



Imagen: Luis Rosado

Tensiones estéticas en el cine *underground* argentino. El caso de *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn*.

Aesthetic tensions in the argentine un *derground* cinema. The case of *The united family awaiting the arrival of Hallelwyn*.

Resumen:

Los cineastas *underground* argentinos de los '70s intentaron generar un cine de ficción que combinó la vanguardia artística con la reflexión socio-política de manera inédita en la cinematografía nacional. Esta tensión problemática entre ambos elementos es equiparable a algunas de las meditaciones que conformaron *La teoría estética* (2004) de Theodor Adorno, en donde se plantea una relación dialéctica negativa entre los elementos autónomos de la obra de arte y los heterónomos. Es decir, aquellos elementos que le son propios a la obra de arte y aquellos que pertenecen al mundo empírico y donde es imposible percibir un trabajo artístico sin los dos. En el presente artículo buscaremos comprender las relaciones entre la experimentación con los recursos del cine —lo autónomo— y la reflexión sobre el mundo social de la época —lo heterónimo— presentes en la *opera prima* del cineasta under Miguel Bejo: *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* (1971).

Palabras clave: Cine *underground* argentino; estética del cine; autonomía; heteronomía.

Abstract:

The argentine *underground* filmmakers from the '70s tried to create a fictional cinema that mixed the artistic avant-gard with the socio-political meditation in an unprecedented way in national cinema. This problematic tension between both elements is comparable with some meditations that made up *The Aesthetic Theory* (2004), where Theodor Adorno points out a negative dialectical relationship between the autonomous elements of the art pieces and the heteronomous ones. This means: those elements that are inherent to art and those that belongs to the empirical world, and where it's impossible to perceive an artistic work without each other. In this paper we aim to comprehend the relations between the experimentation with film resources —the autonomous— and reflection on the social world of the time —the heteronomous— present in the debut film by the *underground* director Miguel Bejo (*The united family awaiting the arrival of Hallelwyn*).

Keywords: Argentinian underground cinema; film aesthetics; autonomy; heteronomy.

Sumario. 1. Introducción. 2. La casa. El Submundo. Hallelwyn. 3. Extrañamiento. Reflexión. Alegoría. 4. Conclusiones.

Cómo citar: Moreira Facca, E. (2026). Tensiones estéticas en el cine *underground* argentino. El caso de *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn*. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 10, Núm. 2, 17-33.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v10n2.a1](https://doi.org/10.37785/nw.v10n2.a1)

Enzo Moreira Facca
CICPBA-UNICEN-TECC
Tandil, Argentina.

enzomoreirafacca@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-7804-1350>

Enviado: 14/8/2025

Aceptado: 26/11/2025

Publicado: 15/7/2026



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

A inicios de la década del '70 en Argentina vemos el nacimiento de una serie de films de ficción realizados de manera clandestina, con escasos recursos, abundantes referencias al contexto socio-político nacional y experimentación con los recursos cinematográficos. Estos trabajos agrupados bajo la nomenclatura *Underground* o *Subterráneo* se constituyen como objetos incómodos y violentos para el espectador; pero no sólo por las temáticas violentas o tabú presentes en las obras, sino también por la propia representación (Wolkowicz, 2022). La definición *under* para referirse a estos films es desarrollada por Ernesto Schoo en su artículo en la revista *Panorama* N° 276 (1972)¹, donde se reseña la *opera prima* de Miguel Bejo —*La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (1971)— antes de su debut en el Festival Internacional de Pesaro. El periodista, además, establece similitudes entre los films de Edgardo Cozarinsky —...[*Puntos suspensivos*] (1971)—, Julio Ludueña —*Alianza para el progreso* (1971)— y el mencionado film de Bejo², con las producciones subterráneas del llamado *New American Cinema*³.

Schoo argumenta que “[*La familia unida...*] es un típico producto *underground* en cuanto ha sido hecho en 16 milímetros, en blanco y negro, sin actores de cartel y ninguno de esos formalismos que hacen ‘lindo’ un film” (54). Tal como se sostiene en la nota de Schoo, es notoria la influencia que estos autores reciben por parte de la filmografía moderna en boga en ese momento, especialmente del mencionado *Underground* estadounidense, la *Nouvelle Vague Francesa* —y en particular con la filmografía de Jean-Luc Godard— y de los nuevos cines de Europa del Este. La condición de clandestinidad para los *under* argentinos se da ante la imposibilidad de filmar las películas que este grupo deseaba hacer en un marco de legalidad: la promulgación del decreto ley N° 18.019 por parte de la dictadura del general Juan Carlos Onganía instala un organismo censor extremadamente restrictivo llamado *Ente de Calificación Cinematográfica*, facultado para ejercer cortes y prohibiciones a las películas tanto locales como del exterior. Es gracias al trabajo en el medio publicitario que este grupo logra franquear los obstáculos de financiamiento para sus proyectos, y en ese sentido destacarán por la carencia de recursos y la incorporación de errores de producción a la narrativa.

Además, el cine *subterráneo* será particularmente referencial a los hechos de creciente violencia política en la Argentina. Siempre desde el terreno de la ficción, los cineastas buscarán discutir el lenguaje mismo del cine a la par de llevar adelante una reflexión socio-política. En cada film se ensaya una suerte de deconstrucción genérica; ... (*Puntos suspensivos*) se compone como un pastiche de distintos registros documentales —como el *cinéma vérité*, el *travelogue* o los noticieros de televisión—, *Alianza para el progreso* hace lo suyo con el cine bélico y *La familia unida...* con el terror. Estas películas lograrán, mediante distintos dispositivos de extrañamiento —como personajes esquemáticos

1 A su vez, hay dos notas anteriores al trabajo de Schoo: un artículo de Daniel López para *El heraldo de cine* de enero de 1972, donde bajo el subtítulo *Cine underground y otras yerbas* informa sobre la producción de cine al margen de la industria, particularmente los casos de *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, un cortometraje de Julio Ludueña y la inconclusa *El adentro* de Hugo Gil. Otra mención al *underground* emergente local es una nota sin firma titulada *Un desafío a los censores*, y publicada en el semanario *Panorama* del 4 de mayo de 1971, donde se reseña la *opera prima* de Julio Ludueña.

