



Comedias Irreverentes

El caso de *Pajarito Gómez* (1965) y *Mosaico* (1970)

Clara Zoia¹

Resumen

El cine argentino tiene una larga tradición de comedia, un género vivo y cambiante que se vinculó activamente con los procesos políticos de nuestra historia nacional. Néstor Paternostro y Rodolfo Kuhn fueron dos representantes en una larga línea de realizadores que utilizaron la comedia como vehículo de crítica social. Tanto *Pajarito Gómez* (1965) como *Mosaico* (1970), dos de sus obras más conocidas, utilizan la ironía y el sarcasmo para visibilizar las industrias de la música y la moda como ámbitos de explotación mercantilista, naturalizando la apatía y el sufrimiento, y reproduciendo una imagen de una juventud desconectada y frívola. Estos dos directores tomaron el humor como herramienta para revelar tabúes y evidenciar injusticias, formando parte de una práctica cultural argentina que ridiculiza a los poderosos y generando complicidad entre quienes entienden el mensaje. Al analizar y reivindicar estos dos directores y sus películas, por haber sido parte de una revolución humorística, política y social, comprendemos por qué sus obras fueron tan importantes, y lo esencial que es mantener y defender nuestro derecho a realizar éste y otros tipos de cine.

Palabras clave: Comedia, Rodolfo Kuhn, Néstor Paternostro, Crítica social, Cine.

Summary

Argentine cinema has a long tradition of comedy, a lively and ever-changing genre that has been actively linked to the political processes of our national history. Néstor Paternostro and Rodolfo Kuhn were two expo-

¹ Estudiante avanzada de realización integral en artes audiovisuales.

Mail: claruzoia@gmail.com



nents in a long line of filmmakers who used comedy as a vehicle for social criticism. Both *Pajarito Gómez* (1965) and *Mosaico* (1970), two of their best-known works, use irony and sarcasm to show the music and fashion industries as areas of exploitative commercialism, naturalizing apathy and suffering, and reproducing the image of a disconnected and frivolous youth. These two directors took humor as a tool to reveal taboos, and evidence injustices, being part of an Argentine cultural practice that ridicules the powerful, creating mutual understanding among those who understand themes sage. By analyzing and highlighting these two directors and their films, for having been part of a humoristic, political and social revolution, we understand why their works were so important, and how essential it is to upholding and defending our right to keep making this and other types of films

Keywords: Comedy, Rodolfo Kuhn, Néstor Paternostro, Social Criticism, Cinema.

El autor Gustavo Castagna (1992) presenta al director Leopoldo Torre Nilsson como uno de los “padres” del nuevo y diverso grupo de realizadores noveles que los diarios, de su época, bautizarían como “La Generación del 60”. Uno puede imaginar un hombre sabio, firme pero comprensivo, que existe en algún lugar entre la vieja escuela de los estudios cinematográficos y la nueva calle independiente y revolucionaria, dispuesto a viajar y alzar la voz hacia el mundo, avisando que la *nouvelle vague* argentina había comenzado. Torre Nilsson puede haber sido una suerte de padre espiritual para estos directores, que se adentraban en el mundo de la producción de sus primeros largometrajes (considerando que él había debutado con su ópera prima en 1950, a los 26 años, junto a su padre, y luego su primera obra como único director en 1954, a los 30)², pero al indagar se descubre que esta nueva generación estaba compuesta por sus contemporáneos, con Simón Feldman

²El crimen de Oribe (1950) y Días de odio (1954)



siendo dos años mayor, y Manuel Antín y Lautaro Murúa un año menor. Se podría considerar, entonces, a Torre Nilsson como un hermano mayor cinematográfico, un compañero experimentado que abre el paso al resto comprendiendo sus frustraciones y acompañándolos en sus experimentos, el infiltrado que se encargó de abrir la puerta trasera para dejar pasar a quienes revolucionarían el cerrado y estancado mundo del cine argentino de mitad de siglo XX.

