

# **Entre la modernización y los cambios sociales en los inicios de los sesenta. Una perspectiva desde la Generación del ´60.**

Ignacio Pacce.

Cita:

Ignacio Pacce (2013). *Entre la modernización y los cambios sociales en los inicios de los sesenta. Una perspectiva desde la Generación del ´60.* XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/903>

**XIV Jornadas  
Interescuelas/Departamentos de Historia  
2 al 5 de octubre de 2013**

**ORGANIZA:**

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 105

Título de la Mesa Temática: Historia y Cine: Imaginando Nación, Identidad y Mitos

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as:

Dra. Zulema Marzorati – FFyLL-UBA y Univ.de Palermo [zmarzora@fibertel.com.ar](mailto:zmarzora@fibertel.com.ar)

Dr. Tzvi Tal – Esc. de Cine y Televisión, Colegio Sapir, Israel [tzvital@mail.sapir.ac.il](mailto:tzvital@mail.sapir.ac.il)

**Entre la modernización y los cambios sociales en los sesenta. Una perspectiva desde la Generación del '60.**

*Pacce, Ignacio Agustín*

*Estudiante de Historia (UBA) – Facultad de Filosofía y Letras.*

*lapacce@hotmail.com*

## **Introducción**

La modernización económica, política, social y cultural fue un proceso clave que atravesó a la Argentina a partir del golpe de estado de 1955. Estos nuevos tiempos se produjeron tanto en la estructura de consumo de la clase media, como en nuevos medios masivos de comunicación y en una posición antitradicional y antiliberal de algunos círculos intelectuales (académicos y por fuera de ellos). Además, la sociedad porteña (y de los grandes centros urbanos) fue profundamente transformada desde fines de los cincuenta, proceso que continuó hasta el primer lustro de los setenta y se enmarcaba en un fenómeno que atravesaba a gran parte de occidente. Las pautas y conceptos tradicionales de pareja, sexualidad y familia se pusieron en entredicho. Estos cambios, en términos de Isabella Cosse, compusieron –en definitiva- una revolución discreta: las innovaciones y las continuidades marcan a este proceso modernizador con hondos rasgos contradictorios. Y fue la juventud el motor principal de estos cambios.

Estas transformaciones también se extendieron a muchos ámbitos culturales y artísticos. Nuevos aires “vanguardistas” recorrían y dinamizaban al teatro, la literatura, la pintura y el cine. En este último, fueron los directores de la Generación del 60 quienes representaron por medio de su producción cinematográfica, los profundos cambios sociales que parte de la sociedad porteña experimentaba, y se posicionaron críticamente frente a este panorama. La hipótesis de este trabajo es que el cine de la Generación representó esta “revolución discreta” que se produjo a nivel de pareja y sexualidad y, lejos de percibir este proceso como armónico, sus films pueden permitirnos comprender que fue profundamente contradictorio y traumático para un sector social específico: la juventud. Aquí no se intentará ejemplificar por medio de determinados films del “Nuevo Cine Argentino” el proceso modernizador; esta investigación se sustentará en la construcción formal de los films donde se llegará al contexto sociocultural de esos años, para luego arribar a posibles significados o interpretaciones de esas mismas imágenes<sup>1</sup>.

El cine, como producto cultural, va adquiriendo elementos precisos de la sociedad que le da forma, lo que permite analizar a la misma a partir de diversas obras cinematográficas. Pero sí es necesario, aún, encontrar una metodología acorde que permita llegar a las conclusiones que se proponen las investigaciones del campo (Alvira, 2011: 146). Por eso, además de seguir la premisa dicha en el párrafo anterior, se tendrá

---

<sup>1</sup> Ver Kriger, Clara (2009), *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI.

como referencia algunos conceptos que Pierre Sorlin ha elaborado en su trabajo *Sociología del cine*. Para el autor, el cine no es sólo producción de sentido, también – como ya se ha dicho- es un producto cultural que está fabricado por un grupo que está inmerso en un conjunto social que tiene su visión con respecto al medio, al público y a la formación social que lo contiene. Por eso, el film es una puesta en escena ya que “constituye ante todo una selección (algunos objetos y no otros) y después una redistribución; reorganiza, con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que evoca el medio del que ha salido, pero en lo esencial, es una retraducción de éste” (Sorlin, 1985: 170). A partir de este concepto es que se hace necesario comprender la posición de los realizadores en la sociedad, en el medio del cine y la misma situación del mismo, ya que determinan la manera que construyen su trabajo<sup>2</sup>. Ante esto, y siguiendo al autor, se debe analizar la imagen, los planos y la construcción de la puesta en escena, entre otros elementos, ya que así es posible comprender lo que es “considerado “típico” de una ciudad, de un país, de un grupo (...) y mostrar por qué son esos los datos extraídos del universo exterior [que] han sido transformados en elementos de mensajes filmicos” (Sorlin, 1985: 220). En otras palabras, no sólo se debe analizar lo que se muestra, sino cómo se muestra. Por lo tanto, la teoría del cine será utilizada como disciplina auxiliar de este trabajo porque las opciones de representación están estrechamente vinculadas con un determinado contexto sociocultural.

Este trabajo, entonces, utilizará como fuentes primarias dos largometrajes realizados por uno de los directores más representativos de la época: David José Kohon. *Prisioneros de una noche* (1960) y *Tres Veces Ana* (1961) serán los films que se analizarán. Esto se debe a que, como afirma Clara Kriger, hay que dejar de lado las miradas totalizadoras para empezar a concretar una “(...) gran cantidad de microhistorias que nos ayuden a comprender la pluralidad de los conjuntos, la complejidad del panorama general” del cine argentino (Kriger, 2010: 167). En un grupo de directores extremadamente heterogéneos –pero con puntos en común que veremos a continuación- este ejercicio se hace necesario. A su vez, se utilizarán otro tipo de fuentes para cotejar y contrastar lo que la fuente audiovisual nos brinda: entrevistas al propio director y otras fuentes bibliográficas. Finalmente, la investigación no será abordada linealmente, es decir que no se tomarán los dos films de manera cronológica y

---

<sup>2</sup> El apartado siguiente tratará este tema.

por separado. Se hace necesario abordar el análisis por determinadas problemáticas como la pareja y la sexualidad, y la que atraviesa a las dos: la juventud.