2 En este mismo grupo también hay que incluir a los directores Rafael Filippelli (*Opinaron*, 1970), Edgardo Kleinman (*Repita con nosotros el siguiente ejercicio*, 1972), Alberto Fischerman (*La pieza de Franz. Sonata en Si menor de Franz Liszt... y otras cosas*, 1973), y Bebe Kamin (*El Búho*, 1975). También hay que añadir como parte del corpus subterráneo a las segundas películas de Ludueña (*La civilización está haciendo masa y no deja oír*, 1974) y Bejo (*Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, 1979).

3 Los films de Jonas Mekas, John Cassavettes, Adolfo Mekas, Shirley Clarke, Robert Frank, Gregory Markopoulos, Kenneth Anger, Stan Brakhage o Andy Warhol, entre otros.

y paródicos, falsos *raccords* o narración dispersa— evidenciar el artificio y generar diversas reflexiones estéticas sobre la realidad circundante.

Esta relación entre el contexto socio-histórico y las impugnaciones al lenguaje cinematográfico es lo que nos permite incorporar a estos films a un canon del cine moderno argentino (Moreira Facca, 2023). Durante los años '60 podemos observar la aparición de diferentes expresiones de un nuevo cine que desafían las concepciones del cine clásico e innovan narrativa y técnicamente. A grandes rasgos, encontramos en el clásico un estilo transparente, que permite la comprensión total de la obra y de las motivaciones de los personajes; una estructura narrativa en tres actos, es decir: introducción, nudo y desenlace; composición renacentista que se ordenaba en torno al centro del cuadro; y todos los recursos de montaje, cámara, sonido o iluminación están puestos a favor de un mejor entendimiento de la trama, buscando ser virtualmente invisibles⁴. Los cines modernos vienen a cuestionar esta manera de hacer las películas, donde se destaca la presencia de lo que José Enrique Monterde llama "conciencia lingüística" (1996, 29). Estamos hablando de la reflexión sobre el propio lenguaje del cine y sus límites. Se nos presentan así obras opacas: personajes erráticos, con motivaciones poco claras o incluso sin sentido; desestructuraciones narrativas que se desentienden de la estructura aristotélica clásica, se muestran tramas inconexas o azarosas; distintas maneras de abordar la fotografía, bien desde un enfoque naturalista o bien potenciando fuentes lumínicas artificiales y/o el color con una intención artística; distintas maneras de trabajar con la banda sonora, que no necesariamente privilegian el entendimiento de los diálogos ni una representación realista, o bien que intervienen con el campo, el fuera de campo y el *off* de diversas maneras; y una utilización de los recursos de montaje y cámara de un modo mucho más expresivo, donde estos se hacen notar.

Podríamos dividir en dos vertientes las exploraciones que se dieron en la cinematografía moderna en cuanto al montaje y la cámara: por un lado, tenemos la revalorización del plano como elemento propio del cine, llevándolo a extensiones considerables en su duración⁵ —a veces con cámara fija, otras mediante el uso del plano secuencia—. Por otro lado, los films que se centraron en el montaje y la evidenciación de las suturas entre un plano y otro, presentando obras fragmentadas que rompen con los *raccords* de continuidad⁶. Al contrario del clásico, donde podemos ponderar un sistema normado de reglas de representación, el cine moderno se manifiesta de maneras muy diversas según cada autor. Más que una escuela o movimiento, podemos ponderar una tendencia moderna. A su vez, estos cineastas plantean sus propias y nuevas visiones sobre el estado del mundo, hablan sobre su generación, sus inquietudes y cuentan nuevas historias en entornos antes no vistos. Como también caracteriza Isaac León Frías (2013): "Los realizadores de la 'modernidad' trasladan a la diégesis fílmica la incertidumbre, el malestar, las confusiones y las dudas existenciales

4 Habría que matizar la afirmación para contemplar algunas filmografías que comienzan a resquebrajar el estilo clásico en una cierta tendencia "premoderna" (León Frías, 2022) años antes de la irrupción de las nuevas olas, como podría ser el caso del cine de Orson Welles, el *Film Noir* estadounidense o el *Neorrealismo* italiano. A su vez, las vanguardias históricas de los años '20, como el cine expresionista alemán o el *impresionismo* francés, también son predecesoras del cine moderno.

5 Uno de los casos más extremos es *Empire* (1965) de Andy Warhol, un plano fijo de 8 horas de duración que registra la punta del edificio Empire State en Nueva York.

6 Notable en la filmografía de Jean-Luc Godard.

de la época” (60)⁷. Estas definiciones, a su vez, podrían ser comparables a lo que Theodor Adorno (2004 [1970]) plantea cuando se refiere a la autonomía y la heteronomía del arte:

[las obras de arte] al ser artefactos, productos de un trabajo social, entran en comunicación con lo empírico, a lo que renuncian y de lo que toman su contenido. El arte niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo, oculta un ser empírico en su propia sustancia (25).

Y agrega más adelante:

[...] si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente. Únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte, y se lo perciba como uno de los primeros estratos de la experiencia artística, es cuando se lo puede sublimar, cuando se pueden disolver sus implicaciones materiales sin que la cualidad del arte de ser una para-sí se convierta en indiferencia. El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo (27).

