

Resumen

El artículo indaga en el contexto de surgimiento de la denominada generación del 60, dentro del ámbito de la cinematografía nacional. A partir del reconocimiento de los principales elementos que hicieron posible su existencia, se intenta analizar sus alcances más importantes.

En el presente trabajo se intenta situar el contexto histórico en el que se produjo el surgimiento de la denominada *generación del 60* dentro de la tradición cinematográfica nacional. A partir de allí, y retomando algunos aspectos centrales del debate político de la época y las transformaciones culturales, se analizan algunas de las principales características de este grupo de realizadores jóvenes que logró instalar no sólo una nueva forma de ver y hacer cine, sino también todo otro universo de representaciones sobre la vida social argentina, que impactaron en el imaginario colectivo.

En este sentido, la revisión de las coordenadas históricas sobre las cuales se constituyó el fenómeno cinematográfico protagonizado por la generación del 60, es también una forma de aproximarse a una época que ha sido narrada y pensada por el cine, desde una perspectiva claramente diferente a lo conocido hasta finales de la década de 1950.

Debate político y transformación cultural

En la introducción del libro *La generación del 60*, publicado en 1990 y escrito por el director de cine Simón Feldman, el autor explica: “entre fines de la década del 50 y mediados de la del 60, se produjo un hecho hasta ese momento inédito en la historia del cine argentino: una numerosa cantidad de directores, productores, autores, intérpretes y técnicos hizo su entrada en la actividad con más de 400 cortos y largometrajes realizados en formato profesional de 35 mm, mientras, simultáneamente, se iniciaban nuevos críticos y ensayistas” (1).

En esta descripción aparecen algunos de los principales elementos que hicieron posible el fenómeno cinematográfico conocido como la *generación del 60*. Incluso, extiende el universo de actores involucrados más allá de los nombres de los jóvenes directores reconocidos, y suma también a los autores, los intérpretes y los técnicos, introduciendo un plano de complejidad mayor a la hora de pensar qué significó este *movimiento* y cuáles fueron sus consecuencias para la cinematografía nacional.

Más adelante examinaremos en detalle cada uno de los puntos que Feldman menciona, para entender de qué manera fueron importantes. Sin embargo, resulta preciso encuadrar esta primera visión sobre la generación del 60 en coordenadas espacio-temporales más amplias que permitan incluirlo en otros procesos de transformación y renovación total de la cultura, la sociedad y también la política.

En este sentido, resulta importante sumar otras ideas, algunas vinculadas estrictamente con la actividad cinematográfica, y otras asociadas a procesos adyacentes que también intervinieron y/o atravesaron la conformación de la *generación del 60*.

En primer lugar, es lícito mencionar la crisis que la industria cinematográfica argentina alcanzó al promediar el año 1956. Una crisis que llevó al cierre de los grandes estudios, símbolos de una época dorada, y que redujo el número de películas filmadas en el año al mínimo histórico conocido hasta ese momento (2). Existiendo incluso períodos en lo que no hubo filmación alguna, dando lugar a situaciones críticas de desocupación para técnicos y obreros, y propuestas de trabajo en el exterior para reconocidos directores nacionales.

En 1972, la investigadora Estela Dos Santos sumaba a este panorama de crisis, otras circunstancias propias de la época que revisten aristas más políticas: “Producida la caída del gobierno de Perón el cine quedó paralizado. Dejaron de regir la protección y la obligatoriedad de exhibición. Hubo piedra libre para traer material extranjero que el público tragó entusiasmado después de la relativa veda. Ciertas figuras se retiraron de la circulación, volvieron los exiliados y algunos que hicieron como que lo fueron; los silenciosos se pusieron a chillar, inventaron denuncias” (3).

Sin embargo, frente al golpe de Estado de 1955, la reacción de buena parte de la industria hegemónica fue de beneplácito, considerando que se abría una nueva etapa de libertades para la realización. Así quedó documentado no sólo en el debate público de los principales actores involucrados, sino también en muchas de sus películas.

Quizá el caso emblemático en este sentido sea el de Lucas Demare, que en 1956 estrenó *Después del silencio*, un claro film antiperonista en el que intenta introducir de manera alegórica y con pobreza cinematográfica, una crítica a la censura y la persecución política durante el gobierno de Perón.