### **La generación del 60**

Varios factores fueron determinantes para el surgimiento de este nuevo cine y la situación de la industria cinematográfica no fue menor. En 1957 la crisis de la industria<sup>3</sup> facilitó el consenso de directores, productores, actores, distribuidores y exhibidores para llegar a un acuerdo y sancionar la llamada “Ley de Cine”. El decreto-ley 62/57 “creó un fondo de fomento alimentado por un porcentaje de la totalidad de entradas de cine vendidas y un organismo para administrarlo, que se denominó Instituto Nacional de Cinematografía (INC)” (Peña, 2012: 136). Esto permitió que ya no se viera al cine simplemente en términos industriales, sino como un bien cultural por lo que permitía buscar mejores calidades técnicas y artísticas.

Sin embargo, un factor determinante iba a atravesar las obras de estos directores: la implementación progresiva de un sistema de censura<sup>4</sup>. El decreto 5797 de 1961 que reglamentaba la Subcomisión Especial Calificadora de películas desplegaba un catálogo de los elementos que el cine podía llegar a lesionar como la familia, los símbolos patrios, la soberanía y la rectitud, entre otras. En 1963, la administración Guido crea el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica que exigía a todas las películas un certificado de exhibición que debía ser avalado por asociaciones civiles ligadas a sectores ultraconservadores. A su vez, se producía una forma de censura subrepticia que se ligaba a lo económico. David José Kohon lo explicaba claramente:

El cine (...) requiere de una protección estatal considerable en el orden financiero (...). Pero de alguna manera el mecanismo utilizado para otorgar esa protección, confiere atribuciones que equivalen a la censura. Por otro lado, pienso que es la censura más peligrosa no sólo por tratarse de una censura oculta, una censura que soslaya la notoriedad y contra la cual es difícil combatir, sino porque es precisamente censura previa<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Sólo se estrenaron quince películas argentinas contra treinta seis del año anterior (Peña, 2012: 135).

<sup>4</sup>Ver Avellaneda, Andrés (1986) *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Tomo 1, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

<sup>5</sup> Lo escribió en un artículo para una publicación en 1965. Ver AAVV, (1965) *La censura en el cine*, Buenos Aires: Ediciones Líbera.

A pesar de esta situación que se fue gestando desde 1956 –y que tendrá su punto cúlmine en 1966 con el onganiato-, la modernización posperonista introdujo nuevos temas y preocupaciones desde un sector intelectual que estaba por fuera de los tradicionales círculos académicos. Escritores, científicos sociales, periodistas y cineastas se vieron atraídos por las cuestiones sociales y políticas por lo que comenzó a surgir, según Oscar Terán, “una franja denunciacionista decidida a asimilar el contorno<sup>6</sup> (...), franja que junto con otros sectores del campo intelectual provenientes de tradiciones diversas irán conformando el fenómeno de una cultura crítica en la Argentina del período 1956-1966” (Terán, 1991: 25). El compromiso con la realidad sociopolítica se vio, a su vez, con la necesidad de reinterpretar el fenómeno que gran parte de ellos habían criticado la década anterior: el peronismo. El sector denunciacionista “atinó a aceptar la evidencia de que por debajo de ese movimiento político que otros caracterizaban como superficial en rigor se movía una realidad social mucho más compleja” (Terán, 1991: 50). En definitiva, lo que comenzó a ser necesario para estos sectores intelectuales fue estudiar y analizar “la realidad nacional”.

Son los directores de la denominada Generación del 60<sup>7</sup> quienes “irrumperon” en el cine argentino desde fines de la década del 1950 para comprometerse con esta realidad. Este grupo de artistas distó de ser homogéneo, pero sí es posible determinar varios puntos en común. Primero, su procedencia desde el movimiento cineclubista a partir de la década del 40 que se situaba en los márgenes de la política cultural del peronismo y que les permitió absorber diversas influencias estéticas del cine europeo; segundo, la experiencia adquirida en la práctica del cortometraje, a los que Simón Feldman denominó “los muchachos del corto”; y, por supuesto, su poca experiencia –obligada<sup>8</sup>- dentro de la industria del cine (salvo escasas excepciones<sup>9</sup>). Para Gonzalo Aguilar “(...) lo que designa a la Generación del 60 es una transformación epocal que afecta principalmente al campo cinematográfico tal como estaba constituido entonces (...)” (Aguilar, 2003: 83).

Lo que los directores de esta generación modificaron fue, entre otros elementos, el rechazo de la objetividad y la transparencia del relato clásico e industrial, y pasaron a

---

<sup>6</sup> Este concepto se refiere a la revista *Contorno* publicada por diversos intelectuales de izquierda por esos años. Lo podemos definir como la realidad marginal, lo que se situaba en los bordes de la sociedad, que intentaron captar por medio de su práctica intelectual.

<sup>7</sup> Algunos de ellos son: José Martínez Suarez, Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa y Manuel Antín, entre otros.

<sup>8</sup> Según Kohon: “(...) el medio del cine en aquella época era un verdadero ghetto, no entraba nadie”. Entrevista realizada por Fernando Martín Peña (Peña, 2003: 140).

<sup>9</sup> David José Kohon tuvo trabajos insignificantes en algunas películas del período clásico.

ver al autor como una figura que podía interpretar el mundo que los rodeaba. Amplían el campo de lo mostrable, ya que uno de sus principios era tener una “autenticidad, de contacto con la realidad; el objetivo de un cine que refleje la vida argentina y manifieste el contorno” (Bernini, 2002: 8). Por eso el salir a la “calle” con la cámara en mano, cambio estético profundo frente al modelo clásico industrial. Pero su intervención no se limitó a esto, sino que actuaron por medio de declaraciones de intención que “colaboró profundamente el establecimiento de estos artistas como intelectuales” (Sala, 2009, 93) David José Kohon, en una entrevista veinte años después del auge de este grupo, afirmaba que “la única base común era nuestra necesidad personal (...) de expresarnos, de sentirnos y sentir a nuestra manera la realidad o la ilusión del ámbito. Y especialmente la rebeldía ante el anquilosamiento de la industria, la búsqueda de un lenguaje adulto adecuado a la época, el rechazo a las artes tradicionales al enfrentar el panorama de la vida (...)”<sup>10</sup>.