Adorno establece una relación dialéctica no resuelta, donde la obra no puede existir sin afirmar lo que le es propio —lo autónomo, sus propios recursos—, pero tampoco negando del todo lo que le es ajeno —lo heterónomo, el mundo social, empírico—. A su vez, Arthur Danto (2009) considera —recuperando a Clement Greenberg— que las obras de arte modernas se definen por autocriticarse mediante sus propios medios. En este sentido, estas obras son las que más se afirman en sus propios recursos, intentando alejarse de ese mundo empírico, alejándose de la representación mimética de la realidad. Sin embargo, pese a esto, las obras continúan siendo mercancía; por tanto, es imposible desligarse del todo mundo social.

El cine moderno, sin embargo, abordaría frecuentemente, como temática, ese universo empírico, aunque existan films que viren hacia un experimentalismo radical; la tendencia de estos cines es el de reflejar ciertas tendencias de pensamientos. Por otra parte, Siegfried Kracauer sostiene que “lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente” (1985, 14). Gracias a las posibilidades del cine para analizar el mundo visible en su totalidad —mediante cámara, montaje y el resto de sus recursos formales— es posible ponderar en las obras la historia de la psicología de determinada nación. Las películas, según Kracauer, tienen un lugar privilegiado entre el resto de las artes para este propósito debido a ser productos de obras de un colectivo de personas que colaboran y ser objetos de interés para las masas anónimas. El autor afirma que, pese a que existan objetos audiovisuales diseñados para imponer al público cierta visión o ideología, son los deseos de los espectadores los que prevalecen en última instancia, o al menos en parte de la obra.

En el caso particular del *underground* argentino, encontramos en sus historias el protagonismo de las clases marginadas del sistema capitalista —prostitutas, vagabundos, pobres, obreros, la militancia de izquierda—, a la vez que una dura crítica a las clases pudientes y quienes ejercen el poder político. Estas obras serán un reflejo leal del pensamiento de sus autores, sujetos de clase media afines a posiciones de izquierda y a las sensibilidades de la vanguardia artística. Films donde abunda la violencia y lo sexual como marcas de una época de creciente violencia política en el país y una censura con nula tolerancia a este tipo de representaciones críticas desde posturas de izquierda. Lejos de

7 Para más detalle sobre las implicancias del cine moderno y su desarrollo en el panorama argentino, consultar nuestro artículo *Acerca del surgimiento y desarrollo del cine moderno argentino*, en *Culturas* N°17 (2024).

querer alejarse del mundo social, a través de estas películas los cineastas *under* plasmarán sus reflexiones en torno al contexto sociopolítico del país.

Acompañando esta actitud reflexiva, en los films se llevan adelante toda una serie de fuertes rupturas para con la representación realista y clásica en el cine, que evidencia y critica la construcción de la obra audiovisual—aquí el alejamiento relativo de lo empírico—. Estos dos polos, lo autónomo en forma de autocritica o “conciencia lingüística”, tensado con lo heterónimo en forma de reflexión sobre el mundo histórico —o “conciencia histórica”, según Monterde—, es lo que caracteriza al cine *underground* argentino como parte del cine moderno nacional. A continuación, veremos cómo se ponen en juego estas tensiones a lo largo del análisis sobre *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* como caso testigo del cine *underground* argentino. En primer lugar, desglosando los elementos de la trama del film, para luego enumerar los elementos definitorios de una estética experimental y desafiante. De esta manera intentaremos comprender las relaciones entre la experimentación con los recursos del cine y las reflexiones sobre el mundo social en la época como parte de una estética que busca poner en primera plana ambos elementos (Figura 1).



Figura 1. A la izquierda, la fachada de la casa al inicio del film. A la derecha, la familia burguesa cenando.

2. La Casa. El Submundo. Hallelwyn

La trama de *opera prima* de Miguel Bejo está inserta en el universo cerrado de una familia burguesa. Estos individuos aguardan con temor y ansiedad la llegada de un misterioso personaje que apasiona a las masas que se encuentran en el afuera de la casa, el llamado *submundo*⁸. La obra resulta ser una adaptación libre de la obra de teatro de Michel de Ghelderode, *Sr. Hallelwyn* (1848)⁹, que versa sobre un alegre vampiro violador de doncellas en la zona de Flandes. La inscripción del metraje dentro en las coordenadas del género de terror es clara, como bien describe Paula Wolkowicz:

[*La familia unida...*] Retoma, fundamentalmente, la puesta en escena y la iconografía de lo que Losilla denomina la “fase clásica” del género (correspondiente al período 1931-1954), y que se caracteriza por la fuerte impronta expresionista de las imágenes (un estilo fotográfico de luces y sombras contrastadas, grandes sombras proyectadas, la estilización de la

8 Nombre utilizado por el propio director para referirse a aquel espacio en varias notas periodísticas de la época (Bejo, 1973) como de la actualidad (Guarnaccia, 2023).

9 La obra de teatro está, a su vez, basada en un cuento popular neerlandés.

escenografía, una exageración del maquillaje); los espacios lúgubres (las catacumbas, los castillos tenebrosos, las puertas chirriantes y los pasadizos secretos) y la puesta en escena dual; parejas de contrarios que apelan a un binarismo tanto narrativo como espacial, y que en el film de Bejo adquiere la forma dicotómica de interior/exterior; familia/no-familia; burguesía/pueblo; civilización/barbarie (2022, 227).

La casa de la familia es el espacio central, un cosmos cerrado y claustrofóbico en torno al cual girarán los eventos del film. Los miembros de la familia son esquemáticos y representan su posición dentro de la misma y un determinado comportamiento. “Cada actor representa no un papel, sino un sector del subconsciente (...) Padre = autoridad, verticalidad; Hija = inocencia, virginidad; Hijo = rebelión; Tía = aceptación, experiencia; Señor = formalidad; Novio = machismo; Abuelo = senilidad, agresividad” (Bejo, 1973, 20). El inmediato contraste que se encuentra con la casa es el *submundo*: si en la casa prima la estructura piramidal autoritaria, con el personaje de El Padre a la cabeza de la misma, rituales bien establecidos —como la visita diaria al sepulcro de La Madre o los sacrificios que eventualmente se llevarán a cabo—; en el *submundo* habrá una estructura horizontal, libertinaje sexual, costumbres populares —como tomar mate, comer asado o ver películas—, y nula diferenciación entre sus miembros, excepto por su aspecto físico o por los pocos que tienen funciones para con la casa —el mayordomo, la mucama o el cuidador de la cripta—. Estas diferencias son lo que configura el afuera como algo desagradable y lo despreciable desde el punto de vista de la familia protagonista.