A este grupo de hombres dispares se lo definió principalmente en base a una característica: la de la rebelión al formato de cine tradicional argentino, no solo en sus temáticas sino también en sus formas productivas. Como explica también Castagna (1992): “Casi imposible resulta encontrar un film del período en que la discusión y el desencanto de aquella juventud no se extendiera a la oposición de la figura del padre.” (p. 249) Este padre no es solo un símbolo patriarcal que existe en la sociedad, opresivo con sus estándares y morales anticuadas, sino también el padre figurativo de los grandes estudios cinematográficos de los años cuarenta y cincuenta, que no permitían el ingreso a jóvenes que buscaban definirse como autores dentro de sus obras y expresar líneas de pensamiento más particulares.

Esta clara demanda por independizarse creativa e intelectualmente de la proverbial “casa de papá” es la que da lugar a esta revolución cinematográfica que podría definir como “cine adolescente”. No porque sea realizado por estos ni necesariamente para estos, sino por ser representado por un grupo ecléctico, unido únicamente en su búsqueda de independencia e identidad, por la irreverencia total de sus temáticas, la innovación dentro de sus modos de realización, su tono arrogante, pasional, irrespetuoso e irónico, acompañado de un constante sentimiento de intelectualidad floreciente, que busca



instalarse, con una voz indudablemente autónoma, dentro del siempre cambiante paisaje del cine mundial.

Si Leopoldo Torre Nilsson era el hermano mayor de “La Generación del 60”, Rodolfo Kuhn era el hermano menor. Casi diez años más chico que la mayoría, Kuhn debuta con su ópera prima *Los Jóvenes Viejos* en 1962, a los 28 años, una obra ácida que reflejaba la vida de clase media alta del director, sus frustraciones y deseos, y que comienza a definirlo claramente como autor. A la par de la carrera de Kuhn comienza a nacer otra tendencia, en ese entonces todavía de manera incipiente: “El Grupo de los 5”. El grupo se oficializa luego del estreno de *The Players vs. Ángeles Caídos* en 1969, una película codirigida por los cinco miembros del grupo: Alberto Fischerman, Néstor Paternostro, Raúl de la Torre, Ricardo y Juan José Stagnaro. Estos últimos dos habrían trabajado en sus años como estudiantes con directores de la generación anterior, como Torre Nilsson, Simón Feldman, Leonardo Favio, y Rodolfo Kuhn. Todos se quedarían finalmente en el trabajo publicitario, pero sus años formativos funcionaron como un campo de experimentación que daría lugar a una serie de icónicas producciones desde fines de los sesentas hasta mediados de los setentas. Stagnaro reflexiona en el programa *Vidas de Película* sobre las diferencias entre las generaciones y su experiencia trabajando con Kuhn sobre esta nueva manera de filmar, independizados de los grandes Estudios:

Yo decía que... o pensaba, rememorando lo que vos decías, qué era la Generación del 50, qué fue La Generación del 60 y después, por qué pasó a la del 70, que son décadas bien diferenciadas. Y me parecía que “Los Jóvenes Viejos” era como una necesidad de documentar este cambio del 50 al 60, y estaba la presencia del Di Tella, era otra manera de



filmar, estaba la presencia también de los franceses, previo a la nouvelle vague, eh? Otra forma de usar la cámara. (Directores AV, 2013, 11m13s).