Se debe aclarar que en este trabajo no se considera que con esta nueva ola sea posible hablar de un “cine argentino” por primera vez. Para Laura Martins esto es así porque “(...) se concitan estéticas, búsquedas experimentales y una reflexión sobre la forma, el lenguaje y quehacer cinematográfico mismo” (Martins, 1995: 5). Como se ha afirmado, se amplía el campo de lo mostrable hacia zonas marginales, pero esto también sucedió –en menor medida- durante el cine de los años peronistas. Como ha demostrado Clara Kriger en su trabajo *Cine y peronismo* no es posible sostener la hipótesis de la historiografía anterior que afirma que el corpus fílmico producido durante los años peronistas es plenamente pasatista ya que “razones de diversa orden, desde motivaciones ideológicas hasta innovaciones técnicas (...) favorecieron el tratamiento en locaciones reales” (Kriger, 2009: 136) sobre temas que sí presentaban signos vinculados a los procesos sociales y políticos del momento sin abandonar el modelo narrativo clásico. De hecho, va más allá al proponer que la primera mitad de la década de 1950 es el comienzo hacia la renovación que se iba a consolidar años posteriores ya que se observan, en algunas obras, elementos modernizadores del lenguaje y formato cinematográfico.

En esta renovación los directores del sesenta se iban a situar como intelectuales que miraban hacia una realidad marginal y la interpretaban de diversas maneras. Es un cine social, y como afirma Pablo Piedras, “si bien se privilegian las instancias de

---

<sup>10</sup> Entrevista realizada por Yaki Setton y Franco Fascino publicada en la revista *Montaje del Movimiento argentino por un cine independiente*, Año I, N°2, Abril/Mayo 1981.

registro, documentación y testimonio, se trata de discursos bastante sólidos y desgarrados acerca de la realidad, la lucha de clases, el vaciamiento económico, la miseria y la represión estatal” (Piedras, 2009: 60). Para él, y aquí suscribimos a este concepto, se trata de un cine de ficción político-documental ya que “(...) tratándose de producciones independientes, desde la ficción focalizan su mirada en la vida de personajes que dan cuenta de la saturación de las clases sociales y de sus relaciones con el poder, así como de la crisis política, económica y social de su época” (Piedras, 2009: 61). Por lo tanto, los cambios y crisis que parte de la sociedad porteña comenzó a percibir a fines de los años cincuenta fueron representados, interpretados y comprendidos -de diversas maneras- a través de las películas de estos directores.

### **David José Kohon**

David José Kohon, autodefinido anarquista y con dos experiencias de prisión durante el peronismo, afirmaba que “(...) nuestro común denominador era la rebeldía, pero las formas de expresarlas eran muy distintas y había preocupaciones diferentes. Estaban los que querían un cine directamente social, otros que querían un cine exquisito, y otros, donde me ubico yo, que trataban de buscar las dos cosas” (Peña, 2003: 146). Su primera expresión con un fuerte componente social y político fue uno de los cortometrajes<sup>11</sup> que anticiparon lo que posteriormente fue el cine militante: *Buenos Aires* (1958). Con un montaje influenciado por Vertov, él mostraba dos mundos opuestos: las villas miserias y la gran ciudad. Vale aclarar que ya en 1950 realizó su primer trabajo *La flecha y el compás*, escrito y pensado en su segunda experiencia en la cárcel.

Como otros jóvenes de la Generación, su contacto con el cine también se dio en cineclubes<sup>12</sup> donde descubrió a su gran maestro: Carl T. Dreyer<sup>13</sup>. *La extraña aventura de David Gray* (1932) y *La pasión de Juana de Arco* (1928) permitieron que descubra el lenguaje del cine. Pero su relación con el cine durante el peronismo, a diferencia de otros directores, no terminó aquí. Kohon tuvo grandes periodos donde trabajó como crítico de cine argentino y europeo<sup>14</sup>, e inclusive iba más allá sentando posición sobre lo

---

<sup>11</sup> El otro fue *Tire Dié* (1956/1958) de Fernando Birri.

<sup>12</sup> El primero de ellos fue *Gente de cine* a fines de la década de 1940.

<sup>13</sup> Carl Theodor Dreyer, director de cine y guionista danés (1889-1968).

<sup>14</sup> Según Fernando Martín Peña se hace muy difícil rastrear estos trabajos porque lo hacía intermitentemente y muchas veces utilizaba seudónimos. Trabajó en el diario *La Prensa* y *Mundo argentino* entre otros. Durante la década del 60, posteriormente a sus films, publicó críticas en la revista *Claudia*.



que debería ser el cine argentino. En un temprano 1953 afirmaba: “hay que recalcar la necesidad de un cine de y para el pueblo, que contemple sus necesidades y lo ayude a perfeccionar su sensibilidad, desechando la sobreestimación de su capacidad actual pero sin subestimar sus infinitas perspectivas.”<sup>15</sup>

Su cine, como veremos, indagó las relaciones sentimentales y -al mismo tiempo- era una expresión de rebeldía ante la situación de represión que atravesaba, fundamentalmente, a los jóvenes. Él afirmaba:

Fue una reacción común [la Generación del 60] de una juventud que venía de una experiencia común de represión. No me refiero al peronismo en particular sino a la represión latente en toda la sociedad, en nuestra familia. El sexo era una cosa prohibida, la relación muchacha/muchacho casi no existía. (...) Y eso se prolongaba en el ámbito de lo social y lo político. Lo que nos unió en los 60, fundamentalmente, fue la rebeldía. Rebeldía contra toda esa hipocresía, pacatería y mediocridad (Peña, 2003: 143).

*Prisioneros de una noche y Tres veces Ana*<sup>16</sup> fueron atravesadas por esa situación a la que se refería el director. La primera película, con libro de Carlos Latorre transcurre en un día y una noche, donde Martín (Alfredo Alcón) y Elsa (María Vaner) se conocen, inician una relación que luego –como en prácticamente todos los films- termina de manera trágica. Este film tiene una estructura narrativa que no escapa a los parámetros clásicos del cine, a lo que David José Kohon –al no ser el guionista- interviene fundamentalmente por medio de la cámara y puesta en escena. Diferente es el segundo largometraje –escrito por él mismo- que se divide en tres partes<sup>17</sup>. No hay una linealidad temporal y los episodios tienen como única conexión a diferentes Ana (siempre María Vaner) y sus relaciones amorosas con hombres. La primera (“La tierra”) se enfoca en la construcción de una pareja que ingresa en una crisis por el embarazo no deseado de ella; la segunda (“El aire”) es sobre un grupo de jóvenes que se encuentran en una casilla de Vicente López y tienen claros signos de aburrimiento y autodestrucción.

---

<sup>15</sup> “La personalidad temática del cine argentino” en *La Prensa*, 10 de mayo de 1953. Recopilado en Peña, Fernando Martín y Porta Fauz, Javier (2007). *Obra crítica, de David José Kohon*, Buenos Aires: BAFICI.

<sup>16</sup> Es necesario aclarar que por cuestiones económicas *Prisioneros de una noche* se estrenó luego del éxito de *Tres veces Ana*, que ganó varios premios internacionales.