Los lúmpenes del exterior se constituyen como una otredad para el ego de los integrantes de la casa; los de afuera son lo incivilizado, el caos y la desorganización. Robin Wood (1979), recuperando planteos freudianos, sostiene que en el otro están proyectadas las represiones y opresiones del ser, y en el cine de terror esto se condensa en la figura del monstruo que viene a acechar a los protagonistas con sus propios temores subconscientes. Freud (1992) habla de “lo ominoso” para referirse a aquello que genera angustia y terror, plantea que “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar de hace largo tiempo” (220). Lo ominoso es aquello conocido y reprimido por el sujeto, “(...) es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz” (1992, 241). El concepto de otredad para el psicoanálisis, según Wood, “reside en el hecho que funciona no sólo como algo externo a la cultura o a uno, sino como algo reprimido (pero nunca destruido) en el ego y se proyecta hacia afuera para ser odiado y repudiado” (1979, 9)¹⁰. La fórmula básica del terror es que la normalidad sea interrumpida por el monstruo que viene a ser la proyección de eso que está siendo reprimido, y el final feliz —si lo hay— es la restauración del anterior orden represivo (1979, 10).

La representación de lo monstruoso en la película está puesta sobre el personaje de Hallelwyn, quien había estado en la casa como un invitado tiempo atrás¹¹. Este monstruo encarna todo lo que la familia, y particularmente su jefe, reprime/oprime: la sexualidad, el festejo, el desorden y el exceso. Es el inmediato opuesto del personaje de El Padre, que no por nada ambos personajes son interpretados por Osvaldo de la Vega. Si el patriarca de la familia es “el responsable del orden interno y garantía de esta película” (67:04 minutos) o de la normalidad, entonces Hallelwyn es el garante

10 La traducción le pertenece al autor de este artículo.

11 Es El Padre quien en una conferencia de prensa dirigida a los espectadores —rompiendo así la cuarta pared— relata la anécdota: “En aquel tiempo, a este remanso de paz, llegó un ser extraño y diabólico. Hallelwyn dijo llamarse. Y como tenía algo de noble, algo de conde educado en otras tierras, no vacilamos en darle albergue ¡Maldito sea el momento en que hicimos eso! ¡Penetró en la casa y nos penetró a todos! ¡Y para colmo los de afuera comenzaron a adorarlo! Veían en él a quién sabe qué santo en sus supercherías (...)” (42:40 minutos).

del caos, es decir del conflicto narrativo o la alteración del *status quo*. Resulta imposible no comparar al personaje del —supuesto— vampiro con la figura del presidente Juan Domingo Perón. Encontramos en ambos personajes puntos de contacto claves: ambos son amados por las clases populares, a la par que odiados y/o temidos por los sectores pudientes; ambos comparten una situación de exilio y planifican su regreso definitivo, uno al país, el otro a la casa¹².

Wood también señala a las ideologías digresivas del capitalismo burgués como núcleo de lo que el mundo occidental reprime y oprime (1979, 10). Este autor también menciona como elementos reprimidos de nuestra sociedad a la mujer desde el punto de vista de una sociedad machista, al proletariado desde las clases altas, las otras culturas y grupos étnicos por fuera de lo eurocéntrico, y la sexualidad por fuera de la heteronorma. Todos estos conforman una otredad de la sociedad occidental eurocentrada, acorde a los planteos de Enrique Dussel (2008). Según esta última perspectiva, la otredad del ego moderno europeo fue subsumida y encubierta como lo mismo: “El otro en su distinción, es negado como otro y es alienado a incorporarse a la totalidad dominadora como cosa, como instrumento, como encomendado, como asalariado (en las futuras haciendas), o como esclavo” (41). Estas alteridades oprimidas se ven retratadas en el film de Bejo en el submundo y sus aliados. El film incluso inicia con una escena en que nos da a entender que El Hijo sostiene una relación homosexual con un miembro del submundo. Hallelwyn, al ser visto por estas otredades como su referente, es un ser ominoso en la visión de los burgueses comandados por El Padre.

La inminencia de la llegada del temido chupasangre, Hallelwyn, se da por el inserto de unos fragmentos en blanco y negro del regreso de Kurt Menliff montando a caballo en *La frusta e il corpo* (*El cuerpo y el látigo*, 1963) de Mario Bava. Además, esta misma secuencia del jinete cabalgando es proyectada en la diégesis de *La familia unida...* para los integrantes del afuera (27:51 minutos). Según hipotetiza Guarnaccia en su entrevista con el director, y respaldado por este último (2023, s/p), la proyección del segmento del film de Bava es una parodia a las exhibiciones clandestinas de *Cine-Liberación*. Entonces, todo el film se configura como una ácida observación y reflexión en torno a los temores reprimidos de la alta burguesía nacional. Poco a poco, mientras más se acerca el temido Hallelwyn, los miembros del submundo irán invadiendo la casa, y le faltarán el respeto a todo lo sagrado para ellos: el costoso vino de la cena es bebido por los de afuera; el cadáver de La Madre es secuestrado por El Hijo —secretamente aliado al submundo— y luego canibalizado en un asado sacrílego sobre el final de la película; La Tía es raptada y convertida por los lúmpenes— quienes la bautizan con una camiseta del Club Atlético Boca Jrs.—, y más tarde es sacrificada por su propia familia; El Mayordomo defeca justo frente a un cuadro de José de San Martín, entre otras ofensas. El Padre es la figura que ejerce la opresión directa sobre su casa y sobre el submundo, como aristócrata dueño de los medios de producción, pero siempre en este doble significado alegórico/sexual/ideológico.

