

La duda y la ironía. Un recorrido de los años sesenta a través de la filmografía selecta de Rodolfo Kuhn

Diego Labra¹

Resumen

En este artículo, el autor utiliza la filmografía de Rodolfo Kuhn como plataforma para recorrer los años sesenta de la Argentina. O quizás la década y su curva ascendente de radicalización política, es sólo una excusa para rescatar los films del mencionado cineasta. Sin importar el orden de los términos, el cruce entre cine e historia, entre arte y análisis, pretende aquí revelar no tanto que sucedió en esos años, sino como fueron vividos, vistos y pensados por el director, y por extensión por la generación de la que fue vocero.

Palabras clave

Cine – juventud – mercado – radicalización política.

Abstract

In this article, the author uses the filmography of Rodolfo Kuhn as a platform through which recount the sixties in Argentina. Or maybe the decade and its ascending curve of political radicalization is just an excuse to rescue the films of the afford mention filmmaker. However the order of the terms, the crossing of movies and history, art and analysis, intends here to reveal not what happened in those years, but how they where lived, seen and thought by the director, and in extension, by the generation of which he was a spokesman.

Keywords

Cinema – youth – market – political radicalization.

1. Introducción

Debo empezar reconociendo que la estructura de este trabajo surgió de forma no convencional. De mi interés por el cine de Rodolfo Kuhn, despertado por *Los Jóvenes Viejos* (1962), y una posterior profundización en su filmografía, empecé a delinear una comparación entre esta última y el contexto más amplio del desarrollo de la historia argentina de la década del sesenta. Múltiples procesos sociales y políticos comenzaron a acelerar el mundo desde el fin de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la larga Guerra Fría. El *babyboom* y el surgimiento del joven como actor social definido, la polarización del mundo en Este-Oeste o el desarrollo vertiginoso de la tecnología a causa de los avances realizados por la ciencia en su aplicación bélica, dentro del cual se incluye el cine, impactan en una Argentina con una nueva realidad propia.

Los cambios introducidos bajo el signo del peronismo, en especial un nuevo imaginario político y social, lejos de ser extirpables, como así lo pretendía el ala más reaccionaria de la Revolución Libertadora, se transforman en parte íntegra de la cultura argentina, siendo de allí en más un factor insoslayable de la vida pública y privada. Sea para abrazarlos o para enfáticamente rechazarlos, el peronismo se convirtió en la línea en la

¹ Profesor en Historia por la Universidad Nacional de La Plata, aunque cursó la primera mitad de la carrera en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente se encuentra trabajando en el CISH/UNLP, en el marco del proyecto “Formas del pasado: conciencia histórica, historiografía, memoria”, dirigido por el profesor Alberto Pérez, y preparándose para iniciar su carrera de posgrado. Contacto: extraordinarymachinemdq@yahoo.com.ar.

arena para los argentinos. El acontecer democrático bajo la condición de proscripción del movimiento político mayoritario, en un ambiente internacional marcado por el giro comunista de la Revolución Cubana, nos permite esquematizar, en forma rudimentaria, la década del sesenta como una de progresiva radicalización política. Un *crescendo* de desintegración del tejido social que encuentra su punto álgido en los estallidos sociales de fines de la década, representados por la figura del Cordobazo.

Esta realidad no se halló ausente del mundo del cine. Primero, porque ninguna práctica social cultural sucede en el vacío, sino todo lo contrario, cobra (y condensa) sentido(s) del contexto en que es realizada. Segundo, porque esto era particularmente cierto en los sesenta, donde como marca Oscar Terán, “la política se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas” (1991: 15). Afectando tanto la temática de las películas como las condiciones de su producción, regulada por entes de clara línea censora como la Subcomisión Especial Calificadora de Películas decretada por Frondizi, o el Consejo Honorario de Calificación creado por Guido y con continuidad en el gobierno de Illia, con subsidios y premios fraudulentos (Maranghello 2004).

Atendiendo a este contexto amplio es que propongo revisar la obra de Rodolfo Kuhn, miembro de la primera “nueva ola del cine argentino”, a partir de la confección de tres núcleos de análisis: el primero compuesto por los dos primeros largos del director, la ya citada *Los Jóvenes Viejos* y *Los Inconstantes* (1963); el segundo por su obra más aclamada *Pajarito Gómez, una vida feliz* (1965); y el último por el prólogo a *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969), película militante de circulación clandestina y nunca estrenada de forma comercial. Pero también se halla presente una segunda arista, la filmografía del director como unidad de análisis en sí, con una lógica interna propia estética, con sus cambios y sus permanencias, sus aciertos y sus desatinos, en clara relación con la realidad política y social.

La propuesta, entonces, queda delineada de la siguiente forma: un recorrido a través de estos tres núcleos en la filmografía de Rodolfo Kuhn, en la clave de dos líneas principales de lectura. La primera como potenciales fuentes historiográfica donde hallar un testimonio fiel, en la forma de expresión artística, del clima político y social. Siempre atendiendo que es una mirada parcial y subjetiva, atada a intereses e imaginarios propios, por no decir de clase, como señala Maranghello al indicar que “la Generación del ‘60 señala además la irrupción de la clase media antiperonista en el cine argentino” (2004: 165). En segundo lugar, leer las películas como artefactos culturales con una intención estética explícita, con una lógica propia. Remarcando lo personal del trabajo de Kuhn, inserto siempre en el presente histórico. Una división analítica de esta naturaleza resulta siempre didáctica, aunque no siempre operativa, por los menos a las capacidades propias.