Stagnaro comenta también sobre su trabajo con Kuhn en un capítulo para *El ABC del Amor* (Coutinho, Kuhn, Soto, 1967): “A mí me aportó mucho su mirada, como una mirada que siempre atrás quería ver otras cosas y sintetizarlas, ese es el recuerdo que yo más tengo (...) me interesaba ver cuáles eran las imágenes que él tenía adentro.” (Directores AV, 2013, 12m21s). A través de Stagnaro podemos ver el impacto e influencia que La Generación del 60 tuvo en El Grupo de los 5, y cómo ambos grupos de realizadores podrían ser definidos, según mi perspectiva, bajo la idea simbólica de “cine adolescente”. El autor Isaac León Frías (2013) define esta relación de la siguiente manera: “En alguna medida, este grupo [El Grupo de los 5] se enlaza con la Generación de los Sesenta en tanto que reivindica postulados personales y se distancia notoriamente de la producción dominante.” (p.18). También Néstor Paternostro da una definición del grupo en el programa *Filmoteca*, temas de cine: “¿ (...) y qué pasaba realmente? Ideológicamente nuestras películas no tenían nada que ver, lo que sí nos unía es que todos proveníamos de la publicidad, y que todos hacíamos nuestra película sin pedir plata. (...) Películas totalmente independientes.” (Copetes *Filmoteca*, 2022, 6m11s). Esta reflexión de Paternostro confirma la similitud entre estos grupos totalmente diversos, que buscaban rebelarse y liberarse de los Estudios, tanto en términos temáticos como económicos, como una independización simbólica del adolescente que al asegurarse sus propios ingresos decide irse de la casa de su padre. Dentro del Grupo de los 5, Rodolfo Kuhn cumple un rol similar al que Torre Nilsson ocupó una década atrás para con la



Generación del 60; ser el escolta experimentado, que abre una puerta para los demás, y los conduce en el camino de un cine independiente, experimental, y denunciatorio de un sistema social moralista anticuado.

Para profundizar en este concepto de “cine adolescente” en relación a estos dos movimientos, me propongo comparar y analizar dos películas particulares: *Pajarito Gómez* (1965) de Rodolfo Kuhn, y *Mosaico* (1970) de Néstor Paternostro. En muchos aspectos, estas dos obras se espejan; se estrenaron cuando sus directores tenían 31 y 33 años respectivamente, ambas son realizadas como una crítica a los espacios que representan, la primera desde afuera, ya que Kuhn no pertenecía al mundo de la música *pop*, y la segunda desde adentro, siendo Paternostro un director con una extensa trayectoria en el ámbito de la propaganda. Son protagonizadas por jóvenes perdidos, nihilistas, que son explotados por sus respectivos jefes, y que terminan totalmente absorbidos por sus industrias de una u otra manera.

Hablando sobre el primer largometraje, *Pajarito Gómez* existe como una comedia negra, que satiriza abiertamente la industria musical corporativa de la época, particularmente caricaturizando a cantantes como Palito Ortega que eran producidos por un grupo de ejecutivos porteños que priorizaba la popularidad entre la juventud por sobre la autenticidad del músico. La película consiste en una serie de momentos en la corta vida de Pajarito Gómez, un cantante provinciano esculpido por el mercado para aparentar una imagen humilde y tierna, una marioneta operada en base a encuestas y programas de televisión por hombres de traje. Pajarito no es necesariamente cruel, sino más bien apático, decadente, demostrándolo en las contadas instancias en las que logra accionar por su cuenta, sometiendo a otras personas y tratándolas



fríamente, como si dentro de esa cáscara atractiva solo existiera una sombra desdibujada.

Esta obra nació de la mente de tres hombres, y su influencia sobre la creación de *Pajarito Gómez* es evidente: el realizador Rodolfo Kuhn, el poeta Paco Urondo, y el comediante Carlos del Peral. Pero dentro de este grupo de foráneos a la industria, de manera más silenciosa, se encontraban también los hermanos López Ruíz (Oscar y Jorge) compositores de la película e íntimos conocedores de la industria musical. Al momento de escribir las bizarras pero pegadizas canciones que cantaría Pajarito, Oscar era guitarrista principal dentro del famoso quinteto liderado por Astor Piazzola, y Jorge ya había trabajado como compositor en obras tanto de La Generación del 60 [*La terraza* (Torre Nilsson, 1963)] y El Grupo de los 5 [*Racconto* (Becher, 1963)] y pasaría a ser arreglador y director musical de Sandro hacia fines de los sesenta, siendo el compositor de *Gitano* (Vieyra, 1970) y *Muchacho* (Fleider, 1970). Las canciones que le dan vida a la película son irónicas, oscuras, extrañas, pero también totalmente creíbles para un ídolo de la época, sobre todo exagerando la noción popular de los jóvenes enloquecidos que no prestan atención a las letras sino al ritmo de la música:

No te puedo ver de cerca mi amor, a lo lejos me parece mejor

No aguanto tu manera de hablar, de mirarme, ni de caminar

Si trataras de vestirme mejor, si no fueras aburrida mi amor

Si aprendieras a reír con calor, más cerquita tal vez te tendría.