La suma de estos elementos pone en evidencia que la discusión política e intelectual de la época, en torno a la caída del peronismo y los posibles proyectos de país, también se instaló y de manera no liviana en el seno del sistema fílmico argentino. Es importante poder rastrearla y documentarla para ver también de qué modo este debate está presente en las formas de representación de la vida social y política de las películas de la *generación del 60*.

Sobre todo porque este debate fue profundizándose, también en lo referente al cine. La legislación fue por ejemplo, un vector de continuidad importante de estas posturas. Cuando en 1957, el gobierno de facto de Pedro Eugenio Aramburu sancionó mediante decreto 62/57 lo que se conoció como la "nueva ley de cine", otra vez volvieron a aparecer las discusiones sobre el pasado.

Y es que en los considerandos de la propia ley, la discusión con el pasado está abierta, al edificar toda su propuesta sobre la base de la crítica a la ley vigente (12999) de procedencia peronista. Dice en uno de sus apartados el decreto ley 62/57:

"CONSIDERANDO: Que la cinematografía argentina se encuentra afectada en la actualidad por diversos que dificultan su normal funcionamiento; Que tal situación ha sido provocada, principalmente, por el inadecuado sistema de fomento establecido por la Ley 12999, y sus complementarias; Que dicha ley, en efecto, al fijar una indiscriminada obligatoriedad de exhibición, así como admitir el otorgamiento de créditos previos a la producción, conspiró contra la calidad artística y los fines educacionales que deben ser propios de la cinematografía nacional; Que por ello es menester establecer nuevas normas legales en reemplazo de las existentes que, al mismo tiempo que aseguren el fomento de la industria cinematográfica, de lugar a una elevación de la calidad artística, y la integren como un creciente medio de educación y difusión de nuestra cultura, incluso en el exterior".

Los debates que prosiguieron a la sanción de la ley estuvieron signados, de un lado, por las consecuencias derivadas de la aplicación de la ley; pero del otro, y a veces de manera no directa, con el debate general de la cultura y la política sobre el prosperonismo. Sobre todo, porque la nueva ley era progresista en varios aspectos, por ejemplo en el de la censura. Al respecto, Domingo Di Núbila escribió en su columna habitual en el periódico El Heraldo del Cinematografista que se trataba de *"una de las leyes más democráticas que rigen la protección del cine en el mundo"*.

Pese a los vaivenes que tuvo la implementación, finalmente, hubo un período en el que logró constituirse en un importante factor para la revitalización de la actividad cinematográfica. Y su política de fomento a la producción nacional, que incluía subsidios, fue fundamental incluso, para muchas de las películas realizadas por la *generación del 60*.

Es cierto que la ley fue importante en muchos sentidos. Y para reconocer esto, es importante analizarla no solamente como el producto de un gobierno, de una decisión política precisa, sino fundamentalmente como el resultado de un proceso de discusión, pujas y presiones del que también participaron los principales sectores de la industria y la actividad cinematográfica.

Esta mención intenta hacer referencia a otro elemento interesante para pensar el contexto en el que surgió la *generación del 60*, y es el aumento de la sindicalización de las actividades cinematográficas, y la consecuente proliferación de entidades, organizaciones y sindicatos afines, que con mayor o menor fuerza, estuvieron activamente involucrados en la discusión sobre el cine nacional que la época motivaba.

Todas estas entidades se agruparon de manera opuesta para discutir aquellas cuestiones derivadas de la aplicación de la ley. Por un lado, el Comité de Defensa del Cine Argentino (Argentores, SICA, Unión de Productores UPCA, Laboratorios Argentinos, Sociedad de Escenógrafos, Sociedad Argentina de Directores SADIR y SADAIC); por el otro, el Movimiento de Recuperación del Cine Argentino (Asociación de Directores de Películas, Asociación de Cronista, Federación de Cine Clubs, Realizadores de Cortometraje y Asociación del Cine Experimental).

A su modo, cada una fue dando testimonio no sólo de una forma de concebir el cine, sino también de pensar las formas de administración y gestión de la cinematografía argentina, frente a un Estado que parecía ubicarse cada vez más cerca del control y la censura.

Sin duda, cierta fracción sindical fue importante a la hora de disputar los embates que desde los gobiernos de facto, pero también los democráticos, fueron coartando paulatinamente el marco de libertad que esta primera ley proponía.