<sup>17</sup> Aquí sólo trataremos las dos primeras: “La tierra” y “El aire”.

## La pareja como ¿salvación?

*Prisioneros de una noche* y las dos primeras partes de *Tres veces Ana* tienen como denominador común a protagonistas que se encuentran con su soledad, tanto a nivel individual, de pareja y grupal. Personajes marginados social y económicamente que tienen sus momentos de “escape” al deambular por las calles de Buenos Aires y su periferia. La capital y los personajes que ella contiene es una constante en los filmes de Kohon, pero vale aclarar que “(...) no es la vida en la ciudad un tema en el cine de Kohon, sino las historias de amor que el tránsito por ella contiene” (Bernini, 2002: 24). Por eso, Kohon toma la ciudad como un cuerpo fundamental “(...) que ha de ser recorrido exclusivamente en pareja y por la pareja” (Cerdá, 2009: 334). Con la cámara en mano y recorriendo diferentes lugares característicos de la urbe permite que sus personajes estén envueltos en su ambiente y, así, hacer que el espectador se reconozca en ellos. Pero dependiendo de la construcción estética de esos espacios, los protagonistas pueden sentir un momento de liberación personal o una suerte de inmovilidad, angustia y represión.

La apertura de *Prisioneros de una noche* tiene un componente musical extradiegético -que se va repitiendo de forma diegética<sup>18</sup> a lo largo del film- que indica no sólo la historia de amor de una pareja, sino el destino trágico de la misma: el tango *Los Mareados*<sup>19</sup>. El inicio de esta relación comienza con un primer encuentro en una localidad del Oeste de la capital, donde ambos concurren a un remate de lotes. La construcción de esta escena es sumamente interesante para comprender el papel de la mujer: ella será quien tome la iniciativa y estará un paso delante de él durante todo el film. En un plano medio dentro del recinto donde se efectúa el remate se encuentran Martín y Elsa, quien lo observa primero y se acerca a Alcón para intercambiar las primeras palabras. Luego, en un plano medio de ella, donde la cámara se sitúa en la subjetividad de Martín, su mirada la recorre en cuerpo entero y se detiene en un elemento: los tacos. Esto toma importancia porque luego se enterará que es una bailarina de academia, pero además hay un indicio de que ha sido prostituta: la negación continua de su pasado. En el mismo sentido, ella intenta justificar este acercamiento al decirle a Martín que “estoy acostumbrada a tratar con hombres, seguramente usted creyó que...”. Él, ante esta insinuación, rechaza la idea por completo.

---

<sup>18</sup> Una armónica en tren que los trae de los suburbios a Buenos Aires o Martín silbándola.

<sup>19</sup> Compuesto por Cobián y Cadícamo e interpretado por el Octeto Buenos Aires dirigido por Astor Piazzola y Aníbal Troilo y su orquesta.

En esta primera secuencia ya es posible observar algunos comportamientos que reafirman que el cortejo se había distendido ya a fines de 1950. Primero, no hay un rechazo a la idea de que ella sea quien avance para posibilitar el encuentro con él. Lo que permite pensar que, como afirma Isabella Cosse, “(...) se legitimó un trato más directo y espontáneo entre chicas y varones con contactos rápidos (...)” (Cosse, 2010: 50) como los que el film recrea. Esto era algo que para el director había sido imposible en su temprana juventud. Él recordaba décadas más tarde que había “tenido alguna aproximación con chicas (...), pero después, la cosa espontánea, nunca”. (Peña, 2003: 143).

La construcción de esta fugaz pareja está marcada por la soledad y el desamparo económico y social de ambos. Ella, bailarina en el centro de la ciudad y sin familia ni amigos; él, peón del Mercado de Abasto y también sin arraigo familiar. Estos personajes –como la mayoría de los protagonistas de los films del director– reafirma que el cine de la Generación se propuso enfocarse en la gente común produciendo la “(...) aparición de lo social desde la representación de nuevos sujetos” (Sala, 2009: 100).

En sus lugares de trabajo, el clima de opresión se hace evidente: planos contrapicados que provocan el “aplastamiento” de los personajes por el mismo ambiente. Por eso, la consolidación momentánea de ellos se realiza en lugares abiertos. Los mismos personajes huyen de los ambientes cerrados; él afirma, una vez que entró en la academia y en un plano contrapicado, “está pesado aquí adentro”. No sólo la imagen y la construcción del plano brindan al espectador la sensación de opresión, sino que el diálogo lo refuerza.

En el cine de Kohon las imágenes tienen un tinte documental: muchedumbres apretujadas, edificios y comercios tradicionales o personajes característicos de la ciudad o de los trenes; sin embargo todo está subordinado a la construcción del relato. El recorrido que hacen de las calles del centro de Buenos Aires, donde Kohon utiliza planos-secuencias realizados con la cámara en mano permite pensar que la ciudad es un espacio de conocimiento. Sin embargo también es opresora y expulsora. Por medio de un personaje satélite, pero fundamental, la pareja se ve amenazada por lo que la urbe contiene: un hombre de unos 50 años que la persigue e intenta abusar de ella<sup>20</sup>. En una de las escenas finales, Elsa es arrastrada por Brenda al auto, y éste deja inconsciente a Martín. A partir de aquí la ciudad modifica su fisonomía: en la búsqueda frenética que

---

<sup>20</sup> Brenda, interpretado por Osvaldo Terranova.

Martín hace de Elsa, Buenos Aires se transforma en un ambiente de aplastamiento, desesperación y amenazas. La ciudad ya no se recorre por medio de planos secuencias armónicas, sino que Kohon realiza un montaje abrupto donde los edificios “aplastan” a Martín por medio de contrapicados. A la desesperación de las imágenes y su montaje, se le suma una música furiosa y aleatoria que refuerzan la subjetividad del espectador. Para David José Kohon esto era lo que la realidad provocaba:

Entonces, en la forma eso se expresa de esa manera, al principio clamorosamente, sin empezar de entrada a desesperarse, hay una expresión de la realidad, no digo análisis, porque no soy analítico, de todos modos es una expresión de la realidad, tal como yo la veo, por supuesto (...). Cuando se ve que esa realidad no ofrece salida, en el momento de mayor angustia, hay una especie de manoteo ciego. Es algo desesperado, como la búsqueda de Alcón<sup>21</sup>.