2. Los Jóvenes, viejos e inconstantes

Rodolfo Kuhn no era nuevo al medio audiovisual al momento filmar su primer largo, *Los Jóvenes Viejos*, teniendo en su haber una serie de cortos realizados, entre ellos *Sinfonía en no bemol* premiado en 1957 con la medalla de bronce Festival de la Feria de Bruselas. La caracterización de varios personajes, en esta película y en *Los Inconstantes*, como creativos de publicidad nos deja adivinar asimismo que se trata de una nota autobiográfica. Permitiendo inferir el fuerte impacto que le provocó su trayecto en el mundo publicitario. Toda esta experiencia es visible en la mano firme con la que dirige su primera película. Con

maestría captura la idiosincrasia de un trío de jóvenes porteños de clase acomodada, su nihilismo retorizado y culposo, en un viaje iniciático desde la metrópoli a una apacible Mar del Plata invernal. El nudo de la tenue trama que sostiene el film es alcanzado cuando por azar se encuentran con tres chicas. De allí, sus historias se enredan cada vez más hasta llegar a un final trunco. Kuhn se hace de cierta forma responsable del universo que despliega. Este diálogo abre la película:

-Hoy es una de esas noches en que quisiera tener mucha guita.

-¿Para qué?

-Para filmar.

-¿Qué filmarías?

-Una historia de tipos jóvenes, de tipos como nosotros.

-Que aburrido

-¿Vos crees? (Kuhn [dir.] 1962).

El film se puede leer como un juego de espejos. El yo al que refiere el constante discurso autorreferencial de los personajes, en especial Roberto (Alberto Argibay) y Carlos Hugo (Emilio Alfaro), es dirigido a ellos mismos, pero también al director, y más importante aún, al espectador. El film tiene la intención de hablarle a su público, los jóvenes, acerca de ellos mismos. Son esta autorreferencialidad como necesidad y el aburrimiento como fantasma, los que dan estructura a la obra, retroalimentándose hacia el infinito. El proyecto de Roberto, quien quiere contar “una historia de tipos jóvenes, de tipos como nosotros” y choca contra ejecutivos conservadores que le contestan una y otra vez que “usted es demasiado joven y muy rebelde, yo también era así a su edad, hay que hacer concesiones y otras estupideces”, es el de Kuhn. Es él quien escribe “Somos una generación transición. No nos dejan hacer ni decir cosas, lo único que nos queda es ayudar a nuestros hijos a que las digan. Para entonces los viejos de ahora habrán muerto” (Kuhn [dir.] 1962).

¿Cuál es el yo de estos *jóvenes viejos*? Recordemos la cita de Maranghello. Este cine es el de la clase media, en este caso no tan antiperonista. Más bien, los *jóvenes viejos* aparecen como apolíticos, demasiados preocupados por su abulia para tener tiempo de prestarle atención. Pertenecientes a sectores medios urbanos, significa que tiene tanto la moratoria social para “aburrirse” así como los recursos económicos para consumir los más sofisticados productos culturales. En donde el joven, o sea ellos, es definido por su “rebeldía”. Cuando se lo nombra a Perón se lo hace sin animosidad, con más indiferencia que otra cosa.

-Viví el presente. Hace como los muchachitos de las películas extranjeras.

-Se pasan la vida diciendo que dos guerras los pusieron así.

-Por lo menos tienen las guerras.

-¿Qué decís? Estás loco.

-Por lo menos pueden usar las guerras para justificarse. Pero nosotros ¿qué podemos usar?

-¿Para justificar qué?

-Para justificar.

-Usémoslo a Perón. Es lo más cómodo y bastante influyó (Kuhn [dir.] 1962).

El desencanto hacia la política se expresa mediante su omisión. Nunca es la política, o cualquiera de sus derivados, contemplados como una posible salida al aturdimiento que enmudece la vida de estos jóvenes. Se busca soluciones en la noche, en las mujeres, en el amor, más no en el voto, el peronismo o la izquierda.

Los jóvenes de los '60 se presentan como un fenómeno nuevo, y así es como se sienten acerca de ellos mismos:

Acompañando la aceleración de los cambios sociales, políticos y económicos del periodo, las fronteras de inteligibilidad dentro de las cuales se habían procesado las diferencias generacionales desde principio de siglo, se desbordan en la búsqueda de nuevos sentidos (Gagliano 2003: 321).

El imaginario social está irremediabilmente trastocado por el peronismo. La moratoria social constituida por el disfrute del tiempo libre y el estudio escolarizado, ya no es privilegio de la aristocracia. Carlos Hugo es un ejemplo de ello, orbitando alrededor de la Facultad de Derecho, sin la necesidad de trabajar y sin el deseo de estudiar. Roberto posee un empleo creativo en el mundo de la televisión, es profesional, lo que le permite una libertad que su padre obrero no conoció. Esta película, entonces, se puede leer como la consecuencia directa de los cambios que acontecen a la juventud como colectivo social, incluyendo el hallazgo del cine como nuevo lenguaje a través del cual expresarse.

¿Qué es lo que hacen estos *jóvenes viejos* con el nuevo tiempo que le es otorgado? No hacen política, como ya dijimos. No aun. Sino que se aburren. El tedio, como condición ineludible de esta juventud. Y de una crisis de la ideología burguesa. Gino Germani, citado por Terán, tipificaba en 1966 escribiendo que “esto que ocurrió en Europa entre los siglos XIX y XX está ocurriendo ahora en las demás regiones del planeta” (1991: 74). Piénsese “La Terraza” (1963) de Torre Nilsson o “Los Herederos” (1970) de David Stivel. De este estado que proviene el nombre del film. La charla transcurre en la costanera, interrumpida constantemente por silencios.