Pocos meses después de enero de 1957, la censura comenzaría a perfilarse como uno de los principales obstáculos para el cine argentino. La censura no sólo en términos de prohibición, sino en sus múltiples manifestaciones. David José Kohon explicaba en 1965: *"Pienso que la forma más efectiva y peligrosa de censura es la que corta las posibilidades de filmar, simplemente. En este sentido se produce, en este momento, una situación curiosa, casi todo el cine argentino está censurado"* (4).

De una u otra formas, todos estos procesos marcaron la *generación del 60*, en el sentido que recortaron el universo de

posibilidades de expresión y manifestación, e intervinieron en la configuración del universo de representaciones que sus películas describen.

Muchas preguntas nuevas surgen sobre los cómo y los porqué de la *generación del 60*, cuando se suman a sus ya conocidos actores, procesos y productos, estos fenómenos asociados no sólo a la vida política sino también social y cultural del país en aquella época. Y por esta razón, también sus películas pueden todavía ser vistas como una forma de narración de los años 60, un intento desesperado por captar la esencia de un tiempo todavía difícil de descifrar y retener. Como fue en aquel contexto que pudieron concretar sus expectativas cinematográficas, es de él de quien mejores imágenes sintéticas universales pueden hallarse en sus films.

¿Qué fue la generación del 60?

La tendencia a considerar a la *generación del 60* como un grupo de jóvenes realizadores plantea el problema de la homogenización de un proceso que en verdad resultó desparejo, diversificado y fragmentado. Y esto no sólo desde el punto de vista de la experiencia personal de cada uno de los realizadores que participaron de este momento del cine argentino, sino también, y fundamentalmente, en términos estrictamente cinematográficos. En el libro *La década rebelde*, Sergio Pujol cita un artículo publicado en la revista Primera Plana en septiembre de 1966, que bien podría funcionar como ensayo a la pregunta inicial: *“no es fácil fijar una fecha, un estilo, una ideología; tampoco se puede hablar de una misma búsqueda, de personalidades compatibles, de una verdadera amistad. ¿Apenas una actitud? No tanto: se parecen poco entre sí, difieren en situación económica, discrepan sobre los métodos por aplicar en una batalla que, sin embargo, los une. Porque todos quieren filmar, expresarse a través de la cámara, recrear el contorno humano que los rodea y los ha engendrado; también pretenden –nada más justo– que su obra sea conocida y que el cine se vuelva cada vez más su trabajo, su modus vivendi cotidiano. Se llaman: Ricardo Alventosa, Manuel Antín, Leonardo Favio, Simón Feldman, David José Kohon, Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa. Esos nombres no son los únicos, pero sí de quienes más evidentemente han demostrado su derecho a filmar. Por situarlos bajo un rótulo, se los ha llamado la generación de 1961, aunque esa fecha no sea igualmente significativa en todos los casos; por lo que son, por lo que pudieron ser, y por cuanto hicieron, sería mejor llamarlos la generación desperdiciada”* (5).

Esta cita, que con crueldad anuncia también un triste destino para muchos de los realizadores, es llamativa respecto de los dilemas que propone a la hora de hablar en términos de grupo homogéneo del proceso de conformación y acción de la *generación del 60*. La pregunta por su constitución es una pregunta difícil, tramposa. Primero porque nunca hubo una intención en ninguno de estos jóvenes directores de constituirse como grupo. Y en muchos casos ni siquiera llegaron a conocerse entre ellos. La consolidación fue más externa que interna, y el papel principal en este sentido lo jugó la crítica especializada, sobre todo aquella que provenía de la tradición cineclubista de la década del 50.

Sin embargo, aunque la pregunta no tenga respuesta sencilla, su enunciación obliga a pensar en diferentes procesos, cada uno de los cuales constituyen un ensayo de respuesta que amplía los modos de situar en el tiempo y el espacio a la *generación del 60*.

La tradición de los años 50

El despliegue de los cineclubes en la década del 50 fue formidable. Constituyeron en sí mismos una experiencia cinematográfica única, generando circuitos alternativos de exhibición y discusión. En paralelo a la actividad de los cineclubes, fueron apareciendo, impulsadas por estos, otras también asociadas al cine como concursos, encuentros de debate y publicaciones, que completaban a las ya reconocidas y frecuentadas proyecciones.