El fin de esta pareja no está dado por el asesinato que comete Elsa contra Brenda en su cuarto de pensión en los últimos minutos de *Prisioneros de una noche*. En el puerto, ambiente sombrío y a pocos metros del centro, Elsa –que ya lo tenía muy claro– hace evidente este destino cuando Martín le plantea el estar juntos y que abandone su trabajo: “no puede ser Martín, yo sé que no puede ser (...) me harás preguntas, si alguien me saluda en la calle, si algún día llego tarde a casa no podrás olvidarte. Sospecharás de mí siempre”.

David José Kohon lo expresaba claramente:

Creo que esa pareja estaba condenada a desintegrarse, a destruirse, pasada esa noche. Esa pareja está ahí esa noche, y a partir de ella no existe más. No existe más porque va a ocurrir lo que ella presume: va a llegar el momento en que él le eche en cara cosas, ya están condenados<sup>22</sup>.

En suma, la descomposición de esta relación no sólo está dada por la opresión y amenaza que representa el medio, sino también por el compromiso que significaría salir adelante. Vaner frena los impulsos de Alcón, decide sobre el futuro de la relación y es quien impulsó en un primer momento a la pareja. Según Isabella Cosse “(...) los requisitos [comúnmente] caían sobre el varón (...)” (Cosse, 2010: 54) al momento de

---

<sup>21</sup> Entrevista realizada por Armando Blanco, Mario Bohoslavsky, Eduardo Comasaña y Oscar Garaycochea para la revista *Contracampo*, N°6, Verano 1961/1962, La Plata. Publicación de la Universidad Nacional de La Plata.

<sup>22</sup> *Ibíd.*

avanzar en la relación, pero Elsa subvierte esto: no permite el dominio masculino. Como afirmaba David José Kohon se trata de “(...) una pareja en la que sus integrantes no están nunca al mismo nivel. Es decir, ella lo supera en todo. En madurez: ella es mucho menos inocente, menos chica que él. Lo supera en comprensión de lo que está ocurriendo y lo supera también en capacidad de amar”<sup>23</sup>.

Asimismo, Elsa no anhela continuar con el modelo doméstico tradicional<sup>24</sup>. Lo insinúa en el diálogo en el puerto. Primero se niega a dejar el trabajo si su relación prospera como él sugiere, y advierte: “cuando peleemos, cuando dejé quemar la leche, o cuando cocí mal un botón. Todos pelean”. Hay una negación de asumir un papel de sumisión económica en un posible mundo matrimonial, mientras él aún se encuentra imbuido por la idea del hombre proveedor y protector.

Cabe preguntarse si la negación de ella de comprometerse estaría respondiendo más a cuestiones económicas y sociales que de deseo, ya que su desesperanza y desolación no le permitiría fantasear con una transformación en su vida. Hay dos mundos que terminan siendo inseparables y define su decisión: “la realidad subjetiva, conformada por el mundo de las ilusiones, de las promesas y también de las angustias; y la realidad objetiva, constituida por el entorno social, político y cultural que dictamina y construye el sistema imperante, lo permisible y lo no permisible”. (Nadeau, 2003: 120)

Los protagonistas de la primer parte de *Tres veces Ana* (titulada “La tierra”) no comparten las mismas características sociales que Elsa y Martín, pero sí están envueltos en el mismo ambiente opresivo. Jóvenes de una clase media trabajadora de Ramos Mejía que tienen una rutina que los sumerge en la monotonía, el aburrimiento y la soledad. Y es la pareja la que permite soñar –momentáneamente- con otro estilo de vida. Ana (María Vaner) tiene un perfil claramente distinto a la protagonista del primer film: estudia caligrafía y trabaja en una juguetería; Juan (Luis Medina Castro) es un oficinista en una fábrica del centro de Buenos Aires. Es la ciudad y su periferia que, como en el primer largo, van construyendo –y destruyendo- a la pareja a través de los distintos espacios reconocibles para el espectador.

La pareja es el modo de escape al sistema alienante que se percibe en los numerosos planos picados de la ciudad donde el caos y la muchedumbre hacen perder a

---

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Es posible definir este concepto como el modelo de familia que se desarrolló hasta la primera mitad del siglo XX, en la cual el hombre es quien tenía el dominio, desde el nivel económico, de los hijos y hasta sexual. En la Argentina de los sesenta esto se puso fuertemente en discusión en las generaciones jóvenes.

los personajes en la multitud. El excesivo ruido que Kohon introduce provoca en el espectador una sensación de aturdimiento. Ahora bien, el primer encuentro se produce por medio de una apuesta del grupo de amigos de Juan para que, finalmente, se acerque a la mujer, pero no tiene mayor éxito. Es el segundo encuentro que define el futuro. Ana, tomada en un plano medio donde se ve desbordada por la situación de caos y violencia urbana en la parada de ómnibus, encuentra un momento de tranquilidad cuando él se acerca. La cámara toma a Juan en cuerpo entero desde la subjetividad de Ana, y se aproxima a ella. En un corte abrupto, Kohon nos presenta un plano general de los bosques de Palermo y ellos ingresan en el cuadro en un diálogo de conocimiento junto con una banda de sonido infantil extradiegética. Aquí, realiza un *travelling* de seguimiento de sumo interés: ellos pasean en bote mientras la cámara los acompaña de izquierda a derecha; en este recorrido se observan tres parejas sentadas en bancos de plaza y dos atravesando el cuadro para finalmente detenerse en dos niños.

Las dos secuencias anteriores marcan varios elementos: como en el primer film, el encuentro se da con naturalidad y sin mayores resistencias, pero esta vez es el hombre quien avanza sobre la joven que lo acepta inmediatamente. Por otro lado, en el plano-secuencia en Palermo descrito anteriormente, se puede considerar que se abre la posibilidad de que la pareja –como las otras- pueda terminar en la conformación de una familia: los niños en pantalla adquieren este significado. Aquí ya se perciben dos tensiones latentes que el episodio irá revelando: por un lado que esas “(...) experiencias amorosas puedan disociarse del compromiso formal” (Cosse, 2010: 64); y por otro, que esa práctica asuma la forma de una relación estable.

Pero para “La tierra”, la pareja es la única salida que encuentran ante la desesperación y la realidad, pero puede sumergirse –como sucederá- en ese ambiente por no querer retornar a lo anterior: a la perturbadora soledad individual. Esto se evidencia a partir del aborto de Ana, decisión compartida y que pone a la relación en una profunda crisis. Sin embargo, Kohon anticipa que ellos no pueden mantenerse solos. Dos secuencias lo indican a través de su composición de la puesta en escena. La primera, él sentado en un banco de la plaza San Martín y sumergido en un ruido estruendoso. El desamparo y la soledad se refuerzan por medio de un primer plano donde Juan se ubica a la derecha del cuadro dejando un lugar vacío en el banco. Este último procedimiento se realiza análogamente con ella: parada en la ventana de su casa donde la cámara la captura desde afuera y dejando a su izquierda un lugar vacío, y

acompañada por un silencio. El destino inquebrantable, aparentemente, es continuar juntos.

