

BUENOS AIRES UNDERGROUND

Rodrigo Alonso

Presentado en: *Jornada de Homenaje: Los Primeros Cien Años de Cine en Argentina*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. 1997.

INTRODUCCIÓN

El cine *underground* [1] tiene, en nuestro país, un momento de relativo apogeo entre 1965 y 1978, cuando un grupo de realizadores disconformes con las limitaciones de la industria cinematográfica decide seguir el ejemplo de las corrientes alternativas internacionales y generar una producción al margen de lo institucionalizado.

En formatos de fácil acceso para los artistas pero de difícil distribución, surge un cine de características muy personales, desatento a otras corrientes alternativas del momento (como el cine político) pero no menos ideologizado en su rechazo a las imposiciones formales del MRI [2] y del sistema de distribución de la industria.

Un cine que privilegia temas y estados anímicos por sobre lo anecdótico, que evade la censura operante desde lo comercial y lo político, que encuentra un camino con menos intermediarios hacia su público. Un cine sin espacios determinados ni determinantes, sin crítica, oculto, casi clandestino.

EL UNDERGROUND ARGENTINO COMO "UNDER"

Incluso a nivel internacional, el cine *underground* presenta muchas dificultades para su definición [3]. No hay lineamientos estéticos que lo caractericen unívocamente, ni siquiera una homogeneidad de criterios en sus realizadores. Más bien, los rasgos que permiten delinearlos son de tipo sociológico antes que estético: un sistema de distribución restringido y personalizado, en salas alternativas o improvisadas, y un acceso a la producción limitado o marginal.

Lo cierto es que el *under*, aún cuando toma su nombre de la corriente norteamericana, no es un fenómeno exclusivo de los Estados Unidos. Existe en casi toda sociedad con un sistema de producción cinematográfica altamente industrializado. No obstante, la Argentina es prácticamente el único país latinoamericano que cuenta con una sólida producción en este sentido.

Dos factores son los que confluyeron para que ello ocurriera. Por un lado, las presiones de una industria con pautas de producción muy determinadas, organizada en torno a un cine de neto corte narrativo ficcional; un cine heredero de una codificación lingüística sustentada en la planificación clásica elaborada principalmente por el sistema de estudios de Hollywood de los años 1930s y 1940s, vigilado políticamente desde un Ente de Calificación Cinematográfica que controlaba toda su producción desde el proyecto al resultado final.

Por otra parte, el espíritu de una generación en rebelión generalizada, ansiosa de una narrativa diferente y en la búsqueda de un espacio para cuestiones pendientes de un replanteo sin dilaciones: la libertad sexual, las relaciones familiares, la inserción social de los jóvenes, los proyectos de sociedad. En efecto, es la época de la liberación sexual animada por las teorías de Wilhelm Reich y de la "muerte de la familia" fundada en los postulados de la antipsiquiatría, pero también es una época de profunda inestabilidad política y social, de permanente persecución ideológica, de una imagen "oficial" de la juventud signada por las marcas de la subversión y lo perverso.

En esta coyuntura cobran sentido los hechos que determinaron la aparición de nuestros realizadores *under*. En 1962, el realizador norteamericano y teórico del New American Cinema, Jonas Mekas, presenta en el Festival de Mar del Plata su film *Guns on the Trees*. Tres años más tarde, otros de sus filmes se exhiben junto a algunos de Andy Warhol en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Estas exhibiciones son el puntapié inicial para un movimiento de realizadores independientes que encuentran la vía hacia una producción alternativa en el terreno de la experimentación: Narcisca Hirsch, Claudio Caldini, Marie Louise Alemann, Juan José Mugni, Juan Villoro, Horacio Valleregio,



Silvestre Byron. *Campos Bañados de Azul*. 1971.

Silvestre Byrón. Un cine que toma como modelo a la producción *under* internacional, orientada principalmente hacia una metanarrativa filmica, y que guarda escasos puntos de contacto con otras producciones de tipo experimental o *under* en nuestro país, como el cine de Alberto Fischerman o el cine político, por ejemplo [4].

LA IMPORTANCIA DE NO LLAMARSE ENRIQUE CARRERAS

Hacia finales de la década de 1960 comienzan a aparecer las primeras producciones *under* argentinas. Los realizadores se reúnen en la necesidad de generar espacios de exhibición al margen de la industria, pero también, para ayudarse mutuamente en la disponibilidad de los recursos necesarios para la producción. Las primeras exhibiciones se realizan en espacios totalmente no convencionales –galpones o casas prestadas– y luego en el Instituto Goethe, que les ofrece un espacio de exhibición, el acceso a filmes extranjeros y la posibilidad de formarse en la técnica experimental a través de un taller que el realizador alemán Werner Nekes realiza en Ezeiza.

Esta producción al margen de la industria involucra dos aspectos fundamentales a la hora de analizar el fenómeno *under* en Buenos Aires.

En primer término, la evasión del dispositivo industrial elimina las determinaciones sobre los filmes. No hay pautas de duración, tipo de imagen, calidad, formatos. Las producciones son breves, realizadas en Super 8 (excepcionalmente en 16 mm), con cámaras pequeñas y película reversible, lo que abarata enormemente los costos de producción. Alternan de manera indistinta película en color y monocroma, silencio y sonido. No hay interés en ocultar el dispositivo fílmico, sino todo lo contrario: en todo momento se pretende que el espectador sea conciente de ver un film.

Tampoco hay determinaciones temáticas: en general no se busca contar historias sino más bien estados de ánimo, emociones, preocupaciones existenciales o estéticas. Cierto corte psicologista marcado atraviesa los filmes, que no realizan ningún tipo de concesiones a la moral burguesa media que la institución cinematográfica tanto cuida y protege. No es infrecuente el desnudo frontal, las fantasías parricidas o matricidas, cierta atracción por lo prohibido.