De todas las producciones, sin duda las publicaciones fueron adquiriendo una entidad cada vez más constante, hasta convertirse en serios espacios de discusión y crítica.

Estos dos fenómenos, el cine club y la publicación especializada en crítica cinematográfica, van a constituir aportes esenciales para el surgimiento de la *generación del 60*. En primer lugar, porque muchos de los jóvenes directores habían adquirido y formado su cultura cinematográfica en el deambular continuo por los cineclubes. Y en segundo lugar, porque producto de esta práctica, tenían una afinidad con los críticos que luego escribían en las revistas especializadas, con quienes habían discutido largo rato formas de ver y entender el cine, sobre todo el cine europeo.

En este marco David José Kohon recuerda sus primeros acercamientos al cine: *“Ya en la adolescencia empecé a ir a un cineclub, el primer Gente de Cine. Fue fundado y conducido muchos años por el crítico Roland (Rolando Fustiñana). Era un pionero, lo mismo que Klimovsky y Lapsezon con su Cine Arte de la calle Corrientes. Roland tenía una sección muy linda en el diario Crítica en la que escribía no sólo críticas de los estrenos sino notas sobre la historia del cine. Otro crítico muy sagaz y orientador era Calki (Raimundo Calcagno) desde sus páginas en el diario El Mundo y la revista Rico Tipo. El club Gente de Cine era muy chiquito: las primeras funciones a las que asistí se hacían en el primer piso de la librería Fray Mocho: allí íbamos unos 20*

fanáticos. Contrataban a un proyectorista que tenía un solo proyector de 35 mm y teníamos que interrumpir cada diez minutos para cambiar el rollo. Ahí empecé a ver películas que no se exhibían en los circuitos comerciales. Incluso los clásicos del período mudo, un mundo deslumbrando y revelador” (6).

La crítica especializada, mucha de la cual también se había formado en los cineclubes, constituyó en aporte fundamental para las películas y los realizadores de la *generación del 60*. Entre 1955 y 1969 convivieron en Argentina al menos 15 publicaciones especializadas en cine, entre las cuales es posible destacar: El Herald del Cinematografista; Gente de Cine; Tiempo de cine; Cuadernos de Cine; Cinecrítica y Cinema Nuevo. Esta tradición constituyó un espacio fundamental que rápidamente se convirtió en plataforma para el lanzamiento de los nuevos cineastas.

La experiencia del cortometraje

Entre 1958 y 1961 se realizaron en el país poco más de 150 cortometrajes. Pese al auge, todavía puede advertirse en la crítica cierta disposición a vincular estas experiencias con las que estaban teniendo lugar en el extranjero; y reclamaban en este sentido, manifestaciones más autóctonas. Salvador Samaritano explicaba al respecto: “*Hay influencias extrañas; y la admiración por la vanguardia, por Bergman, por Resnais o por Godard hacen muchas veces perder fisonomía a muchas de esas obras. Falta aún una aproximación más honda y directa a nuestra realidad*” (7). Dentro de las excepciones a la crítica aparecían ya algunos nombres: Ricardo Alventosa, Simón Fledman, Enrique Dawi y Alberto Fischerman.

Aunque la ley de cine sancionada en 1957 establecía en un apartado especial de fomento al cortometraje, en la práctica la ayuda y el respaldo no llegaban. Y muchos de los jóvenes entusiastas debían encarar el trabajo a pulmón. Sin embargo, para muchos de ellos, la experiencia del cortometraje resultó un fogueo interesante. Y de hecho, ninguno de los directores de la generación del 60 permaneció ajeno a esta experiencia.

Recién el 26 abril de 1963 por primera vez se realizó una exhibición formal de cortos de realizadores argentinos. Fue un día de semana a la medianoche. Las crónicas de la época recuerdan que había una fila de personas que daba vuelta la esquina. En el cine Arizona de la ciudad de Buenos Aires habían dispuesto 800 butacas para el evento. Pero hubo, además, 200 personas que permanecieron paradas. Ese fue el momento en el que el cortometraje argentino empezó a tener visibilidad. Pero para entonces, un número importante de esfuerzos se habían realizado, de manera silenciosa. Y entre los nombres principales, estaban aquellos que luego pertenecieron a la *generación del 60*.