La última secuencia, que podría indicar un final feliz, revela un contenido latente. Kohon construye su último encuentro como el primero, pero el diálogo por el cual definen su destino es más significativo que la supuesta reconciliación. Ella le afirma que “estamos otra vez en el punto de partida, no sé si tiene mucho sentido”, “lo otro es peor” le contesta Juan. Kohon sostenía que

Juan y Ana se unen porque no les queda otra posibilidad (...). Todo está vinculado a una visión social del problema. No creo que los individuos estén enfermos, sino que la sociedad está enferma. Juan y Ana, estos personajes elementales que son casi un cien por ciento productos de su ambiente, de su medio, no tienen capacidad para reaccionar en una forma consciente y consecuente<sup>25</sup>.

Para Marcelo Cerdá, Kohon propone una “(...) política de la imagen generadora de una hipótesis de cambio social y que encuentra en la pareja el sujeto de tal posibilidad (Cerdá, 2009: 336). El análisis de estas escenas, tanto de la secuencia como las mismas afirmaciones de Kohon, sugieren que para él la pareja es el único medio para sobrevivir en una sociedad donde los jóvenes son avasallados por la modernidad imperante: los continuos planos contrapicados donde los edificios aplastan a los personajes, las panorámicas generales que toma de la ciudad y estos se sumergen en ella, y los *travelling* a gran velocidad están al servicio de este pensamiento. Aquí se sostiene que no hay una idea de cambio social por medio de la pareja, sino que ésta es sólo una escapatoria al ambiente que la envuelve, “como si la unión de un hombre y una mujer fuera el único antídoto para enfrentarse a la hostilidad del mundo circulante” (Aguilar, 2003: 93). Para Kohon “(...) es un final a la que pueden aspirar todas las parejas en [ese] momento”<sup>26</sup>.

### **Una sexualidad diferente**

El cine de David José Kohon, como el de otros directores de la Generación del 60, no se privaba de tratar, naturalmente, el comportamiento sexual de los jóvenes. Como se ha mencionado en el primer apartado, los jóvenes de la generación habían

---

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> *Ibíd.*

vivido una época de represión sexual que se fue liberando, progresivamente, durante la década de 1960.

Es posible visualizar un cambio con respecto a *Prisioneros de una noche y Tres veces Ana*. En el primer largo, la sexualidad está latente. Elsa y Martín recorren el centro de Buenos Aires, pero no se plantean avanzar íntimamente. Marcelo Cerdá sostiene que en el cine de Kohon, el deambular por la ciudad posterga la sexualidad, y ésta no brinda lugares para su concreción (Cerdá, 2209: 334). En *Prisioneros de una noche* efectivamente es así: Martín le sugiere pocas veces que “hay otros lugares” para estar solos, pero ella se niega rotundamente. En *Tres veces Ana* la situación es absolutamente diferente. La ciudad y la periferia brindan lugares para que la pareja se encuentre a solas y descubran –ambos- su sexualidad. En este film a los jóvenes no les importa ir contra “(...) un sistema moral basado en la represión sexual” (Cosse, 2010: 101), como sí puede suceder en la película de 1960.

El primer encuentro sexual entre Juan y Ana se produce en un espacio muy diferente a la ciudad: el campo. Kohon realiza una construcción de esta experiencia que marca una liberación, en todo sentido, de ambos. La inmensidad del campo, que se observa mediante una panorámica general y en el cual a ellos se los ve empequeñecidos junto con sonidos propios de la naturaleza, se opone a la ciudad. En este ambiente se ven posibilitados de concretar sin objeciones. Pero sí hay un elemento que permite pensar que el sexo debía tener cierto compromiso afectivo: él, antes de acostarse en los pastizales, le dice por primera vez “te quiero”. Luego de esto, el acto se deduce mediante una elipsis que se produce por un fundido en negro. Aquí, Kohon reforzaba un patrón que se dio en otros ámbitos comunicacionales, donde “el amor legitimó al sexo más que cualquier otro argumento” (Cosse, 2010: 103) en las relaciones de los jóvenes como forma de defender un futuro matrimonio.

Pero la ciudad tenía espacios exclusivos para que esto se refuerce. Dos secuencias nos muestran, sin tapujos, la importancia de los hoteles alojamiento para la vida sexual de los jóvenes, una nueva tendencia que se comenzaba a producir en los tempranos sesentas. En la primera secuencia, la cámara toma a Juan desde la propia Ana, quien permanecía varios pasos detrás de él que estaba en el mostrador del hotel. La cámara realiza un pequeño acercamiento hacia Juan, lo cual provoca que Ana salga del cuadro y que el espectador se instale en la propia subjetividad de la protagonista. La voz de Juan apenas se escucha. La cámara, mediante un plano-secuencia realizado por un *travelling* de seguimiento, persigue a Juan por el pasillo que mira a Ana (o el



espectador) e inmediatamente ella ingresa nuevamente al cuadro. Ana realiza todos los procedimientos necesarios para que Juan tome protagonismo y se mantengan las convenciones establecidas.

Sin embargo, avanzada la relación, Ana toma un rol más activo y se permite disfrutar de su sexualidad abiertamente. En una secuencia posterior, están sentados en un banco en la plaza San Martín y ella le dice al oído: “bueno nenito, ahora este chiche está a su disposición... este juguetito te quiere, este juguetito es tuyo y quiere que juegues con él”. Juan, ofendido, contesta “no me gusta eso”. Y es ella quien le propone ir a un hotel por el bajo porteño. Hay una modificación en la actitud de Ana que permite pensar, como afirma Valeria Manzano, que “las chicas (...) se aventuraron en nuevas pautas de cortejos y noviazgos; y contribuyeron a la transformación de la moral sexual (...)” (Manzano, 2010: 383). Esta moral se basaba en dos caras: por un lado las mujeres debían permanecer vírgenes hasta el matrimonio y, por otro, los varones podían tener experiencias previas con otras mujeres. Como se observa, el cine de Kohon deroga por completo esta doble moral, pero este rechazo a las pautas tradicionales tiene sus consecuencias para los jóvenes.

