



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Sala, Jorge

Escenas de ruptura : relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Sala, J. (2020). *Escenas de ruptura: relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*. Bernal, Argentina : Universidad Nacional de Quilmes. Departamento de Ciencias Sociales, Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2975>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>



Escenas de ruptura

Relaciones entre el cine y el teatro argentinos
de los años sesenta

Jorge Sala

Escenas de ruptura

Relaciones entre el cine y el teatro argentinos
de los años sesenta

Jorge Sala



publicaciones
ciencias sociales

(serie **tesis posgrado ASAECA-UNQ**)

Universidad Nacional de Quilmes

Rector

Alejandro Villar

Vicerrector

Alfredo Alfonso

Departamento de Ciencias Sociales

Directora

Nancy Calvo

Vicedirector

Néstor Daniel González

Coordinadora de Gestión Académica

Cecilia Elizondo

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Presidenta

Alejandra F. Rodríguez

Integrantes del Comité Editorial

Matías Bruera

Cora Gornitzky

Mónica Rubalcaba

Editora

Josefina López Mac Kenzie

Diseño gráfico

Julia Gouffier

Asistencia Técnica

Eleonora Anabel Benczearki

Hugo Pereira Noble

Escenas de ruptura

Relaciones entre el cine y el teatro argentinos
de los años sesenta

Jorge Sala

Sala, Jorge

Escenas de ruptura : relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta / Jorge Sala. - 1a ed. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-558-680-2

1. Cine Argentino. 2. Teatro Argentino. 3. Historia. I. Título.

CDD 791.430982

Departamento de Ciencias Sociales

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Serie Tesis Posgrado

<http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/>

sociales_publicaciones@unq.edu.ar

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

 Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:

 **Atribución:** se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).

 **No comercial:** no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.

 **Mantener estas condiciones para obras derivadas:** solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

| ÍNDICE |

PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS.....	7
--	----------

INTRODUCCIÓN. Los senderos que se bifurcan y los caminos que se encuentran.....	13
--	-----------

Explorar una geografía (poco) conocida.....	28
---	----

Una relación asintótica.....	31
------------------------------	----

Lazos de parentesco. Un panorama sintético de la historia de los intercambios cine-teatro.....	34
--	----

CAPÍTULO 1. Las estrategias y acciones de contacto entre los artistas.....	43
---	-----------

El germen de lo “nuevo”: teatros independientes y cineclubes en la encrucijada disciplinar.....	50
---	----

La organización de un frente común tras la destitución del peronismo.....	86
---	----

La política teatral y cinematográfica desde 1956 vista a través de sus instituciones oficiales.....	96
---	----

Itinerarios de un trayecto cruzado. Trazado de una cronología....	126
---	-----

CAPÍTULO 2. Entreacto teórico.....	147
---	------------

Los tres modelos de representación frecuentes en el cine moderno argentino.....	155
---	-----

El robustecimiento de los alcances del realismo.....	163
--	-----

La segmentación del realismo y la bifurcación de modelos.....	174
---	-----

El realismo subjetivo y el predominio de la indeterminabilidad.....	181
La metarreflexividad del cine moderno.....	189
CAPÍTULO 3. Las huellas teatrales en la pantalla.....	207
La inscripción de espectáculos y actividades teatrales en las películas.....	211
Ficciones fílmicas enmarcadas en el <i>espacio vacío</i>	238
La clausura como figura de reminiscencia de lo teatral.....	249
El juego de la verdad y del simulacro.....	256
Los marcos desplazados.....	262
El cine de la errancia y el teatro “del callejón sin salida”.....	267
CONCLUSIONES GENERALES.....	277
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	291

| PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS |

Comencé el estudio sobre el cine argentino de los años sesenta hace más de doce años, siendo alumno de la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires (UBA), gracias a una Beca Estímulo otorgada por esa universidad. Frente a los desbordes canoros de Libertad Lamarque o a la intensidad de Enrique Muiño convertido en patriarca familiar de una mesa que se ensanchaba, en Sarmiento o en el Cura Brochero, me conmovían de una manera más profunda, más íntima, la locura cotidiana de Walter Vidarte en *Tres veces Ana*, la actitud hierática de la señorita Plasini construida por Graciela Borges en *El dependiente* o la crisis experimentada por los personajes de *Tute cabrero*. Intuí que en ese cine que me gustaba había mucho para pensar (mucho que aún no había sido pensado o, mejor dicho, sistematizado) y sabía que eso no se vinculaba exclusivamente con las películas, sino con las relaciones que estas hacían visibles con otras prácticas artísticas. Creía (creo todavía) que, en esos puentes, más o menos explícitos, más o menos conscientes, se vislumbraba un modo de expresar una época, indudablemente clausurada pero infinitamente admirable en la que, como dice Andrea Giunta, “dominaba la certeza de que todo podía hacerse” (2008: 13).

Desde el inicio supe que analizar las *adaptaciones cinematográficas* (luego discutiría el término) de obras teatrales resultaba una acción incompleta porque, justamente, lo que me motivaba estaba más allá del texto, de las palabras y de las situaciones dramáticas. Ahí descubrí que si algún sentido tenía mi formación en la carrera que había

elegido éste tenía que ver con la reivindicación del espectáculo, de la puesta en escena (tanto teatral como fílmica) como ejes a partir de los cuales establecer un pensamiento sobre los intercambios artísticos. Porque estudiar las singularidades que asumió el “espectáculo” en los sesenta implicaba adentrarme en cuestiones ubicadas más allá del mero formalismo (vg. *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord) y, a la vez, se constituía en un campo específico de pensamiento, no asumido como deudor de otras tradiciones intelectuales sino como una disciplina capaz de conjugar el estudio inmanente de las obras en paralelo a la conformación de una trama asociativa al concebir a ambas instancias como productoras de significación.

La necesidad de pensar un abordaje interdisciplinar sobre el cine, el teatro, en el que lo sociohistórico corriera de la mano con lo analítico, hizo que decidiera formalizar esta investigación. Gracias a otras dos becas (la primera de la UBA y la siguiente, del Conicet) favorecieron mi dedicación exclusiva al visionado de material, a la lectura de textos, al rastreo de fuentes y, finalmente, a la escritura.

Fueron años de intenso trabajo, no exento dudas, de contradicciones, pero también del enorme placer de haber podido afianzarme en lo que me gusta y, sobre todo, de haberlo transitado en el marco de la universidad pública. El resultado fue mi tesis doctoral, defendida en marzo de 2016 frente a un jurado de expertos a los que no me cansé nunca de citar en esas páginas: Mariano Mestman, David Oubiña y María Fernanda Pinta. Sus comentarios certeros, sus críticas y, al mismo tiempo, el espaldarazo prodigado, sirvieron para mejorar algunas perspectivas, pero más que nada para sentir deseos de darla a conocer.

Este libro es una versión sintética de aquella investigación de largo aliento. La razón de la exclusión de algunos tramos tiene que ver con

que estos fueron presentados con anterioridad en revistas internacionales y en distintos eventos académicos. No obstante, lo que aquí aparece apunta a ser la condensación de mi propuesta en torno a los intercambios cinematográficos y teatrales en los sesenta.

Todo proceso de escritura es, en cierto modo, una actividad muy solitaria. Por eso mismo es imprescindible contar no solo con lectores y oídos dispuestos a prestar atención a elucubraciones obsesivas, sino también con abrazos que muchas veces resultan imperiosos para poder seguir adelante. Tuve la enorme suerte de tener los mejores. Estas páginas no hubiesen sido posibles sin el apoyo de varias personas, a las que están dedicadas.

En primer lugar, deseo manifestar mi gratitud hacia Ana Laura Lusnich, que dirigió este trabajo con el mismo rigor con el que emprende todas sus actividades. Sus comentarios y aliento constantes fueron decisivos para que esto, que era originalmente un manojo de ideas sueltas e inconexas, tomara la forma de un pensamiento orgánico. A Ana Laura me une un largo camino, intelectual y afectivo, iniciado hace quince años cuando, a poco de empezar mi carrera, vio algo en mí que la llevó a ofrecerse a dirigirme y a instarme a pensar un tema propio.

Pablo Piedras supervisó la última parte de este trayecto y lo hizo como en cada responsabilidad que asume: con un esmero obsesivo no carente de diversión. Sus observaciones en los bordes de mis borradores me obligaron a repensar algunas frases o ideas y no pocas veces me hicieron reír por la ironía que emanaban sus palabras. Pablo es también la persona con la que pude contar en mis mayores momentos de flaqueza intelectual. Las palabras no alcanzan para transmitir lo que eso significó para mí.

La luminosa presencia de María Luisa Ortega representó un enorme soporte en mi primera estancia en Madrid. Las conversaciones mantenidas a lo largo de varios días fueron determinantes para cerrar un proceso que parecía interminable. A ella debo en gran medida la decisión, tan hispana que no podría deberse a otra persona, de “tomar el toro por los cuernos”.

Mis colegas e interlocutores de la vieja guardia del grupo CIyNE fueron fundamentales como equipo de trabajo y, en no pocas ocasiones, como grupo de choque y de barricada: Javier Campo, Andrea Cuarterolo, Silvana Flores, Adrián Pérez Llahí y Paula Wolkowicz son, al mismo tiempo, mis pares y mis referentes; otro tanto equivale para varios miembros del Grupo de Estudios de Teatro Argentino que me acompañaron en este recorrido doble que hizo que me sintiera sin pruritos miembro de todos los bandos (por lo menos el cinematográfico y el teatral). Junto a Martín Rodríguez, Delfina Fernández Frade, Florencia Heredia, Lía Noguera, Patricia Fischer, Larisa Rivarola, Mari-na Sikora y todo el resto del GETEA he aprendido a mirar teatro, a revalorizar lo popular y a reivindicar el trabajo de los actores al mismo tiempo que intentaba pensar el cine.

Oswaldo Pellettieri y Claudio España fueron dos de mis maestros en mi paso por la carrera de Artes. Sin lugar a duda, las clases recibidas y la lectura de textos fundamentales, como *Una historia interrumpida* y “Emergencias y tensiones en el cine argentino de los años 50”, se encuentran en el origen de muchos de los planteos vertidos aquí. Me gusta reconocermé como parte de un linaje y sentirme un poco hijo –un hijo díscolo, parricida, pero hijo al fin– de esos padres simbólicos que determinaron algunos de los momentos más intensos de mi formación académica.

Soledad Cardigni, Pamela Gionco, Nacho Weber, Carolina Soria y Pablo Lanza fueron compañeros de ruta en mi primera parada en Filosofía y Letras. A ellos me une una larga amistad fundada en la complicidad, en discusiones interminables y en sabernos parte de una misma historia. Con Nacho, Pablo y Carolina compartimos el proceso de elaboración de nuestras tesis doctorales y, en muchos casos, el contacto intelectual pero fundamentalmente emocional supuso un lugar de contención imprescindible. Junto a los dos últimos integro además la cátedra Historia del cine, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, espacio que, en compañía y bajo la égida de Miguel Cannone (en aquellos años) y de Malena Verardi (actualmente), hemos –y hablo en plural porque sé que es un sentimiento compartido– podido convertir en un lugar propio y estimulante para trabajar.

Mi gratitud a Javier Álvarez (h.), que me permitió acceder al texto inédito de *La sartén por el mango* así como al archivo de su padre, Javier Portales. Hago extensible también este reconocimiento a todas las personas que gentilmente atendieron a mis pedidos en las distintas bibliotecas y archivos consultados. Entre ellos, Adrián Muoyo y su equipo de la biblioteca del INCAA/ENERC, Carlos Fos, del Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires, y Alberto Martínez, del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano merecen un lugar especial, por el empeño que ponen en su trabajo.

En esos años, sin conocerme siquiera Fernanda Pinta me acercó su investigación y pude adentrarme en los meandros del teatro experimental de la mano de una guía avezada en esos territorios complejos; tiempo después sería una de las integrantes del tribunal –como mencioné antes– y me invitaría a formar parte de su cátedra de Estudios curatoriales 1, en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). El encuen-

tro con Fernanda fue clave: gracias a ella pude ingresar al Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica de la UNA, ámbito que cobija mis actuales exploraciones y que demuestra, día a día, ser un espacio ideal para el intercambio intelectual y la camaradería.

Ezequiel Lozano leyó algunos tramos de este manuscrito. Sus indicaciones en temas sinuosos relativos a cuestiones de género y las sexualidades resultaron altamente beneficiosas. Óscar Cornago Bernal y José Antonio Pérez Bowie, por su parte, me facilitaron gentilmente copias de sus ensayos, muchos de ellos difícilmente rastreables en Argentina. Lo provechosas que resultaron estas ayudas puede evidenciarse con facilidad en la cantidad de veces que cito a cada uno de ellos.

Mi familia constituye el núcleo primario de soporte emocional que tuve en esta empresa. Mi padre, Julio Sala, me alentó en cada momento para que siguiera adelante, incluso cuando comenzaba mi carrera y él ni siquiera imaginaba lo que estaba haciendo cuando le decía que estudiaba algo tan vago como “Artes”. Mis hermanos Gabriela, Myriam y Alfredo, son mis más importantes puntos de apoyo, el lugar al que siempre vuelvo en cada uno de los momentos duros y felices de mi vida. Mi madre no llegó a conocer este largo periplo. Me gusta imaginar que se sentiría muy orgullosa al saber que cumplí (¡finalmente!) con mi tarea.

Rodrigo Romero Zapata, mi compañero durante esos años, fue la persona que funcionó como pilar afectivo e intelectual en todo el trance de plasmar estas ideas. Rodrigo soportó mis ausencias, mis cambios de humor y escuchó pacientemente disquisiciones sobre temas que hasta el día en que nos conocimos le eran completamente ajenos. A él le debo mucho más de lo que podría expresar aquí. Porque además soy consciente de que, aunque yo no lo diga –aunque no sepa cómo decirlo–, él lo sabe.

| INTRODUCCIÓN |

Los senderos que se bifurcan y los caminos que se encuentran

A fines de 1954 se presentó por primera vez en los altos de la libre-ría Fray Mocho (lugar donde habitualmente funcionaba un elenco vocacional con el mismo nombre) el cortometraje *Un teatro independiente* (Simón Feldman). Se trató de una experiencia señera, la obra inaugural del colectivo *Seminario de Cine Buenos Aires*. El corto documentaba las actividades de la agrupación *Nuevo teatro*, registrando el proceso de trabajo de los actores, su entrenamiento plástico, vocal, gestual y gimnástico. *Un teatro independiente* poseía un sentido narrativo preciso, cuyo tema central eran los ensayos y la preparación para una puesta en escena que culminaba, al igual que la película, en la noche del estreno frente a una sala colmada por un público expectante.

Ese mismo año, previo a abocarse al rodaje del documental sobre el equipo encabezado por Alejandra Boero y Pedro Asquini, los integrantes del *Seminario* escribieron una suerte de manifiesto fundacional. El texto puede ser leído hoy como un discurso anticipatorio sobre las transformaciones en el campo artístico con vistas a la aparición de lo que más adelante se conocería como *nuevo cine argentino*:

Quienes se sienten atraídos por el lenguaje cinematográfico tienen pocos caminos para elegir. El de los estudios profesionales ofrece, al mismo tiempo que la ventaja de una formación de oficio, el problema de una sumisión incondicional al engranaje comercial. Y los otros caminos, llámense experimentales, de aficionados o inde-

pendientes, ganando en espontaneidad libre de trabas, pierden en posibilidades de difusión.

Sin embargo, pensamos que la semilla de un verdadero cine nacional está allí. (en Feldman, 1990: 28).

Estas declaraciones proponen pensar el cine de esta etapa como un *jardín de senderos que se bifurcan*. De un lado, el profesionalismo, asimilado a las producciones de los grandes estudios; del otro, un cine distinto, emergente –acompañado de adjetivos como “experimental”, “de aficionados” o “independiente”– en donde se hallaría un camino en ciernes, aunque vislumbrado como el correcto, el “verdadero”.

La puesta en relación de ambos sucesos –la declaración de intenciones y el documental sobre *nuevo teatro*– permite inferir la existencia de una causalidad, o por lo menos de una relación que, aunque discreta, figura ya en los prolegómenos de lo que fue el nuevo cine argentino, aquel que se intuía como una semilla asociada a lo independiente en el texto. Desde sus inicios, el cine emergente de esta etapa se nutrió y miró las innovaciones gestadas dentro del teatro, así como prestó atención a su particular lógica de producción, a la circulación de un público específico y a la construcción de un núcleo de actores y técnicos formados dentro de ese campo. Desde esta acción inaugural, que cruzó discursividad y concreción de obra o, en otras palabras, una toma de posición y la consecuente aparición efectiva en la escena pública mediante un film, los vasos comunicantes entre estas artes encaminadas a modernizarse no cesarían de generar cambios producto de un contacto tan sistemático como fecundo.

El propósito de este ensayo es analizar las formas que asumieron los vínculos que el cine entabló con el teatro local, en particular en

lo que se refiere a sus variantes modernizadoras. De lo que se trata es de mirar el fenómeno de las transformaciones cinematográficas de manera compleja y, a la vez, doble: por un lado, atendiendo a la trama de relaciones, disposiciones y declaraciones que los gestores de ambos territorios artísticos sostuvieron y que ayudaron en la creación de una tendencia; por otro lado, se buscará observar el modo en que estos contactos quedaron plasmados en las películas. En este clima de cambio continuo e inevitable que signó la experiencia de la modernidad, los cineastas y teatristas unieron fuerzas con vistas a la concreción de un proyecto mancomunado. Pretendo demostrar mediante este abordaje, histórico a la vez que analítico, que dicho diálogo, lejos de ser circunstancial, fue uno de los pilares del programa estético e ideológico a partir del cual un conjunto de agentes emergentes del espectro del cine articuló un quiebre con las prácticas precedentes que caracterizaron a la disciplina.

El proceso examinado a continuación tuvo como escenario la “larga década del sesenta” (Jameson, 1997 [1984]), que en el caso argentino se extendió entre la segunda mitad de los años cincuenta y 1976. Diversos estudios (Cfr. Gilman, 2003; Sigal, 1991; Terán, 1991; Verzero, 2013) establecen como punto de inicio de *los sesenta* –concepto polisémico, pero nunca ausente en estos debates– el derrocamiento del segundo gobierno de Juan Domingo Perón, en 1955. Sin contradecir estas opiniones, pero optando preferiblemente por una periodización interna a los movimientos del campo cinematográfico, propongo situar la fecha inaugural en los años sucesivos, es decir en el momento en que se dictó el decreto-ley 62/57, la primera regulación integral de la actividad cinematográfica. Al interior de una legislación que apuntaba al fomento de una actividad que en esos años se hallaba inmersa

en una crisis profunda, que abogó (en la teoría) por la defensa de la libertad de expresión de los cineastas –a quienes homologaba al papel de la prensa– se creó, en 1957, el Instituto Nacional de Cinematografía (en adelante, INC). Ese mismo año se produjo el estreno de *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson), film emblemático y en cierto sentido inaugural de la modernidad. Puestos en paralelo, ambos hechos brindan el marco de apertura de las transformaciones de la fisonomía del cine local. Un movimiento que operó de manera gradual pero también intensa e irrefrenablemente. Por otra parte, el golpe de 1976 marca el punto culminante de un quiebre, no solo en el orden institucional sino también en el de las producciones simbólicas, atravesadas por una política explícitamente coercitiva que venía dando muestras de su poder anticipadamente unos años antes. Como advierte Claudia Gilman,

si una época se define por el campo de los objetos que pueden ser dichos en un momento dado, la clausura de ese período está vinculada a una fuerte redistribución de los discursos y a una transformación del campo de los objetos de los que se puede o no se puede hablar (2003: 53).

En Argentina, desde fines de 1974, con la puesta en funcionamiento de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) –una organización parapolicial amparada por el Estado–, y la circulación de listas negras y amenazas de muerte a actores y directores, el ocaso de la modernidad empezaba a anunciarse.

Como se mencionó, el objetivo central parte del deseo de poner en perspectiva los nexos entre (al menos) dos artes que por esta época y en paralelo vivenciaron un claro sentido del cambio. Esto quiere decir, en principio, que no todo el cine ni todo el teatro producido en los

sesenta será tomado en consideración –algo que sería, por otra parte, una tarea ciclópea y prácticamente interminable– sino solamente aquellas producciones y aquellos agentes vinculados con las directrices de la modernidad. Según Ángel Quintana, el término modernidad define “una nueva actitud ante el cine, en la que la búsqueda estética deja de ser el factor determinante de la búsqueda del cineasta, para comenzar a tomar relieve la relación que el autor del discurso establece con el espectador” (1995: 143). Quintana agrega poco después, en el mismo ensayo, “con la modernidad la pregunta esencial del espectador deja de centrarse en cuál será la próxima acción del relato para concentrarse en la propia imagen. El espectador se interroga sobre aquello que está viendo y no sobre lo que verá” (143). Jacques Aumont, por su parte, prefiere hablar de un “segundo cine”, diferente de un “primero” que quedaría situado entre la consolidación del silente y la expansión del modelo clásico en las décadas de los treinta y cuarenta. Este segundo cine es “capaz de modular y modelar el tiempo, o mejor los tiempos; capaz de variar sus puntos de vista de modo infinitamente lábil; capaz de decir “yo” tanto como “él”; capaz de sugerir el pasado y el pluscuamperfecto, e incluso imaginar el futuro (o al menos el optativo); en resumen, [un cine] dotado finalmente de los medios elementales para el arte” (2013 [2010]: 71-72. Subrayado en el original). En suma, en términos más generales para distinguir el *zeitgeist* epocal, “ser moderno es encontrarnos en un medio ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo y que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos” (Berman, 2004 [1985]: 87).

Las definiciones, un tanto laxas, permiten englobar, no obstante, un fenómeno complejo y de múltiples aristas como fueron el cine y el

teatro realizados durante esos veinte años. Quintana, Aumont y, sobre todo, Marshall Berman establecen una caracterización sobre la modernidad que asume como rasgo predominante la idea de transformación de las prácticas y de los modos de percibir las en un entorno que pierde las certezas de los trayectos y que, por su propia vertiginosidad, muchas veces estuvo incapacitado para detenerse a reflexionar con perspectivas a futuro el impacto que sus cambios estaban llevando a cabo.