Esto se traduce en operaciones metanarrativas: este personaje da conferencias de prensa sobre la inminencia de la llegada del vampiro como si fuera el presidente de la nación; en otras secuencias, una voz en off relata las decisiones de El Padre simulando ser un anuncio radial del gobierno; además, junto con El Novio —de La Hija— discuten sobre el nivel de represión policial/militar a aplicar sobre los de afuera. En escenas anteriores, el personaje de Hayes es el encargado de descubrir y dar caza a La Tía traidora, parodiando en el camino a los *spaghetti westerns*¹³. En estas

12 Durante la realización del film, Perón se encontraba exiliado en España y ya se hablaba de su eventual regreso. Este se concreta brevemente el 17 de noviembre de 1972 cuando es autorizado por la dictadura, permiso revocado nuevamente el 3 de febrero de 1973. El retorno definitivo del líder justicialista se da el 20 de junio de 1973 durante la presidencia de Héctor Cámpora.

13 *Westerns* de producción europea, inicialmente dirigido por italianos —de ahí el nombre *spaghetti*— durante los años '60 y '70,

secuencias se utiliza música de Enio Morricone de fondo¹⁴, y tenemos una escena de práctica de tiro con unas latas (50:50 minutos). El Novio oficia de héroe solitario que mediante su astucia y su destreza soluciona el problema en pos de la mayoría, en este caso, de la casa. El personaje, asociado de esta manera a los *cowboys*, parece ser una alusión a los intereses estadounidenses en la región. Entre 1961 y 1970, Estados Unidos puso en marcha el plan de inversiones llamado *Alliance for progress (Alianza para el progreso)*¹⁵, con el objetivo de realizar una inversión de 20.000 millones de dólares en los países de Latinoamérica mediante sus agencias financieras y así asegurar su influencia regional en el marco de la Guerra Fría. El programa termina fracasando tras el asesinato del presidente estadounidense John F. Kennedy (1963), su principal impulsor. La injerencia externa de EEUU se manifestará luego en apoyo directo o indirecto a diversos golpes de estado en el continente con tal de mantener gobiernos aliados durante los '70. De esta manera, mediante esta vinculación de El Novio con el subgénero del *western*, Bejo hace referencia a este momento político del continente.



Figura 2. La llegada de Hallewyn y el festejo con el submundo.

y caracterizados por la estilización de la violencia. El *western* clásico representa la vida de frontera durante el tiempo de expansión estadounidense hacia el oeste, los *spaghetti western* también se ambientaban en los Estados Unidos, pese a ser rodados en paisajes europeos.

14 De la banda sonora de *Il buono, il brutto, il cattivo (El bueno, el malo y el feo, 1966)*.

15 Julio Ludueña, otro integrante de la tribu *under*, había hecho alusión al mismo programa en su film *Alianza para el progreso* (1971). Ludueña a su vez participa como actor en *...Hallewyn*, interpretando a un enmascarado del submundo que cocina un asado.

Una vez que arriba Hallelwyn (Figura 2), éste es seducido por La Hija y ambos mantienen relaciones sexuales hasta que el vampiro muere extenuación. Tras esto, al haber sido contaminada por el enemigo, el personaje de María Elena Moby es sacrificado por su padre. Este es el final —feliz—: la restauración de la represión/opresión en la casa y la familia, con la necesaria eliminación de La Tía y La Hija, la huida de El Hijo traidor con el cuerpo muerto de Hallelwyn y el exilio voluntario de El Abuelo en Europa. Es particularmente significativo la utilización de *La marcha de la libertad* durante toda la secuencia final, ya que la misma está asociada como himno de la autodenominada *Revolución Libertadora*, que derrocó a Juan Domingo Perón en 1955¹⁶. Finalmente, El Padre se disfraza de vampiro y quienes quedan de la familia se colocan heridas falsas. Por otro lado, los lúmpenes se quitan sus disfraces y dejan de actuar, saliendo de cuadro, incluso la actriz de La Madre muerta se levanta y sale de escena junto al resto. Quienes en una película del género deberían representar una amenaza dejan de actuar, vuelven a ser civiles y se retiran; mientras quienes deberían representar a los héroes se disfrazan de monstruos y se mantienen dentro del plano. Los verdaderos chupasangres siempre fueron los reproductores de la represión/opresión del sistema capitalista (Figura 3).



Figura 3. A la izquierda, El Novio con heridas falsas en el rostro. A la derecha, El Padre con dientes postizos de vampiro.

3. Extrañamiento. Reflexión. Alegoría

Las transgresiones al cine clásico de género que operan hacia adentro del film, buscan generar extrañamientos en el espectador. Se configura entonces un espacio narrativo ajeno a la representación cinematográfica realista/naturalista, aquí la reflexión socio-económica se da mediante las agresiones al dispositivo de narración clásico y el distanciamiento en clave brechtiana. Entendemos al distanciamiento como aquellos procedimientos que evidencian la puesta en escena, evidencian la construcción del artificio —en este caso cinematográfico— y persigue señalar los elementos de dominación mediante los cuales obra genera un estado de inmersión espectacular. De esta manera, se genera un efecto de extrañamiento en el espectador al ver como se señala constantemente la manera en la que se constituye el armazón narrativo. A partir de este extrañamiento o *displacer* es como en el film obliga al espectador a ser plenamente consciente de las posibilidades de reflexión, rompiendo así con el efecto de ilusión y el espectáculo —se rompe el placer contemplativo—. Se busca en cambio que el espectador sea actor, sea un espectador activo que se cuestione lo que observa y salga a la acción para cambiar el mundo. Decía Eduardo Russo: “La reflexividad, ya ope-

16 Notable en la filmografía de Jean-Luc Godard.

rante en la concepción tempranamente multimedia de las piezas brechtianas se traduciría en el cine en la posibilidad de revelar tanto las condiciones de producción, como los códigos y principios que regulan su funcionamiento" (2002, 148). Los principales de los procedimientos rupturistas que encontramos en la *opera prima* de Miguel Bejo son los que se detallan a continuación.