Disfrutar de la pareja y su sexualidad tiene un límite: el embarazo. Esto los pone en la disyuntiva de formar una familia forzada y es el aborto la salida que encuentran ante la incertidumbre de no tener las seguridades económicas necesarias para continuar. En la secuencia en el consultorio del tío médico de Juan, que lleva a cabo el procedimiento, se hace evidente la enorme distancia que existía entre las generaciones de jóvenes y adultos. El diálogo entre los dos revela este enfrentamiento:

Médico: -Juventud, qué juventud esta. Se creen libres y rebeldes y no saben nada de nada, salvo hacer tonterías. Cuando yo tenía tu edad, pensaba las cosas antes, y no dejaba que se me vinieran encima. Para ser libre no hay que ser un inconsciente (...) La vida antes era mucho más dura, y nosotros éramos más fuertes (...) ¿Y ahora, qué van hacer? (...) Si se quieren no miren a la luna. Ahorren, cásense.

Juan: -¿Sabés que sos un ingenuo, tío? Me parece que tu época no era tan dura, sino mucho más simple ¿Ahorrar qué? ¿Y a dónde meternos? (...) La moral, sale cara, ¿sabés? (...) Uno sólo quiero vivir.

Este diálogo, que se refuerza con un Juan desanimado y un bajo tono de voz, puede revelar una juventud que no encontraba su lugar en un mundo adulto que no

compartía sus mismas convicciones. La transformación de la moral que llevaban a cabo estos jóvenes chocaba, aún, con viejos paradigmas como los de formar una familia bajo los parámetros tradicionales del matrimonio. Esto ya se había percibido en la película, cuando una voz por fuera de cuadro en la oficina de Juan afirma “hay que estudiar, tener hijos, familia”. En suma, la transformación de las pautas sexuales y de pareja tropezaban profundamente con ciertos patrones que mantenían su vigencia. Esto ponía a los jóvenes en una situación de angustia acompañada por la realidad económica que no les posibilitaba “respetar” la moral, aún, dominante.

Moral que es puesta fuertemente en discusión en el segundo episodio de *Tres veces Ana*, denominado “El aire”<sup>27</sup>. La historia comienza a partir del viaje de dos amigos a las playas de Vicente López. Allí, concurren a una casilla donde varios personajes marginales, en su mayoría jóvenes, hacen transcurrir el tiempo bebiendo y teniendo diálogos sin mucha coherencia. La oscuridad del ambiente, el exceso de escrituras en las paredes y la decoración interior, junto con un montaje rápido, produce en el espectador la sensación de encierro y nerviosismo casi insoportable. A su vez, la mayoría de los planos dentro de la casilla son capturados por medio de contrapicados que, como en otras escenas de sus películas, adquieren importancia para retratar el “aplastamiento” y opresión que estos jóvenes experimentaban.

Sólo Raúl (Alberto Argibay), el visitante, es capturado por primeros planos sin utilizar el recurso anterior. Estudiante de exactas y de clase media, se ve sorprendido por esa realidad desconocida e inmediatamente se ve atraído por una de las mujeres: Ana (María Vaner), una joven de veintidós años pero que “se siente vieja”, como afirma al principio del episodio. Nuevamente Kohon recrea otro tipo de mujer: divorciada y que, aparentemente, está viviendo una profunda etapa de inmadurez e incertidumbre en su vida, que se expresa en sus relaciones amorosas. Para ella, lejos quedaron las convenciones sociales donde el sexo sin compromiso afectivo en las mujeres era profundamente juzgado. Primero invita al amigo de Raúl “a dar una vuelta”, a los pastizales. Su relación está sobreentendida mediante el procedimiento que realiza Kohon mediante el montaje armado, donde ella le saca el cigarrillo a él y lo tira al suelo y luego -en otro plano- vuelven juntos a la casilla. Inmediatamente después de volver al ambiente, Ana le pide a Raúl que la “invite a tomar algo”.

---

<sup>27</sup> Este episodio está basado en la propia experiencia de Kohon (Peña, 2003: 146)

Ella elige otro camino para el mismo fin. Primero en un bar<sup>28</sup>, oscuro y vacío, en que la única luz recae sobre sus rostros. Luego en la calle donde Kohon, nuevamente, utiliza un *travelling* de seguimiento de los dos personajes en un plano americano. Al momento de detenerse, Kohon los toma –nuevamente- en un primer plano contrapicado, y su diálogo revela algunas cuestiones:

Raúl: -¿Sabe? Usted me gusta, pero la compadezco

Ana: -Pobrecito, vení ¿Por qué no me das un poco de compasión? (Ella le acaricia la cara)

Raúl: -(...) Me gustaría, pero no así. (...) No tiene gracia, es un deporte.

Ana: -¿Y vos no sos deportista?

Raúl -No, quiero vivir no jugar.

(...)

Ana: ¿Quién sos vos? Jamás me tropecé con semejante ejemplar. (Nuevamente acaricia su cara).

Raúl: Tampoco soy de madera, ¿sabe?

Ana: Vení.

En el plano siguiente, ellos se encuentran en el pastizal donde Ana había estado con el otro hombre. Se acuestan y desaparecen del cuadro. Sin embargo, en la actitud posterior de ambos ya hay una diferencia insondable. Ana lo comienza a ignorar mientras que a Raúl se lo ve sentimentalmente comprometido. Esta Ana, a diferencia de la primera, no tiene la capacidad de amar como sí la tiene el hombre. Para él, el encuentro sexual fue más que un “simple deporte”.

La anterior secuencia brinda algunas consideraciones importantes. El comportamiento del hombre se mantiene dentro de los estándares establecidos. No importa si el acto lo realizó con algún sentimiento afectivo. Es la mujer quien desafía todos los convencionalismos posibles; es ella que va contra las pautas morales establecidas y puede provocar cierto escándalo en los receptores de estas imágenes. David José Kohon lo expresaba claramente:

Los hombres o mujeres que rechazan el hecho de que Ana vaya a los yuyos con un tipo y a los diez minutos vaya con el amigo de ese tipo, tienen unas ganas

---

<sup>28</sup> Aquí Kohon expone una problemática de los jóvenes magistralmente y sin ningún tapujo: la droga. Un personaje que entra al bar le dice al mozo “necesito talco”, a lo que Raúl, viniendo desde otra realidad se ve sorprendido.

enormes de hacer lo mismo, si es que no lo han hecho (...). Lo que les duele es que les muestre eso en función trágica, no porque sea una salida inmoral, sino porque no es ninguna salida. Por eso el segundo episodio es el que todo el mundo rechaza<sup>29</sup>.