Por el momento, la aplicación de estas categorías sobre la modernidad evitará caer en ciertas confusiones de orientación o en el riesgo de incluir producciones o trayectorias individuales que, aunque interesantes, no responden a una lógica pautada por la contemporaneidad y el carácter innovador de los fenómenos. Utilizando ejemplos concretos: la distinción de la modernidad como parteaguas hará que en este recorte sean dejadas de lado o señaladas solo tangencialmente películas como las dos versiones de *Un guapo del 900* (Leopoldo Torre Nilsson, 1960; y Lautaro Murúa, 1971) o *Juan Moreira* (Leonardo Favio, 1973)¹, basadas en puestas teatrales anteriores al período; también se eliminarán de un tajo aquellos títulos dirigidos por Enrique Carerras, Armando Bó o Emilio Vieyra debido a que, aun cuando se trata de realizadores surgidos o bien legitimados en esta etapa, tanto sus producciones como sus proyectos creativos responden a los cánones estéticos e industriales del cine anterior. Como podrá advertirse, la construcción del *corpus* no toma en consideración las virtudes estéticas de las películas –aunque, no hace falta mencionarlo, existe un

¹Los ejemplos no son azarosos. Justamente Torre Nilsson, Murúa y Favio son cineastas directamente asociados a las innovaciones propias del cine moderno. Por tanto, algunas de sus películas, no especialmente las mencionadas, serán tenidas en cuenta dentro del recorrido analítico.

abismo entre Leonardo Favio y Enrique Carreras– sino la ligazón que un conjunto de filmes establece con los parámetros de la modernidad *en función* de los cruces interdisciplinarios. Esto último justifica también que una producción notable como *Tire dié* (Fernando Birri, 1958) e incluso una parte fundamental del cine militante de fines de los sesenta no tenga cabida en este estudio, aunque represente con toda probabilidad una de las facetas más importantes y distintivas que trajo aparejada la transformación cinematográfica a nivel local.

Al releer la tradición de estudios sobre el cine nacional enfocados en esta época, desde las páginas redactadas por Agustín Mahieu (1966) casi al mismo tiempo que los hechos se desarrollaban, pasando por el ensayo de Mariano Calistro (1984), a los trabajos más recientes de Simón Feldman (1990), Gustavo Castagna (1992) y, asimismo, los dos volúmenes dirigidos por Claudio España (2005), aparecen una serie de cuestiones insistentemente. Se trata de la recurrencia de un punto de vista cuya expresión podría asumirse como una especie de síntoma de mirada o, más precisamente, como manifestación –sin restar méritos a sus aportes– de cierta *deformación profesional*. De manera predominante, cuando aquellos escritos esbozan o bien se adentran en el análisis de las relaciones que el medio entabló con las experiencias teatrales –interés que, es preciso mencionarlo, no aparece a menudo ni mucho menos sistemáticamente– no pueden evitar caer en reduccionismos. Quizás el más evidente tiene que ver con el hecho de que, cuando las investigaciones se enfrentan al problema de la relación entre dos artes lo hacen interesados mayoritariamente en el lugar destinado al examen de las transposiciones que el cine efectuó sobre un conjunto de *obras dramáticas*. Esto conlleva dos problemas medulares: en primer lugar, subsumir los intercambios teatrales y cinematográficos a ope-

raciones de este tipo implica comprimir aquello que se reconoce como parte de lo teatral exclusivamente al universo de piezas pautadas por la formulación de textos dramáticos. La visión parcial de lo teatral elimina un conjunto de prácticas carentes de una dramaturgia de tipo literaria o en la que estos constituyen un dato secundario con relación a la supremacía que asume la puesta en escena, el espectáculo. Por otro lado, establecer una relación exclusivamente en términos de traslación de textos impediría incluir algunas formas dramáticas que no tuvieron cabida dentro de la *tradición selectiva* (Williams, 2009 [1979]) engendrada por el cine moderno de los sesenta. Por poner un ejemplo paradigmático: ninguna de las piezas escritas por Griselda Gambaro fueron tenidas en cuenta por el cine argentino en todos estos años.²

Al describir las características centrales del campo teatral de los años sesenta, Osvaldo Pellettieri intuyó la necesidad de pensar la relación entre la modernización experimentada por esta disciplina junto a aquella vivenciada por el cine contemporáneo. En sus palabras:

Textos como *El aburrimiento* de Alberto Moravia, películas como *El silencio* de Ingmar Bergman o *La aventura* de Michelangelo Antonioni, textos teatrales como *Huis clos* de Sartre. La recepción

²Paradójicamente, Gambaro fue legitimada antes como escritora de guiones cinematográficos que como dramaturga. El primer premio otorgado a la autora de *El desatino* vino de la mano del INC, en 1962. En un certamen público, el Instituto decidió reconocer con una suma de dinero su guion titulado “La infancia feliz de Petra”. Gambaro relató en una entrevista realizada por esos años el derrotero recorrido por una pieza que, hasta el día de hoy, permanece inédita: “después del premio, un amigo se lo llevó a Lautaro Murúa; él lo leyó y le gustó, pero luego de la experiencia de *Shunko* [(Lautaro Murúa, 1960)] estaba harto de manejar chicos”. S/F “Griselda en el país de las pesadillas”, *Primer Plana*, N° 302, 08/10/1966. Esta ocasión fallida fue a la postre su única intervención en el campo del cine, amén de su aparición en un documental que registra su actividad con posterioridad a la época analizada aquí: *País cerrado, teatro abierto* (Arturo Balassa, 1989).

productiva de estos textos, a los que sin duda hay que añadirle los intertextos del contexto social porteño, dio como resultado la semántica de filmes como *Los jóvenes viejos* (1961) y *Los inconstantes* (1962) de Rodolfo Kuhn y de textos teatrales como *Soledad para cuatro*, de Halac o *Nuestro fin de semana* de Cossa (2003: 237)

Apoyarse en la semántica coincidente entre el cine y el teatro resulta provechoso, pero, con todo, se recorta como una perspectiva incompleta para afrontar *in extenso* el problema de las relaciones entre las artes. En principio, mirar al “qué” (la semántica) como dato excluyente elude parcialmente el análisis del “cómo”. En otras palabras, aquello que permanece fuera de foco dentro de este encuadre, utilizando una terminología propia de la jerga cinematográfica, es la indagación profunda sobre los mecanismos espectaculares puestas en juego que permiten experimentar efectivas conexiones entre los contenidos; además, la preeminencia del “significado”, entendido como enunciado extraíble de las obras, atenta contra toda una serie de prácticas espectaculares (entre las que se incluyen, claro está, las propiamente teatrales y cinematográficas) que en los años sesenta apuntaban a lo no conclusivo, a lo abierto, a la indeterminabilidad o a la indescifrabilidad de sus potenciales significados. Por esta razón, la “segunda modernidad teatral” –término acuñado por Pellettieri para referirse a las producciones escénicas surgidas en los años sesenta y setenta– según lo que se desprende del párrafo transcrito es sobre todo atribuible a los autores y a los directores y no en general a otros agentes intervinientes.

Reevaluando la tradición de estudios teatrales sobre los años sesenta, María Fernanda Pinta plantea la existencia de un conjunto de coordenadas compartidas por estos trabajos. De acuerdo con su pro-

puesta, a la que adscribo, la configuración de un canon teatral por parte de la historiografía local presenta dos características principales:

En primer lugar, una mirada *textocéntrica* del fenómeno teatral (deudora, agregamos, de los estudios literarios sobre el teatro en particular y de la cultura occidental como cultura escrita en general). En segundo lugar, un proceso de diferenciación de esferas artísticas que configurarían campos de saber específicos (artes visuales, teatro, etc.) que implican operaciones de inclusión/exclusión de objetos estéticos *propios* y *ajenos* a la especificidad del campo disciplinar (2013: 28).

Romper con el sesgo textocéntrico como vía privilegiada para el análisis de los fenómenos y asumir la interdisciplinariedad como una condición de posibilidad para los intercambios entre cine y teatro: ese es uno de los objetivos perseguidos por la investigación llevada a cabo aquí y que se desarrollará en los próximos capítulos. Pero ¿de qué manera? La primera y fundamental es partir de un lugar distinto al habitualmente afrontado dentro de los estudios cinematográficos locales.

André Bazin, uno de los pensadores pioneros en reflexionar acerca de las relaciones entre cine y teatro, planteaba una cuestión clave, derribando el papel central atribuido a las adaptaciones como único punto visible de este vínculo. Sus ideas permitirán, a la vez que tomar distancia del encuadre unívoco sobre las transposiciones, superar el escollo del textocentrismo. Según argumenta Bazin, “haría falta, en particular, reconsiderar la historia del cine no ya en función de los títulos, sino de las estructuras dramáticas del argumento y de la puesta en escena” (1990 [1954]: 152). Siguiendo dicha premisa, Bazin encontraba, por ejemplo, rasgos de teatralidad en películas como las per-

tenecientes a la comedia americana de los años cuarenta que, si bien en algunos casos puntuales no estaban basadas en piezas anteriores, presentaban, no obstante, conexiones evidentes con las estrategias presentes en los escenarios por esos años.

En síntesis, la perspectiva metodológica propuesta queda articulada en la necesidad de observar los puntos de confluencia visibles entre el teatro y el cine en función del trabajo de la puesta en escena y de las trayectorias narrativas y dramáticas entendiendo a ambos terrenos como núcleos comunes de coincidencia en estas disciplinas artísticas. La transformación, entonces, (y que no es menor) se asocia al punto de partida: ya no se trata de establecer un examen comparativo entre textos dramáticos y narraciones audiovisuales, sino de indagar en paralelo las opciones espectaculares que un núcleo de filmes compartió con algunas experiencias teatrales en sus montajes escénicos concretos.

Mediante este cambio de perspectiva, se pretende suplir las falencias de los análisis anteriores, en tanto la noción de puesta en escena engloba tanto a las propuestas signadas por una dramaturgia de tipo convencional como a aquellas que toman distancia o bien rompen directamente con construcciones de esta clase (el *happening*, la *performance*, las experiencias cercanas al “teatro de la crueldad” artaudiano, por ejemplo) y que, a la sazón, conformaron un entramado particular dentro del discurso modernizador de los sesenta con el cual el cine ha construido un diálogo fértil en algunas ocasiones puntuales.

Jacques Gerstenkorn (1994) reconoce tres formas específicas en las que el cine toma contacto con el teatro: las *referencias explícitas*, la *modelización* y el *reciclaje*. El primero de estos tipos de *presencia conjugada* corresponde no solamente a las intervenciones directas de puestas en escena incorporadas en el relato fílmico sino también a todo lo que ata-

ñe al proceso de construcción de las mismas y al universo de las actividades teatrales que una ficción puede recuperar (ensayos de espectáculos, vidas de actores, asistencia a salas teatrales, mención de obras, siempre y cuando se reconozca abiertamente la fuente teatral y no se trate de alusiones indirectas o crípticas). En el caso de la modelización, según el autor algunos procedimientos de la puesta en escena teatral aparecen en la fílmica de manera oblicua, aunque es posible todavía reconocer su procedencia. En este sentido, ciertas opciones de trabajo con el espacio y el tiempo, así como algunas acciones de los personajes o desenvolvimientos de la trama pueden ser emparentadas con el teatro aunque, dado su carácter elusivo, su reconocimiento no siempre es inmediato por parte de los receptores. Finalmente, el reciclaje implica un intento deliberado de disolver los componentes provenientes del teatro en función de su adopción a una retórica eminentemente cinematográfica. El reciclaje, a diferencia de los casos anteriores en los que es más fácilmente reconocible la filiación interdisciplinar, “tiende a atenuar la teatralización de los filmes, ocultándola” (Abuín González, 2012: 72).

En lo que refiere a las estructuras dramáticas, el segundo punto identificado por Bazin como elemento común de los intercambios, éstas brindarán la ocasión de revisar una serie de acuerdos existentes sobre el cine moderno, en particular en lo que refiere a la construcción que la historiografía hizo de los aparentes “movimientos” que le dieron vida. En los trabajos que retoman este período suele aparecer a menudo un término en sí mismo problemático: *Generación del 60*. A este agrupamiento –del cual reniegan muchos de sus integrantes³ pueden

³En una entrevista, José Martínez Suárez ahondó en este punto, reflexionando también sobre el lugar ocupado por los supuestos antecedentes –Torre Nilsson y Fernando

agregarse otras congregaciones que se repiten con notable insistencia en los textos críticos: “Grupo de los cinco”, “cine subterráneo” y “cine militante”, entre las más comunes. La pregunta frente a la obstinación de su uso por parte de investigadores y críticos, pero también por lo refractario que resulta para aquellas figuras (directores, guionistas) que los integraron es la misma: ¿Qué definen estas categorías? En lo que refiere justamente a las estructuras dramáticas, a las opciones de puesta en escena y a las concepciones narrativas que las sustentan, bastante poco, más allá de demarcar una toma de distancia con relación a las producciones enmarcadas dentro del cine clásico. De hecho, toda vez que un investigador menciona a la supuesta *Generación del 60*, por ejemplo, se ve en la necesidad de aclarar que ésta estuvo conformada por un conjunto de prácticas e intereses diversos cuya única cualidad aglutinante radica en el hecho de que sus directores o películas habrían surgido contemporáneamente. En muchos sentidos, con estos términos sucede lo mismo que lo que ocurre, según lo que apunta Vicente Sánchez-Biosca (1990) refiriéndose al cine de la República de Weimar, con la implementación de nociones tan amplias como “expresionismo”. Según sus argumentos, el uso de unos conceptos que tienen su origen más allá de las películas concretas que los habitan, sin un parámetro sobre aquello a lo que remiten o lo que articulan acarrea serios problemas de interpretación. En principio, porque su estatuto acaba pareciéndose, como señala sagazmente Sánchez-Bios-

Ayala- dentro de la renovación: “Nilsson y Ayala no eran ‘la cabeza’; ya había hecho películas antes. Como movimiento propiamente dicho, si es que existió, no estuvieron nunca, insisto, ‘a la cabeza’ porque jamás nos reunimos con ellos. Es más: no tuvimos reuniones entre nosotros mismos. Supimos que éramos ‘La generación del 60’, cinco años después” (en Gallina, 2013: 67).

ca, a la infinidad de acepciones sobre los animales de la enciclopedia china descritas por Borges en “El idioma analítico de John Wilkins” (1952) que tanta gracia causó a Michel Foucault (1968 [1966]): su poder de evocación es tan vasto y a la vez tan ambiguo que termina por no delimitar nada singular. Por esta razón, surge la necesidad de rever tales nociones buscando reelaborarlas en función de obtener una terminología adecuada a los fines de la investigación.

La distinción, por ejemplo, entre *Generación del 60* y *Grupo de los cinco* –y la aparente dicotomía que conlleva la separación en dos bandos–, será cuestionada aquí. La necesidad de privilegiar los recorridos narrativos, dramáticos y espectaculares en tanto dadores de sentido(s) está asociada aquí, por ende, al interés por reconstruir lazos unificadores alrededor de elementos textuales que comparten los filmes que integran estas supuestas tendencias. Porque una separación terminológica como la anterior se funda no en una mirada inmanente sobre las obras sino en las procedencias, disposiciones –*habitus*, según la terminología de Bourdieu (1997 [1994])– y relaciones que sus artífices sostuvieron entre sí y frente a otros. Un recorte de este tipo, sesgado por la pertenencia de los creadores a determinado grupo, impide, asimismo, integrar al análisis aquellas películas gestadas por otros realizadores, marginales o no, adscriptos a algún movimiento particular y cuyas obras, sin embargo, poseen cualidades modernizadoras similares a las aceptadas para el núcleo de los que integran el canon tradicional. El caso más notable probablemente sea el de los filmes dirigidos por Leonardo Favio, un cineasta que siempre constituyó un problema para los estudios globales sobre el período, aunque también esta cuestión puede hacerse extensible a las obras de realizadores como Ricardo Alventosa o Juan José Jusid cuyos trabajos –*La herencia*

(Alventosa, 1964) o *Tute cabrero* (Jusid, 1968)– resultan atrayentes al momento de analizar globalmente las características de las transformaciones cinematográficas de esta época y, sin olvidar el eje de esta investigación, su relación con lo teatral.

La adscripción de un número reducido de filmes reconocidos dentro de estas especies de movimientos o escuelas (en otras palabras, la *conformación de un canon*) propugnada por la historiografía tradicional produjo un efecto totalizador que tendió a situar en compartimientos estancos al conjunto de las producciones sin dejar espacio para la visualización de las transformaciones internas que experimentaron las filmografías de los realizadores a lo largo del tiempo. En consecuencia, esto ha dificultado la visibilidad de los parentescos formales entre obras y creadores aparentemente distantes entre sí.

La utilización insistente de estos términos tiene que ver, al igual que lo que ocurrió con la categoría *nouvelle vague*, con el poder que asume una frase al ser convertida en *slogan*. Como indica Michel Marie para el caso francés, el uso de estos términos “señala el papel que desempeña el tema de la nueva generación, es decir, la juventud, pero también el que desempeña en aquellos años un nuevo tipo de prensa” (2012 [2009]: 17). Esta voluntad promocional cabe perfectamente para el uso que se dio a la categoría “Generación del 60” pero también resuena con la misma intensidad en la autoproclamación que el “Grupo de los cinco” efectuó como estrategia de irrupción en la escena pública, una denominación que les permitía demarcar un lugar diferenciado dentro del campo. Sus integrantes,⁴ no es ocioso recordarlo,

⁴En este grupo se encuentran Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Raúl de la Torre y Juan José Stagnaro.

provenían del terreno de la publicidad, es decir, manejaban ciertos resortes de la comunicación sobre la base de la imposición de apelativos de fácil reconocimiento (justamente, de eslóganes).

La constancia del uso de estas categorías y su no problematización o, mejor dicho, su sobreproblematicación, dado que, como se mencionó, “Generación del 60” engloba los componentes que cada investigación opte por poner en juego, acarrea una cuestión más profunda. Carlos Losilla, refiriéndose a los usos históricos de los conceptos de “nuevo cine” y “modernidad” que definen un momento histórico preciso –el último– y una tendencia ligada a él, se pregunta por la falta de cuestionamiento a estos agrupamientos a lo largo de mucho tiempo. Para Losilla, la explicación de su uso continuo estriba en el hecho de que estos poseen una gran ventaja hermenéutica, un valor que “reside en su rentabilidad didáctica, pues es mucho más fácil explicar los rasgos de la ‘modernidad’ a partir de movimientos compactos, consensuados, que a través de prácticas heterodoxas” (2012: 22). En consonancia, el interés de este libro radica en recorrer un espacio que a primera vista aparece como muy transitado, pero, con todo, bastante poco conocido en los términos y con las herramientas con las que me propongo atravesarlo.

Explorar una geografía (poco) conocida

Más allá de cartografiar un mapa acerca de las relaciones que el cine estableció con la teatralidad en términos de apropiaciones, préstamos y confluencias formales dentro de la puesta en escena y en lo relativo a las organizaciones dramáticas y narrativas, el ensayo se propone formular un abordaje histórico-cultural y, por ende, una periodización que puntualice la presencia de distintos momen-

tos singulares en el recorrido por esta historia. En este sentido, la primera parte de la investigación está abocada al tratamiento de estos aspectos. A través del análisis sociocultural de las condiciones de posibilidad de estos cruces interdisciplinares se podrá bosquejar un estado de situación partiendo de las estrategias y tomas de posición implementadas por los sectores emergentes de ambos terrenos artísticos. Reconstruir las posturas ideológicas en torno a la propia práctica, al pasado cultural y político, a lo interdisciplinar y a la importancia otorgada a la autonomía –o no– de las esferas simbólicas fue posible debido a la enorme expansión del mercado de las publicaciones periódicas dentro de las cuales los distintos agentes tuvieron un espacio propicio para manifestarse. *Primera plana*, el estandarte del “nuevo periodismo” –otra vez el término “nuevo” acompañando a la vez que caracterizando un producto cultural– es sin duda uno de los referentes en este campo, aunque no el único. Según señala María Eugenia Mudrovic, el éxito del semanario habla, entre otras cosas, de “la oportunidad con la que su proyecto de expansión y diversificación de la oferta periodística supo (...) traducir y satisfacer las crecientes demandas culturales de un público cada vez más diferenciado” (2010: 32). Bajo esta misma tónica debe interpretarse la aparición de numerosas publicaciones especializadas y de interés general (*Tiempo de cine*, *Gente de cine*, *Vea y lea*, *Cinecrítica*, *Platea*, *Teatro XX*, *Cine & Medios*, entre las primeras; *Confirmado*, *Siete días*, son algunas de las que integran el segundo grupo) que dieron cabida a las expresiones de los artistas sobre sus propias creaciones y sobre el modo de entender el panorama cultural contemporáneo. A la vez que sede preferencial de promoción de las discusiones, las publicaciones funcionaron como una suerte de barómetro a partir del cual puede medirse el impacto mediático de las

innovaciones y, asimismo, establecer un acercamiento a los modos de recepción de éstas.

Siguiendo las posturas y declaraciones de los agentes, podrá verse cómo varios términos “fueron mucho más que palabras: fueron argumentos, condiciones de legitimidad y, también, botines, es decir, nociones cuyo significado, uso y autoridad estuvieron permanentemente en disputa” (Giunta, 2008 [2001]: 22). Entre estos, “realismo”, “compromiso”, “experimentación”, “vanguardia”, “apertura” o “juventud” brotan como expresiones cuyos usos y connotaciones permiten delinear el establecimiento de conexiones entre pares, las miradas comunes frente a la práctica y con relación al entorno. En suma, de lo que hablan constantemente las declaraciones y las críticas en los medios es de las posturas ético-estético-políticas asociadas a las disciplinas concretas.

Estas posiciones tendrán, además, su correlato en una serie de actividades y espacios conjuntos. Los cineclubes, las asociaciones y los teatros independientes serán lugares de encuentro en los que las discusiones alrededor de esos términos cobrarían fuerza permitiendo un efectivo contacto entre sus artífices y participantes (muchos de ellos, futuros creadores). A su vez, en esta primera parte será de interés recorrer históricamente las políticas oficiales con relación al cine y al teatro (en particular, analizando como caso el funcionamiento del Teatro Nacional Cervantes y del INC, para poder apreciar el medio en el que los nuevos artistas se insertaron y las condiciones, manifiestas o veladas, de los ingresos e interdicciones.