(Kuhn, 1965)



Las canciones de la película encuadran claramente en el guion ácido e irónico de Kuhn, Urondo y del Peral, dándole sentido temático a las decisiones narrativas de la historia, que oscilan entre *gags* visuales, como cuando el narrador del pequeño documental falso del inicio exclama: “Buenos Aires siempre recibe bien a los jóvenes de talento” (Kuhn, 1965) con un corte a: Pajarito limpiando una letrina, y chistes satíricos y oscuros sobre la realidad de la industria; como cuando Pajarito pregunta por el nombre de la fotonovela claramente racista en la que actúa y la respuesta es: “Y sus hijos serán grises” (Kuhn, 1965). La película también presenta humor conceptual a lo largo de la obra, influenciado por el análisis político de Paco Urondo, crítico de las prácticas mercantilistas y capitalistas de los ejecutivos del Estudio, que vacían todo de sentido real y crean una falsa sensación de calidez.

Pajarito, a su vez, es un hombre indiferente y lejano, que no solo se presenta apático al control que ejercen sobre él, sino que disfruta de la impunidad que su rol le otorga, desligándose totalmente de toda responsabilidad afectiva. Alrededor del punto medio de la película vemos la verdadera frialdad con la que Pajarito se maneja cuando, luego de pasar todo un día con una *fan* del interior que ganó un concurso, la abusa sexualmente en su departamento, este momento de oscuridad total es interrumpido por un giro de humor negro, cuando el cantante decide ahogar los sollozos de la *fan*, que todavía está en su cama con la camisa entreabierta, con una de sus canciones, generando una imagen de terrible ironía. Más adelante, Pajarito canta una canción en dueto con su falsa novia, otra cantante popular, que retoma la perversidad de lo sucedido, confirmando la actitud desinteresada e insensible de Pajarito, que solo busca imponerse y actuar en regla con las normas del machismo tradicional, tal vez controlando lo único que siente que puede controlar en su vida. Esta canción



refuerza la imagen temática del protagonista como alguien incapaz de tomar las riendas de su vida, que no comprende las relaciones reales, y que solo canta en función a un ideal comercial de ídolo para chicas adolescentes:

Si yo no quiero no vas a querer, si yo lo quiero me vas a besar

Si yo no quiero no vas a querer, si yo no quiero no me vas a dar

ni un cariñito (...)

Lo que tú quieras no voy a querer, tus caprichitos no pienso aguantar

Nunca, mi vida, te voy a dejar, si yo no quiero no me vas a dar

ni un cariñito (...)

(Kuhn, 1965)

Antes de la icónica secuencia final, hay un último número musical, que resalta por sobre el resto: Pajarito se presenta en la cancha de River Plate en beneficio de la comisión de “Ayuda al demente”. La reunión para acordar el evento se da en un gran salón adornado de piso a techo, entre dos mujeres de la oligarquía que buscan “hacer de la caridad una verdadera empresa moderna” y el mánager de Pajarito que habla siempre por él, mientras él observa confundido, como un niño con su madre. La reunión termina cuando una mujer más grande, también de clase alta, se acerca a Pajarito y dice: “¡Qué felices van a estar los loquitos!” (Kuhn, 1965). En la escena siguiente Pajarito canta, en una enorme cancha vacía, moviéndose de manera casi onírica, mientras aparecen entre plano y plano los verdaderos pacientes del Hospital Psiquiátrico Bor



da, mirando a cámara: “Ángel de la guarda, en ella creía. Ella me ha dejado, que noche tan fría”. La canción es melancólica, mostrando a los pacientes como seres extraños, abandonados por el sistema a través del montaje. Este es uno de los mensajes políticos más fuertes de la película, directamente denunciando a una institución específica mediante la sátira de la escena.

