a la luz de los estudios históricos sobre cine argentino y latinoamericano, construyendo un espacio para una línea de interrogantes que bien podríamos trazar en variaciones amplias: una posición situada políticamente que dialoga, valida y disputa las estrategias del nuevo cine latinoamericano, una especie de continuación por otra vía, que lo emparenta a las estrategias de radicalización formal del modernismo político, y encuentra un lugar intermedio que supera la dicotomía “vanguardia del contenido” vs “vanguardia de la forma” como Peter Wollen circunscribió las “dos vanguardias” en su momento.

En el marco de un autocuestionamiento de la historia del cine latinoamericano de los últimos años (nuevos corpus, enfoques, problemas, cronologías), esta resistencia “desde dentro”, se politiza al momento de debatir las circunscripciones de la división internacional del trabajo intelectual dictadas desde el primer mundo, una “falla” que estuvo presente incluso en Fredric Jameson acerca de su debate en torno a la alegoría nacional y las producciones artísticas de los países del tercer mundo. Habría que profundizar a la luz de ello un debate que asoma en la dimensión ideológico-alegórica del libro que vislumbra una salida heterogénea y radicalmente prolífica que toma la experimentación, la densidad ideológica y el discurso crítico como orientaciones rectoras para un territorio de análisis futuro, en una línea exploratoria y latinoamericana que bien podría redefinir las distancias entre política y experimentación como cuestión escindida, para abrirnos a un correlato subterráneo y maldito (pienso rápidamente en: Cristián Sanchez, Carlos Flores, Carlos Mayolo, Luiz Rosemberg Filho, Luis Ospina, Andrea Tonacci, entre otros).

Del lado de la *ficción* como posibilidad radical de lectura – en una definición que nos retrotrae a Piglia, Saer y Borges- podríamos pensar esa consonancia expresionista que buscábamos citar al inicio. La necesidad radical de pensar las potencias ficticias, imaginales y formativas de la imagen cinematográfica latinoamericana.

Iván Pinto (CYTV, FCEI, Universidad de Chile)

ivanpintoveas@gmail.com

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en estudios latinoamericanos, Universidad de Chile. Licenciado en Estética de la Universidad Católica de Chile y de Cine y televisión en Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires).

Editor general del sitio <http://lafuga.cl>, especializado en cine contemporáneo. Fundó y dirigió hasta el 2021 <http://elagentecine.cl> sitio dedicado a la crítica de cartelera, festivales y estrenos de circuito independiente. Ha sido co-editor de las antologías *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Uqbar 2010, junto a Valeria de los Ríos), *La zona Marker* (Ediciones Fidocs, 2013, en conjunto con Ricardo Greene) y de *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock* (Ediciones Calabaza del diablo, 2016, junto a Álvaro García y Ximena Vergara.); *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2020-2020* (Metales Pesados, 2021, junto a Carolina Urrutia); *Raúl Ruiz: Potencias de lo múltiple* (Metales Pesados, 2023, junto a Ignacio Albornoz) y junto a Claudia Aravena co-autor del libro *Visiones laterales. Cine y video experimental 1957-2017* (Metales Pesados, 2018). Ha realizado clases en varias universidades nacionales, entre ellas: Universidad de Valparaíso, Universidad de Chile, Universidad Católica, Usach. Entre los temas que desarrolla se en docencia, se encuentran: cine documental, cine latinoamericano, crítica de cine y cine contemporáneo. Co-dirige la colección de ensayos de cine La Fuga+ Metales Pesados junto a Carolina Urrutia. Durante el 2023 finalizó proyecto Fondecyt posdoctorado en el Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.