En segundo lugar, la forma particular en que se exhiben los filmes coloca al espectador en contacto directo con el realizador. En efecto, la película reversible no permitía la realización de copias. El hecho de tener que proyectar siempre el original unido a la necesidad de los realizadores de generar sus propios espacios de exhibición puso a éstos en relación directa con los espectadores de sus filmes y sus reacciones. No eran raras las discusiones o exaltaciones más o menos violentas de los asistentes; como señala Silvestre Byrón "sabíamos como comenzaría la exhibición, pero nunca cómo iba a terminar" [5].

UNDER ARGENTINO Y TEORIA FÍLMICA

En tanto alternativa al modelo institucional, el cine *underground* constituye, para Edward Small, un claro ejemplo de "Teoría Directa" [6], entendiendo por tal a la capacidad que tienen determinados filmes de producir una reflexión sobre la situación cinematográfica o sobre las pautas que rigen su funcionamiento discursivo; en el caso del *under*, dicha capacidad metacinematográfica se fundaría en el concepto saussureano de valor.

El cine *under* argentino encuadra perfectamente en tal caracterización: en su desobediencia formal y narrativa al MRI pone al descubierto la rigidez del sistema cinematográfico industrial, cumplimentando dos características que Renan [7] señala como las bases de la reflexividad propia del cine *underground*: por un lado, una "opacidad" estructural que hace que el film sea siempre visto como tal y que no aspira en ningún momento a disimular el dispositivo cinematográfico en torno a él (según el propio Renan, esto lo acerca a la tendencia del arte moderno a incorporar el proceso de producción dentro de la obra); por otra parte, la ausencia en los realizadores de una voluntad por crear una realidad ficcional para registrar, y en cambio, la preferencia por manipular la realidad existente mediante la cámara y el montaje.

Múltiples son las formas en que estos lineamientos se articulan con la producción cinematográfica tradicional y variadas las maneras particulares de hacerlo de cada obra, dada la heterogeneidad de la producción *under*. Y aunque a primera vista pareciera posible distinguir entre una corriente que partiría de las indagaciones sobre el propio medio (la obra de Claudio Caldini, por ejemplo) y otra más inclinada hacia lo temático (como la obra de Silvestre Byrón), este tipo de caracterizaciones resulta insuficiente: las obras de Narcisa Hirsch o de Horacio Valleregio, por ejemplo, son claramente un puente entre ambas tendencias.

Un análisis aparte merece la relación de esta producción con la crítica cinematográfica. Pues, a diferencia de la corriente *under* norteamericana, las realizaciones argentinas no tuvieron ningún tipo de eco en la crítica local: el hecho de que en nuestro país no dispongamos de una palabra alternativa para *underground* es una clara evidencia de esto.

No obstante, tampoco debe caerse en el error de considerarlo un discurso fílmico aislado: la colaboración de Narcisa Hirsch con Raimundo Gleyzer, la continuación de la obra de Claudio Caldini dentro del video

arte o la producción teórica de Silvestre Byrón, por ejemplo, testimonian una interacción de los realizadores con ámbitos que en muchos casos excedieron lo cinematográfico y que es necesario tomar en consideración a la hora de profundizar el análisis.



Narcisa Hirsch & Raymundo Gleyzer. *Marabunta*. 1967.



Claudio Caldini. *A Través de las Ruinas*. 1982.

CONTINUIDAD DE LO OPCIONAL

Aun cuando efectivamente tuvo una distribución marginal en el momento de su producción, el cine *underground* norteamericano goza hoy de una distribución preferente en museos y otros espacios artísticos, incrementada por su reciente comercialización en video. Los análisis sobre sus obras se han multiplicado notoriamente en los últimos años y sus realizadores cuentan hoy con un espacio real en las historias del cine más actualizadas. Su carácter marginal se desdibuja con los años.

En nuestro país, si bien algunos de esos hechos comienzan a cobrar cuerpo (por ejemplo, con la reciente creación de un área de preservación de cine experimental en el Museo Nacional de Bellas Artes), es todavía evidente que esa producción alternativa de los 60s y 70s continúa siendo lo que alguna vez se propuso: auténtico cine *underground*.

[1] La corriente de realizadores *underground* a la que me referiré en este ensayo se formó y tuvo su actuación más notoria en la ciudad de Buenos Aires. A pesar de existir alguna producción *underground* en el interior del país, no es posible caracterizar un movimiento de realizadores en las provincias como el que se verificó en Buenos Aires. Por esto, cuando hago referencia al movimiento de realizadores *underground* en nuestro país me refiero concretamente al producido en Buenos Aires.

[2] El concepto de MRI (Modelo de Representación Institucional) pertenece a Noël Burch y está desarrollado en su libro *El Tragaluz del Infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.

[3] Para una caracterización del cine *underground* norteamericano se puede consultar Tyler, Parker: *Cine Underground*, Planeta, Barcelona, 1973.

[4] Sobre la relación de la producción *under* local con la extranjera y otras formas de cine opcional en nuestro país consúltese la entrevista a Narcisa Hirsch: "Almuerzo en la Hierba" en la revista *Film*, 13, abril/mayo 1995.

[5] Tomado de la presentación del Ciclo de Cine y Video Opcional Argentino organizado por Imagen (Centro de Teoría de la Imagen) en el Centro Cultural Ricardo Rojas, 6/6/1996.

[6] Small, Edward. *Direct Theory: Experimental Film/Video as Major Genre*, Southern Illinois University Press, Illinois, 1994.

[7] Renan, Sheldon. *An Introduction to the American Underground Film*, Dutton, New York, 1967.