Este desafío a la moral imperante que propone Kohon, marca las diferencias de género en cuanto a la satisfacción sexual de hombres y mujeres. Mientras los primeros no sufrían ninguna recriminación por tener estas actitudes, las jóvenes se veían afectadas por la idea de que para la mujer sólo era posible tener una vida sexual dentro de los marcos de la preparación para el matrimonio. Esta segunda Ana va más allá que la primera, que disfrutaba de las relaciones pero como gestación y defensa de la pareja estable. La protagonista de “El aire”, por más que se recluya en el sexo como una forma de escapatoria a la realidad, erosiona esta última idea. Pero son las dos Ana que, desde su manejo del cuerpo hasta sus propios actos, expresan “(...) la intención de conquistar nuevos espacios de libertad y romper con las ideas de recato y pudor de los mayores” (Cosse, 2010: 47).

### **A modo de cierre**

El análisis realizado de *Prisioneros de una noche* y *Tres veces Ana* da cuenta de que estos jóvenes construyeron sus parejas y sus relaciones acorde a las transformaciones de las pautas de sociabilidad que parte de la sociedad experimentaba a principios de esta década. Acercamientos espontáneos, sin mayores resistencias por parte de ninguno de los dos, y una sexualidad como forma de fortalecer la relación -o como simple pasatiempo- revela una juventud que era protagonista de estos cambios. Sin embargo, para el cine de Kohon, estas transformaciones tenían sus límites ante la realidad en la cual estaban inmersos.

Tanto la realidad económica como los juzgamientos por parte de las generaciones anteriores por no respetar una moral que poco a poco se volvía caduca, los ponía en una situación límite en la cual sólo intentaban sobrevivir por diversos medios: ya sea por la ruptura de la pareja, la continuación de una relación a cualquier costo o una sexualidad “por ocio”. Estos films permite ver que los jóvenes vivieron estos cambios, pero también fueron profundamente conmovidos y paralizados por los

---

<sup>29</sup> *Contracampo*.

mismos. Y es una mujer trabajadora, independiente y con nuevas actitudes en numerosos terrenos, desde los educativos hasta los laborales, las que transforman y profundizan los aspectos socioculturales.

Kohon sabía lo que quería mostrar y lo llevó a la práctica por medio de sus películas. Esas realidades marginales, personajes angustiados y en soledad, o parejas construidas en un medio inhóspito son constantes en sus películas<sup>30</sup>. Como se ha visto, las construcciones en locaciones reales son parte inherente a su intención como director, es decir que no sólo estaba el propósito de mostrar la realidad –a partir de ciertos sujetos bien delineados- sino que la forma era trascendental.

Kohon, a diferencia de sus compañeros de generación, continuó intermitentemente sus trabajos. No sólo el golpe de Onganía apagó el trabajo de estos directores, sino que por otro lado fueron deslegitimados y criticados por el nuevo cine militante que los caracterizaba de “burgueses”. Es decir, por un lado un estado autoritario que avanzaba sobre los sectores culturales y reivindicaba valores tradicionales; y, por otro, ataques desde la izquierda militante. Un fenómeno paradójico que provocó, en definitiva, la disolución de este nuevo cine argentino. Sin embargo, durante sus años de apogeo pudieron, a pesar de todas las trabas económicas y de censura, realizar un cine independiente y propio, capaz de sacar a la luz las numerosas contradicciones sociales, económicas y culturales de la Argentina de esos años.

### **Fichas técnicas**

- *Prisioneros de una noche* (1960) Director: David José Kohon. Libretista: Carlos Latorre. Fotografía: Alberto Etchebehere.
- *Tres veces Ana* (1961) Director y libretista: David José Kohon. Fotografía: Ricardo Aronovich.

### **Fuentes**

- Entrevista a David J. Kohon en *Contracampo*, N°6, Verano 1961/1962, La Plata. Publicación de la Universidad Nacional de La Plata.
- AAVV, (1965) *La censura en el cine*, Buenos Aires: Ediciones Líbera.

---

<sup>30</sup> Sus últimas películas continuaron con las mismas temáticas *¿Qué es el otoño?* (1976) y *El agujero en la pared* (1982).

- Entrevista a David J. Kohon en *Montaje del Movimiento argentino por un cine independiente*, Año I, N°2, Abril/Mayo 1981.
- Entrevista a David José Kohon en Peña, Fernando Martín (2003), “David José Kohon”, *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: Malba-Colección Constantini, pp. 139-159.
- Peña, Fernando Martín y Porta Fauz, Javier (2007). *Obra crítica, de David José Kohon*, Buenos Aires: BAFICI.

## **Bibliografía**

- Aguilar, Gonzalo (2003), “La generación del 60. La gran transformación del modelo”, Claudio España (director), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias II. 1957-1983*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 83-93.
- Alvira, Pablo (2011), “El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas”. *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia*, UNR, año 3, N°4, Rosario, (<http://web.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/RevPaginas/article/view/83> al 30 de abril de 2013).
- Avellaneda, Andrés (1986) *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Tomo 1, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bernini, Emilio (2002), “Ciertas tendencias. Notas sobre el nuevo cine argentino (1956-1966)”, *Hipótesis y Discusiones* /22, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Cerdá, Marcelo (2009), “Los directores de la Generación del 60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social”, Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 311-346.
- Cosse, Isabella (2010), *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Feldman, Simón (1990), *La generación del 60*, Buenos Aires: Legasa.
- Kriger, Clara (2009), *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kriger, Clara, (2010), “Problemas historiográficos en la producción teórica sobre cine argentino”, Moguillansky, Marina; Andrea Molfetta; Miguel A. Santagada

(comp.), *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del 1er. Congreso Internacional de ASAECA*, Buenos Aires: Editorial Teseo, pp.159-169.

- Manzano, Valeria (2010), “Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta”, *Desarrollo Económico*, Vol. 50, N°199, Buenos Aires: Instituto de Desarrollo Económico y Social, pp. 363-390.
- Martins, Laura (2000), *En primer plano. Literatura y cine en Argentina, 1955-1969*, New Orleans: University Press of the South, Inc.
- Nadeau, Javier (2003), “David José Kohon. El sujeto: su relación con el entorno y consigo mismo”, Claudio España (director), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias II. 1957-1983*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes: pp. 120-128.
- Peña, Fernando M. (2012), “1956-1971”, *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires: Editorial Biblos, pp. 133-180.
- Piedras, Pablo (2009), “Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías”, en en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 43-64.
- Sala, Jorge (2009), “Las nociones de compromiso y praxis en el cine de los años sesenta y la reevaluación de las prácticas emergentes” en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 93-107.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine* (1985), *La apertura para la historia de mañana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Terán, Oscar (1991), *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires: Puntosur editores.