La segunda parte del ensayo estará dedicada, en principio, a proponer una “taxonomía” diferente de acuerdo a los tipos de organizaciones dramáticas y narrativas presentes en las películas modernas. Como argumenta Santos Zunzunegui –postura a la que aquí se adhiere

plenamente-, “la significación (de una película, de una novela, de un poema, de un cuadro, de una obra musical, etc.) no reside en otro lugar que en las *formas*” (2005: 14. Destacado en el original). La elaboración de una configuración apropiada al objeto de investigación –es decir, aquella que se deduce de las estrategias narrativas y audiovisuales de las películas– permitirá, siguiendo los presupuestos originales, analizar a lo largo del tercer y último capítulo las relaciones visibles con la escena teatral y sus singulares búsquedas dramáticas y espectaculares, desde sus variantes más explícitas a sus expresiones menos evidentes.

Una relación asintótica

Según lo planteado al principio, resulta capital comprender la importancia del análisis de la puesta en escena como elemento aglutinante al interior de este juego, buscando comprender en profundidad su posicionamiento como sede privilegiada de los intercambios entre las artes. La noción de autor, surgida al calor de las formulaciones y producciones de los cineastas desde los tempranos sesenta está íntimamente ligada a una *política* sobre la puesta en escena. Los nuevos realizadores entendieron esto cuando propusieron a dicho aspecto de las películas como el ámbito privilegiado de construcción de una escritura diferencial. Sin embargo, en el camino de encontrar un espacio propio, los cineastas se toparon (otra vez) con el teatro y terminaron por ubicarlo, a la vez que como horizonte, como el lugar a partir del cual expresar una distancia, una *distinción*. De acuerdo a lo que manifiesta Aumont,

la idea de puesta en escena resulta ambigua (...): ella deriva directamente del teatro, de su sumisión al punto de vista obligado, de su impregnación por el lenguaje; sin embargo, también testimonia

acerca de los esfuerzos del cine por darse un lenguaje propio, un lenguaje que escape al lenguaje (2013 [2010]: 51).

En 1950, en un texto bastante temprano y, en muchos sentidos, fuertemente anticipatorio, Torre Nilsson ponía este tema en el centro del debate. Refiriéndose a la versión de *Enrique V* de Laurence Olivier (*The Chronicle History of King Henry the Fifth with His Battell Fought at Agincourt in France*, 1944), el aún novel cineasta manifestaba:

Una obra de teatro, filmada exactamente como en su representación teatral, nunca tendrá la fuerza de la representación (...) es lógico, puesto que la palabra viva y la presencia física del actor son las armas fundamentales del teatro –lo que hará que siempre exista como representación– y el relato por imágenes, imágenes y sonidos como corroboración ambiental, como subrayado, no como fin, son las armas fundamentales del cinematógrafo (en Couselo, 1985: 13-14).

Las palabras de Torre Nilsson dan en el centro de un problema crucial relativo a la conexión entre las artes. Caracterizaré la relación entre el cine y el teatro como *asintótica*. Este término, extraído de un campo en apariencia lejano, el de las matemáticas, sirve para ilustrar la hipótesis de raíz que guía mis indagaciones. Según entiendo, la alianza entre la puesta en escena teatral y la fílmica aparece bajo la forma de un movimiento asintótico en el que el cine se aproxima infinitamente al teatro sin llegar nunca a tocarlo. A partir de esta cercanía extrema basada al mismo tiempo en la imposibilidad de una homologación se establece la relación fundante existente entre las estrategias formales empleadas por cada disciplina toda vez que confluyen.

Analizar el impacto de lo teatral dentro de las puestas en escena fílmicas de manera profunda requiere abandonar un enfoque restric-

tivo sobre estos vínculos (en particular, aquel formulado exclusivamente desde la coincidencia de nombres y obras). Es necesario, por contrapartida, avanzar a través de una metodología ampliada sobre los modos en que la noción de *teatralidad* impregna las distintas construcciones artísticas. Según Josette Féral,

la condición de teatralidad sería entonces la identificación (cuando ella fue deseada por el otro) o la creación (cuando el sujeto la proyecta sobre las cosas) de un espacio otro del cotidiano, un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece (2003 [1988]: 95).

La transformación que la autora propone parte de un supuesto esencial: más allá de una disciplina artística en particular, la teatralidad puede franquear otras esferas y, asimismo, conectarlas.

Lo que se obtiene a partir de esta reconfiguración teórica es una ampliación del horizonte en el cual algunas prácticas liminales, como el *happening*, u otro tipo de experiencias artísticas (las ambientaciones, los *Vivo Ditos* de Alberto Greco) habitualmente no integradas al universo de las formas teatrales, pueden ser estudiadas bajo parámetros teóricos similares a los aplicados para el examen de otros espectáculos más convencionales. Sosteniendo una concepción amplia de la teatralidad el resultado es una adecuación de la teoría al fenómeno investigado y no, como se hizo en muchas ocasiones, un proceder inverso que busca condicionar las formas –las obras– a los estatutos propiciados por la teoría. Analizar los intercambios artísticos en los años sesenta requiere una mirada obligatoriamente amplia e interdisciplinar, más aún tomando en cuenta que varias de las producciones surgidas dentro de este marco están en muchos sentidos impregnadas

por lo que Guy Debord (2008 [1967]) denominó en su momento como *la sociedad del espectáculo*.

Describir la historia de los intercambios entre el teatro y el cine en un determinado lapso temporal debe partir necesariamente del reconocimiento de que estos cruces no representan acciones aisladas o exclusivamente propias del período en cuestión. En el caso argentino, los sesenta no fueron el único momento en que los cineastas miraron o participaron directamente de los escenarios (de hecho, podría reescribirse toda la historia del cine local exclusivamente en función de dichas conexiones). La eficacia que brinda trazar un trayecto más amplio en el que quede inscripto el objeto de la presente investigación permitirá hacer visible la existencia (o no) de continuidades y ver con mayor claridad los cambios en función de un mismo parámetro. Al enlazar la pertenencia de esta investigación dentro de un relato mayor, las singularidades y las diferencias, lejos de oscurecerse, emergen con mayor claridad.

Lazos de parentesco. Un panorama sintético de la historia de los intercambios cine-teatro

Un sondeo por la historia del cine argentino permite apreciar que los contactos artísticos fueron constantes en todas las etapas de su desarrollo, con algunos puntos sobresalientes. En particular, tres momentos son singulares debido a la intensidad que asumen los cruces interdisciplinarios:

1. los primeros años del siglo XX, en los que el cine se hallaba formulando a tientas sus propios mecanismos de representación;
2. la década del treinta, con la llegada del sonoro, en los prolegómenos de la gestación del modelo clásico-industrial de producción;

3. los años inmediatamente posteriores a la crisis de este modelo, los mismos que representan los primeros pasos de la modernidad cinematográfica.

Ya en los orígenes del medio se hizo visible esta relación. De manera análoga a lo que ocurrió en los países centrales, el diálogo intermedial entre cine y teatro fue posible debido a lo que Miriam Hansen (1991) denominó como “voracidad intertextual” de una práctica nueva que se alimentó de todas aquellas expresiones culturales circundantes y pasadas. Debido a la ausencia de campos de referencia, de la carencia de un sistema semiótico y una tradición propias, el cine tendió lazos con las más diversas formas existentes en la búsqueda de la consolidación de estrategias narrativas y espectaculares. Según Andrea Cuarterolo, el cine argentino, en sus primeras tentativas por desarrollar la narración de sucesos tomó prestados algunos recursos implementados por la fotografía serial, los que, a su vez, declaraban una procedencia fuertemente teatral en su composición de situaciones y puesta en escena. La autora elabora a partir de dicha noción un recorrido que analiza el papel jugado por la escenografía, el vestuario y el gesto en la construcción de atracciones tanto en la fotografía finisecular como en el temprano arte vernáculo (Cuarterolo, 2013: 35-103). En su estudio sobre los intercambios entre la fotografía decimonónica y las primeras formulaciones audiovisuales en Argentina emerge otra idea esencial, que puede extrapolarse a otras modalidades de relación intermedial:

En sus primeros años, el cine no gozó de una identidad definida, sino que, por el contrario, se amalgamó e interactuó con una serie de espectáculos visuales ya establecidos, al punto que hoy se hace difícil clasificar estas primeras experiencias fílmicas de acuerdo con nuestra concepción actual de lo que es cine (21).

La frase condensa la importancia de mirar la productividad de los diálogos entre diferentes disciplinas, para evitar correr el riesgo de construir una historia carente de fundamentos acabados o que no se permita, por pura necesidad, examinar los fenómenos en toda su complejidad.

En los años iniciales de industrialización del medio (cuyo punto de inicio se ubica alrededor de 1933 con la introducción del sonido óptico en las películas y se extiende hasta el primer tercio de la década siguiente) los contactos entre ambas disciplinas ocuparon nuevamente el centro de la escena, en tanto las películas tomaron partido por la elaboración de lo que Alicia Aisemberg demoninó un “sistema misceláneo de representación” (Cfr. 2009) que puso en relación las formas dominantes de construcción del sainete con las estructuras narrativas y espectaculares fílmicas. La aparición insistente del tango (no solamente en términos temáticos-musicales, sino en su variante de espectáculo y de *performance* de los artistas), la traslación de obras teatrales populares y la consolidación de un sistema estelar proveniente de estos terrenos –Luis Sandrini, Tita Merello, Libertad Lamarque y Pepe Arias serían algunos de sus representantes más conspicuos– marcaron algunas de las características de esta etapa inaugural del cine clásico local. A su vez, no es un dato menor que algunos de los principales directores de este momento inaugural –Luis César Amadori, Mario Soffici, Luis Bayón Herrera y, fundamentalmente, Manuel Romero– poseyeran una larga trayectoria en los escenarios previo a dedicarse al cine. Por otro lado, la llegada del sonido planteó, obligado por ciertos imperativos técnicos, un afianzamiento de la cercanía de las películas respecto a los espectáculos teatrales. El encierro en el ámbito de los estudios, la inmovilidad de la cámara, la revalorización de la palabra como elemento esencial de la comunicación dramática y

una organización de la puesta en escena que confiaba más en el montaje interno al plano que en los cortes o cambios abruptos que habían cobrado protagonismo durante las experiencias cinematográficas de avanzada de los años veinte, son ejemplos de esta nueva andanada de lo teatral en las pantallas.

Matthew Karush (2013) configura un recorrido por las prácticas populares radiales y cinematográficas en Argentina desde 1920 hasta la llegada de Perón al poder en el que indaga la aparición de una *cultura de clases* encaminada a marcar el protagonismo de los sectores populares como un grupo autónomo y singular que tuvo en estas formas artísticas y comunicacionales una construcción específica e identitaria. En el juego de representaciones, que tendría al cine como uno de sus principales beneficiarios justamente por su poder de difusión masiva, este medio se nutrió de los planteos formulados por el sainete y el radioteatro. Mediante esta alianza, basada en la construcción de discursos sobre lo estrictamente nacional, las diferentes prácticas buscaron contrarrestar el poder de las propuestas extranjeras (el jazz y los filmes de Hollywood) que dominaban el panorama de las producciones culturales.

En un sentido más general, las restricciones impuestas por la introducción del sonido óptico en las películas se tradujeron en una concepción sobre el espacio proscénico que reiteraba las funciones que este aspecto cumplía en los escenarios teatrales más convencionales.⁵ Charles Tesson detecta una íntima relación entre la hegemonía

⁵Es importante recalcar que el cine de los treinta cuando buscó volver al teatro dirigió su mirada a aquellas formas más tradicionales y no a otras prácticas escénicas que por esa época impulsaron unos rumbos disidentes. Cabe recordar, por ejemplo, que por esos mismos años Bertolt Brecht se hallaba trazando los lineamientos de su teatro épico, un tipo de práctica espectacular que retomaba diversas cuestiones asociadas al cine.

alcanzada por los sets de filmación en función del predominio de los escenarios de caja a la italiana de los teatros tradicionales: “Aunque el estudio introdujo el teatro antes de aprender a encontrar sus propias marcas prescindiendo de él, el principio del estudio y el del teatro comparten un punto que seguirá acerándolos”. De acuerdo con esto, Tesson concluye que “existe un pacto existencial entre ese decorado y la cámara, como también existe con lo que está sobre el escenario para el espectador de la sala” (2012 [2007]: 14).

Finalmente, el colapso del modelo clásico-industrial a mediados de los años cincuenta (España, 1998) torna visible un nuevo punto de intensificación de las asociaciones entre ambas prácticas pautadas, en este caso, por el sentido rupturista modernizador referido anteriormente. En los próximos apartados podrán observarse cuáles fueron las particularidades de estos vínculos.

Las tres etapas consignadas poseen un denominador común que resulta imprescindible destacar: en todas ellas los cruces disciplinares aparecen como correlatos de momentos de crisis. Rick Altman (1996) propone repensar la construcción de la historia del cine no en términos de continuidad de lapsos homogéneos sino a partir de la importancia que cobran las instancias de ruptura. Estos factores ponen en cuestión el estado de normalidad promoviendo una disputa entre agentes y modalidades con vistas a alcanzar una reconfiguración de valores relativos a la práctica. Según el autor, es en estos “puntos de crisis” donde se ubican los mayores y más fructíferos vasos comunicantes entre el

Otro tipo de rupturas con relación a la centralidad heredada del renacimiento puede observarse en las experiencias escénicas vanguardistas, particularmente en las formulaciones de directores/teóricos como Piscator y Meyerhold.

cine respecto de otras series culturales. Repensando la historia del cine como una concatenación de instancias de crisis más que como un relato lineal y ordenado, la conexión con otras disciplinas (el teatro en particular) asume un protagonismo específico en lo que refiere a su trayectoria autónoma. Más allá de aparecer como constantes, estos cruces permiten dar cuenta de los conflictos por los que atraviesa el cine toda vez que se enfrenta a los cimbronazos de sus propias transformaciones (tecnológicas, económicas, estéticas). Los sesenta no fueron, por tanto, una etapa ajena a esta lógica; por el contrario, fue en ese periodo que se intensificó un modo particular de relación que asumió un carácter específico de acuerdo al sesgo transformador y crítico que se vislumbró en gran parte de las actividades simbólicas. En esos años, el desarrollo de lo que fue una tendencia diferencial –la modernidad o, en términos más conocidos, el nuevo cine argentino– forma parte de este entramado de parentescos, de asociaciones casuales o de enlaces duraderos.

La postura de Susan Sontag cuando afirmaba en 1966 que “la historia del cine se encara a menudo como la historia de su emancipación de los modelos teatrales” (1966: 24) choca directamente con la realidad de unos campos artísticos que se unieron y separaron a lo largo de todo el siglo con total normalidad y prácticamente sin ningún tipo de pedido de permiso o de disculpas. En este sentido, contra la búsqueda idealista de la *pureza del cine* (un discurso articulado como contraofensiva justamente en los momentos de emergencia de la hibridación como rasgo dominante) es necesario tomar partido, como quería Bazin, “a favor de un cine impuro”. En un sentido más profundo, la respuesta que brinda Christian Metz a esta idea de emancipación (o de negación) de lo teatral por el cine moderno provista por algunos de sus exégetas aporta una cuota de lucidez al respecto. Dice Metz:

Deberíamos preguntarnos, de qué teatro y de qué cine estamos hablando (...) Si es cierto que el cine moderno se ha liberado en buena medida de todo esto, lo ha hecho escapándose del *teatro de bulvar*, no del teatro a secas (2002 [1966]: 211-212).

Quitando el velo del prejuicio que pesa históricamente sobre el influjo de lo teatral podrá verse cómo la conexión que el cine estrechó con este campo (una relación asintótica, como ya se mencionó, es decir, nunca completa del todo) fue central para que el séptimo arte adoptara algunas de sus características singulares.

De acuerdo con la premisa de Altman, en los tramos temporales constitutivos de la gramática cinematográfica (a principios de siglo XX) y también en los inicios de un nuevo paradigma, como fue el cine clásico en los años treinta (que implicó un quiebre por partida doble: a nivel económico por la consolidación del modelo industrial de producción y en términos tecnológicos por la introducción del sonido en las películas), el cine se valió del teatro en tanto práctica legitimada para poder enfrentar sus propias crisis agónicas. Sin embargo, en la época analizada aquí las relaciones entre las diferentes disciplinas se trastocan parcialmente, lo que provoca un salto considerable respecto de la historia de los intercambios artísticos. Si en los dos primeros períodos señalados la utilización de lo teatral supuso para el cine asentarse sobre una tradición preexistente (y, por ende, consagrada y con un circuito de público estable), en el proceso iniciado en 1957 el vínculo se estableció desde una lógica de *legitimidad horizontal* en la que los agentes emergentes de ambas disciplinas estrecharon filas en función de su propia inserción y disputa por la obtención de centralidad dentro del campo. Bajo el imperativo de “lo nuevo”, idea convertida en directriz del grueso de las producciones simbólicas de los años sesenta, los jóvenes cineastas ob-

servarían a sus *pares teatrales* (concebidos de esa manera y no ya como si se trataran de sus “hermanos mayores”) en la búsqueda de consolidación de un entramado estético diferencial respecto del pasado, así como de un frente de acciones compartido.

Bajo el denominador común de la efervescencia epocal, de la certeza de los artistas de enfrentarse ante un momento de crisis y de la interdisciplinariedad con vistas a una legitimidad horizontal que nutriera a ambos campos por igual se tejó la trama de asociaciones, préstamos y reciprocidades entre el cine y el teatro. Una historia que quedó plasmada tanto en los discursos que, en algunos casos y por su fuerza, adquirieron estatuto de obras autónomas, como en las producciones artísticas concretas, algunas de las cuales, debido también a su alto grado de reflexividad, asoman como verdaderos discursos que permiten un conocimiento sobre estos problemas en particular y sobre la época en general.

Para finalizar esta introducción es imperioso señalar que las ideas que vendrán a continuación ofrecen una lectura doble: en profundidad, dado que están concebidas como el ahondamiento en una problemática particular, y en extensión, debido a la voluntad de examinarlas en un período relativamente largo de tiempo. En una orientación interdisciplinaria y expandida (sociocultural a la vez que inmanente), el estudio propuesto plantea una ampliación del campo de conocimiento del cine y también del teatro, pero fundamentalmente el examen busca pensar a estas áreas –en los sesenta y, por propiedad transitiva, en todas las épocas– como realidades indisociables.

| CAPÍTULO 1 |

Las estrategias y acciones de contacto entre los artistas

“Nos conocimos en revistas, en bares, en confusas reuniones
a las tres de la mañana.
Nos conocimos orinando en baños donde leímos
que Perón o Tarzán nos salvarían;
nos miramos a los ojos y sonreímos:
ninguno quería ser salvado”.

*Manifiesto del Grupo Opium*⁶ (1963)
(en AAVV, 2016: 25-26)

Entre las postrimerías de los años cincuenta y la primera parte de la década siguiente los artistas que ambicionaban ocupar un lugar de reconocimiento dentro del cine y el teatro pautaron una serie de acciones conjuntas basadas en la obtención de espacios de legitimidad en sus respectivas áreas. El golpe que destituyó a Juan Domingo Perón en 1955 funcionó como un estímulo para amplios grupos de la intelectualidad emergente. Estos veían en la política cultural sostenida por el peronismo la identificación con cierto atraso que ellos buscaban contrarrestar justamente a partir de la aceptación de sus propios nombres y creaciones en el parnaso público. Los creadores nóveles caracterizaban a

⁶Grupo de poetas y artistas cuyo referente era el movimiento *beatnik* estadounidense. Habitúes de la “manzana loca”, entre los firmantes del manifiesto aparecen Ruy Rodríguez, Reynaldo Mariani y Sergio Mulet (protagonista y guionista de algunas películas de la época, sobre todo de la mano de Ricardo Becher).

la cultura avalada por el gobierno derrocado como una reivindicación de formas tradicionales cristalizadas a la que se adhería también una defensa de formas populares pretéritas. Ambas tendencias, como era de suponerse, fueron impugnadas por los más jóvenes bajo la acusación de que se trataban de formas culturales retrógradas, carentes de valores artístico y desacompañadas con el “ritmo de los tiempos”.

Siguiendo la descripción efectuada por Gregorio Anchou, el final de este largo período de casi diez años del gobierno constitucional señalaba, para quienes se habían mantenido ajenos a las ventajas del apoyo oficial (es decir, tanto para los nuevos como para aquellos que sostuvieron las banderas de la “independencia”), un estadio propicio para la efervescencia de la polémica, así como para la irrupción del cambio:

A partir del final del gobierno peronista, tanto el teatro independiente como la producción de cortometrajes alcanzan un especial paroxismo: los primeros porque están ya libres de la oposición ideológica del gobierno derrocado; los segundos, porque la posibilidad de participar en las discusiones previas a la aparición de la nueva ley de cine los lleva a asociarse con un fin en común (Anchou, 2005: 415).