- ¿Qué te pasa?
- Me duele la cabeza... Estoy aburrido.
- Yo también estoy aburrido.
- Estoy aburrido de mujeres que no me importan.
- Estás loco
- Loco no. Viejo.
- Viva la vejez (Kuhn [dir.] 1962).

Están atrapados en una existencia en la que no sucede nada. Y es la nueva configuración del mundo lo que les permite experimentarlo de esta forma. Pero más importante que la experiencia es la narración de la misma. Ambos temas se determinan mutuamente ¿Acaso es el aburrimiento en el que viven sumergidos el que los lleva a pensarse constantemente? ¿O es el análisis continuo de sus vidas el que las hace aparecer como monótonas a sus ojos? Oscar Terán (1991) nos ofrece un mapa de los artefactos culturales que obedecen a esta concepción pequeñoburguesa del mundo, los objetos que se editaban, proyectaban y representaban con éxito en la Argentina de principios de los '60. Allí están *Esperando a Godot* de Beckett, *El silencio* y todo el cine de Bergman, de

Antonioni, las obras de teatro de Cossa, el existencialismo sartreano. En especial su obra de teatro *Huis-Clos*, adaptada al cine nacional por Pedro Escudero en el mismo año en que se estreno *Los Jóvenes Viejos*, con el título *A Puerta Cerrada*. Terán, a su vez, cita la revista *Primera Plana*, en la que en referencia al estreno de *Los Inconstantes* en 1963, se escribió que la desesperanza pertenece al mundo vaciado de sentido de los sectores medios y altos de la sociedad burguesa (22).

Y aun así, el final de la película desmiente lo dicho, abierto y disparador de posibilidades. La cámara abandona a Roberto y a Sonia (Maria Vaner) en su momento más tenso, Roberto sujetándola del pelo y preguntado por qué, por qué lo va a dejar. Entonces la atención cae sobre Carlos Hugo y María Cristina (Graciela Dufau). Ella le dice que pueden ser valientes o cobardes. Que ella es cobarde. Que por eso lo suyo no puede ser. Carlos Hugo se va resignado. La cámara se queda con ella mientras piensa, por varios minutos, muda y azotada por el viento de la costa. Luego gira, corre, sube al Jeep, comienza a andar por el camino. La toma se abre, liberando el futuro. Y fin.

Un año después de su ópera prima, Kuhn estrena *Los Inconstantes*, repitiendo fórmula, tono y dos de los protagonistas, Alberto Argibay y Jorge Rivera López, aunque esta vez en lugar la de amistad, los termina por unir una lucha de puños. Nuevamente el mundo de la publicidad está presente, así como el escape imprevisto de la rutinaria Buenos Aires hacia la ciudad costera, en este caso Villa Gesell. Y el tedio es nuevamente protagonista. Este es un dialogo que sostienen los actores Héctor Pellegrini y Mónica Sanz:

- Con esos dieciséis años que tenés, pretendés demostrarle a todo el mundo que estás de vuelta.
- Estoy de vuelta.
- ¿Con quién vivís?
- Con Ralf.
- No, en Buenos Aires.
- Con mi madre y mi hermano.
- ¿Cómo es tu casa?
- Grande, en Martínez, con pileta.... (Kuhn [dir.] 1963).

Ella es el personaje representativo de la burguesía harta de sí misma. Cuando le preguntan: “¿De qué estás aburrída?”, responde sin dudas: “De todo” (Kuhn [dir.] 1963).

La película no es, sin embargo, una mera repetición. La cámara se arriesga a tomas más extrañas, a veces resultando llanamente confusas. Agravado por saltos temporales que restan más de lo que agregan al ritmo narrativo. Y el humor, la mirada irónica, ingrediente predilecto del cine de Kuhn, está más presente. En especial porque esta vez los alienados jóvenes llegan a una Villa Gesell habitada por lo que se puede denominar como una comuna de hippies. Abundan las guitarras y el sexo libre. La mirada, esta vez se dispara sobre *otro*. Alberto Argibay define la posición de su personaje frente a estos otros cuando dice, “cada vez entiendo menos a esta gente y este lugar”. Sus canciones están cargadas de contenido político. En el cruce entre los abúlicos porteños y los entusiastas jóvenes costeros queda que en el mundo cinematográfico de Kuhn hay un mundo aparte, una realidad que estos *jóvenes viejos* ignoran. Que el existencialismo y la posición apolítica son una elección.

El nuevo estilo de vida es encarnado en el film por Carlitos, el personaje de Jorge Rivera López. A medio camino entre un playboy y un gurú, transita a través del film por más de una cama. Las mujeres lo buscan para que cumpla el rol de amigo, amante, consejero. Asimismo posee una idiosincrasia propia. “Si yo tuviese poderes de creador, que distinto sería el mundo [...] Algo habría que hacer, aun sin poderes de creador” (Kuhn [dir.] 1963). Todo el ambiente de la escena en Villa Gesell está cargado de ánimo contestatario. Se puede comprobar en la utilización que se hace de la música en la película. En un momento de la noche, en el boliche, toma el escenario un duelo de cantores:

-Yo he visto pasar de día/ a cuatrocientos gerentes/ y me comí un intendente muy parecido a mi tía. / Me dieron en garantía/ un gato de Pomeranian/ y el contrabando de Ucrania/ creo que llega en tranvía.

-En esta noche sabrosa en que nosotros estamos/ piense que algún día paisano ya no estaremos más/ también piense en aguarrás, en un cinturones de azúcar, en un pastenata sucio/ en Américo Vespucio/ en un gorro de porcelana/ en una mesa ondulante/ en un viejo vigilante/ y en un hombre “camauflado” iba con diez soldados a comprar (la última palabra es ininteligible).