1. La reflexión sobre la propia representación, al exponer las marcas de la enunciación. Un ejemplo de ello son las frases en *off* que refieren al propio film, tales como: "Referente a la secuencia *Llegada de Hallewyn* (...) Tal como se están desarrollando los acontecimientos en la película *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (...)" (66:31 minutos). O bien la presencia de los cables de los reflectores durante el discurso de El Padre (45:00 minutos), dando a entender que se trata de una puesta en escena. También la ruptura de la cuarta pared por parte de este personaje, quien le habla a la cámara como si fuera un personaje más (27:34 minutos), entre otros ejemplos. En todos estos casos, se le habla directamente al espectador con el objetivo de interpelarlo para que reflexione sobre las condiciones de representación y qué quiere transmitir la narración (Figura 4).



Figura 4. Conferencia de prensa de El Padre.

2. Los personajes responden a sus roles esquemáticos y paródicos dentro de la trama. El Padre debe mantener la autoridad, El Hijo debe rebelarse contra la misma, La Tía debe ser comprensiva con los de afuera, El Novio debe colaborar con su suegro, etc. Este tipo de actuaciones, distanciadas de la construcción de personajes con perfiles psicológicos definidos, es una de las claves del teatro épico de Bertolt Brecht y apuntan a destacar la dimensión sociopolítica de la obra. Se evitan en estos casos la identificación espectral con uno u otro personaje, sino que se evidencia que son parte de una ficción y que cumplen un rol preestablecido para con la trama. "Gusto, disgusto y acciones no están al servicio de la emoción, sino de la comprensión crítica de los acontecimientos" (Vanoye en Monterde, 1996, 40). Así se señala directamente a la construcción de la película de terror como un género donde se plasman las opresiones de las sociedades, se busca que se comprendan estos roles actanciales para con el género que se transgrede.

3. Los errores de producción son incorporados a la ficción. Un claro ejemplo de ello es el intempestivo exilio de El Abuelo a Europa, que en realidad responde a que Edgardo Cozarinsky tenía que viajar a ese continente y se encontraría ausente para el resto de la filmación (Schoo, 1972). La ausencia de uno de los actores principales del metraje se suple narrativamente en una escena muy sencilla: tras un cartel filmado que anuncia la huida del personaje, El Abuelo entra

a un armario, cuelga su espada y procede a encerrarse, mientras en la banda de sonido se oye un avión despegando. La incorporación del azar a la producción es uno de los elementos comunes en toda la producción *under*. Recordamos aquí la noción de *azar objetivo* (Bürger, 2010 [1974]) que “consiste en la selección de elementos semánticos concordantes (...) de dos hechos independientes” (92). Aquí Cozarinsky debe irse a Europa, por lo que El Abuelo debe irse de la trama, a Europa. Como mérito añadido, este final inesperado del personaje encaja perfectamente con las temáticas de la obra y con el perfil de personaje de la alta burguesía latinoamericana.

4. Las citas intertextuales con otras producciones. En ese sentido, Paula Wolkowicz (2022), retomando a Gérard Genette, sostiene que:

“(...) la intertextualidad es otro de los procedimientos digresivos del cine moderno para señalar su opacidad y su instancia autorreflexiva. Pero también cumple otra función, al permitir la construcción de nuevos significados, establecer relaciones paradigmáticas con otros elementos de la diégesis y reforzar líneas interpretativas propuestas por las películas” (206).

Para el caso del film que estamos analizando, tenemos los fragmentos pertenecientes al film de Bava o la música de Morricone, estos elementos permiten establecer relaciones entre las películas a las que pertenecen los mismos. Para el caso de *El cuerpo y el látigo*, tanto el personaje de Kurt Menliff como Hallelwyn regresan al lugar del que han sido expulsados para terminar muriendo, además ayuda a reforzar la presencia sobrenatural de Hallelwyn junto a su sexualidad abrasiva. En la película de Bava, el personaje de Christopher Lee regresa al castillo familiar del que fue expulsado para reclamar sus títulos y a su antigua prometida, Nevenka. Tiempo después de su llegada al castillo y de someter de forma sdomasquista a Nevenka, Menliff muere misteriosamente asesinado y a continuación parece que su fantasma acecha a los habitantes de la propiedad. Wolkowicz destaca la aparición de los fragmentos de Menliff cabalgando en la película de Bejo como un caso particular de intertextualidad, dado que “la cita es incorporada a la diégesis. Kurt Menliff no remite de manera simbólica a Hallelwyn: es Hallelwyn” (207). Y de manera similar que el personaje de Lee en *El cuerpo y el látigo*, Hallelwyn acecha a los personajes de la casa con su sola mención, como si fuera un fantasma. En ese sentido, su llegada también revoluciona todos los aspectos de la casa familiar y mantiene un prohibido acceso carnal, en este caso con el personaje de La Hija. La música proveniente de *El bueno, el malo y el feo* y que acompaña a la secuencia donde El Novio descubre la traición de La Tía, cumple la función de asociar al personaje de Hayes con lo estadounidense, gracias a la vinculación con el subgénero *spaghetti western* —como argumentamos anteriormente. Por extensión, a El Novio se lo asocia intertextualmente con los intereses imperialistas de este estado sobre Latinoamérica. Se refuerza así la disputa con el *submundo* y Hallelwyn, agregándole una dimensión geo-política.