Unos pocos días después de los levantamientos militares que culminaron con la destitución del líder por el golpe (acaecido finalmente el 16 de septiembre), Leopoldo Torre Nilsson pronunciaba una conferencia en el Teatro de los Independientes (en ese momento bajo la dirección artística de Onofre Lovero). En esa proclama, Torre Nilsson expuso abiertamente un enorme fervor expectante que, en muchos sentidos, condensaba el pensamiento de los sectores que por entonces reivindicaban su condición de “artífices de lo nuevo”. Su discurso

asomaba cargado de grandes esperanzas hacia un tiempo-otro que se abría paso gracias justamente al derrocamiento de un gobierno al que el joven cineasta, al igual que lo hicieron otros intelectuales de la época, calificó rápidamente como una dictadura.⁷ El 6 de octubre de 1955, este director, que aún no había consolidado su trayectoria como *autor* cinematográfico legitimado –la consagración llegaría poco tiempo después, con la recepción favorable de *La casa del ángel* en el Festival de Cannes– formulaba ante el público habitué del teatro independiente (un sector con orientación progresista pero, más que nada, fundamentalmente opositor a las políticas del presidente destituido) las siguiente palabras sobre el porvenir del cine:

Ha llegado el momento de los grandes temas. No importa que la técnica sea perfecta. Nuestro cine ha superado el momento de los rulos impecables, las mamposterías enyesadas, los travellings sobre la nada. Debe salir a afrontar la realidad. Ahí están, esperándolos, los barrios contruidos con bolsas y zinc, donde diez mil familias viven en diez centímetros de agua; ahí están los estudiantes torturados y reprimidos que merecen su himno; ahí los obreros desaparecidos y los cadáveres no identificados de la avenida General Paz; ahí los heroísmos frustrados, las familias condenadas a la muerte económica o civil, nuestras juventudes pervertidas por

⁷Torre Nilsson afirmaba categóricamente: “El cine nuestro sufrió dos dictaduras. Una general, la que solapadamente se fue metiendo en la conciencia de un pueblo, ablandándola hacia una inercia que afortunadamente no fue definitiva, corrompiéndolo sutilmente con la mostración de un estado económicamente descompuesto por los chantajes, las delaciones, las bolsas negras; y otra particular, la de ese siniestro subsecretario de informaciones [Raúl Alejandro Apold], con su camarilla de privilegiados y su vasta red de delatores” (en Couselo, 1985:45).

la coima y el chantaje esperando ser redimidas por el estudio y el trabajo; ahí las dádivas agraviantes que vaya a saber qué retribución exigían de algunas de nuestras jóvenes estudiantes; ahí los jerarcas huyendo, llevándose el producto de sus tristes botines; ahí los trabajadores de nuestro campo cargados de maquinarias compradas con créditos que nunca podrían levantar, malvendiendo sus cosechas... (en Couselo, 1985: 47).

Los ecos del antiperonismo furibundo recorren un discurso en el cual el cine se postula bajo un imperativo de denuncia del presente. Según lo que se desprende del comentario, la realidad que el arte debía revelar había permanecido oculta por el gobierno derrocado. Además, el cambio deseado por el director no radicaba exclusivamente en la transformación de los temas a ser tratados por el cine. Como el propio Torre Nilsson señala enfáticamente desde el principio, la llegada efectiva de estas cuestiones a la pantalla imponía por su propio peso la necesidad de barrer con ciertos artilugios de la puesta en escena pensados como obsoletos. El cine, en definitiva, debía hallar una técnica que, aunque carente de perfección, permitiría salir del amañamiento “de los rulos impecables y los travellings sobre la nada” para poder abrazar de manera directa una realidad que, en su perspectiva, se presentaba muy lejana al ideal de resolución de las contradicciones sociales postuladas desde los esquemas anteriores.

Como en cualquier proclama pública, importa detenerse aquí no solamente en el contenido sino también en la dimensión pragmática y performativa del discurso. La conjugación entre los términos invocados, la procedencia profesional del emisor, el espacio en el que estos fueron enunciados y el público que los recibió hablan de algo más profundo que una coincidencia fortuita. Estos cuatro aspectos interrela-

cionados dejan entrever la existencia de una relación que va más allá de lo exclusivamente coyuntural. En consecuencia, cabe preguntarse: ¿de qué manera se produjeron los vínculos entre cierto teatro y cierto cine que pretendía reivindicar su condición de alteridad frente a un estado de situación? ¿A partir de qué puntos nodales se trabaron unos acuerdos que decantarían posteriormente en la transformación del panorama artístico local? En definitiva, ¿cuáles fueron las condiciones que hicieron viables estos encuentros entre agentes?

En el presente capítulo se construirá un trayecto sociohistórico en torno a las estrategias de asociación y tomas de posición implementadas por los sectores emergentes del cine y el teatro local. Se busca señalar cómo, encaminados a la consecución de legitimidad dentro del campo, los agentes de ambas disciplinas unieron sus esfuerzos con vistas a la obtención de una parcela de notoriedad en la trama cultural de esos años. En función del establecimiento de algunos puntos principales que tuvieron estas primeras acciones conjuntas podrá desentrañarse el modo en que, una vez que la visibilidad fue alcanzada, los contactos adquirieron nuevas formas bajo un mismo criterio de interdependencia recíproca. Con vistas a un objetivo idéntico de reconocimiento, dramaturgos, directores teatrales, aspirantes a cineastas y un nutrido grupo de nuevas figuras empezaron a trazar acciones mancomunadas cuyo motor fue la acumulación de capital específico. Desde operaciones puramente discursivas (manifiestos, declaraciones públicas) hasta creaciones artísticas moldeadas desde lo interdisciplinar, las distintas instancias que hicieron visible la comunicación entre los artistas se encargaron de evidenciar la formación de un frente común de “recién llegados” cuyo norte era la diferencia respecto a las prácticas hasta entonces hegemónicas.

Pierre Bourdieu engloba a estrategias de este tipo como búsquedas de obtención de una *distinción*. En sus palabras, “la lógica del funcionamiento de los campos de producción de bienes culturales y las estrategias de distinción que se encuentran en la base de su dinámica hacen que los productos de su funcionamiento, ya se trate de creaciones de moda o de novelas, estén predispuestos para funcionar *diferencialmente*” (1991 [1979]: 231).

Carlos Altamirano establece que los años inmediatamente posteriores a 1955 marcan dentro de la sociedad argentina la emergencia de dos disputas: La disputa por la supremacía entre fracciones de las élites políticas y la disputa por la dirección del campo intelectual entre miembros de las élites culturales” (en Sarlo, 2007: 24). A este segundo eje pertenecen las declaraciones de Torre Nilsson, así como prácticamente toda la actividad generada dentro de los teatros independientes durante el período. Unas agrupaciones que, al igual que los cineclubes, fueron asumidas como formaciones de resistencia de la alta cultura, adherida al teatro y al cine de arte, frente a las políticas implementadas por el peronismo sobre estas áreas de la producción simbólica. En varios casos estas actividades confluyeron en un mismo espacio, amparadas por un afluente de público similar, un factor que también propició la fluidez de los intercambios entre sus promotores.

El clima de toda esta época, consolidado por esos años, tendió a intensificarse y a cobrar diferentes matices de acuerdo al paso del tiempo. Según recuerda David J. Kohon, el término que definía el sentimiento generalizado en aquellos que iniciaron su actividad en este período era la rebeldía contra el orden establecido, en las acepciones más amplias que ambos campos semánticos pudieran contener:

nosotros salimos de un atraso (...) el denominador común para mí, de nuestra generación en la Argentina, fue la rebeldía. (...) Todo conformaba un clima represivo en lo moral, y si bien el arco ideológico y político era muy variado, en eso se unificaba, eran todos iguales. No había mucha diferencia entre la 'moral' de un facho como el censor Miguel Paulino Tato, por ejemplo, y la del Partido Comunista. Fue un momento de rebeldía general, rebeldía generacional contra todo un sistema, contra todo lo que había ocurrido y, también, hablando de cine, contra muchos tabúes (en Naudeau, 2006: 55-56).

Más allá de una percepción de quiebre epocal que marcó en los intelectuales el desplazamiento de Perón del poder, es inevitable pensar que la atmósfera de rebelión expresada por Kohon como un sentimiento generalizado fue posible gracias a que detrás de la generación de la que habla existía una cadena de relaciones entre pares firmemente consolidada. Aun cuando estos procedían de lugares y disciplinas diversos, los distintos proyectos afianzaron sus lazos aportando un sentido grupal que determinó la tonalidad de las transformaciones. Sin estas conexiones, gestadas con anterioridad a 1955, no es entendible el avance que tomaría una forma definitiva con posterioridad a este año clave en la vida política y cultural nacional.

El capítulo efectúa un recorrido en tres tiempos: en principio se describirá el conjunto de asociaciones entre pares promovidas desde los años cuarenta alrededor de los teatros independientes y los cineclubes. El estudio del funcionamiento de estos espacios, al igual que el de las publicaciones especializadas permitirá esbozar los núcleos desde los cuales se localizaron estas afinidades electivas entre figuras de extracción disciplinar diversa; en función de estos encuentros se evidenciarán con mayor claridad las características que asumió la or-

ganización de un frente común tras la destitución del peronismo. En segundo lugar, se analizará la nueva etapa inaugurada tras el triunfo del golpe militar de 1955, una instancia que trajo aparejado otro conjunto de acciones mancomunadas entre los artistas. La revisión de las políticas implementadas desde las esferas oficiales (tanto teatrales como cinematográficas) entre 1956 y los primeros años de la década del sesenta brindará una serie de datos sobre el momento de crisis la hegemonía en el que los nuevos artistas puján por obtener un lugar específico/distintivo. Por último, una vez establecidas las particularidades que tuvo esta instancia crítica en la historia cultural nacional el capítulo se abocará a establecer una cronología atenta a marcar distintas fases en la historia de los intercambios entre el cine y el teatro argentinos que caracterice las variaciones experimentadas durante la larga década de los sesenta.

El germen de lo “nuevo”: teatros independientes y cineclubes en la encrucijada disciplinar

Una creencia compartida entre los teatristas del circuito independiente y los cineastas jóvenes o aspirantes a serlo estaba fundada en una concepción del peronismo como el germen de todos los males, principalmente en lo relativo al atraso y al provincianismo experimentado por las diferentes disciplinas artísticas. Ciertas determinaciones políticas, cristalizadas particularmente en su Segundo Plan Quinquenal⁸ (1953), favorecieron la oposición de los emergentes con-

⁸Un análisis de primera mano del impacto de este plan en la actividad teatral puede hallarse en Miguel Ronzitti: “Segundo plan quinquenal y teatro”, *Talía*, Año 1, Nº 2, noviembre de 1953.

tra este sector. Yanina Leonardi, investigadora especializada en la historia del teatro argentino durante este gobierno, argumenta que

la política cultural del peronismo –diseñada en función de avalar su proyecto político– inscribió sus bases ‘en el mapa de la cultura occidental y latina, a través de su vertiente hispánica’, considerando a la cultura anterior como un elemento elitista y extranjerizante (2006: 182).

Por contraposición a cierta predilección por lo foráneo (específicamente lo no hispánico) que el peronismo concebía como característica de la práctica artística impulsada por los sectores liberales, este buscó un afianzamiento de lo localista, expresado en una revalorización de géneros populares como el sainete y el nativismo en el teatro. La propensión hacia el enraizamiento de estas formas, colocadas como síntesis entre lo arcaico, lo popular y lo efectivamente remanente en términos artísticos, se ubicaba en las antípodas del espíritu aperturista, culto e internacional que había caracterizado a una parte del movimiento teatral independiente. En cuanto a la política artística sobre el medio cinematográfico, más allá de una férrea defensa de la obligatoriedad de exhibición de películas nacionales, Clara Kriger propone entender las consecuencias de la intervención estatal “como el resultado de negociaciones que implicaron acuerdos, resistencias y sometimientos” (2009: 19). En otro apartado de su investigación, Kriger concluye que “desde el estado no se promocionó ninguna corriente estética en particular ni se crearon academias de enseñanza cinematográfica que permitieran promover técnicas o propuestas artísticas en particular” (2009: 100). Según confirmó varios años después Leopoldo Marechal, uno de los intelectuales afines al gobierno,

como la revolución estaba empeñada en trabajos más urgentes, se descuidaron los problemas de la cultura, no se les dio la debida importancia o fueron delegados a personas que nada tenían que ver con ella. Así todos los resortes del poder cultural: suplementos, revistas y editoriales quedaron exclusivamente en manos de la oposición (en Terán, 1991: 37).

Asimismo, para los artistas pertenecientes a ambas disciplinas eran inadmisibles algunos gestos de enorme trascendencia mediática que el gobierno había apañado. Los dos principales fueron la organización de la primera edición del Festival de cine de Mar del Plata (en 1954) y la presentación de algunos elencos vocacionales, tanto los barriales como aquellos organizados desde la Central General de Trabajadores (CGT), vinculados a la política cultural peronista y de puestas como la reposición del sainete *El conventillo de la paloma*, de Alberto Vacarezza (1953), en el escenario del teatro Colón, sitio por antonomasia de la alta cultura argentina.

Además de ubicarse ideológicamente en la vereda contraria, ya fuera porque los agentes acordaban con distintas variantes de la izquierda, por estar identificados con el progresismo o bien por ser decididamente liberales, como fue el caso de Torre Nilsson, había un consenso en cuestionar el presente del panorama artístico, sobre todo en sus expresiones más visibles para el gran público. En un juego de mutaciones que identificaba toda la producción artística comercial como resultado de la “barbarie” implementada desde el gobierno, sus muestras más visibles eran denostadas por los sectores contrarios a los lineamientos del peronismo. De esta manera, mientras los elencos independientes confrontaban directamente contra las propuestas del teatro profesional, cuyos panteones se situaban a lo largo y ancho de

la calle Corrientes, los sectores ligados al cine volcarían su encono hacia las producciones de los grandes estudios.

El término “independiente”, que para el caso argentino tuvo una fuerte reverberación dentro del ámbito teatral y fue diseminándose en otras esferas artísticas, poseyó una alta disponibilidad en los años del gobierno de Perón. Enarbolar la independencia como estandarte implicaba apartarse de los designios oficiales para intentar delimitar la existencia de unas prácticas ubicadas por fuera de los propósitos del Estado. Andrea Giunta describe la inauguración, el 17 de septiembre de 1945, del Salón Independiente, “una expresión de oposición al Salón Nacional, que en esta coyuntura se interpretó como espacio de adhesión al oficialismo” (2011: 91). En un movimiento que se intensificó con la llegada efectiva de Perón a la presidencia (en 1946), ser independiente quedaba homologado, aunque disimuladamente, como una divisa que marcaba la pertenencia a las filas del antiperonismo.

Más allá de las interpretaciones sobre el pasado inmediato que los distintos artistas establecieron, que no dejan de tener importancia debido a su capacidad para condensar cierto sentir epocal y generacional, lo cierto es que el peronismo no fue ese fantasma de atraso y mentira que, desde la *intelligentsia* –con la revista *Sur* a la cabeza de esta cruzada, cuyos ecos se replican con claridad en la conferencia de Torre Nilsson– intentaba exorcizarse. Más que “la hora de la verdad”, como anunciaba el célebre ensayo de Victoria Ocampo publicado tras el golpe del ‘55,⁹ los teatristas y cineastas se encontraron en una nueva

⁹Victoria Ocampo: “La hora de la verdad”, *Sur*, N° 237, noviembre-diciembre de 1955. Número especial aparecido inmediatamente después a la autodenominada Revolución Libertadora, con el lema “Por la reconstrucción nacional”. Por otra parte, la proximidad entre el cineasta y la escritora no quedó reducida solamente a esta coincidencia

situación en la que retornó con fuerza la idea de disputar, en este caso abiertamente, un lugar específico en el campo, en lo posible en el centro. Ahora bien, como se mencionó anteriormente, esto fue posible en gran medida justamente debido a una serie de alianzas entre pares que estos sectores habían delineado ya en los años anteriores.

Durante la década de los cuarenta y el primer lustro de los cincuenta se produjo una enorme expansión del circuito teatral independiente. Surgido en 1930 de la mano del Teatro del Pueblo, fundado por Leónidas Barletta, durante la etapa consignada experimentó una diversificación de grupos con características y fines distintivos (*La máscara*, *Fray Mocho*, *Nuevo Teatro*, *Florencio Sánchez* y *Juan Cristóbal*, entre otros). Aun cuando sufrieron esporádicas persecuciones por parte del gobierno de Perón –clausura de salas bajo diversos argumentos, inhabilitaciones y otras astucias “democráticas”–, estos elencos lograron asentarse como un sector singular dentro del panorama teatral global. Su legitimidad alcanzada puede constatarse fácilmente haciendo un somero repaso por la crítica de los diarios de tirada masiva y, en mayor medida, al revisar los comentarios vertidos en las revistas especializadas. Estas publicaciones concedieron una porción particular de sus secciones para que pudieran ser reseñados los estrenos enmarcados dentro de dichas salas. Con el espaldarazo crítico, estas producciones fueron aceptadas como un circuito autónomo definido bajo su

de perspectivas ideológicas alrededor del gobierno desplazado. Dos años más tarde de estas primeras proclamas, Victoria Ocampo tradujo el texto dramático de la *Casilla de las macetas*, de Graham Greene, que Torre Nilsson dirigió en teatro en 1958. En el programa de mano del espectáculo figura un breve ensayo de la autora que acompañaba algunas reflexiones del director sobre las relaciones entre el cine y el teatro. Volveré sobre este punto en el capítulo siguiente.

propia lógica de funcionamiento. Desde los años cuarenta, por ejemplo, los periódicos contaban con cronistas especializados en cubrir los estrenos comerciales conjuntamente a otros críticos dedicados exclusivamente a las “salas de arte”.

En paralelo a la efervescencia de los grupos de teatro libres, se produjo la consolidación de los cineclubes. De manera próxima al funcionamiento de la escena teatral independiente, estos ámbitos fueron pensados como lugares de encuentro de un colectivo de espectadores asistentes a la revisión o bien al estreno de películas que no tenían cabida dentro de los carriles habituales de exhibición. Al igual que el surgimiento de los elencos vocacionales en los tempranos años treinta, en 1928 Gregorio Klimovsky fundó junto a varios intelectuales –Horacio Coppolla, José Luis Romero, Jorge Romero Brest y Ulyses Petit de Murat, entre otros– el Cine-club Buenos Aires, primera entidad dedicada a la exhibición de películas de arte. Sin pretender establecer una cronología detallada de la historia de estas instituciones en el país, es interesante notar cómo su propagación y diversificación corrió en paralelo a la multiplicación de agrupaciones teatrales a lo largo de estos años.

En 1942, el crítico Rolando Fustiñana (Roland)¹⁰ fundó *Gente de cine*, cuya sede de funcionamiento fue, en su primera etapa, los altos de la librería Fray Mocho, lugar que sería ocupado unos años después

¹⁰El seudónimo elegido por Fustiñana establece nuevamente unas afinidades con el teatro independiente. Más allá de significar un acortamiento evidente de su nombre de pila, Roland recuerda por su sonoridad a Romain Rolland. Poeta, novelista y ensayista francés de principios de siglo, Rolland produjo un texto fundamental que sirvió como basamento para el desarrollo de la lógica de funcionamiento del circuito “de arte”: *El teatro del pueblo* (1903). En sus ideas se afianzó Barletta para la creación de su sala en 1930. Otros espacios posteriores reivindicaron su legado, como fue el caso del grupo *Juan Cristóbal*, surgido en 1955, que tomó su nombre de la saga más famosa del autor.

por una agrupación teatral independiente con el mismo nombre. En 1950, el cineclub de Roland se instaló en la sala del cine Biarritz, aumentando considerablemente su caudal de espectadores. El auge de este cineclub quedó puesto de manifiesto por dos cualidades principales: el engrosamiento del público y su segmentación. Se trató, por tanto, no solamente de un crecimiento de la concurrencia en términos cuantitativos, sino también de la posesión de rasgos de reconocimiento específico. En una caricatura firmada por Landrú publicada durante esta etapa y reproducida en el libro de Simón Feldman (1990), una fila de hombres con barba prominente y larga cabellera fumando una pipa y con un libro bajo el brazo aguarda algo; adelantados en el cuadro y empequeñecidos, otros dos señores de traje y monóculo –claramente representantes de otra edad u otra época– conversan: “¿Esta cola es para la peluquería?”, pregunta uno de ellos; “No –responde el otro–; es la cola del Club Gente de Cine”. Con un alto grado de síntesis, el humor gráfico de Landrú establecía con claridad dos bandos que expresaban la existencia de una confrontación esbozada en la vestimenta, el consumo de cierto tipo de cine (vinculado evidentemente a lo intelectual debido a la profusión de materiales de lectura que portan estos hombres) y, un dato nada desdeñable, en la forma de exteriorizar las diferencias ideológicas mediante un dato banal, como el largo del cabello.

El público de *Gente de cine* era mayoritariamente joven. Este grupo impuso por primera vez en nuestro país el horario de trasnoche (debido a que los encuentros comenzaban una vez que las funciones del Biarritz hubieran finalizado). Aparejado al éxito alcanzado y a la configuración de un sector específico de público (con pautas culturales y de consumo que hacían posible llenar una sala pasada la medianoche)

sus integrantes produjeron una publicación mensual, llamada también *Gente de cine*, dentro de un formato similar al de los periódicos.

En esta instancia de expansión, *Gente de cine* organizó en paralelo su rama dedicada a montar obras dentro del circuito independiente (*Gente de teatro*), con la coordinación de Alberto Rodríguez Muñoz. En 1956, motivados por la necesidad de establecer unas alianzas entre pares, decidieron unir esfuerzos con el cineclub. En una nota publicada en la revista con motivo de la unificación de ambos equipos de trabajo se fijaron los puntos en común que posibilitaron la unión en una revista que, en adelante, pasaría a llamarse como los dos colectivos en cuestión. En ese texto, además, se establecen algunas ideas que resultan centrales para analizar ciertas estrategias comunes puestas en juego por el teatro independiente y el movimiento de cineastas que estaba naciendo en simultáneo:

Contra la costumbre de los “rancho aparte”, nos satisface haber concretado una suerte de entendimiento –de raíz: frente al proceso cultural del país y en contra de las grandes y pequeñas coerciones a la dignidad artística nacional, y de forma: por una serie de relaciones materiales que acrecentarán la influencia cualitativa y cuantitativa de cada grupo– con “Gente de cine”; entendimiento que, hasta ahora –pues nuestros puntos de contacto y apoyo mutuo serán más numerosos y sólidos con el tiempo– se expresa por intermedio de dos medios que suponemos eficaces. (Rodríguez Muñoz, 1956: 10)

Dentro de este grupo mostraron sus primeras creaciones dramáticas autores como David Viñas y David Kohon. Este último escribió para *Gente de teatro* la obra *Roberto y el baile* –estrenada en 1956 en el teatro Kraft con dirección de Rodríguez Muñoz– mientras que Viñas

presentó con este elenco su pieza corta *Sara Golpman, mujer de teatro* en la misma temporada. Simultáneamente, ambos se encontraban iniciando sus trayectorias profesionales: Kohon dentro del cine experimental –*La flecha y un compás* (1950)– y como crítico cinematográfico de *Mundo argentino*; Viñas en la literatura y como una de las figuras clave dentro de la renovación intelectual que marcó la fundación de la revista *Contorno* en 1953.