-Barcos que invaden la tierra montados en zeppelines/ y ver pasar salamines montando sus tropas de perra/ aberraciones profundas/ importación de candados/ ferrocarriles parados/ que merecen una tunda/ y en la horrible marabunda de cosas intrascendentes/ ver cadáveres valientes/ pasar montados en burra/ que solo estoy/ quién diablos soy/ adónde voy, Godoy (Kuhn [dir.] 1963).

Retomando la estructura del duelo de payadores, como fue inmortalizada en el *Martin Fierro* de Hernández, sobre una base de guitarra se cantan verdades del mundo. El tono es claramente paródico, incluso dadaísta. Y lo más certero de la crítica va apuntado a las Fuerzas Armadas, aunque también se ataca a la burguesía (los cuatrocientos gerentes y el intendente), a sus políticas que dañan al pueblo (trenes parados) y sus negocios fraudulentos (contrabando de Ucrania). También se puede resaltar el rol que cumple la música en esta película, como elemento generacional de importancia, cuando en *Los Jóvenes Viejos* la banda de sonido es más bien despojada. En este interés de Kuhn se puede leer en forma más explícita en su próxima obra, *Pajarito Gómez, una vida feliz* (1965).

A todo este ambiente los tres protagonistas, Argibay, Pellegrini y Medina Castro, permanecen ajenos, en forma cómplice pero distantes, mirando de reojo a los pies descalzos de los hippies. El primero pregunta:

-¿Qué hará esta gente en Buenos Aires?

-Trabajan, estudian, vagan.

-No tienen nada que ver con Olivos.

-No tendrían guita para ir a Olivos (Kuhn [dir.] 1963).

Quien contesta, el personaje de Medina Castro, resulta interesante. Del trío protagonista masculino, es el único que no tiene equivalente en *Los Jóvenes Viejos*. Argibay repite su rol y Pellegrini en cierta manera reemplaza a Emilio Alfaro en su función dentro del grupo. Medina Castro, en cambio, es aquí un estudiante, pero no desapegado sino plenamente consciente del papel que juega en la sociedad. Es, a su vez, el único que

posee brújula. En lo personal es tan vulnerable como los demás, (dice en un momento: “tengo miedo que me quieras”) pero su acción en la vida pública le da un norte.

- Tengo ganas de volver.
- Yo también, ya cumplí mi ciclo Gesell.
- En Buenos Aires a los dos días nos vamos a morir por estar acá tomando sol.
- Yo no. Cuando vuelvo tomo realmente conciencia de que estudiar y trabajar en el centro son dos cosas fundamentales para mí (Kuhn [dir.] 1963).

La salida del problema existencial propuesta por Carlitos, el personaje de Jorge Rivera López, es deshabilitada en el minuto anterior de la película. Él dice: “no sé, todo me parece repetido. Creo que si aterrizáramos en la Luna nos daríamos cuenta de que ya estuvimos” (Kuhn [dir.] 1963). La contraposición de ambos diálogos, los dos planos filmados de forma similar, genera un efecto condenatorio por sobre el amor libre que profesa el personaje Rivera López, que como bien lo dice él, es solo repetición sin sentido. La ruptura de los viejos valores encarnada en el film por el matrimonio disuelto de Coco y Mirta es un ejemplo. Carlitos se acuesta con ella a la mañana siguiente y luego se acerca al dolorido marido para consolarlo, quien dibuja en la arena una casa y luego la destruye. La actitud de Carlitos se presenta así como la de un hipócrita, aunque no malintencionada.

Regresando al tema de la conciencia, es un referido varias veces por los personajes:

- ¿Cuánto tardan los diarios en llegar acá?
- Llegan en el día.
- El sentido del descanso es no leer diarios.
- Aunque no los leas, las noticias y los problemas siguen existiendo.
- Lo malo es no hacer nada para que las cosas mejoren. Tenemos conciencia de lo que pasa, pero eso ya no alcanza.
- Es un primer paso.
- De todas maneras hay que pelear por lo justo.
- Acá lo único que hay que hacer es descansar. Olvidate de tu facultad, de tu centro y de tu analista. Hablemos un poco del futbol (Kuhn [dir.] 1963).

Las tres posiciones están bien marcadas en el diálogo. El personaje interpretado por Argibay valida la conciencia al decir que “es un primer paso”. El militante Medina Castro sentencia que no alcanza. Pellegrini solo quiere descansar, hablar de fútbol. De todas formas, esto no implica una bajada de línea por parte del autor. Al resaltar la paulatina inclusión de temáticas radicalizadas (o la radicalización de la realidad que muestra), no se debe caer en afirmaciones taxativas. El tono que domina el film es paródico, desnudando las contradicciones de los personajes. En especial de los *otros*. El final es abierto, como aquel de *Los Jóvenes Viejos*, atomizando el sentido. No dejando realizar una interpretación cerrada. El trío protagonista regresa a su vida citadina, la vida en la playa continúa.