El final de Pajarito llega, irónicamente, cuando un operador de rieles se distrae escuchando “Un cariñito” por la radio y olvida accionar una palanca, lo que lleva a un accidente de tren fatal, en el que muere el cantante. Su funeral es colmado por las masas, que lloran alrededor del cajón abierto hasta que la música fúnebre cambia a uno de los éxitos de ídolo, y la presidenta de su club de *fans* (que es confundida por su madre) decide subir el volumen, desencadenando el baile somnoliento, y sacudido a la vez, de todos los jóvenes. Todos aquellos que cumplieron un rol en el control y abuso de Pajarito bailan entre los *fans*, con miradas muertas, perdidas, tal vez por haber perdido una gran fuente de ingresos. En una esquina del velorio, Viviana llora al lado de un joven Paco Urondo que se mueve espasmódicamente igual que el resto. La falsa novia de Pajarito, comienza a caminar entre la gente para salir del recinto, luchando entre los jóvenes que se mueven al son de la música. Al lograr escapar grita desesperadamente mirando a cámara, seguida por una pantalla negra que le da fin a la película. La escena es una representación del absurdísimo total de la vida (y muerte) de Pajarito, y es cómica hasta la aparición de Viviana, que desgarra la ironía de la situación con la pesada realidad de la muerte de su compañero.

En relación a la segunda obra, *Mosaico*, Paternostro explica en *Filmoteca, temas de cine*, que sentía una necesidad de romper con el canon establecido de la narrativa cinematográfica, y al mismo



tiempo, cansado del mundo de la publicidad, criticar este espacio en relación a sus propias experiencias. El director dice: “La publicidad, de alguna manera, ya a mí, en ese momento, me estaba golpeando de una manera fea, en mis principios, en mis conceptos” (Copetes Filmoteca, 2022, 13m12s). Y en base a esos sentimientos de inadecuación dentro de la industria en la que trabajaba, decide producir de manera independiente, junto a compañeros del área, esta película que desvela los secretos desde adentro: “¿Sabes qué pasaba? Yo desnudaba muchas cosas de las que en ese momento eran como sacras.” (Copetes Filmoteca, 2022, 3m43s). Desde ridiculizar clientes hasta desvelar el maltrato que sufrían las modelos, Paternostro puso en evidencia una industria enfermiza, extraña, excéntrica, y totalmente mercantilista, al punto de descuidar la seguridad y salud de sus trabajadores, particularmente de las modelos.

La película sigue a una joven porteña, Paula, que al ser descubierta para una publicidad, comienza a adentrarse en el sórdido mundo del modelaje, lleno de personajes extraños y peligrosos. En este caso, la comedia es generalmente visual o conceptual, apoyándose todo el tiempo en la ridiculez de los espacios y personajes, y en la incomodidad de las situaciones, que potencian constantemente la idea de que la publicidad es un ambiente bizarro y absurdo. Un ejemplo de esto es cuando Marcelo, el ejecutivo encargado del *scouting* de modelos³, corre por las calles de Buenos Aires como un *Beetle* al ser perseguido por un grupo de mujeres que quieren ser modelos, o cuando el director de una película *Avant Garde* comienza a gritar “¡Imbéciles!” en las caras de una

³El *scouting* de modelos es el proceso de búsqueda y selección de individuos con potencial para convertirse en modelos profesionales. Los *scouts* identifican personas con características físicas y actitudes deseables para la industria de la moda y la publicidad.