Durante los años de hegemonía del peronismo, los circuitos paralelos de exhibición no solo se diversificaron; al mismo tiempo que su visibilidad se ensanchaba en relación directa al crecimiento de la cantidad de espectadores que circulaban semanalmente por sus funciones y actividades, los distintos grupos empezaron a avistar la posibilidad de producir materiales audiovisuales. Sumado a la fundación, en 1949, de la Cinemateca argentina (Fusión de *Cine Arte* y *Gente de cine*), estas organizaciones tuvieron una especial incidencia en la gestación de cortometrajes que, a falta de un canal comercial, tendían a exhibirse de forma casi excluyente en estos lugares.

Al asumir abiertamente un sesgo divulgador de expresiones cinematográficas contrarias a las de los circuitos comerciales de exhibición, los cineclubes tuvieron también una incidencia en la primera mitad de los cincuenta en la conformación de cursos de aprendizaje de técnicas cinematográficas e incluso en la experimentación con estos soportes. Frente a la ausencia de espacios oficiales de aprendizaje, los cineclubes operaron como efectivas escuelas formadoras del gusto en un público joven que buscaba otros horizontes. El último de estos espacios –y, con toda seguridad, el más perdurable– fue el *Cineclub Núcleo*. Creado en 1954 por Salvador Sammaritano, Jorge Farenga, Luis Isaac Soriano, Ventura Pereyro y otros integrantes, *Núcleo* tuvo una

participación activa y fundamental, no solamente por sus proyecciones sino también por la concreción de la revista *Tiempo de cine*, publicación señera de la época. Uno de los primeros locales que prestaron sus instalaciones para funcionar como sede fue la sala del *Teatro de los independientes*. Con esta unión quedaba demostrada, una vez más, la estrecha ligazón de intereses que acercaba a los miembros de ambos campos en la búsqueda de difusión de unas prácticas que generaban un evidente contrapeso con relación a las propuestas comerciales u oficiales y que tomaban su lugar en unos ámbitos ajenos, pero con todo cercanos topográficamente a estos circuitos.

A la vez que funcionaron como áreas paralelas de difusión y creación, estas entidades, tanto teatrales como cinematográficas, no se mantuvieron totalmente ajenas a las relaciones con el gobierno de Perón. Más allá de cierto malestar más o menos explícito contra el poder y respecto a las producciones que este gestaba o valoraba, en algunas ocasiones estos “independientes” sostuvieron alianzas, aunque más bien de carácter puntual, con relación al campo de poder y al arte oficialmente reconocido. Unos acercamientos que, aunque fueron intermitentes, les permitieron ganar una mayor visibilidad dentro del espectro cultural en términos globales. Siguiendo lo que afirma Giunta (2008 [2001]: 37) sobre las actividades artísticas durante esta etapa, “lo cierto es que las cosas no eran muy claras y que la historia de esos años muchas veces fue escrita como si lo fueran, tanto en los discursos producidos por el peronismo como en los gestados por el antiperonismo”. Cabe recordar, por ejemplo, que, durante esos años, una obra teatral fundamental de la escena libre como fue *El puente*, de Carlos Gorostiza (1949), montada por el grupo La Máscara con dirección del autor y Pedro Doril, fue trasladada a la pantalla. *El puente*

(Carlos Gorostiza y Arturo Gemitti, 1950) se rodó al año siguiente dentro de una productora pequeña (Garanteed Pictures de la Argentina) y, tras su estreno, obtuvo un relativo éxito en la taquilla. La película recibió subsidios y protección estatal y, como única sanción a su tema –la imposibilidad de conciliación de las clases sociales– contrario a los lineamientos impulsados por el peronismo, debió agregar un cartel explicativo al principio que situaba la acción en 1942 (Kriger, 2009: 223-230; Campodónico, 2005: 259-287).

Las afinidades electivas

Las estrategias puestas en práctica para el funcionamiento de estos espacios alternativos permiten detectar algunas coincidencias programáticas; éstas explican los constantes vínculos y comunicaciones entablados entre el cine y el teatro al interior de dichos circuitos. En ambos casos, el objetivo de nuclear un conjunto de personas quedaba modulado alrededor del deseo de dar a conocer expresiones artísticas ubicadas por fuera de la oferta de las carteleras habituales. Los parámetros que regían estas actividades se basaban en la conjugación de la mostración de producciones de probada calidad y sin fines de lucro económico cuyo fin esencial estaba dirigido a la tarea educativa de los espectadores. Según la perspectiva de estas agrupaciones, el público argentino estaba dominado por el consumo de productos ajenos a lo que ellas entendían como proveniente de la alta cultura. De ahí el énfasis en el término “arte” para caracterizar a las creaciones que avalaron. La existencia de un cine y un teatro “de artes” se erigía en la medida en que confrontaba con unas creaciones que, a sus ojos, se amparaban en lo estrictamente comercial y, por ende, carecían de valores de otra clase. Al asumir el lugar hegemónico de las últimas, las

tarelas emprendidas, tanto por los cineclubes como por los teatros independientes, debían orientarse a suplir unas falencias consideradas estructurales. El texto programático que acompañó la fundación de la Federación Argentina de Cine clubes en julio de 1955 opera como un indicador preclaro de este objetivo múltiple:

Será considerada como cine-club toda asociación no comercial que tenga por fines exclusivos el contribuir al desarrollo de la cultura, los estudios históricos y la técnica del arte cinematográfico, al desenvolvimiento de los intercambios cinematográficos entre los pueblos y un mayor acrecentamiento y difusión del “film” experimental.¹¹

La función pedagógica encarada desde estos ámbitos no se limitaba exclusivamente a la difusión de obras y películas. En sus distintas variantes y en todas las épocas, los cineclubes y algunos grupos teatrales acompañaban la proyección de materiales con publicaciones generadas desde los mismos sectores. De manera similar a lo que ocurría en los teatros independientes, la creación de ensayos, revistas y folletos buscaba instruir y diseminar el conocimiento sobre el propio campo en esferas más amplias que aquellas determinadas por la mera exhibición. Si las presentaciones estaban limitadas por la capacidad de la sala, por lo irreplicable de cada espectáculo (en el caso del teatro) o por la concentración de la actividad en un único lugar, la producción de diversos materiales de lectura permitía engrosar el número de receptores (por lo menos en términos potenciales), al mismo tiempo que servía como tribuna desde la cual expresar opiniones sobre la propia disciplina artística y la cultura en general.

¹¹Nicoli, A. F.: “El arte cinematográfico y la función de los cine clubes”, *Cuadernos de cine*, Nº 4, agosto de 1955, pp. 18-19.

Las revistas y órganos de difusión implementados desde los cineclubes y teatros buscaban paliar la limitación al acceso de ciertas obras y debates que poseía el público con relación al panorama internacional. Frente a esta restricción, la tarea conjunta de proyección y difusión de materiales proponía una efectiva “lógica de la conversación” (Sánchez Salas 2013: 232) como forma predominante. Las películas o los espectáculos no se agotaban tras su visionado, sino que la experiencia y el conocimiento podía extenderse más allá gracias al uso de otros soportes. Al mismo tiempo, las revistas funcionaron como mecanismo de aglutinación entre agentes intelectualmente afines. El interés puesto en lo conversacional se volvería particularmente visible en el lugar primordial que pasarían a ocupar en las publicaciones las mesas redondas –o “tablas redondas”, como también se las llamó– y un tipo de registro del pensamiento colectivo propio de la época: las encuestas. Desde mediados de los cincuenta, cualquier tema era propiciatorio para la elaboración de preguntas a distintos referentes que emitían su opinión sobre los más diversos temas. Lo novedoso del predominio de lo dialógico en las publicaciones especializadas radica en que posibilitaba con facilidad los intercambios disciplinares, aunque más no sea en términos discursivos: un artista visual respondía sobre cine, a un actor se le pedía opinión sobre literatura, etcétera.

Por otra parte, las revistas fueron enclaves de circulación por definición. Eran productos que permitían multiplicar las voces intervinientes con la consecuente intensificación de la contribución de agentes provenientes de diferentes esferas colaborando en un proyecto mancomunado. Con motivo del rodaje de la película *El último perro* (Lucas Demare, 1955), por ejemplo, *Gente de cine* publicó un extenso dossier sobre el film. Uno de los artículos entrevistaba a Saulo Benavente

(escenógrafo teatral y cinematográfico que había participado en la construcción de los ambientes de la película de Demare) que se explicaba sobre las particularidades técnicas y las decisiones estéticas que acompañaron su labor como director de arte.¹² En otro número de la publicación, el dramaturgo Juan Carlos Ferrari opinaba sobre las relaciones entre cine, teatro y literatura. En este texto, Ferrari proponía algunos puntos de contacto y de distancia entre las disciplinas:

Si bien es cierto que existe una amplia zona común, es evidente que a medida que se densifica el diálogo y las palabras se convierten en el sostén insustituible de la acción nos acercamos al teatro; y analógicamente, mientras la imagen se basta para explicar la acción mediante la pantomima dramática o la sucesión de escenarios nos estamos acercando al cine. En razonamientos semejantes se han apoyado los ortodoxos del cine –por tal se entiende habitualmente los admiradores de la imagen– para condenar hermosas producciones cinematográficas por su exceso de diálogo, calificándolas de “teatro fotografiado” y negándolas, con un preceptivismo riguroso, categoría de obras de arte.¹³

Otro rasgo que hizo visible la afinidad entre los activistas de los teatros independientes y aquellos agrupados en torno de los cineclubes tuvo que ver con el hecho de que compartían los mismos espacios. Sobre todo en sus primeros años, los grupos vinculados al cine utilizaron las instalaciones de los teatros, a falta de lugares propios o

¹²Santiago Cánova: “Con Saulo Benavente. La escenografía como una cuarta dimensión espiritual”, *Gente de cine*, Nº 40, noviembre-diciembre de 1953.

¹³Juan Carlos Ferrari: “Cine, teatro, novela”, *Gente de cine*, Nº 31, abril de 1953

específicamente dedicados a la exhibición de películas (algo que aparecería más adelante, cuando los primeros se instalaron en salas como el cine Biarritz o el Lorraine). La lógica de los teatros independientes, desde su origen, estaba pensada bajo un programa tácito de integración de distintas disciplinas al interior de sus propios lugares de funcionamiento. Buscando diversificar la actividad, la agenda semanal de estos ámbitos se articulaba a la manera de los contemporáneos centros culturales: sumado a la presentación de las puestas en escena, un día estaba destinado a conciertos de música, otro a la proyección de películas, otro a programar cine infantil, otro a conferencias que versaban sobre distintos temas culturales o políticos. El público podía, entonces, participar de diferentes actividades y conformar así un núcleo estable de espectadores guiado por la consabida “calidad artística” que las agrupaciones promovían desde sus propias agendas. Esto fortaleció un clima que tuvo mucho de horizontalidad brindada por la edad y por reunir a un conjunto de hombres y mujeres interpelados por unos intereses compatibles y compartidos. Refiriéndose a su experiencia como espectador de Núcleo, José Martínez Suárez decía:

era una linda oportunidad para encontrarse y charlar con amigos como Fernando Birri, Enrique Dawi, Ricardo Alventosa, Enrique Juárez, Raymundo Gleyzer, David José Kohon, Rodolfo Kuhn y tantos otros. (...) Si no nos encontrábamos ahí los lunes, alguien por lo menos iba a decir por dónde andaba uno (en Valles, 2014: 116).

Simón Feldman recuerda esos primeros años de acercamiento a la actividad argumentando que

en ese entonces la cosa no estaba tan diversificada como ahora (...) En aquella época éramos pocos y más o menos todos nos conocíamos de

ir a los cineclubes, porque era prácticamente el único reducto para ver material que acá estaba prohibido (en Peña, 2003: 103-104).

En un artículo fundamental sobre el nuevo cine argentino, el poeta Paco Urondo comparaba a las salas alternativas con la Jabonería de Vieytes, parangonando a estos espacios de reunión con aquel lugar mítico en donde se gestó ideológicamente la revolución independentista en 1810. En sus palabras, en estos ámbitos “se refugiaban los primeros fermentos de análisis y de renovación del cine argentino” (1961: 18).

La consolidación de un circuito común de espectáculos y las propuestas multidisciplinares ofrecidas por un mismo espacio estaban ya trazadas durante los últimos años del peronismo y fueron intensificándose en el transcurso de los sesenta. El punto más alto de establecimiento de esta “trama cultural”, como la define Beatriz Sarlo, estuvo dado por la configuración de la manzana loca, una zona de Buenos Aires en la que se situaron la Facultad de Filosofía y Letras, El Instituto Di Tella, una serie de galerías de arte, el Teatro de los independientes, a los que cabría agregar la importancia de un conjunto de bares, librerías y espacios que sirvieron como punto de encuentro para los artistas e intelectuales. Según Sarlo:

Diría que es importante considerar este centro que era la universidad, porque estaba unido –hasta física y espacialmente– con otro centro de modernización, el Instituto Di Tella. Podría pensarse en una continuidad espacial, que abarcaba las calles que van desde Viamonte a Charcas con Florida como eje. Con lo cual, no es nada extraño imaginar (esta fue mi experiencia personal) que había una especie de tránsito –en el sentido más físico de la palabra– desde la biblioteca de la facultad, donde uno depositaba largas horas de su

vida, hasta los “eventos” que se iban organizando en el Instituto Di Tella (en King, 2007 [1985]: 419-420).

Interesa recuperar de esta reflexión la idea de tránsito que Sarlo esboza como hipótesis. Este concepto no solamente supone la cercanía física sino también la posibilidad de los espectadores/transeúntes de circular por distintas esferas colocadas en una contigüidad efectiva. A la vez, la noción de tránsito, o la de *círculo común* propuesta aquí, plantea en su misma definición, aunque más no sea en sentido potencial, el movimiento (la circulación) de los artistas y del público –algunos de ellos, futuros cineastas, como indican las citas anteriores de Feldman y Martínez Suárez– alrededor de unas disciplinas cuyos bordes, por el hecho de su contacto continuo, empiezan a aparecer como porosos.

Los teatros independientes y los cineclubes diferían en una cuestión básica: la facultad de los primeros de generar material propio sistemáticamente. Mientras las entidades teatrales producían continuamente obras, para los otros sectores esto implicaba, por cuestiones materiales concretas, un impedimento mayor mucho más difícil de sortear. No obstante, el deseo de desplazarse del lugar de amparo de prácticas exclusivamente proyectivas para empezar a incluirse efectivamente en el campo de la realización estuvo desde los orígenes de los colectivos cinematográficos. Dada la cercanía y la afinidad que los unía, las personas interesadas en el cine aprendieron de los elencos independientes que, además de manifestarse por medio de la exhibición de espectáculos fílmicos, además de discutir interminablemente en los bares o en las revistas, debían iniciar talleres de aprendizaje cuyo objetivo central se encaminara hacia la concreción de contenidos que llevaran su propio sello.

Intentando paliar esta situación y en vistas de la inexistencia de espacios formales de enseñanza y producción por fuera de los que ofrecía la carrera por escalafones de los grandes estudios, a principios de los cincuenta se establecieron algunos grupos de trabajo. Imitando la práctica de formación libre implementada por elencos como el de Fray Mocho o La máscara, en 1951 se fundó el Taller de cine.¹⁴ Dos años después, Simón Feldman organizó el Seminario de cine Buenos Aires. La cercanía entre el germen de cineastas que estaba gestándose con relación al movimiento teatral independiente quedó plasmada en los primeros cortometrajes desarrollados por estos insipientes núcleos de trabajo. Dentro de su equipo, Feldman inauguró su carrera como director con la realización de un corto documental llamado, no casualmente, *Un teatro independiente* (1954). A este cruce explícito entre las disciplinas hay que sumar otra experiencia similar, en la que el Taller de cine realizó la documentación audiovisual con motivo de cumplirse veinte años de existencia del Teatro IFT. En los años sucesivos, los cortos firmados por cineastas vinculados a estos espacios de formación recurrirían a actores y escenógrafos provenientes de los elencos vocacionales.

La independencia económica hermanada a la libertad estética, banderas fundamentales de los grupos dramáticos, era un rasgo central que los aspirantes a cineastas veían con interés de sus pares teatrales. Como confirmaría el propio Feldman al referirse a las ideas que sirvieron de sustento para la concreción de la primera versión de *El negocio* (Feldman, 1958¹⁵), película seminal de la modernidad cinematográfica:

¹⁴Entre sus integrantes se encuentran Jorge Macario, Reinaldo Pica, Roberto Raschella y Jorge Tabachnik.

¹⁵Existen dos versiones de *El negocio*. La primera, a la que alude el director, fue realizada

Considerábamos, basados en la experiencia del teatro independiente, cuyos espectáculos de cierto éxito conseguían reunir unos cien mil espectadores, que una película exhibida en la misma forma, es decir, en una pequeña sala, pero durante meses, podía reunir el dinero necesario para financiar un largometraje realizado fuera de los carriles comerciales corrientes (1990: 28-29).

Pero, como era esperable, las distancias materiales entre los costos de producción de una obra teatral frente a cualquier proyecto cinematográfico limitaron fuertemente las posibilidades de consolidación de un cine efectivamente independiente desentendiéndose de las prácticas de distribución y exhibición tradicionales o de los aportes del Estado.

No puede cerrarse este apartado dedicado a delinear las estrategias compartidas entre uno y otro ámbito sin apuntar algunas cuestiones sobre quienes lo integraron, fundamentalmente aquel grupo más difuso y heterogéneo de la gente que aspiraba a ocupar un lugar dentro del universo cinematográfico. Por otro lado, si la pertenencia a un campo de producciones no resultaba excluyente de la participación en otros, esto brinda algunas pautas sobre la maleabilidad que *a posteriori* asumieron unas creaciones que, en algunos casos, se beneficiaron explícitamente de la disparidad de adscripciones de sus artífices.

Es de sobra conocido el hecho de que las figuras que renovaron el panorama cinematográfico en los años sesenta descendían en gran me-

de manera independiente y con un presupuesto extremadamente exiguo. Un año más tarde, el propio Feldman volvería a rodar la historia incorporando algunos actores del circuito profesional (Tincho Zabala, Ubaldo Martínez, Luis Tasca, María Esther Podestá), un director de fotografía sindicado (Vicente Cosentino) y una mayor especialización en los rubros técnicos.

dida de otros espacios ajenos a la actividad. Con excepción de algunos operaprimistas que habían concretado un “rito de pasaje” como asistentes por el cine de los estudios (Rubén W. Cavallotti, Martínez Suárez y René Mugica¹⁶), el resto de los aspirantes a cineastas procedían de lugares y profesiones diversas. La literatura, el periodismo, la crítica, las artes plásticas (en el caso de Simón Feldman) o la música (en el de Ricardo Becher y Alberto Fischerman) fueron algunas de ellas. El vínculo con la literatura, por ejemplo, es hoy un lugar común dentro de la historiografía dedicada al período, toda vez que menciona la intensa relación mantenida entre personalidades como Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido, la dupla conformada por Manuel Antín y Julio Cortázar, o el papel de David Viñas y Augusto Roa Bastos en varias películas de los primeros años de la modernidad (de Fernando Ayala a Martínez Suárez, o de Armando Bó a Lautaro Murúa, respectivamente). Sin embargo, todavía no se ha establecido el verdadero papel que jugó el teatro independiente en el tránsito de unos jóvenes entusiastas del lugar de espectadores (críticos o bien especializados y eruditos; organizadores o asistentes de los cineclubes) al de creadores artísticos consumados.

Debido a los menores costos para su ejecución, algunos directores, antes de ponerse al frente del rodaje de películas o en paralelo a este proceso, dirigieron o escribieron obras de teatro. David Kohon lo hizo de la mano de *Gente de teatro*, al mismo tiempo que empezaba a filmar

¹⁶El inicio como directores de largometrajes de estos “antecesores” (Kohen, 2005: 424-439) está estrechamente vinculado al movimiento teatral independiente: Cavallotti abrió el camino de las alianzas interdisciplinarias al filmar, en *Cinco gallinas y el cielo* (1957), un guion original del dramaturgo Agustín Cuzzani; Martínez Suárez lo hizo trasladando la obra *El crack*, de Solly Wolodarsky (1960), en tanto la ópera prima de Mugica, estrenada en 1961, partió de la pieza de Cuzzani *El centroforward murió al amanecer* (1955).

cortos experimentales y publicaba ensayos y cuentos en algunas revistas; Torre Nilsson escribió en 1949 *Cuatro espacios para el cielo*, siendo todavía asistente de dirección de su padre, Leopoldo Torres Ríos. Manuel Antín, por su parte, alcanzó mayor notoriedad que los anteriores en este campo, con algunas piezas estrenadas en los circuitos independientes y otras publicadas. Antín recuerda sus inicios como autor teatral estableciendo una conexión directa entre lo que propuso en un conjunto de obras dramáticas con relación a lo que serían los temas habituales dentro de su primera etapa como cineasta:

Cursaba el cuarto o quinto año del Colegio Nacional cuando escribí mi primera pieza teatral, *El ancla de arena*, que luego dos amigos, hoy ilustres y reconocidos hombres de teatro, Onofre Lovero y Raúl Pesce, pusieron en escena en 1945, en el Teatro Argentino (...) A esa primera aventura entre lúdica e inconsciente, siguió hacia 1948 *La sombra desnuda*, y en 1949 *Una ficticia verdad* (...) Luego continué con *No demasiado tarde*, (...) estrenada en el teatro independiente La Farsa entre 1953 y 1956. Es una obra que yo podría utilizar para desmentir la influencia de Resnais en mis películas, porque la estrené a mediados de los 50 y ya consiste en una sucesión de *flash-backs*, como luego se usaría en las películas (...) Hacia 1955 escribí *La desconocida en el bar*, obra de teatro en un acto que nunca se estrenó, pero que publicó en 1956 la revista *Talía* (en Sández, 2010: 30-31).