Vistas en conjunto ambas películas poseen más de un punto en común. Las condiciones de producción son similares. Las dos son calificadas como aptas para mayores de 18, calificación que parece irrisoria frente al criterio de hoy. Este primer cine de Kuhn se inserta de lleno en la categoría *Nuevo Cine Argentino* (Maranguello 2005 [dir. Couselo 1992]), con las ventajas y desventajas que esto implica. Tanto premios y críticas

laudatorias, aquí y afuera, como problemas de financiamiento y escasez de público. Téngase en cuenta que este no fue para nada un grupo homogéneo, conteniendo en sus filas desde Leopoldo Torre Nilsson a Leonardo Favio. Como todo epíteto, es más hacer de los críticos que de los propios cineastas. La crítica recibe positivamente a *Los Jóvenes Viejos*, aunque no hace lo mismo con *Los Inconstantes*. La repetición de esquemas y la narración confusa le juegan en contra, en cuanto película, aunque algunas ideas se ven aquí más desarrolladas que en su film anterior. Ambas películas poseen el tono irónico que será característico del cine de Kuhn, que en conjunto con sus finales abiertos, evitan la cerrazón del sentido. El signo de ambas películas, de la juventud, es la duda. Si bien a la crítica al *establishment* que plantea *Los Jóvenes Viejos*, y a la que solo aporta como posible solución una insoportable levedad, en *Los Inconstantes* se aventura planteos posibles, todos están sumergidos en la mirada irónica de Kuhn. Solo la duda es una seguridad. Estos primeros jóvenes de Kuhn, de clase media, media-alta, profesionales y estudiantes universitarios, críticos de todo lo que les rodea, aún no hallan una certeza sobre la cual apoyarse. Eso sí, ven con escepticismo todo lo establecido.

3. La vida feliz de Pajarito

Dos años después del estreno de *Los Inconstantes*, Rodolfo Kuhn estrena su tercer largo, *Pajarito Gómez, una vida feliz*. En el adocenado tiempo histórico ese espacio temporal es tan insignificante que probablemente no merezca si quiera una entrada en la línea de tiempo. Cuanto mucho es representado por medio centímetro entre un número y otro. Pero en el universo del cine de Kuhn este tiempo cobra una importancia vital. Dos años es el tiempo que tomó pasar de la juventud dubitativa de sus primeros dos films a la madurez del tercero. Esto no quiere decir que Kuhn haya perdido el ímpetu juvenil y cuestionador, más bien lo ha reforzado con una certeza. Cambia la más refinada actitud contemplativa de la duda por el poder devastador de una afirmación negativa. Todo es falso.

La película comienza con más fuerza que sus predecesoras. Luego de los créditos iniciales, diseñados sobre variaciones de una fotografía del héroe, la cámara se fija sobre una grabadora. Se la prueba, y ante el resultado positivo se la rebobina, todo acompañado en imagen por efectos simples pero efectivos al fin de introducirnos en el momento. Todo listo para la entrevista a Pajarito Gómez (Héctor Pellegrini), el galán de todas las chicas de la Argentina. La incisiva reportera es Rosalía (Nelly Beltrán), corresponsal de una revista entre rosa y amarilla. Una tercera voz es de la partida, la de Gravini (Lautaro Murúa), manager del cantor. Las voces en off se suceden sobre imágenes ilustrativas, siempre en tono irónico. El origen humilde, la madre abnegada, los inicios del ídolo, se ven relatados sin tapujos. Cuando Pajarito menciona a su padre, trabajador golondrina del cual no recuerda siquiera su rostro, Gravini introduce la primera objeción (aparte de desnudar la estrechez mental de Rosalía, leit motiv de muchas de las risas de la película). No conviene decir estas cosas. Rebobinar. Grabar.

El pasado queda desecho por un nuevo pasado. El pobre de Pajarito perdió a su padre de niño: “Cómo habrá sufrido”. “Sí, sufrió mucho. Pero él tenía que cantar”. Siguiendo este procedimiento, se va construyendo un pasado nuevo para Pajarito, uno apto para las niñas y adolescentes que deliran con sus canciones. Donde la muerte es preferible a la pobreza. Uno que inculque el respeto a las instituciones y la autoridad (“su maestra y su madres fueron sus dos primero amores”, define Gravini). El viaje a la gran ciudad (la

imagen, en disonancia con el audio, muestran a Pajarito limpiando letrinas). Aprende música con sus compañeros de pensión salteños (“Se da cuenta, de la misma tierra Pajarito ha aprendido los secretos de nuestra música popular”). Pero aquí algo más está en juego, más grande que Pajarito mismo:

-Qué lindo, una infancia mágica y maravillosa.

-Usted lo ha dicho, una infancia mágica y maravillosa. Esta frase es una síntesis total ¿Y sabe por qué? ¿Sabe por qué es mágica esta infancia? Por el optimismo de Pajarito. El optimismo que le impidió tomar la mala senda o claudicar. El optimismo que siempre lo impulso a luchar. El optimismo que lo ha traído a donde está. Es mentira que los argentinos seamos escépticos. El escepticismo no existe. Los argentinos somos de veras todos optimistas (Kuhn [dir.] 1965).

Estas palabras de Gravini ponen al desnudo la intención por detrás de esta construcción. No es el pasado, la identidad de Pajarito Gómez la que se está manufacturando. Es al ser argentino mismo al que se define. Humilde, luchador y, al final, triunfador. También obediente. En la acción de erigir a un ídolo popular se tiene la doble intención de crear un pasado mitológico con el cual todos se identifiquen y un modelo a seguir, un *know how* del ascenso en la moderna sociedad argentina. Porque esta es la moraleja definitiva de la historia, todos podemos ser Pajarito. Todos somos Pajarito. Pero aun le queda a Gravini una aclaración más:

-Tenga en cuenta que en esta entrevista no soy nadie. En el reportaje haga figurar que esto lo dice Pajarito. Mis palabras son las de Pajarito.

-No se preocupe Gravini, yo soy una profesional (Kuhn [dir.] 1965).

Así, la mano que construye el pasado se torna invisible a los ojos de los lectores. Y el objetivo es uno solo. Más importante que moralizar a los lectores, o agradar a madres y censores. Este objetivo es vender.