Los afrancesados y el cruce con la literatura

Resulta interesante pensar cómo ya en el debate sobre los cortometrajes aparecía una crítica que luego recibirán de manera constante muchas de las películas de la generación: la mirada europeizante. Sobre todo con films como los de Manuel Antín, la crítica fue muy dura. Y en el caso de *La cifra impar*, llegó a mencionarse la posibilidad de una copia de Resnais. A tal efecto, Antín se defiende en el N° 12 de la revista Tiempo de Cine explicando: “*Si alguna de las personas que han encontrado influencias de Marienbad en La Cifra Impar leyera el libro cinematográfico hecho más de un año antes de que yo pudiera ver Marienbad comprendería que el del tiempo no es un problema prestado. Pero si aún la posibilidad de sabiduría les hubiera permitido leer el cuento de Cortázar que yo filmé, Cartas de mamá, vería que diez años antes de la aparición de Resnais en el ámbito cinematográfico mundial, ya Julio Cortázar escribía un cuento en donde se jugaba con el tiempo de la misma manera que yo lo he hecho en la cifra impar respetando no a Resnais sino a Cortázar*”.

Las críticas en este sentido fueron múltiples, y en muchos casos se exacerbaban cuando las películas alcanzaban premios importantes en festivales de cine internacional. En este sentido, las críticas se deslizaban fundamentalmente en torno a los temas de los films de la generación del 60, que muchas veces buceaban más en cuestiones de tipo personal que en otras más políticas y/o sociales.

En su defensa, Antín también introduce otro elemento fundamental para pensar la generación que es su relación con la literatura. Aunque de tradiciones diversas, todos los jóvenes directores eran entusiastas lectores, y eso se refleja en cada uno de los films. De hecho, muchos de los guiones de las películas de la época aparecen escritos por importantes referentes de la literatura argentina, y en algunos casos latinoamericana. Quizá en un claro esfuerzo por seguir los pasos de quien para muchos fue el maestro, Leopoldo Torre Nilsson, y para quien su esposa y escritora Beatriz Guido, escribió la mayoría de sus guiones.

Lo cierto es que esta unión entre cine y literatura se da con mucha fuerza en la generación del 60, e inaugura una interesante modalidad de producción cinematográfica, al mismo tiempo que abre notablemente el juego de las representaciones, volviendo más rico y complejo el lenguaje de las imágenes.

Entre los casos más notables en este sentido se pueden citar a David Viñas, autor del guión de *Dar la Cara* (1962) de José Martínez Suárez; Augusto Roa Bastos, autor de *Shunko* (1960) y *Alias Fardelito* (1961), ambas de Lautaro Murúa; Francisco Paco

Urondo, escritor de *Pajarito Gómez, una vida feliz* (1965) de Rodolfo Kuhn; o el mismo Julio Cortázar escribiendo en dos oportunidades para Manuel Antín, *La cifra impar* (1962) y *Circe* (1964).

La preocupación emocional

Un último elemento que es interesante sumar a la reflexión sobre las coordenadas que podrían establecer un marco para pensar a la generación del 60 es el de las preocupaciones o motivaciones que subyacen a modo de tema y/o conflicto en sus películas. Algunas anécdotas y debates pueden servirnos para situar esta dimensión.

En un primer acercamiento la mayoría de las películas de la generación del 60 parecen estar preocupadas por los vínculos, la forma en que se establecen y desarrollan los vínculos emocionales entre las personas. Y en ese intersticio encuentran su principal fuente de conflictos.

Algunos relatos de los propios realizadores en momentos previos al estreno de sus películas más notables, sirven para pensar la cuestión de las búsquedas, incluso para encontrar sus puntos en común pese a su diversidad.

Rodolfo Kuhn decía a propósito de *Pajarito Gómez una vida feliz*: “Es la crónica de un cantante de la nueva ola. Cuenta toda esa vida tomando momentos culminantes. Esto hace que a veces sea un film cómico, a veces irónico, a veces patético, a veces trágico, a veces sentimental. Fundamentalmente trata de ser todo esto porque es la crónica de la vida de un ser humano y en toda vida hay elementos cómicos, irónicos, patéticos, sentimentales y trágicos”.