audiencia perpleja. Al igual que *Pajarito Gómez*, *Mosaico* tiene pequeños números musicales, en este caso jingles, que compuso Alberto Núñez Palacio, músico argentino que se exiliaría en España durante la última dictadura militar y colaboraría con Roque Narva-ja. Estas canciones con letras satíricas presentan la superficialidad del mundo publicitario, que intenta vender casi cualquier cosa a su audiencia, y que lo hace descaradamente. Un ejemplo de esto es cuando se presenta a un director de publicidades, al que se le pregunta a modo de entrevista: “¿Y qué tipo de comerciales te gustaría hacer?” y la respuesta es: “Bueno, el tipo de comerciales que a mí me gustaría hacer, no me los aceptarían nunca” (Paternostro, 1970), en pantalla aparece una mujer tomando pintura de manera elegante y luego una pequeña publicidad de agua, como si la mente de este director también tuviese un espacio publicitario: “Tiene otro sabor, el agua jontherocks! Tiene más cantidad, el agua jontherocks! Un invento argentino, agua jontherocks! Nada refresca mejor, agua jontherocks!” (Paternostro, 1970). El ambiente psicodélico y bizarro de la película se construye en base a estos momentos musicales, como también a pequeñas canciones de tango que interrumpen la credibilidad de las escenas, convirtiéndolas en espacios sin tiempo, oníricos, extraños, y también una serie de números de *The Con’s Combo*, el grupo musical de Owe Monk, que interpreta a un director y excéntrico líder espiritual. La narrativa se construye de esta manera, como un mosaico, con partes aparentemente inconexas, pero finalmente relacionadas, a través de una gramática personal dentro del montaje.

La dinámica principal de la narrativa se da entre Marcelo, un hombre curtido por la industria, desinteresado, aburrido, y cansado, y Paula, por quien se ve atraído y a quien al mismo tiempo controla constantemente. De alguna manera, es como si la modelo



hubiese aparecido para devolverle el brillo a su vida; esta percepción un tanto machista contrasta con la frialdad entre Pajarito y su mánager, pero mantiene los mismos tintes macabros de obsesión, dominio y poder, incluso de una manera más marcada, ya que Paula es manipulada por Marcelo, y expuesta a situaciones de peligro. Luego de un extraño ritual, que posiblemente satiriza el entonces vigente *Satanic panic*⁴ Paula es enviada a su primera sesión de fotos sin Marcelo, en la que el fotógrafo la abusa dentro del cambiador en una serie de momentos distorsionados, cortados. Este es un momento equivalente a la denuncia de Pajarito Gómez sobre la salud mental de los pacientes del Hospital Borda; Pater-nostro corre la cortina de un secreto a voces dentro de la industria, para que el público pueda conocerlo: el de todas las modelos maltratadas y abusadas por fotógrafos, mánagers, y directores, percibidas como objetos de deseo y no como trabajadoras. Entre los forcejeos de Paula podemos ver las fotos finales, que terminarían en la propaganda de Pink Horse.

En muchos aspectos Paula es como una Alicia perdida en el País de las Maravillas, un lugar colorido y estimulante que esconde una realidad macabra y desencajada, como si nada tuviera sentido para ella, que simplemente acepta estar atrapada en este nuevo mundo, y se acopla a sus reglas. A diferencia de Pajarito, Paula es una extranjera en estos espacios, y percibe todas sus características como lo haría el espectador, sin aceptarlas automáticamente, entre titubeos, y de esa manera de mirar nace la comedia de esta película, de la extrañeza, de la incomodidad, de la seriedad con la que estas personas se toman estas ridículas situaciones.

⁴ El *Satanic panic* fue un pánico moral que se originó en Estados Unidos en la década de 1980 y se extendió a nivel mundial. Se caracteriza por la creencia generalizada y a menudo infundada en rituales satánicos ocultos que involucran abuso infantil.



Finalmente, Paula de nuevo en contraposición a Pajarito, que solo se aliena cada vez más, se encariña con el director de comerciales del principio, primero mediante un sueño y luego en la vida real, mientras filman una publicidad en un pequeño pueblito. Paternostro explica este momento de la siguiente manera:

Además había un algo que era que esos dos seres, que de alguna manera, estaban sufriendo la publicidad, les toca ir a hacer un comercial a un lugar totalmente puro y la conversación que yo quería era: en lugar de mostrarlos a ellos, mostrar las casas que tenían la pureza de ese lugar, al igual que los chicos que están mirando cómo filman, que los chicos están vestidos de una manera totalmente diferente que como están vestidos los modelos que están haciendo la película, ¿no? Es decir yo, ese choque, lo buscaba constantemente. (Copetes Filmoteca, 2022, 10m10s)