Es notable como el tono irónico se ha exacerbado en comparación con el bloque anteriormente analizado. Toda la película es esto, la narración de la farsa de una vida que es consumida vorazmente por un público adicto a la fantasía. Aun así, Kuhn se mantiene fiel a sí mismo. Pues si bien redobla la crítica, nunca se pone en el lugar de indicar qué es lo correcto. Sólo se ocupa de develar como los mecanismos del mercado dominan ya cada aspecto de la vida. La vida, en este caso la de Pajarito, arquetipo del ídolo juvenil de los sesenta, es mercancía.

La elección del mundo de la música juvenil, como blanco de la ironía, no es fortuita. Los años del desarrollismo en América Latina trajeron consigo nuevos mercados por explotar y las herramientas para hacerlo. Por una parte, la explosión de la televisión como fenómeno de masas. Mediante una licitación, desembarcan nuevos canales a los hogares argentinos, ligados a las grandes cadenas norteamericanas (Maranghello 2005: 159). El cine cede ante el éxito de la TV, y de ahí en adelante, la taquilla del cine dependerá de las adaptaciones a la gran pantalla de los favoritos de la televisión. Por otra parte, RCA lanza en 1959 la serie de long plays de la llamada *Nueva Ola*, un producto ideado con el fin de explotar nacionalmente el mercado abierto por el Rock and Roll de Elvis Presley. Las

ventas acompañan, por lo que los ídolos de la música son llevados al formato televisivo con *El Club del Clan* en 1962, con un éxito sin precedentes.

De allí al cine el camino es corto. La película de Enrique Carreras titulada sin más *El Club del Clan* se estrenó en 1964, siendo la más vista del año. Todo este desarrollo del merchandising cimentado sobre la aparición de un nuevo sujeto, el joven, creador de mercados y creado por estos (Terán 1991: 97). El desarrollo de estos productos culturales también se condice con la complicidad de órganos censores heredados del corto mandato de Guido. Un año después de la película de Carreras, Kuhn estrena *Pajarito Gómez, una vida feliz*. El momento no puede ser más propicio. La ácida crítica es dirigida allí donde los ojos de todos están fijados. El paralelo entre Pajarito y Palito Ortega es tan claro que no es necesario explicitarlo. Vale decir que la película de Kuhn también fue un éxito, llegando incluso a competir por el León de Oro en el Festival de Berlín en 1964.

Todo en la película es parodia. Cada diálogo, cada gesto. Intentar seleccionar ejemplos se torna imposible. Resulta interesante marcar que, a través de la crítica a la industria musical, ataca a su vez, a toda la industria multimedia. A la televisión (un programa de concursos), la prensa gráfica (representada Rosalinda), la revistas de entretenimiento (la desopilante fotonovela “Y los hijos serán grises”). Hasta donde la vista alcanza se extiende la maquinaria de la farsa. Traída a la fuerza desde el interior con el fin de ser bendecida por la generosidad publicitada de Pajarito, su madre concluye, “acá mienten mucho ustedes”.

Un acierto de Kuhn es la utilización de las herramientas propias del comercial con el fin de desnudar su naturaleza oculta. La película abunda en formatos extraídos de la televisión y los medios gráficos. El proceso de construcción de la fotonovela es coronado por el producto final, sucediéndose en silencio las fotos fijas con el dialogo encapsulado en globos. Durante el programa de concursos las palabras se repiten en boca de diferentes concurrentes, poniendo en evidencia al inexperto guionista oculto detrás del decorado.

En especial resulta reveladora la trastienda del debate televisivo. Los tiempos de las respuestas son marcados desde la producción, e incluso los cambios de cámara pueden producir simpatías por una opinión, o deshacerla. En un punto aparte, las referencias veladas arrojadas en esta parte (la figura del líder, la referencia a Hitler, el debate sobre “lo popular”) pueden ser dirigidas con facilidad hacia Perón. En definitiva, el público es sujeto de un arte de banalización my refinado. Arte que Kuhn conoce a la perfección y utiliza con fines artísticos. Un lugar central ocupan las canciones. Compuestas por Oscar y Jorge López Ruiz, autores de la banda de sonido, y con letra de quienes firman el libro, Kuhn, Paco Urondo y Carlos del Peral, es aquí cuando la parodia llega a su punto más álgido.

No te puedo ver de cerca mi amor/ aquí de lejos me parece mejor/ No aguanto tu manera de hablar, de mirarme ni de caminar/ Si trataras de vestirme mejor/ si no fueras aburrida mi amor/ si aprendieras a reír con calor/ más cerquita tal vez te tendría/ Lejos, lejos, cuanto más lejos mejor.

Estaremos juntitos/ en el año 2000/ Contentos viviremos/ en el año 2000/ Nunca nos pelearemos/ en el año 2000/ Felices estaremos/ en el año 2000/ Viviremos cien años/ en el año 2000/ Viviremos bailando/ en el año 2000/ Jamás nos dormiremos/ en el año 2000/ Por siempre viviremos/ en el año 2000/ En el año 2000 (Kuhn [dir.] 1965).

Este último tema parodia el efecto tranquilizante de esta música comercial, de escape de la realidad. Suena en especial irónica cuando es usada para musicalizar el funeral del mismo Pajarito.

Una vez que la maquinaria es descubierta, ya nada queda impoluto. Los valores son mercancía, los *role model* son mercancía. El público quiere evasión, entonces eso es lo que se les da. No es tanto el aparato censor el que restringe sino las necesidades del mercado mismas. La otra gran sentencia de la película, luego de “todo es falso”, es “nadie quiere pensar”. Esta charla se sostiene en la oficina vidriada de Valdivia (Maurice Jouvét), cabeza del sello discográfico, junto con Gravini y Rivarola (Federico Luppi), especialista en marketing.