5. La espacialidad desplazada. En muchas de las películas subterráneas se evitan hacer menciones directas a la Argentina, más que algunos comentarios o referencias; en cambio, se desplaza el sentido hacia un lugar simbólico o alegórico. El país está eludido, o encubierto por otro tipo de representación. A su vez, esto es síntoma del desprecio de estos realizadores hacia el documental testimonial y el realismo o naturalismo¹⁷. En *...Hallelwyn* el país pasa a ser

17 En su ensayo para *Hablemos de cine* N° 65 (1973), Julio Ludueña expresa la desconfianza que los *underground* sentían respecto del registro documental: “Los medios informativos despliegan habitualmente infinidad de escenas documentales que ilustran su ideología sobre aspectos esenciales de la realidad. Aparentemente, cambiarles el sonido y el montaje, alcanza para alterar el discurso de esas imágenes y volverlas contrainformativas” (18). Y en cambio optan por la ficción como medio para trabajar con la materialidad del mundo: “Las imágenes recreadas por la ficción tienen sonido propio, ya no podrán ser utilizadas sino con el sentido en que fueron filmadas. En la medida que cada plano constituya una secuencia, un discurso completo, tampoco su expresión dependerá del montaje” (18).

el conjunto de la casa y el afuera de la misma. Una representación binaria de clases sociales en conflicto a través del prisma del terror que siente la burguesía nacional frente a un regreso Perón al país. Aunque hay pistas como las menciones de los diarios *La Nación* y *Crónica*, o de *Radio Rivadavia*, estas referencias requieren cierto conocimiento del contexto político local para identificarlas. Al encontrarse el referente desplazado hay que deducir las referencias a partir de las situaciones alegóricas que se presentan en la narrativa.

Esta doble tensión entre las referencias al mundo social y la necesidad de experimentar con la forma cinematográfica —al tener que resolver errores de producción o la falta de financiamiento de maneras innovadoras, como por el propio deseo de realizar obras disruptivas— permite construir un espacio alegórico, que apunta tanto a generar una reflexión socio-política como a una autocrítica del cine de género. Lo alegórico es el elemento central de las llamadas obras de arte *no-orgánicas*, según describe Peter Bürger, que recupera el término de las meditaciones de Walter Benjamin. Según el autor:

1. Lo alegórico quita un elemento de la totalidad del contexto de vida. Lo aísla, lo priva de su función. La alegoría es esencialmente un fragmento y, con ello, se opone al símbolo orgánico. (...)
2. Lo alegórico reúne los fragmentos aislados de realidad y les otorga un sentido. Este es un sentido dado, no surge del contexto original de los fragmentos (Bürger, 2010, 98).

Estas dos primeras definiciones —de cuatro— de la noción de *alegoría* de Benjamin es lo que permite pensar a las obras *no-orgánicas* o vanguardistas/modernas, de las *orgánicas* o clásicas. Lo clásico se expresa como una totalidad; lo vanguardista como fragmento. Además, también coincide con la noción de *montaje* que el autor desarrollará más adelante, y es entendida como la fragmentación de la realidad.

Mientras el clásico reconoce en el material al portador de un significado y lo atiende, el vanguardista ve un símbolo vado al que solo él es capaz de darle significado. Por consiguiente, el clásico manipula su material como totalidad, en tanto el vanguardista lo saca de su contexto de vida, lo aísla, lo fragmenta (Bürger, 2010, 100).

En el cine parecen trazarse distinciones similares a las descritas en el arte pictórico, entre los llamados *cine clásico* y el *cine moderno*. En el caso de *La familia unida...* observamos claramente el intento de Bejo de dejar expuesto el artificio: pone en evidencia la estructura psicoanalítica que subyace al cine de terror, construye un espacio narrativo dislocado —sin conexión entre el adentro de la casa y el afuera de la misma—, pone en cuestión distintos fragmentos del mundo social —la posible vuelta de Perón, la violencia política, el odio de clase, etc.— y los parodia desde la ficción. De esta manera se ancla en la tradición estética moderna, al oponerse a la homogeneidad narrativa y el realismo, y reafirma constantemente sus propios recursos para autocrítica la manera en la que se construyen los films de género terror. Aun así, Bejo no se queda en la autocrítica del arte como objetivo en sí mismo, sino que lo vincula intertextualmente con el mundo empírico para presentar una batería de ambiguas reflexiones sobre el acontecer socio-político. Lo heterónimo aquí es fundamental, a la hora de trabajar lo autónomo; no se desliga de ese mundo social, sino que lo critica mediante la afirmación de los propios recursos cinematográficos. En última instancia, en este film podemos leer cierta psicología de la época, tal como planteaba Kracauer: la futilidad que significa la vuelta de Perón y la lucha revolucionaria frente a la injerencia estadounidense y la complicidad de las clases pudientes. Todos los recursos del film están puestos para transmitir —queriéndolo o no— esta visión escéptica acerca de las vías revolucionarias, mirada propia de ciertos sectores de la intelectualidad de la época (Figura 5).



Figura 5. Sacrificio de La Tía a manos de El Abuelo.

4. Conclusiones

El cine *under* en Argentina se pone en sintonía con las estéticas de vanguardia de los sesentas y setentas. Así como los artistas plásticos de esas décadas empujan los límites del arte y estos ceden, Miguel Bejo y sus colegas empujan aún más la frontera del cine moderno argentino, iniciado durante la década anterior. “La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas insistieron, presionaron los límites, y encontraron que los límites cedían. Todos los artistas típicos de los sesenta tuvieron una sensación vívida de los límites” (Danto, 2009, 36). Las ficciones subterráneas así se diferencian claramente del anterior cine moderno, el de la llamada *Generación del sesenta*¹⁸. Estos últimos buscaron plasmar las inquietudes generacionales en narrativas con tintes más sociales en algunos casos —como en los films de Lautaro Murúa—, más intelectuales y psicológicos en otros —como en los de Manuel Antín—, pero no dejan de abonar al realismo-naturalismo cinematográfico más allá de las innovaciones en sus historias y técnicas¹⁹.