Que una publicación especializada en teatro como *Talía* hubiera decidido rescatar una pieza de Antín no es un dato menor. Esta revista, en cierta medida como fue *Sur* para el caso de la literatura, tenía a su cargo la atribución de dar a conocer las nuevas voces de la

dramaturgia argentina al tiempo que funcionaba como una verdadera instancia de legitimación independientemente del acceso efectivo al estreno de las obras o a su mayor o menor difusión. La edición de *La desconocida en el bar*, entonces, parecía augurar una promisorio carrera dentro de la producción de obras teatrales, lo mismo que significó en años sucesivos para autores como Osvaldo Dragún o Ricardo Halac que *Talía* optara por darles un fuerte espaldarazo editorial para sus respectivas creaciones *Historias para ser contadas* (1957) y *Soledad para cuatro* (1962).

En un somero análisis alrededor de algunos tópicos de *La desconocida en el bar* puede comprobarse la existencia de puntos de contacto con su obra fílmica, por ese tiempo ni siquiera imaginada. El texto de Antín está pauteado, en principio, por el extrañamiento de lo cotidiano. Un resultado obtenido fundamentalmente gracias a los saltos temporales intempestivos y a la recursividad de situaciones que cobran una densidad opaca. Tomando como premisa una acción aparentemente trivial –el encuentro de un hombre y una mujer en un bar– la concatenación del relato se fragmenta mediante una serie de apagones –justificados diegéticamente por los truenos de una lluvia que acontece en la extra-escena– que marcan la puntuación de distintos momentos. Como en sus películas posteriores, la ruptura de la linealidad atraviesa la organización de la propuesta al tiempo que la imposibilidad de comunicarse condiciona las relaciones entre unos personajes anónimos, determinados exclusivamente por unas denominaciones ambiguas:

LA MUJER JOVEN: (Suavemente) Uno...

EL HOMBRE UNO: Me ha llamado usted Uno. ¿Conocía mi nombre?

LA MUJER JOVEN: Lo conozco. Lo conoceré siempre.

EL HOMBRE UNO: Me alegro. Así no se opondrá a que yo conozca el suyo.

LA MUJER JOVEN: No me opondría; pero mi nombre no tiene importancia para ti.

EL HOMBRE UNO: La tiene. Dígamelo. Tú, digo. Usted conoce el mío.

LA MUJER JOVEN: Está bien. Llámame... La Desconocida.

EL HOMBRE JOVEN: ¿La desconocida?

LA MUJER JOVEN: (Serenamente) Verás que es un nombre muy común. (Marcando las palabras) En verdad, todos somos desconocidos. (Rápidamente) No crea que es tan normal ni vulgar que seamos todos desconocidos.¹⁷

Apelando a la recursividad de un tiempo no pautado cronológicamente, a los diálogos inconducentes que más que transmitir información imponen un estado de incertidumbre y también debido al oscurecimiento de las coordenadas realistas que hacen prevalecer el universo subjetivo, Antín plantea una conexión con el teatro de avanzada al mismo tiempo que preanuncia cuestiones que, más tarde, ahondará en su propia carrera como cineasta. Toda la pieza parece transcurrir en un espacio que, aunque refiere a un lugar inmediatamente reconocible, se presenta como irreal o imaginario dentro de la fantasía o el recuerdo propiciado por uno de los dos protagonistas. Sin pretender establecer una relación de causalidades que postule a la producción dramática del director necesariamente como borrador o como una versión anticipa-

¹⁷Manuel Carlos Antín, "La desconocida en el bar", *Talía*, Año 3, Tomo II, Nº 14-15, diciembre-marzo de 1955/1956.

toria de sus películas, es indudable que estas primeras aproximaciones al universo de las ficciones escenificadas guardan relaciones con lo que será su trabajo futuro. Como en *Circe* (1963) la figura de la mujer constituye un enigma imposible de descifrar en *La desconocida en el bar*; de un modo cercano a la construcción dramática que articula el desarrollo narrativo de *La cifra impar* (1961) el presente se encuentra afectado por la intervención incesante de los recuerdos y la subjetividad exteriorizada de los protagonistas. “La conciencia puede que nos deje alguna vez en libertad. Si es que la libertad no la perdemos antes de otro modo”, dice uno de los personajes en un momento de la obra. Es prácticamente inevitable leer esta frase pensando en su traducción en imágenes y sonidos –y, por ende, en la continuidad de una poética personal– *a posteriori* en los primeros largometrajes del director.

En tanto en sus primeros “balbuceos” públicos los nuevos artistas (o por lo menos aquellos fuertes candidatos a ser reconocidos como tales) optaron por accionar desde disciplinas múltiples que en muchos casos se tornaron intercambiables de acuerdo a las posibilidades concretas de manifestación que hallaron, también los productos de estas por la misma congregación de agentes de diversa procedencia e intereses tendió a adquirir una fisonomía particular. Del entrecruzamiento obligado de intereses puede extraerse anticipadamente una conclusión que se verá con mayor claridad una vez que se avance en el estudio de las obras: la maleabilidad con la que, en este tiempo, fue concebido el acercamiento de unos sujetos al campo de la realización impone necesariamente una reconfiguración de los límites entre las disciplinas o del concepto de obra en sí. Esta cuestión, por otra parte, no sería privativa de los años cincuenta, sino que atravesó toda la etapa intensificándose en algunos momentos en particular a lo largo de la década siguiente.

La irrupción en el campo y el cruce disciplinar

Toda aparición en la escena artística está determinada por un tránsito en el que alguien, hasta el momento desconocido, deja de serlo para empezar a tener un nombre o, en otras palabras, un lugar específico dentro del campo, continuando con la terminología de Bourdieu. Es necesario recuperar aquí la definición de Susana Cella (1999) cuando caracterizaba a los sesenta como un momento en el que imperó la lógica de la *irrupción*. Al analizar la emergencia de agentes luchando por hacerse de una parcela, por más pequeña que fuera, dentro del campo cultural, bajo la forma de intervenciones más o menos violentas en un espacio hasta entonces vedado, puede verse cómo estas estrategias tuvieron mucho de batalla y, asimismo, de *puesta en escena*.

La idea de invasión en el espacio público como correlato de la irrupción en el espacio social estuvo atravesada por una decidida teatralidad a la que se adhería necesariamente cierta cuota de escándalo. Este cóctel redundaba en la obtención de una mayor visibilidad que los recién llegados intentaron capitalizar a partir de sus creaciones. Ya en los tempranos cincuenta estas cuestiones comenzaron a aflorar planteando el problema de la interdisciplinariedad como un tema central que afectaba a las producciones de los nuevos creadores. Al igual que las acciones de la vanguardia histórica de entreguerras, la inscripción del nacimiento de algunas formas quedó ligada a la experiencia del *shock* como marca que buscaba des-alienar las formas de percepción del arte y de la cultura en su más amplio sentido.

Sin duda colaboró en la confección de este enredo irresoluble la vertiginosa transformación del mundo en espectáculo y, en consecuencia, la conversión de cualquier espacio en *escena*. Según Marco de Marinis:

la metáfora del mundo como espectáculo se repropone, en el siglo XX, como un modelo, un instrumento explicativo para evidenciar ciertos procesos y fenómenos propios de la sociedad de nuestro tiempo. Si quisiéramos sintetizar el sentido de este cambio con un lema, podríamos decir que se pasa de la imagen del *theatrum mundi* a la de la *sociedad del espectáculo* (De Marinis, 1997 [1988]:171).

En este trance destinado a conseguir una parcela de visibilidad, aunque más no fuera por las vías de la estridencia y el escándalo, un acto tan circunspecto como pronunciar una conferencia podía transmutar fácilmente en una acción artística con tintes teatrales, quizá en el sentido artaudiano del término, como una ritualidad exacerbada. Los primeros existencialistas vernáculos –Juan José Sebreli, Jorge Masciángoli y Héctor Angeli, entre otros¹⁸– promovían a principios de los cincuenta, es decir, mucho antes del estallido de los *happenings* en el panorama artístico porteño, unos encuentros en los que se dinamitaban intencionalmente las fronteras entre el discurso intelectual, la poesía y las artes escénicas:

El grupo Existencia, así se los conoce, prepara el acto liminar, cursa invitaciones orales a los conocidos y a la gente de mayor confianza (...) los precursores han decidido convertir el hecho en un “acto de provocación” destinado a “espantar a los burgueses” La agresión se basa en el decorado: al lugar donde normalmente se pone la mesa para los oradores lo convierten en un altar, y a la sala en una igle-

¹⁸Un excelente recorrido vivencial por la introducción del existencialismo sartreano tomando como premisa el derrotero intelectual de varias figuras claves de los años cincuenta aparece en la novela de Carlos Correas *La operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa* (2007 [1991]). En este texto se demuestra lo erróneo, aproximativo y parcial de estos primeros acercamientos a través de la lectura de unas traducciones que, según Correas, se mostraban como de dudosa calidad.

sia, tenuemente iluminada por tremendos velones. (...) Uno habla de André Gide, otros aprovechan para leer sus poemas y alguien, que ha leído algo de existencialismo, se larga con una perorata tan oscura como el salón. La poca gente que ha ido queda anonadada (...)

El segundo acto es justipreciado por los organizadores como “multitudinario”. En la decoración se han largado con todo: antes fue una iglesia, ahora, una cárcel. El conferenciante hablará detrás de los barrotes y una luz roja, enloquecedora, torturará a los prisioneros (...) El contenido, que amenaza con ser pobre –poemas mal leídos, hermetismo filosófico– se encabrita con la intervención de Sebrelli. Ha preparado como tema *Oscar Wilde, o el homosexual en la sociedad*. Las rejas armonizan, recordando la prisión de Reading, y el joven sartreano, delgado, nervioso, fenomenológico, adherido en todos los puntos a la teoría de su maestro, se atreve a hablar públicamente de homosexualidad en 1950 (Goldar, 1980: 110-111).

El término “liminar” empleado por Ernesto Goldar para caracterizar el acto de los primeros existencialistas aparece vinculado con una de sus acepciones, al entenderlo como umbral de ingreso, como gesto de presentación de unos sujetos desconocidos. Sin embargo, la liminalidad también puede ser comprendida desde aquello que etimológicamente la palabra designa: *límen* quiere decir *amalgama* o bien *membrana*. El umbral entendido como lugar de pasaje implica necesariamente la mezcla, la supremacía de la indeterminabilidad. Desde los años cincuenta e intensificándose a lo largo de todo este período, la liminalidad aparece como un rasgo perentorio en el que las estrategias provenientes de diversas disciplinas se integran, o bien efectúan cruces productivos, en función de la concreción del cambio. Lo liminar se plantea, por lo tanto, como una “antiestructura que pone en crisis los

estatus y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones” (Dieguez Caballero, 2007: 18).

Recobrando la experiencia de los cincuenta, Carlos Correas, cercano al igual que los anteriores al existencialismo y buscando entronizarse en el campo intelectual, describe las implicancias de vivir en los límites y debatir desde esta zona: “Habiendo leído en alguna versión de Hegel que quien está en los límites está ya más allá de los límites, pues desde los límites percibe lo que se encuentra más allá, Oscar [Masotta] y yo determinamos directamente no poseer límites” (Correas, 2007 [1991]: 24). Esta ausencia de unos trazos precisos que marquen diferencias (entre tipos de artistas o pensadores, entre disciplinas, entre sujetos) representa con toda seguridad la condición de posibilidad más importante de los intercambios artísticos cartografiados en este ensayo.

Al igual que Frédéric Moreau, el protagonista de *La educación sentimental*, de Flaubert, analizada por Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995 [1992]), los aspirantes a artistas e intelectuales (o a convertirse en *artistas intelectuales*) surgidos durante esos años estaban signados por la *indeterminabilidad*. Según Bourdieu, Moreau, un personaje que podría asimilarse a la situación de los jóvenes creadores argentinos hacia fines de los cincuenta, “ha llegado a ese punto de su carrera desde donde puede abarcar con una mirada el conjunto de los poderes y de los posibles que le están abiertos y de las avenidas que a ellos conducen” (20). A partir de una instancia inicial en la que lo *aun-no-definido* se manifiesta como una contingencia que permite optar por un amplio abanico de formas de expresión, los nuevos agentes dispararon desde distintos flancos buscando hacerse un lugar dentro del campo de las producciones simbólicas. Y con esta multiplicidad de frentes abiertos,

basados en la experiencia común de formar parte de un sentimiento común, de una “cultura de los jóvenes” (Pujol, 2003), los recién llegados intentaron con mayor o menor suerte forjar su propio camino dentro de unas disciplinas –el cine y el teatro– que ensancharon sus límites. Reconfiguradas obligatoriamente por el ingreso de nuevos artistas, estas asumieron formas novedosas de concepción de la práctica y de los productos y, al mismo tiempo, transformaron las reglas del juego y las condiciones para integrar dichos espacios.

La juventud como rasgo identitario

Con motivo de su fundación, el 1º de junio de 1951, el teatro Fray Mocho dio a conocer una declaración de principios en la que articulaba distintas posiciones sobre el quehacer teatral. Algunos términos clave que figuran en ese manifiesto fundacional presentan notables coincidencias con las ideas que aparecerían *a posteriori* insistentemente en los debates en torno a la formulación del nuevo cine argentino. El texto comenzaba de la siguiente manera:

No es posible revisar atentamente la situación general del teatro en nuestro país sin *sentirse en parte responsable*. Nos sentimos responsables porque *somos un grupo joven (en todos los posibles sentidos de la palabra)* decididos a realizarnos humana y artísticamente en lo que es nuestra vocación: el arte dramático. Creemos fundamentalmente en su *misión educativa y liberadora*, creemos que todo lo hermoso es posible y respondemos así a los más nobles imperativos de nuestra juventud (en Obarrio, 1998: 15. El subrayado me pertenece).

Responsabilidad, juventud, educación y liberación. Estas familias de palabras –en su infinitud de declinaciones– se acoplaron para iden-

tificar los objetivos a largo plazo del grupo. Unos principios entendidos en tanto establecimiento de una misión frente a un estado de cosas dado en el ámbito teatral. Si el primero y los últimos ya formaban parte del ideario de los elencos independientes, los cuales, como ya se mencionó, surgieron como entidades que hacían prevalecer lo pedagógico como acción política transformadora de los gustos del público, enfrentados abiertamente con las propuestas del teatro comercial, la supremacía de la juventud, evidenciada por la repetición insistente del término en unas pocas líneas, reconfiguraba el valor de los anteriores. Los integrantes de Fray Mocho se sentían responsables del pasado justamente porque eran un grupo de jóvenes “en todos los posibles sentidos de la palabra”: es decir, por la edad real de los participantes y por tratarse de unos recién llegados al campo cultural. Esta conciencia de formar parte de un grupo etario que al mismo tiempo se asignaba el protagonismo a la hora de denunciar e intentar erradicar una situación general en el panorama artístico demuestra, parafraseando a Bourdieu, que la juventud era en esos años *mucho más que una palabra*.

En tanto portadores del cambio, los jóvenes asumieron una actitud de combate contra sus antecesores. Esta predisposición fácilmente terminó por acercarlos dentro de un programa en el que el desmontaje crítico del pasado constituía el denominador común. Si la producción ensayística y literaria surgida al calor de la revista *Contorno* (1953-1959) pudo ser definida como la obra pergeñada por unos “jóvenes parricidas” (Rodríguez Monegal, 1956), el mismo adjetivo cabe para los aspirantes a teatristas y cineastas que empezaron a construir, tanto obras como discursos, desde los cincuenta. Asumirse como parricidas implicaba proponer como acción obligatoria (y determinante) derribar a los propios antecesores (a los padres).

Basándose en el conocimiento de las estrategias que los *viejos* emprendían para sus creaciones, los parricidas teatrales y cinematográficos plantearon un programa pautado por un sentido de negatividad: ser era, antes que nada, *no ser* como otros habían sido hasta el momento. La responsabilidad de los jóvenes que denuncia el manifiesto de Fray Mocho se instauraba a partir de la capacidad de reconocer lo que se consideraban “errores” del pasado y, por tanto, obrar en consecuencia en el cambio de rumbo.

Bajo esta concepción adquirió relevancia en primera instancia la reflexión crítica sobre el estado de las artes hasta el presente. Bajo tal premisa, cobró un peso fundamental la importancia que asumieron los debates posteriores a las proyecciones de películas, las revistas como órganos de difusión de ideas y la construcción de un territorio de circulación compartido. El conocimiento de las experiencias del pasado y su discusión habilitó la consolidación de una conciencia diferencial. Como indica Bourdieu, “existir socialmente significa ocupar una posición determinada en la estructura social y estar marcado por ella, particularmente bajo la forma de automatismos verbales o de mecanismos mentales, y también depender, considerar y ser considerado, en resumidas cuentas, *pertenecer*” (1995 [1992]: 51). En la Argentina de los años cincuenta, formar parte del entramado de lo “nuevo” implicaba, antes incluso que producir una obra concreta, postularse en contra de unas prácticas pretéritas. Unas expresiones que eran condenables de antemano y que, por lo tanto, debían ser superadas. De ahí que los integrantes de Fray Mocho se sintieran responsables de un pasado que, por su edad reconocida/insinuada –y a la vez reivindicada– en el manifiesto, no los había tenido como protagonistas.

Recordando la relación con los directores del cine clásico, Antín marcaba la existencia de un límite infranqueable que impedía todo contacto entre los realizadores con una larga trayectoria a cuestas frente a aquellos que estaban iniciando su propio recorrido: “nosotros teníamos detrás una generación de directores muy belicosos que ni siquiera soportaban la idea de ser sustituidos alguna vez, porque se consideraban inmortales, absolutamente inmortales”. Si la inmortalidad determina solapadamente una perspectiva sobre la edad, la idea de sustitución marca una postura antagónica frente a estos “viejos”. Más adelante, Antín agrega “a muchos de ellos solo los conocí años más tarde, con [Lucas] Demare o [Daniel] Tinayre conversé por primera vez cuando fui director del Instituto de Cinematografía,¹⁹ dato sumamente interesante porque demuestra la absoluta incomunicación que había entre aquellos directores ilustres y eternos y nosotros” (ambas citas en Peña, 2003: 33). Con matices, ésta fue una constante en la visión de los realizadores nuevos frente a sus pares del pasado. Quizá los menos virulentos fueron aquellos realizadores que, como Martínez Suárez o Mugica, habían tenido un contacto más directo con los directores del cine clásico. También es notable la diferencia que establece Leonardo Favio recordando su pasaje como actor a principios de los sesenta: “Todos apostaban a un cine más intelectual. Yo estaba muy confundido, pero tenía cierta tendencia a que me gustara más el tipo de cine de Cavallotti, de Lucas Demare, de [Mario] Soffici” (en Schettini, 1995: 77).

Ser joven en los cincuenta no solamente empezaba a asumirse como un rasgo diferencial en sí mismo (por oposición a los padres o,

¹⁹Manuel Antín fue director del INC durante la transición democrática argentina, en todos los años de gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989).

en líneas más generales, a los adultos); asimismo, comenzaba a ganar protagonismo, en la medida en que este sector adquiría autonomía, las discusiones sobre el tipo de juventud al que adscribía todo aquel que enarbolara esas banderas capaces de otorgar una distinción más que ningún otro rasgo específico. En este camino, los usos y sentidos que asumió la edad marcaron un proceso de diferenciación progresiva que iría estableciendo puntos de quiebre y negociaciones a lo largo de todos esos años. Como aclara Valeria Manzano en su ensayo sobre la cultura juvenil entre 1956 y 1966 retomando los preceptos de Bourdieu, los nuevos sectores “también construyeron formas de distinción atravesadas por anclajes de clase, complicando así cualquier noción de juventud e incluso de ‘cultura juvenil’ en tanto categorías homogéneas” (2010: 20).

Bajo dicha prerrogativa, la noción de juventud que funcionó como vaso comunicante entre los teatristas y los cineastas de la modernidad estuvo vinculada a la autoimposición de transformar las concepciones hasta el momento estables que dominaron las distintas prácticas. Estar comprendido en un rango específico de años no bastaba como santo y seña para empezar a formar parte de una *estructura de sentimiento* –aquella propia de la edad– o, más exactamente, para marcar la pertenencia a un agrupamiento distintivo. En síntesis, lo etario no alcanzaba a delimitar de manera precisa una *generación* (recobrando una palabra que gusta tanto a la tradición historiográfica para referirse a este conjunto de producciones, dejando en claro, aun sin admitirlo, la importancia que asumió dicho aspecto dentro de este proceso).

Como lo demostraría en este período el núcleo duro del sistema al apropiarse de este sector como un valor de mercado al momento de postular sus propios mecanismos de continuidad (vg. el “Club del Clan”,

verdaderos referentes de una juventud adocenada) se podía ser joven y, sin embargo, cantarle a la suerte de tener “una madre tan buena / que siempre vigila / mi ropa y mi cena” o también, terminando de destruir cualquier gesto parricida, agradecer –en una canción que posee mucho de plegaria–: “Qué suerte mi padre / callado y sereno / qué suerte saberlo / tan justo y tan bueno / Qué suerte el amor / Qué suerte la escuela. Qué suerte que esta noche voy a verte”. “Nada de ‘rebelde sin causa’ que aquí no corre”, dictaminaba el personaje de Federico Luppi al referirse a la creación de un ídolo formateado en un tramo de *Pajarito Gómez (una vida feliz)* (Rodolfo Kuhn, 1965), parodia rabiosa al mundo de las estrellas mediáticas de la música y la televisión.