-Los padres querían un buen muchacho y un buen ejemplo que desplace la responsabilidad de educar a sus hijos. Los muchachos no tienen inconveniente en admitir una figura menos severa, una especie de hermano. En suma, los dos grupos necesitan un líder, eso es fundamental.

-¿Y las empleadas?

-Ellas quieren una nueva fotonovela. Ídolo con romances. Quieren soslayar la realidad. Evasión. E-va-sión (Kuhn [dir.] 1965).

Y por debajo de esta capa de falsedad, algo bulle. No existe mentira que no venga a tapar una verdad. El anunciador del programa de concurso nos tranquiliza aclarando que “la rebeldía de la juventud argentina nunca es delincuencia”. Pero el alcance de la película es este. Nos indica los hilos que mueven la mentira, pero no nos revela la verdad detrás. No nos alimenta nuevamente con un producto acabado, sino que luego de la ironía, que además de criticar entretiene, queda un vacío a llenar por nosotros mismos.

Al final, Pajarito muere en forma absurda, tanto como se había tornado su vida. Con sutileza se fue construyendo a través de la película la muerte real de Pajarito. En un principio pierde la voz, de su boca sólo sale lo que necesitan otros. Pierde el ánimo, su vida ya no es suya. La farsa es tal que ya no le es posible saber si ama en verdad. En el entierro, todos siguen bailando al son de “En el año dos mil”, compartiendo todos el destino de Pajarito, la muerte de la voluntad a manos del consumo. Rompe la armonía el grito de denuncia de María Cristina Laurenz. Llega el fin de la película antes de saber si alguien lo ha oído.

4. Los caminos de la liberación

Llegamos al último bloque a analizar: el prólogo que Kuhn dirigió para que integrara parte del film *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*. Hablar de este film es entrar un campo diferente al que trabajamos anteriormente. Aquellos fueron estrenos comerciales, más artísticos que los productos “industriales” de las grandes productoras, que los reciclados de la televisión, si, pero proyectados en salas comerciales. No es entretenimiento. No fue filmada pensando en la salida familiar del sábado a la noche. *Argentina, mayo de 1969* es una obra de cine militante, destinada a funcionar como contra-información, proyectada en forma clandestina.

Ciertamente la Argentina de 1969 ya no era la de principios de la década. Los enclenques gobiernos democráticos que gobernaron bajo la sombra del poder real de las

fuerzas armadas dieron lugar a un verdadero gobierno de facto, que asumió funciones en 1966. Los partidos políticos desaparecieron, las universidades fueron intervenidas. La censura fue legislada e institucionalizada. En cine fue el Ente de Calificación Cinematográfico, dependiente del Ejecutivo Nacional, el encargado de velar por las conciencias, defendiéndolas de “las películas que atentasen contra el estilo nacional de vida o las pautas culturales de la comunidad”. La industria cinematográfica se sumió en la autocensura, proliferando los musicales y el drama histórico, siempre que estuviese vaciado de contenido (Maranghello 2005: 179). La tensión ideológica se expresó en cine de veta publicitaria con contenido político (el caso de *Tiro de Gracia* (1969) de Ricardo Becher o *The players vs. Ángeles caídos* (1969), cuyo director Alberto Fischerman estaba muy vinculado con el *Grupo de Realizadores de Mayo*) o en coproducciones con organizaciones sindicales, con claros fines didácticos. Alineándose en lo que Solanas y Getino llamaron Tercer Cine (en contraposición al primero hollywoodense y el segundo de autor) estas películas intentaban ser herramientas de la revolución. La obra arquetípica del Tercer Cine fue *La Hora de Los Hornos*, de los mismos Solanas y Getino. Distribuida en la clandestinidad, abrió el circuito por el cual se distribuiría *Argentina, mayo de 1969*...

Este nuevo cine militante no es más que una de muchas expresiones de la contra cultura que surge por esos años, entre las que se puede incluir la práctica de la manifestación pública, llevada a cabo a pesar de la represión. La creciente polarización del mundo entero, en izquierda y derecha, generó la sensación de que el choque era inminente. En los años `60 el cambio no era solo posible sino que estaba al alcance de la propia generación. Amuchástegui (2003) remarca el rol que cumplió en estos jóvenes la educación fuera de la escuela, en nuevos ámbitos de producción y circulación de conocimiento, y por fuera de los dispositivos pedagógicos tradicionales. Al mismo tiempo, las instituciones educativas formales también cobijaban dentro suyo focos de radicalización. Como testimonio de la ruptura causada por el quiebre del `55. “Los excluidos, los proscriptos, los cuestionadores (peronistas, comunistas, tercermundistas) adquieren significación y posibilidad de expresión” (355). Es este mundo de grave contradicción interna, de lucha explícita, aquel que el cine militante evoca, e intenta azuzar.