Y lo mismo José David Kohon respecto de *Tres veces Ana*: “Son tres historias humildes. No menciono en ellas la bomba atómica ni la revolución social. Tampoco figuran entre sus personajes Drácula ni Superman. Son tres historias de gente joven de nuestros días. Gente sin mayor importancia, desconocidos, con su pequeño drama y su futuro en blanco, unos concientes otros no, simplemente decepcionados o resignados, otros fortificados en su artificiosa negación, alguno empeinado en fabricarse una realidad particular. Transeúntes, como los que pasan junto a nosotros y desaparecen. Y en los que nos reconocemos. No centraré la atención en problemas económicos ni políticos. Pero sí sociales. Pues son tres historias de amor. Tres historias de amor de nuestra época, es decir, tres historias de soledad. Distintas, con gente distinta en ambientes distintos, pero siempre de clase media (es la que yo conozco) y con una sola dirección conceptual”.

Los jóvenes son fundamentalmente los protagonistas de las historias que narran las películas de la generación del 60. Los jóvenes y su mundo, o los dilemas para encontrarse con el mundo. Se trata de películas más psicológicas, donde la intimidad, los afectos y los tabúes parecen ser la cuestión principal. Sin embargo, no todos aprovechan los recursos audiovisuales del mismo modo, produciendo una interesante variedad de relatos que desde lo estético también anuncian cambios importantes.

Para volver a situar

La *generación del 60* sólo puede definirse en su compleja trama de variables que la hicieron posible, de donde la voluntad de unos jóvenes realizadores por hacer un cine diferente aparece sólo como un elemento dentro de una serie de cambios y transformaciones más profundas.

Entender este cambio para poder situar el quiebre que la *generación de 60* significó para la tradición cinematográfica argentina, no es una forma de desmerecer estas voluntades y capacidades artísticas, sino por el contrario de potenciarlas, en la medida que permite recuperar con mayor profundidad el valor de su intervención.

Aun cuando toda la crítica posterior entendió a la *generación del 60* como un fracaso y sus principales obras y protagonistas fueron relegados al olvido, todavía queda una forma de recuperar su significación, y surge precisamente en el momento que es posible pensar el fenómeno no como algo aislado, estrictamente cinematográfico, sino como un conjunto de elementos que en articulación permitieron introducir nuevas lógicas y miradas sobre el mundo, y las colocaron en el centro de la pantalla de cine.

Advertir la dinámica de conformación de la *generación del 60* es también una forma de entender de qué manera la sociedad argentina, su política y su cultura, han sido entendidas por el cine, narradas e incorporadas en el imaginario colectivo.

Notas

(1) FELDMAN, Simón. La generación del 60. Editorial Legasa. Buenos Aires, 1990.

(2) En 1956 se filmaron 12 películas. En 1954 habían sido 45, y 43 en 1955. Pero además, 1956 fue el año donde el índice de películas extranjeras estrenadas en el país alcanzó su récord histórico: 697.

(3) DOS SANTOS, Estela. El cine nacional. Centro Editor. Buenos Aires, 1972.

(4) KOHON, David y otros. La censura en el cine. Ediciones de La Flor. Buenos Aires, 1965.

(5) PUJOL, Sergio. La década rebelde. Emecé. Buenos Aires, 2002.

(6) NAUDEAU, Javier. Un film de entrevista. Conversaciones con David José Kohon. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 2006.

(7) MAHIEU, J. A. Historia del cortometraje argentino. Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Santa Fe.

Bibliografía

DOS SANTOS, Estela. El cine nacional. Centro Editor. Buenos Aires, 1972.

FELDMAN, Simón. La generación del 60. Editorial Legasa. Buenos Aires, 1990.

GETINO, Octavio. Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable. Ediciones Ciccus. Buenos Aires, 2005.

KOHON, David y otros. La censura en el cine. Ediciones de La Flor. Buenos Aires, 1965.

MAHIEU, J. A. Historia del cortometraje argentino. Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Santa Fe.

NAUDEAU, Javier. Un film de entrevista. Conversaciones con David José Kohon. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 2006.

PUJOL, Sergio. La década rebelde. Emecé. Buenos Aires, 2002.

Revistas: Tiempo de Cine, Cinecrítica, El Heraldo del Cinematografista.