Los subterráneos, en cambio, intentarán un giro más experimental al transgredir las mismas bases de la representación realista. Esta impugnación al cine anterior también se puede enmarcar en la idea de *lo nuevo*, como otra de las características que Bürger —recuperando nuevamente a Adorno— encuentra como propio de la vanguardia. “Lo que en la modernidad distingue la categoría de lo nuevo respecto de los usos anteriores, también legítimos, de la misma categoría, es lo radical de la ruptura con todo lo que se considera válido hasta ese momento” (2010, 87)²⁰. Sin embargo, esta crítica de la tradición estética del cine a partir de sus propios medios es indisoluble del objeto socio-político al que las mismas refieren. En *La familia unida...* se aborda la realidad social, al mismo tiempo que se preocupa por los recursos del cine, el shock que genera el film mediante la violencia representada —los sacrificios, lo escatológico, lo sexual— y la violencia de la representación —el distanciamiento actoral, la exposición del artificio, la narración disper-

18 Principalmente identificada con los directores Manuel Antín, Rodolfo Kuhn, David Kohon, Simón Feldman, Lautaro Murúa y José Martínez Suárez.

19 Sin embargo, es de destacar que en el caso de los films de Manuel Antín poseen una narrativa mucho más distorsionada por la utilización de *flashbacks*, *flashforwards* y repetición de planos con objetivo de plasmar en pantalla la psicología de sus personajes.

20 Aunque hay ciertos elementos que el cine *under* recupera de la tradición clásica cinematográfica, como lo es la estructura básica del cine de género, si bien luego será transgredida.

sa—, apuntan a poner sobre la mesa de discusión a los dos elementos por igual: lo que Adorno llamaba lo autónomo, el arte y sus recursos en sí mismos, y lo heterónomo, el mundo empírico.

La alegoría, el distanciamiento y el extrañamiento permiten avizorar algo de la realidad social, y esta última permite apreciar los recursos de ficción con los que se aborda. Ésta es una relación dialéctica que nunca encuentra su síntesis: es un film experimental porque es político y es un film político porque es experimental; es autónomo porque es heterónomo y es heterónomo porque es autónomo. Estos dos parámetros conforman eso que Monterde entiende como característica principal de los cines modernos, a saber, el interés de los sujetos que hacen cine por cuestionar la lengua —“conciencia lingüística”— y el interés por abordar temáticas del presente —“conciencia histórica”—.

Así, pues, la conciencia lingüística encuentra su correlato en la conciencia histórica, que a través de parámetros como la autoría significará la plena emergencia del sujeto en la creación cinematográfica. Y esa conciencia del sujeto —o su crisis— fue el fundamento de toda noción de modernidad (1996, 45).

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2004 [1970]). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Bejo, M. (1973). Un cine de transición. *Hablemos de Cine*, 65, 20-21.
- Bürger, P. (2010 [1974]). *La teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Danto, A. (2009). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Dussel, E. (2008). 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad"*. La Paz: Biblioteca Indígena.
- Guarnaccia, T. (2023). Acá y en otros lugares: una entrevista con Miguel Bejo. Web *Con los ojos abiertos*. Rescatado de: <https://www.conlosojosabiertos.com/aca-y-en-otros-lugares-una-entrevista-con-miguel-bejo/>
- Freud, S. (1992). *Obras completas. Vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- León Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Fondo Editorial.
- León Frías, I. (2022). *Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine*. Lima: Fondo editorial.
- López, D. (1972). Cine argentino, hoy. *El heraldo del cine*, año 41, Número 2105, volumen XLII.
- Ludueña, J. (1973). La ficción de la ficción es la realidad. *Hablemos de Cine*, 65, 18-19.
- Monterde, J. E. (1996). La modernidad cinematográfica. En J. E. Monterde & E. Rimbau i Moller (Coords.), *Historia general del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)* (pp. 15-45). Madrid: Cátedra.
- Moreira Facca, E. (2023). Acerca del surgimiento y desarrollo del cine moderno en Argentina. *Culturas*, 17. <https://doi.org/10.14409/culturas.2023.17>
- Russo, E. (2002). El efecto Brecht en pantalla. Distanciamiento y reflexividad en el espectador de cine. En G. Yoel (Comp.), *Imagen, política y memoria* (pp. 143-154). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Sarlo, B. (2017). *La máquina cultural. Muestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schoo, E. (1972). Un nuevo cine argentino: destruir, dicen. *Revista Panorama*, Año X, 276, 54-55.
- Wolkowicz, P. (2022). *La vía subterránea. Vanguardia y política en el cine under argentino*. Buenos Aires: Librería.
- Wood, R. (1979). An introduction to american horror film. En R. Wood & R. Lippe (Eds.), *American nightmare. Essays on the horror film* (pp. 7-28). Toronto: Festival of Festivals.

Filmografía

- ... (*Puntos suspensivos*) (Edgardo Cozarinsky, 1971).
- Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971).
- Il buono, il brutto, il cattivo* (Sergio Leone, 1966).
- La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* (Miguel Bejo, 1971).
- La frusta e il corpo* (Mario Bava, 1963).

Reseña curricular

Enzo Moreira Facca es becario doctoral por la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CICPBA) y doctorando en artes por la UNLP. Se dedica al estudio del cine moderno argentino (1960-1980) y, específicamente, del cine *underground* local: su estética, teoría e historia. Es Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la Facultad de Arte de la UNCPBA e investigador del Centro de Estudios sobre Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC), dentro de la misma institución.

Declaraciones:

Los autores declaran que, en la elaboración del presente artículo, no se han utilizado herramientas de inteligencia artificial.



Imagen: Anthony Hurtado