En los títulos de la película se acreditaba como creadores al colectivo *Realizadores de Mayo*, sin listar quienes eran sus integrantes. Entre ellos había desde cineastas militantes comprometidos a otros como Kuhn, quienes participaron sin estar afiliados a ningún partido. El mosaico buscaba retratar y reproducir la Argentina en explosión de 1969, incluyendo material filmado ese mismo año durante el Cordobazo, entre los disímiles aportes de los realizadores. Lo que Kuhn aporta al film es un prólogo corto, que apenas supera los dos minutos y medio de duración. Construido mediante el trabajo de archivo (fotos y video), el corto es hilado por una añorada voz de mujer, a la cual la imagen le es funcional, en forma ilustrativa. La falsa inocencia es exagerada, poniendo a los argentinos en el lugar del niño que no quiere crecer por miedo a la realidad. Sacando provecho del fin no comercial del film, Kuhn lleva la parodia al extremo en que, francamente, puede llegar a ser ofensivo para el espectador. Además de utilizar imágenes de cruda violencia. Alcanza así el paroxismo de la ironía que ya tomaba por entero su obra en *Pajarito Gómez, una vida feliz*. El texto completo que acompaña la imagen es el siguiente:

Nada perturbaba la paz en este país de gente buena, ordenada, sometida, apática. No pasa nada era el slogan nacional. La gente de ese pueblo tuvo muchos papás buenos

que la cuidaban. Los papás decían qué había que hacer, y lo hacían. Y todavía había un papá grande, papá de todos los papás. A veces había hijos desagradecidos de tanta bondad, los torturaban, mataban para darles un escarmiento. Así le paso a Vallese, a Pampillón, a otros. Era lógico, no había que portarse mal. Otros tenían hambre pero eran tan buenos que no protestaban. Se les morían los hijos por desnutrición, tampoco protestaban. Qué lindo país la Argentina. Las palomas no tenían hambre, estaban contentas, se sentían cuidadas y protegidas. Los papás, le regalaban al papá grande todas las cosas de las que entendía más. El papá grande sabe mucho de industrias, mucho más que los argentinos. Entonces la explotaba y se llevaba la plata. Eso es muy bueno, porque mamá siempre me dijo, “la plata no hace a la felicidad”. Entonces para ser infelices con la plata, mejor que se la lleve a su país el papá grande y que sean infelices allá. Además, papá Juan Carlos, junto con papá Guillermo y papá Federico, prohibían a los argentinos películas y libros que los hicieran pensar. Pensar es un lio. A uno le vienen malos pensamientos de repente. Miren si lo que a uno se le ocurre que hay que hacer es matar a papá. Mejor no pensar. Porque si es justo pero feo, es más importante hacer cosas lindas que cosas justas ¿O no será así? [Música] Eh, palomitas ¿Adónde van? ¡Quietas! (Kuhn [dir.] 1969).

5. Conclusión

Realmente en *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* Kuhn no revela ninguna herramienta que no haya ya utilizado en *Pajarito Gómez...*, sólo que la aplica en caliente sobre la realidad política y social más inmediata sin contemplaciones. De haberla, la diferencia no es de procedimiento sino de grado. El uso de las imágenes es claramente tributario a la experiencia de Kuhn en el mundo publicitario, tan comentada en sus films. En este sentido, el prólogo de *Argentina, mayo de 1969...* se acerca a *La Hora de Los Hornos*. Como se propuso desde el comienzo, el hilo que uno esta filmografía selecta se tensa, pero nunca se rompe. Si bien hay un viaje en términos de contenido, una creciente preocupación por la política, la práctica estética no es abandonada. Antes es refinada para expresar mejor la voz del director.

La realidad argentina que el director se encargó de criticar en *Pajarito Gómez...* había llegado a mal puerto. La censura gozaba de muy buena salud y el pueblo consumía lo que el censor escogía con tales fines. En ese sentido, el prólogo a *Argentina...* es lo más cerca que un artista podía estar de ser un revolucionario sin dejar de ser un artista. Atrás quedaron las dubitaciones existenciales de *Los Jóvenes Viejos*, de *Los Inconstantes*. Y aun así, es su espíritu crítico, algo cínico, que permanece vivo.

Si bien la retorica irónica ha afilado sus dientes más que nunca, como ya marcamos lo había hecho en *Pajarito Gómez...*, no emerge de este prólogo ninguna Verdad con mayúscula. Cosa si resulta en *La Hora de Los Hornos*, en forma agresiva para ciertas sensibilidades. La función corrosiva de la crítica se despliega a su máxima potencia, y aun así no se afirma ni la revolución ni la lucha armada. Incluso se puede decir que a pesar del tono paródico, esa última pregunta “¿O no será así?” se sostiene. Claro que tampoco debemos caer en una lectura demasiado inocente. Este es cine militante. Y se proyecta en unidades básicas con fines doctrinarios. Pero que en ese contexto, el de una Argentina en su pico revolucionario y el de un film con fines de propaganda, que Kuhn conciba un trabajo que aún dé lugar a la ambigüedad y a la comicidad es valioso. Un halo de coherencia se

sostiene, por lo menos por sobre las obras aquí reseñadas. La coherencia de un cineasta con el valor de arrojar preguntas y no responderlas.

Bibliografía

- Amuchástegui, M. (2003): “La democracia proscriptiva. Los sentidos que educan a la juventud de los ’70”. En: Puiggrós, A. (dir.), *Dictaduras y utopías en la historia reciente de la educación argentina (1955-1983)*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- Couselo, J. M. (dir.) (1992): *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Gagliano, R. (2003): “Educación, política y cultura adolescente. 1955-1970”. En: Puiggrós, A. (dir.), *Dictaduras y utopías en la historia reciente de la educación argentina (1955-1983)*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- Lauricella, V. (2005): “¿Se acuerdan del Club del Clan?”, *La Nación* [en línea]: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=686676 (05-08-2010).
- Maranghello, C. (2005): *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes Ediciones.
- Terán, O. (1991): *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur Editores.

Filmografía

- *Los Jóvenes Viejos*, Rodolfo Kuhn (director), 1962.
- *Los Inconstantes*, Rodolfo Kuhn (director), 1963.
- *El Club del Clan*, Enrique Carreras (director), 1964.
- *Pajarito Gómez, una vida feliz* Rodolfo Kuhn (director), 1965.
- *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*, Realizadores de Mayo (directores), 1969.