Frente a este estado franqueado por la disputa constante por la adopción de los términos y las implicancias de su uso, la definición de la noción de “juventud” debía, por tanto, quedar modulada necesariamente por algunas caracterizaciones significativas. Claramente lo juvenil en sí mismo no bastaba como campo distintivo que postulara *per se* una transformación (por lo menos en lo que respecta a las prácticas estéticas). Esta certeza hizo que surgieran otros vectores que ayudaron a delimitar aquello que era efectivamente moderno de lo que no necesariamente lo era, pese a cierta pátina de renovación que pudiera presentar. En principio, el adjetivo “nuevo” vinculado a la manera de un prefijo, una denominación de origen preclara respecto a las distintas disciplinas –“nuevo cine”, “nuevo teatro”– apareció como una solución posible. No obstante, tempranamente se descubrió que también estos términos estaban atravesados por una lucha de poderes. Paralelamente a su uso, la categoría de lo “nuevo” pareció marcar una polisemia dependiente de quienes detentaban dichas categorías. Jorge Miguel Couselo escribió en 1964:

Hablar de “nueva ola” en relación al cine argentino me resulta particularmente odioso, recordando el origen del rótulo y su indiscriminado uso para promocionar fenómenos que solo excepcionalmente han sido valores. Más adecuada, aún con los riesgos que involucra, se me ocurre la denominación de nuevo cine argentino, aceptadas las reservas que ésta puede encerrar y también descontada su relatividad en los límites capaces de surgir de estas líneas. “Nuevo” significa al menos el reciente aporte de una última generación –o un núcleo que, de alguna manera, asume las características de tal– y, si deja entrever el inevitable choque generacional, tampoco desmiente la posibilidad de una continuidad –aun por oposición– que, en cine como en cualquier otra manifestación, es equivalente a la permanencia.²⁰

Volviendo a lo postulado al principio de este apartado, si el compromiso hacia la función didáctico-liberadora del cine y el teatro determinaba las cualidades de los jóvenes artistas emergentes en los cincuenta, también la juventud se convertía en parámetro desde el cual medir el valor de lo “nuevo” (y, por ende, la educación y la libertad buscadas en torno a estos contenidos y formas). La condición de posibilidad de existencia de un nuevo cine argentino (y, en paralelo, también la emergencia de un nuevo teatro argentino) estaba ligada a la confluencia de estas dos variables, en la que ser joven implicaba comprometerse con el entorno para modificar un estado de cosas; al mismo tiempo, una de las reglas obligatorias para hacerlo era pertenecer a ese rango etario determinado. La responsabilidad expresada en el manifiesto de Fray Mocho podía homologarse a una frase de

²⁰Jorge Miguel Couselo: “¿Nuevo cine argentino?”. *Cine* 64, No 5, 01/04/1964.

Sartre que años después calaría hondo en la mentalidad de la época: “Lo importante no es lo que han hecho de nosotros, sino lo que nosotros hacemos de nosotros mismos con eso que han hecho de nosotros” (Sartre 1967 [1952]: 7); asimismo, además del consabido compromiso, la cualidad estructurante de aquella juventud naciente quedaba emparentada con el sentimiento de rebeldía y, más precisamente, con una de sus expresiones más resonantes durante la época: la iracundia. Ser conformista o ser iracundo era lo que marcaba el límite entre uno y otro sector de artistas prácticamente de la misma edad desde los años cincuenta.

El término *iracundos*, utilizado para calificar los jóvenes que buscaron ocupar una posición dentro del espacio simbólico, no solamente sirve para delimitar las cualidades de un grupo social. Este adjetivo ilumina, a la vez, una interesante expresión de los intercambios entre el cine y el teatro desplegada por aquellos años. El término jóvenes iracundos es una traducción literal del inglés *Angry Young Men*, como se dio a conocer a un grupo de autores dramáticos renovadores de la escena británica de mediados del siglo XX. Entre sus filas se ubicaban los nombres de John Osborne, Arnold Wesker y Harold Pinter, entre otros. A su vez, por la cercanía de sus temas se identificó con el mismo rótulo a los realizadores del movimiento *Free cinema* (Lindsay Anderson, Tony Richardson, Karel Reisz y varios más), una de las variantes europeas de los *nuevos cines* que campearon el horizonte a lo largo de los cincuenta y sesenta. Resultado de esta confluencia fueron, por ejemplo, la reescritura fílmica de la obra fundacional de Osborne *Mirando hacia atrás con ira* (*Look back with anger*, 1959, Richardson) – texto clave para la configuración del epíteto y su popularización en un manifiesto (Osborne, Lessing y otros: 1960)– o *Tom Jones* (1963, Richardson, sobre la novela de Henry Fielding y guion de Osborne). En la

prensa argentina, la iracundia constituyó un concepto de alta disponibilidad, que apareció en algunos textos que apuntaron a dar cuenta de la problemática generacional demostrando tanto su efectividad como *slogan* como su productividad para separar a la juventud rebelde e inconformista de principios de los sesenta de aquella otra captada por el sistema y difundida por los *mass-media* (la televisión y la industria discográfica, fundamentalmente).²¹ El empleo de esta marca de identificación grupal no quedó reducido exclusivamente al terreno de las revistas de divulgación. Algunas películas se sirvieron de ella para definir la conducta de sus protagonistas. En el primer episodio de *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961), por ejemplo, tras el aborto al que se somete María Vaner, el tío médico del personaje interpretado por Luis Medina Castro le recrimina a este su conducta mediante la frase “¿Así que te molestan los sermones, joven iracundo?”.

La organización de un frente común tras la destitución del peronismo

A partir del golpe militar de 1955, las perspectivas de acceso real al campo artístico (y de obtención de cierto reconocimiento) se acrecentaron. La legitimación empezó a manifestarse como un horizonte cercano de alcanzar para los agentes emergentes. Del mismo modo que

²¹Pueden citarse algunos artículos entre muchos otros que se escribieron a lo largo de los sesenta: “La juventud iracunda. ¿Existe en la Argentina?; *Revista Atlántida*, diciembre de 1960 “Patotas de iracundos: ¿Cuánto cuesta probar el áspero sabor del fuego?”, *Primera Plana*, 15/01/1963, pp. 27-29; “Joven sin iracundia. Reportaje a Marilina Ross”, *Platea*, 12/01/1962. En un juego de revanchas históricas, los medios masivos intentaron apropiarse de este término promocionando a un grupo musical de origen uruguayo cuyo nombre remitía a esta categoría radical.

las proclamas del peronismo que machacaban insistentemente desde todos los medios de comunicación una lógica basada en el “antes” y el “ahora” (donde el primer término aparecía como la razón del oprobio sufrido por el país frente a un presente histórico augurado como solución de todas las contradicciones sociales), los discursos formulados tras la “Libertadora” resignificaron los valores otorgados a los contrastes dinámicos entre pasado y presente. A partir de septiembre de 1955, lo viejo, lo antiguo, quedaba enlazado con las políticas propiciadas por el gobierno destituido mientras que lo “nuevo” emergía como parte de una época distinta o, por lo menos, que pretendía erigirse diferencialmente, en todo sentido, de la anterior.

En cuanto al cine, la crisis de los grandes estudios había alcanzado su punto más alto con el cierre de varias empresas²² y la mengua en la cantidad de películas argentinas estrenadas. De un promedio de 40 largometrajes estrenados en los últimos años del peronismo, la cifra cayó a 16 en 1957. José Martínez Suárez, en ese momento asistente de dirección, recuerda que:

fue una crisis, uno de los altos momentos de crisis que sufrió el cine nacional, en el que, por un motivo u otro, el capitalista no invertía en el cine argentino, o las películas se realizaban y no eran exhibidas. Fue un momento duro, uno de los momentos más duros que tuvo el cine argentino. Se trataba de solucionarlo de alguna

²²En estos años se produjo la quiebra de varios de los grandes estudios que habían dominado el panorama de la producción de películas durante el período clásico. El primero de ellos fue Lumiton (1952); le siguieron Interamericana, Estudios San Miguel y Emelco. Los únicos sellos que permanecieron en actividad tras la destitución de Perón fueron Argentina Sono Film, Artistas Argentinos Asociados –por un breve período, hasta 1958– y Productora General Belgrano, encabezada por los hermanos Enrique y Nicolás Carreras.

forma, porque además había un desconcierto político en el país, era la caída de Perón y esto fue conmocionante por el momento histórico que representó. Fueron años turbios, grises, años en que era difícil trabajar y el cine argentino ya no era demasiado respetado (en Valles, 2014: 112)

Conviene recuperar aquí las ideas de Antonio Gramsci sobre las características de las crisis. Puede afirmarse, siguiendo esta concepción, que la razón de existencia de unos momentos álgidos –agónicos– estriba en que “lo viejo muere y lo nuevo no acaba de nacer” (1981 [1930]: 37). Esta coyuntura pautada por la incertidumbre, por el desconcierto, por la metáfora sobre lo gris utilizada por Martínez Suárez, obligaba a una *guerra de posiciones*, retomando otro término clave de la teoría gramsciana. Como sostenía este pensador italiano de enorme relevancia en los años sesenta, la estrategia de la guerra de posiciones debía concebirse desde un lugar diferente: la única posibilidad de vencer en la contienda era viable en tanto se **“la prepara minuciosa y técnicamente en tiempos de paz”** (1980 [1949]: 101). **En varios sentidos, las uniones entre pares**, aquellas alianzas gestadas de manera extra-oficial durante los tiempos del peronismo en pleno dominio del poder cobrarían un protagonismo inusitado y saldrían a la palestra pública con proclamas dentro de un programa común en defensa del cine nacional. El objetivo inmediato que reunió nuevamente a estos sectores, y que los acercó, a su vez, a las fuerzas tradicionales que detentaban la centralidad del campo cinematográfico, fue la pelea por el establecimiento de una ley de fomento de la cinematografía argentina.

Una de las primeras organizaciones creadas al calor de estas disputas, la Asociación de Realizadores de Corto Metraje, nucleaba en sus

filas a activistas de diversa procedencia: Horacio Coppola había tenido una escueta trayectoria en la dirección de cortos en los últimos años del cine mudo²³ aunque era más reconocida y estable su labor como fotógrafo; Carlos Gorostiza, como pudo observarse, contaba con una experiencia intersticial en la realización de películas; no obstante, por esos años era considerado el representante más exitoso salido directamente de las filas del teatro independiente. Su intervención dentro de la asociación, por lo tanto, sellaba un pacto que se había trazado previamente. A estos nombres se sumaban los de Simón Feldman, Víctor Iturralde y otros jóvenes decididos a ocupar un lugar en el campo de la realización cinematográfica. Conjuntamente a la formación de este grupo, se creó en paralelo la Asociación de Cine Experimental, integrada, entre otros, por David J. Kohon, Humberto Ríos, Ricardo Becher, Jorge Surraco, Federico Nieves y José María Teijido.

Junto a aquellas entidades emergentes cabría agregar, por participar de una misma línea ideológica y posicional respecto del campo en su conjunto, la incidencia considerable que tuvieron los cineclubes y las revistas, en tanto sirvieron como brazo de soporte y difusión de las discusiones y, algo no menor, como espacio real de encuentro. Estos grupos responsables de la proyección de películas, por su parte, se unieron en la primera Federación Argentina de Cine clubes, en el que confluyeron la mayor parte de las organizaciones, aunando esfuerzos con otros espacios provenientes de distintas regiones del país.

Asumidos en bloque, como de hecho aparecieron debido en gran medida a las afinidades electivas descriptas anteriormente, sus inte-

²³*Impresiones del viejo puerto de Marsella* (1929), *Viejo Buenos Aires, adiós* (1930) y *Así nació el obelisco* (1936). Un estudio de estas producciones figura en Cuarterolo, 2013: 223-250.

grantes resultaron claramente identificados con el sector encaminado a subvertir la estructura de la distribución del capital específico. Los mismos títulos que los reunían –“cortometraje” y “experimental”, respectivamente– configuran unas tomas de posición heterodoxas frente a las normas dominantes en las estructuras del cine industrial. Ser director de cortos o pretender adscribirse públicamente en calidad de realizador experimental iba a contrapelo de la opción prácticamente unívoca hacia el largometraje narrativo de ficción que había preconizado el cine anterior y que aún en esta etapa conservaba una aceptación nada desdeñable.

En el campo de la dirección también aparecieron fricciones evidentes. Hasta el golpe, la única entidad que agremiaba a los realizadores era la Sociedad Argentina de Directores Cinematográficos (SADIR), nacida en 1945 y vinculada fuertemente a los lineamientos del gobierno de Perón. Contraponiéndose a ésta, en 1956 surgió una organización disidente, la Agrupación de Directores de Películas (ADP). Enfrentados por el antiperonismo abierto de sus integrantes, la escisión mostraba a su vez la confrontación de dos sectores irreconciliables. El motivo de ruptura con la SADIR fue la renuncia a la entidad de Carlos Hugo Christensen. Este director pugnaba por la expulsión de Luis César Amadori, uno de los cineastas más abiertamente vinculados al peronismo. Tras la negativa a su pedido, Christensen, junto a otros 18 colegas, entre ellos Torre Nilsson, Julio Porter y Fernando Ayala, en otras palabras, realizadores surgidos en las últimas hornadas del cine clásico-industrial, presentaron su renuncia a la Sociedad, creando inmediatamente una entidad disidente.

El quiebre en el gremio evidenció una lucha política traducida en disputa estética. A partir de ésta la nueva organización nucleó las propuestas de calidad y apertura hacia lo nuevo que comenzaba a hacerse

carne dentro de los sectores divergentes. A la vez, como indica Horacio Campodónico, una de las particularidades que tuvo la ADP –algo que la relaciona con las estrategias implementadas por la asociación de cortometrajes y la de cine experimental– fue el establecimiento de una visión ampliada de la actividad. Según sus declaraciones, afirmaban que “no los alienta el odio y que debe estimularse la creación de nuevos valores, así como incorporar a los escritores del país e intelectuales en general, con los cuales realizarán reuniones quincenales” (en Campodónico, 2005: 344). Esta decisión abría las puertas directamente a la comunicación interdisciplinar con vistas a la concreción de la modernización en el campo cinematográfico.

Pese a las diferencias evidentes, que explicitaban la situación de efervescencia de posiciones características de los momentos de crisis, los distintos grupos se unieron activamente en el reclamo público por la promulgación de una ley en defensa del cine nacional. Bajo este panorama en el que la merma en la producción local aquejaba a todos los sectores por igual, los directores consagrados del cine clásico se unieron a los recién llegados en un frente común. Para los primeros, el reclamo de la ley de Cine determinaba la posibilidad de seguir trabajando; para los restantes, era la ocasión de ingresar de una vez por todas a la actividad y obtener así un reconocimiento que no habían alcanzado de manera firme manteniéndose al margen de los mecanismos oficiales.

Las operaciones puntuales, que hasta ese momento se mantuvieron en el terreno de proclamas discretas, las solicitadas en diarios y revistas y toda una serie de declaraciones de intención, cristalizaron en lo que se llamó el *Comité de defensa del cine argentino*. José Martínez Suárez, uno de sus gestores, comentaba que este movimiento al que calificó como “espontáneo” unió a los recién llegados con otros

agentes legitimados provenientes de la industria. Según su relato, se encontraba debatiendo en su casa junto a Alberto Parrilla, Alberto Tarrantini, Armando Rodríguez y Gilberto Sierra cuando surgió la necesidad de pasar a la acción. Todos ellos eran asistentes de dirección o de producción. En síntesis, estaban ligados, quizá no de manera periférica a la actividad, pero sí indudablemente como empleados de segundo rango. Posteriormente todos ellos, incluido, por supuesto, Martínez Suárez, lograron cobrar protagonismo dentro de la industria cinematográfica, avanzando ya sea en la dirección de películas o en el rubro de la producción. Esto demuestra a las claras la cualidad de gesto de irrupción que tuvo para estas personas la concreción del Comité.

Buscando adherentes para realizar una acción, se comunicaron en principio con Olga Zubarry y Ernesto Arancibia, que respondieron afirmativamente. La organización, todavía sin promover una acción efectiva más allá de la búsqueda de voluntades y adhesiones, fue creciendo en función de los contactos que poseía cada uno de los integrantes. Siguiendo el relato de Martínez Suárez:

Tal fue nuestra sorpresa que, al mediodía, estábamos los cinco en casa y me llamó mi hermana Chiquita [Mirtha Legrand]. Me preguntó si yo estaba haciendo un movimiento y le dije que, en cierto sentido, sí. “¿Vos tenés algún problema con [Luis] Sandrini?”, me preguntó ella. “¿Por qué me preguntás eso?”. “Porque él se enteró y dice que todavía no lo han llamado”, dijo mi hermana. Yo no conocía a Sandrini, pero Alberto Parrilla había hecho una película con él y lo llamó (en Valles, 2014: 110).

La organización de un frente común que congregó a viejos y jóvenes, a sectores ligados directamente con el cine a la par que a artistas

e intelectuales provenientes de diversas áreas,²⁴ sirvió como punta de lanza para el reclamo definitivo por la puesta en funcionamiento efectiva de la ley de Cine. El decreto ley 62/57 había sido promulgado el 4 de enero de 1957 pero tardó más de un año en reglamentarse y ponerse en vigencia. Dentro de este marco en el que el juego político del gobierno del General Aramburu con relación al cine funcionaba básicamente a través de amagos y retrocesos (Maranghello, 2005), los distintos sectores dieron batalla activamente para la puesta en acto de estos mecanismos proteccionistas al mismo tiempo que, internamente, fundaban estrategias de inserción y de luchas por el dominio del capital simbólico.

En ese contexto, las rencillas entre peronistas y antiperonistas se mezclaban con las disputas entre partidarios de un “cine de expresión” frente a aquellos inclinados hacia un “cine de entretenimiento” (siguiendo la distinción propuesta años atrás por Leopoldo Torre Nilsson), lo que provocó un estado de confusión, de crisis de la hegemonía, que dominó toda la segunda mitad de los cincuenta. Sixto Pondal Ríos, guionista de tendencia liberal antiperonista que, no obstante, había desarrollado la mayor parte de su carrera dentro del gobierno destituido, denunciaba en 1957 algunas posiciones oportunistas ocultas bajo la excusa de la convulsión política. El tono enérgico que se atisba en su declaración grafica con exactitud la situación de un campo que se hallaba en ese momento atravesado por un movimiento incesante que pautaba, a veces erróneamente, las decisiones de sus integrantes:

²⁴Entre los firmantes de las proclamas del Comité figuran los nombres de Mario Soffici, Sixto Pondal Ríos –nombrado presidente de la entidad–, Chas de Cruz, Nicolás Carreras, Ernesto Arancibia, Eduardo Borrás, Alberto Etchebehere, Enrique Serrano y otros.

Es cierto que el peronismo entronizó muchos falsos valores, pero no es menos cierto que hay numerosas figuras que ya eran lo que son actualmente antes del advenimiento de la dictadura. Y, sobre todo, que no basta haber sido una nulidad durante la época pasada para tener derecho a actuar ahora. En las actividades cinematográficas y teatrales, por ejemplo, son numerosos los relegados que ahora reclaman posiciones, afirmando que la tiranía les impidió destacarse. Y eso no es cierto en todos los casos. Muchos de ellos no fueron perseguidos por la dictadura sino por el público, por malos. Y jamás harán nada que valga la pena, así se implante el comunismo o se restaure el virreinato, porque lo que Natura no da, la Casa Rosada no presta, ocupe quien la ocupe (en Maranghello, 2005: 221).

La promulgación de la ley de Cine pretendió paliar una situación compleja en la que había caído la producción local; a su vez, el modo en que fue recibida y tratada permite avizorar la apertura de nuevos frentes de combate. Las políticas de premios y castigos, de apoyos y ocultamientos, que se tejieron en nombre de la legalidad –con el INC como principal referente en estos asuntos– demuestran que, lejos de haber solucionado los problemas de los diferentes sectores, el funcionamiento de las leyes, sus reformas y agregados a lo largo de los sesenta tendieron a intensificar las polaridades dentro de unas perspectivas cada vez más irreconciliables. Por otro lado, la creación del INC no fue producto de la lucha aislada de un sector; su surgimiento estuvo ligado a un conjunto de demandas hacia la participación del Estado en distintas esferas de la actividad cultural. Esto, al igual que lo que sucedió en períodos anteriores (el peronismo o los años treinta), encontró una respuesta en sintonía con el propio proyecto político de los gobernantes de turno.

Las decisiones aperturistas y el proceso de “desperonización” de la vida cultural argentina que marcó en gran medida la creación del INC entroncaron posteriormente “con el *intenso proceso de modernización cultural* que caracterizó el *momento desarrollista*” (Giunta, 2008 [2001]: 30. Subrayado en el original). Estableciendo una enumeración sucinta, a fines de los cincuenta surgieron varios espacios de apoyo y fomento a las actividades culturales: en 1956 se inauguró el Museo de Arte Moderno; un año más tarde se crearon el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (Conicet) y el Fondo Nacional de las Artes; en 1958 apareció Eudeba, la editorial dependiente de la Universidad de Buenos Aires, que tomaría a su cargo la publicación y difusión de libros a bajo costo y con una distribución marcadamente popular ubicada más allá de las librerías habituales; finalmente, en 1960, con motivo de las celebraciones por el sesquicentenario de la Revolución de Mayo, se inauguró el nuevo edificio del Teatro San Martín, emblema teatral de la modernidad impulsada desde los organismos oficiales durante la primera parte de los sesenta.

Estos espacios novedosos de promoción de las más diversas prácticas artísticas e intelectuales, conjuntamente con el desarrollo de emprendimientos privados, como la fundación del Instituto Torcuato Di Tella, en 1958, y la expansión de los canales de televisión hacia 1959, marcaron un nuevo tiempo en el que el acceso al campo y, fundamentalmente, su profesionalización, resultaron una posibilidad cercana para muchos aspirantes que en los años del peronismo se habían movido en los márgenes, tanto de las instituciones oficiales como de los enclaves comerciales del cine y el teatro.

Frente a esta situación es importante observar ciertas políticas públicas aplicadas específicamente en el campo teatral y cinematográfi-

co local para ver de qué manera se produjeron el ingreso de los nuevos artistas y las relaciones conflictivas con el medio que los cobijaba. El estudio de las relaciones entre estos espacios con respecto a los nuevos teatristas y cineastas demuestra que, si bien la obtención de una posición específica para estos últimos era una meta posible, también implicaba un trayecto complicado, no exento de contradicciones. El apartado siguiente estará dedicado a indagar comparativamente algunas características sobresalientes del Teatro Nacional Cervantes –y la floreciente Comedia argentina, creada en estos años– junto al funcionamiento del INC y algunas cuestiones asociadas a la aplicación de la ley de Cine 62/57.