En ese sentido, Paula mantiene su brillo original, claramente opacado por su vida bajo el control de los demás, en ese espacio natural y libre vuelve a relucir, y particularmente junto a un hombre que no la objetifica, ni la trata de tonta, sino que la acompaña, y comprende como ella lo absurdo del mundo en el que trabajan. Al mismo tiempo en un estudio el personaje interpretado por Owen Monk les presenta a un grupo de modelos, como si fueran sus discípulas, una gran escultura en la que se dará una sesión de fotos al día siguiente. Con su actitud ególatra decide entrar dentro de la escultura y ahí comienza a experimentar con una serie de botones mientras las modelos observan, lentamente comienzan a aparecer planos de personas en la calle observando, como si de repente todo el mundo estuviera presenciándolo. De repente se da un cortocircuito, y al no poder salir, el excéntrico director muere dentro de la escultura, con una multitud que



pareciera percibir el accidente. Luego del funeral, tan excéntrico como lo demás, Paula, a este punto habiéndose transformado casi totalmente en Twiggy⁵, desde el pelo hasta el maquillaje, le plantea a Marcelo que quiere dejar el modelaje, y volver a su vida de antes; el productor minimiza su sufrimiento y ella, en un último acto de rebeldía llora y grita desesperada, insultando a quien la metió en la industria. El plano se corta y comienza una publicidad para la bebida “Fresh” con la cara de Paula en la botella, y con una última gota que cae por la condensación, la película termina.

En conclusión, al tomar estas dos obras, hice un gran recorte sobre una industria inmensa y siempre cambiante, para representar solo un paso dentro de la constante búsqueda de nuestro cine por definir la identidad de aquellos que lo realizan. Rodolfo Kuhn y Néstor Paternostro fueron dos realizadores que, dentro de una generación, decidieron, mediante las herramientas a su disposición, rebelarse ante el *status quo* y ser críticos de la sociedad en la que se encontraban, renegando de una herencia estructural y liberándose ante la posibilidad de denunciar aquello que la masa festejaba. Tanto Kuhn como Paternostro, cada uno a su manera, decidieron expresarse dentro del mundo de la comedia, que históricamente ha sido una herramienta de comunicación para revelar tabúes, evidenciar injusticias, fortalecer la identidad nacional, y criticar a aquellos que se benefician de estos sistemas de explotación y violencia. Incluso durante y después de la última dictadura cívico militar eclesiástica, existen referentes de la comedia negra, del sarcasmo y la ironía, del absurdo y el *kitsch*, que mantuvieron y mantienen viva esa forma de denuncia artística, como Landrú, Quino, Dolina, Fontanarrosa, revistas como *Tía Vicenta*, *Satiricón* y *Hortensia*, y programas televisivos como *La Cigarra*, *ChaChaCha*, *Peter Capusotto* y *sus*

⁵Leslie Lawson, más conocida como Twiggy, fue la primera modelo internacional, caracterizada por su llamativo maquillaje que resaltaba sus ojos.



videos. Al analizar y reivindicar estos dos directores y sus películas, por haber sido parte de una revolución humorística, política y social, comprendemos por qué sus obras fueron tan importantes, y lo esencial que es mantener y defender nuestro derecho a realizar este y otros tipos de cine.

Referencias bibliográficas.

- Castagna, G. (1992) La Generación del 60. Paradojas de un Mito en Sergio, W. (Ed.), Cine argentino: La otra historia (2a ed., pp. 243 – 263). Letra Buena.
- Frías, L. (2013). El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica. Lima Fondo Editorial-Universidad de Lima.

Referencias audiovisuales

- Kuhn, R. (Director). (1965). Pajarito Gómez [Película].
- Paternostro, N. (Director). (1970). Mosaico [Película].
- Directores AV. (2013, 22 de noviembre). Vidas de Película - Generación del 60
- Rodolfo Khun [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9pa37-uKpeg>
- Copetes Filmoteca. (2022, 13 de octubre). Mosaico (La vida de una modelo) (1970) - Filmoteca, temas de cine [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=F7JL4Cp-KIk>