La política teatral y cinematográfica desde 1956 vista a través de sus instituciones oficiales

Analizar las diferentes estrategias implementadas por organismos culturales estatales como el INC y el Teatro Nacional Cervantes requiere reflexionar sobre los modos en que las producciones estéticas confluyen, se oponen o dialogan con los movimientos de la sociedad, pero, antes que nada, con los mecanismos implantados por quienes la gobiernan. Si la existencia de un campo intelectual de producción de bienes simbólicos se fundamenta en la noción de *relativa autonomía* respecto de las esferas que detentan el poder político, en el caso de las instituciones culturales oficiales esta delimitación se torna problemática debido a la estructural injerencia que el campo de poder formula por encima de cualquier pretensión de libertad de acción. La dependencia de ambos espacios a los designios gubernamentales hizo que su inscripción histórica se cimentara sobre la inestabilidad y los vaivenes característicos de las instituciones nacionales durante el pe-

río en cuestión. Pero además de aquellas variaciones, cada nueva administración confirió un matiz singular a las actividades que respaldó (o, por el contrario, de aquellas que decidió obliterar).

La situación con la que se encontraron quienes tomaron a su cargo la dirección de estos espacios fue altamente problemática. En los párrafos anteriores se mencionó la beligerancia que caracterizó los momentos previos a la promulgación de la ley de Cine. En el campo teatral la situación se mostraba también con altos decibeles de conflictividad. En diciembre de 1954, un decreto del Poder Ejecutivo suprimió a la Comisión Nacional de Cultura, presidida en ese momento por Cátulo Castillo. Con esta determinación se puso en evidencia la profunda inserción de la esfera política en la cultural. Como resultado de esta decisión, durante toda la temporada del año siguiente el Cervantes no produjo ningún tipo de actividad. La crisis interna del teatro sumada al derrocamiento del gobierno constitucional sirvió de justificativo para el cambio diametral de enfoque sobre la actividad que las nuevas autoridades se propusieron llevar a cabo.

Las grandes transformaciones culturales que pautaron los movimientos de la actividad teatral oficial estuvieron vinculadas a las exigencias de la modernización. Sin alcanzar las cuotas que dicho término tendría en otros ámbitos, este gozó también de una módica expresión en el Cervantes. Bajo este paradigma se gestó esta etapa que tuvo a Orestes Caviglia como su referente principal. Caviglia ostentaría la dirección del teatro hasta su renuncia, en 1960, cuando fue sucedido por Narciso Ibáñez Menta en un corto lapso, y luego por Omar del Carlo.

Caviglia, el verdadero mentor de un movimiento de renovación de la práctica teatral oficial, se recortaba como una figura con una trayectoria legitimada a la que se había proscrito durante el peronismo.

En este sentido, su nombramiento no resulta inocente: mediante este acto el Estado procuraba reflejar la unidad entre “teatro de calidad” y ruptura con el pasado que serviría como rúbrica de los lineamientos oficiales. Cabe destacar, por otra parte, que la convocatoria a intelectuales o artistas opuestos al peronismo para cubrir cargos de gestión no fue una práctica privativa del teatro. Basta con mencionar la designación de Jorge Luís Borges al frente de la Biblioteca Nacional, la de Manuel Mujica Láinez en la Secretaría de Cultura de la Cancillería o la de Antonio Pagés Larraya en la Dirección Nacional de Radiodifusión²⁵ para ver que, con estos hombres ilustres y de trayectoria probada funcionaba una *táctica de resarcimiento* que, al tiempo que reconocía los méritos de estas personalidades formulaba un genuino ensalzamiento público hacia aquellas figuras públicas consagradas que se habían pronunciado en oposición al gobierno destituido habiendo mantenido una abierta postura de “contreras” (como los llamaba despectivamente el peronismo).

La gestión de Orestes Caviglia en el Cervantes.

Esbozos de internacionalización para un “teatro de calidad”

El principio medular que organizaría la gestión de Orestes Caviglia en el Cervantes estuvo trazado por un afán de internacionalización que guiaría las actividades principales del teatro. En la Buenos Aires del posperonismo, el gesto modernizador por excelencia implicaba acercarse a los circuitos extranjeros como forma de establecer con-

²⁵Pagés Larraya fue además catedrático de Literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA entre 1956 y 1973, es decir, en los años en que el peronismo estuvo marginado de la esfera política. Su acceso a este espacio se ligó al clima de apertura experimentado en la universidad tras el golpe de 1955.

tactos con las prácticas sobresalientes del exterior. Si las autoridades anteriores hicieron gala de un nacionalismo acérrimo como estrategia de autorrepresentación, en la actual, por el contrario, se apelaría a la idea de apertura al mundo en tanto sello identitario. Se pasaría, entonces, de la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (1951), con dirección de Armando Discépolo y protagónico de Fanny Navarro, a la llegada de múltiples compañías extranjeras que mostraron sus piezas en la sala teatral más importante financiada por el Estado.

Se trató, por otra parte, de una apertura en principio tramposa, al estar basada en la proscripción del peronismo y lo que ésta traía aparejado: la posibilidad de emitir sus posiciones a un sector fundamental de la sociedad de ese momento y que en la segunda mitad de los cincuenta fue forzosamente llamada al silencio y a la invisibilidad.

Durante el lapso comprendido entre 1956 y 1962, la sala del Cervantes recibiría la visita de importantes figuras. Desde la reposición de *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez, por la Comedia Nacional del Uruguay (con la que se inauguró esta etapa el 5 de abril de 1956), los nombres se sucedieron ininterrumpidamente. Le siguieron la presentación de la compañía italiana Dei Giovanni, que montó una selección de piezas clásicas y contemporáneas de esa nacionalidad (1957); la *Comédie Française*, que en una veta similar al equipo anterior hizo lo propio en 1959; un año después llegarían el Teatro Nacional de Chile y la compañía *Tônia-Celi-Autran*, originaria de Brasil, que aportaría su estética de trabajo colectivo aplicada a un repertorio heterogéneo conformado por obras como *Otelo*, de Shakespeare, *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, o *Huis Clos*, de Sartre. Continuando en la misma senda, con posterioridad a la renuncia de Orestes Caviglia y su elenco harían su aparición otras celebridades internacionales: Marcel

Marceau en mayo de 1961 y el equipo encabezado por Madeleine Renaud y Jean Louis Barrault en junio de ese mismo año.

De las agrupaciones foráneas que incursionaron en la más importante sala estatal –amen de las actividades propiciadas en el Teatro Colón o el San Martín–, probablemente la más citada y recordada por las reseñas haya sido la del *Teâtre National Populaire* (TNP), presente durante las temporadas de 1957 y 1960. Su cabeza, Jean Vilar, se convertiría en el horizonte de las aspiraciones de los directivos del Cervantes. Su política de transformación de los teatros oficiales bajo el signo de la modernización, basada en *aggiornar* los clásicos franceses sin por ello desmerecer la calidad de los espectáculos, así como su decisión de bajar el precio de las entradas para ampliar el espectro del público, se convertirían en el *desiderátum* de los directivos de la institución durante todo su mandato.

Bajo la misma tónica de las visitas ilustres, que buscaron demostrar un movimiento de apertura propio de la política desperonizadora impulsada por Caviglia, las actividades ideadas hacia el interior del organismo tendieron al desarrollo y fortalecimiento de la institución como espacio diferencial de creación artística. Siguiendo dicho parámetro, las acciones impulsadas tuvieron su base predominantemente en dos pilares centrales: la creación de una Comedia nacional y la organización de un repertorio de puestas, con particular predilección por textos clásicos y legitimados.

En lo relativo al primer aspecto, la fundación de la Comedia Argentina constituyó la marca distintiva por excelencia de la nueva gestión. El 14 de agosto de 1956, Carlos Adrogué, ministro de Educación y Justicia de la Nación, anunció públicamente su creación. Se buscó con ello adherir a las características de los teatros oficiales de los centros

culturales mundiales –El TNP de Vilar y la *Comédie Française*, fundamentalmente–, aunque también tomando el ejemplo más próximo del elenco estable uruguayo, con quienes Caviglia –a la sazón, nombrado director artístico del elenco– mantenía vínculos estrechos. Es importante destacar que este gesto estuvo orientado, además, hacia el cumplimiento de otros propósitos adicionales. La recuperación de la idea de un elenco oficial con características propias tuvo como objeto fusionar esta nueva etapa cultural a la transitada en la década del treinta por Antonio Cunill Cabanellas. Mediante este puente unificador se eliminaban los rastros del pasado inmediato, el que, a ojos del antipeoronismo de los intelectuales, había representado un momento de “declive cultural”, una etapa de oscuridad intelectual a la que era preciso combatir. Por otra parte, la promoción *restauradora*, si bien reconocía su deuda con la tradición, propició un quiebre en el que se impuso la necesidad de dar vida al nuevo elenco partiendo de las características propias brindadas por las transformaciones experimentadas en el sistema teatral. Para lograrlo, Caviglia recogió las enseñanzas de los conservatorios de arte dramático, de gran reputación en ese entonces, para implantar normas de formación actoral. En el centro de la concreción de un elenco estable se ubicaba la afirmación de un laboratorio taller, en el que aparte de dictarse cursos de gimnasia plástica y rítmica, improvisación, dicción, foniatría y recitación coral, estaba orientado a plasmar un estilo propio identificable con el Cervantes.

La disposición de un equipo sólido de trabajo favoreció el ingreso de un número de actores poco conocidos hasta el momento al terreno de la práctica profesional, como Jorge Rivera López, Carlos Carella, Hilda Suárez o María Elina Rúas. Mediante dicho gesto, la esfera oficial vinculada al teatro se colocaba en la misma tónica de “apertura

desarrollista” que se experimentaba en otras áreas. Todos ellos tenían la particularidad de haber absorbido la formación académica, cuyos modos de hacer innovadores se complementaron con el estilo y la experiencia de otros más avezados como Milagros de la Vega o Miguel Bebán, provenientes de las tendencias tradicionales de actuación.²⁶ Como uno de los méritos de la propuesta, la continuidad lograda por el conjunto resulta destacable en un momento de incipiente aumento de la circulación y la diversificación de la práctica actoral, a partir de una profesionalización creciente en la que la televisión como un medio en abierto proceso de expansión tuvo una incidencia importante. A su vez, como fue el caso de Rivera López o Carella, la Comedia Nacional fue el punto de inicio de una carrera que más tarde se extendería en el cine moderno de los años sesenta.

En lo que respecta al segundo punto nodal de la gestión, la consolidación de un repertorio de piezas dramáticas, la dirección se propuso modificar las estructuras con las que hasta entonces se habían seleccionado las obras para ser puestas en escena. Nuevamente la orientación aquí se expresó principalmente hacia el interés por establecer una ruptura con el pasado inmediato. Se optaría por un “teatro de calidad” en desmedro del arte popular, en consonancia con los procesos modernizadores gestados en otras artes. Si en la gestión anterior el tratamiento hacia los clásicos del teatro universal tuvo su sustento en la realización de adaptaciones para un público popular, en esta nueva etapa se volvería a la ortodoxia de respeto al texto como objeto de una “alta cultura”.

²⁶Además de los mencionados, integraron el elenco de la Comedia Lide Lysant, Idelma Carlo, Julio de Grazia, José María Gutiérrez, Mario Giusti, Telma Mendoza y Alicia Berdaxagar, entre otros.

Al momento de definir un lineamiento estético, las estrategias gestadas en la escena oficial favorecieron la utilización recurrente de poéticas probadas sobradamente por el campo teatral en general. En este sentido, puede afirmarse que la dirección no se preocupó por la captación de “primicias”, asentadas de manera unívoca en otros espacios. Tanto en la escena independiente como la comercial el espectador de los cincuenta pudo asistir al desembarco de los estrenos de piezas de Arthur Miller, Tennessee Williams, Bertold Brecht y Samuel Beckett, que tuvieron amplia circulación en el ambiente cultural porteño. En contraposición a la multiplicación de textualidades que demostraron un impacto preclaro en la producción dramática y espectacular de los teatristas locales, las elecciones del Cervantes operaron por la vía de lo ya legitimado: durante esos años los nombres que aparecieron en sus marquesinas fueron los de Shakespeare, Molière, Goldoni, Shaw, Pirandello y otros autores de reconocida trayectoria. Por su parte, tampoco las decisiones de los montajes escénicos hicieron demasiado por innovar. A diferencia de lo que sucedería años después con una puesta rupturista del *Timón de Atenas*, de Shakespeare, estrenada en el Instituto Di Tella (1967), las decisiones escénicas del Cervantes con relación a los textos clásicos iban en desmedro del valor dado a la novedad expresado en otros ámbitos de la cultura.

Esta inclinación se vería más claramente expuesta al momento de organizar la selección de obras nacionales. Como se mencionó al principio del capítulo, la política cultural del gobierno derrocado se asoció a la reivindicación de géneros remanentes como el nativismo y el sainete. Ambos, enraizados fuertemente en la exhibición de tradiciones populares y nacionales, se contraponían a los nuevos criterios, interesados en dar al teatro oficial un cariz internacional y culto. El propio

Caviglia enunció esto al momento de asumir la gestión de la entidad: “El localismo, el folklorismo y el pintoresquismo no serán límites estrechos que restrinjan al nuevo elenco, cuyo repertorio estará integrado por obras de jerarquía universal y por aquellas piezas argentinas que en lo nacional coincidan con lo universal” (en Urquiza, 1968: 100).

Una situación análoga puede observarse atendiendo a las manio-
bras puestas en juego para la incorporación de autores locales. Como medida democratizadora se instituyó una Comisión Nacional de Lectura, que tuvo como función principal la selección de textos dramáticos que serían llevados a escena por la Comedia. Estuvo integrada por personalidades relevantes de la actividad teatral, representantes de diversas áreas: Milagros de la Vega, Edmundo Guibourg, Saulo Benavente, José Marial y Juan Carlos Gené. Como puede apreciarse, se trataba de un grupo ubicado netamente dentro de las tendencias cultas.

Dentro del listado total de puestas montadas durante 1956 y 1962, las obras nacionales representaron una minoría respecto del avasallante número de piezas y elencos extranjeros. El tema sería objetado por las autoridades de ARGENTORES (la Sociedad General de Autores de la Argentina) y suscitaría debates en torno a las funciones del teatro oficial. La tendencia al universalismo que propició fundamentalmente la gestión de Caviglia resultaba reprochable para este sector. En un sentido más profundo, las concepciones acerca de la alta cultura propugnadas por el director constituían una apuesta de avanzada que intentó ponerse a tono con los movimientos avocados a sacudirse el lastre del costumbrismo endémico que había funcionado históricamente como recurso esencial de toda creación teatral en Argentina. Mediante la defensa de esta línea, la dirección del Cervantes sembraría el germen de las discusiones que pondría sobre el tapete la nueva dramaturgia de

los sesenta, al igual que toda una corriente del cine moderno formulado al unísono, en su lucha encarnizada contra el pintoresquismo.

Más allá de aquellas intenciones, la realidad de ser una gestión que ocupó el lugar dejado por otra que marcó su impronta de manera prácticamente indeleble, y que además logró acercar al teatro a vastos sectores de la población, tuvo sus consecuencias visibles. El primer estreno de la Comedia plantearía continuidades con el modelo legitimado por la política cultural peronista. La primera obra de autor local se entrenó el 5 de octubre de 1956. *Facundo en la ciudadela*, del poeta Vicente Barbieri, guardaba relaciones profundas con el teatro nativista. Aunque la crítica elogió la elección del texto y la puesta, será éste el canto de cisne de un estilo que en lo sucesivo no tendría lugar en los escenarios oficiales.

En la selección del repertorio de textos nacionales sobresale con toda claridad la fortaleza que tenía en ese momento el circuito teatral independiente, concebido como semillero de poéticas dramáticas y cobijo de autores innovadores. Como un rasgo sintomático, algunos de los estrenos nacionales más resonantes presentados por el elenco estable tuvieron la firma de varios nombres familiares para los habitués de aquellas salas de arte: Carlos Gorostiza con *El pan de la locura* (1958), en versión dirigida por él mismo; Pablo Palant con *El escarabajo*, dirigida por Caviglia (1959); y Atilio Betti con *Fundación del desengaño* (1960), cuya puesta en escena estuvo a cargo de Pedro Escudero. En particular, el primero de ellos sería paradigmático, debido a sus características internas y a la repercusión obtenida. Aunque en el nivel de su organización dramática el texto no producía grandes novedades relativas a la poética a la que adhería –la recurrencia al realismo costumbrista propio del autor de *El puente*, en el que se presentaban antagonismos sociales y denuncia de hechos conflictivos orientados

por la explicitación de un personaje embrague que organizaba la tesis central— sí lograba, por otra parte, un cambio en las condiciones de su recepción. Mientras este grado de politización era corriente (y esperado) en los circuitos independientes, cuyo público era ideológicamente afín a sus creadores, el hecho de que una obra como ésta se presentara en la sala oficial hablaba de una mayor apertura por parte del Estado para la exposición de temas espinosos.

El público y la crítica apoyaron unánimemente el montaje de *El pan de la locura*, recalcando, en el caso de los medios masivos, sus cualidades costumbristas y nacionales. Todos señalaron su postura crítica y realista. Acostumbrados a un tipo de puesta más tradicional, como eran las usuales en el Cervantes, la presentación del texto de Gorostiza hizo posible pensar en la existencia de un diálogo con las tendencias renovadoras.

Si aquella pieza resonaría en la crítica gracias a su explícita temática social, el caso de la reposición de *Juan de Dios, milico y paisano*, de Pedro E. Pico y Rodolfo González Pacheco, presentada durante 1958, constituyó un momento crucial de expresión política. El estreno de la versión dirigida por Caviglia tuvo lugar el 19 de septiembre de ese año, pocos meses después de la asunción presidencial de Arturo Frondizi. Si bien sus propulsores no hicieron referencia a los motivos de tal elección, se leyó a la obra como una evidente aproximación al gobierno derrocado. Se trató de un caso curioso de reinterpretación de una obra nacional. Estrenada originalmente en 1935, su argumento se organiza en torno a la toma de conciencia de un militar de bajo rango que pasa de torturador a defensor de los humildes al haber sufrido las consecuencias de una “revolución”. Los hechos que inspiraron a sus autores fue la destitución de Yrigoyen, aunque éstos no fueron referi-

dos abiertamente, dato que posibilitó su extrapolación a un contexto distinto sin que fuera necesario transformar su contenido.

Pese a que a todas luces *Juan...* encarnaba un modelo textual envejecido –las críticas mencionaron la artificialidad de sus procedimientos melodramáticos y cierta ingenuidad en el tratamiento de los temas–, la recepción se encargó de ensalzar los méritos de su tesis principal, al ubicarla en el marco de las discusiones sobre la situación política reciente. Los críticos favorecieron una lectura por la que se asociaba su puesta en escena a una toma de posición en repudio al golpe del '55. Debido a esta reinterpretación, una pieza remanente que no aportaba novedad alguna en términos estéticos obtuvo visos de actualidad. Entre otros, Javier Crosa, cronista del semanario peronista *Mayoría*, expresaba: “¿Por qué no la habrán puesto en el programa del teatro oficial cuando la [revolución] de Septiembre (...) estaba en el poder? ¿No sería porque entonces la orden era ¡Silencio!?”.²⁷

Ciertamente el escenario político que permitió la inclusión de ambas obras en su repertorio sería esencialmente diferente al del golpe. Frondizi asumiría el cargo de presidente de la Nación el 1º de mayo de ese año y con él se implementaría un programa económico desarrollista, surcado en otro plano por los movimientos de acercamiento y tensión con el peronismo. Aunque en lo cultural el gobierno hubiera pretendido dotar al teatro de una parcial autonomía, poniendo en manos de Caviglia y de la comisión de lectura la responsabilidad en la selección de textos, las directivas con que el Estado interfirió en el funcionamiento de la entidad se establecieron en torno a dos núcleos

²⁷Javier Crosa: “Un ‘Juan de Dios milico y paisano’ que parece cosa de la libertadura” [sic.], *Mayoría*, 29/09/1958.

conflictivos. El primero, de orden económico, tendría sus raíces en la dependencia estructural del Cervantes a las partidas presupuestarias determinadas por la Secretaría de Cultura Nacional; debido a la falta de autarquía, adquirida por la institución recién hacia mediados de la década del noventa, los movimientos internos –montajes, contratación de actores– debían estar pautados según una disponibilidad de recursos en permanente modificación y generalmente insuficientes. Sumado a este hecho, el aparato burocrático erigido desde la Secretaría favorecía las disputas alrededor de las tomas de decisiones. Concretamente, fue esto último lo que produjo la agudización de los conflictos que desembocarían en la renuncia de Orestes Caviglia. En declaraciones realizadas con posterioridad a la remoción de su cargo de director, éste expresaría su desacuerdo referido a las atribuciones de la Comisión asesora, la que tenía como función, además de la selección del repertorio, el armado del elenco y los rubros técnicos, convirtiéndose en la única ejecutora de las disposiciones sobre las actividades de la Comedia, lo que complicaba notablemente la fluidez en las acciones.

Con dicho estado de cosas se llegaría a 1960. Los lineamientos a seguir propuestos por el Director de Cultura del Estado, Héctor Blas González, estaban motivados en la organización de las actividades anuales en función de la conmemoración del sesquicentenario de la Revolución de Mayo, razón por la cual se solicitó a Caviglia que organizara los estrenos de ese año siguiendo ese criterio, a lo que debía sumarse la invitación a elencos latinoamericanos para presentarse en el Cervantes. La petición se cumplió a medias. Se elevaron invitaciones a las comedias extranjeras, pero en lo que incumbía al equipo de trabajo local, la dirección optó por trazar un camino divergente. En lugar de plegarse a los festejos mediante una puesta alusiva, la pieza

que se presentó ese año siguió los postulados de la modernización estética señalados en el programa de su director. El 11 de julio subió a escena *Hombre y superhombre*, de Bernard Shaw, con protagonistas de Ernesto Bianco, Milagros de la Vega, Carlos Carella y, en carácter de actriz invitada, Inda Ledesma.

La medida de poner una obra cuya temática no remitía en absoluto a la celebración intensificó la crispación entre ambos sectores. El caso de *Hombre y superhombre* fue solamente la punta del iceberg de un conflicto que ya se anunciaba de modo germinal desde meses atrás. Si en años anteriores Caviglia había podido sortear sin mayores problemas los inconvenientes de lidiar con el aparato burocrático, frente a esta nueva situación la correlación de fuerzas se modificó. Nombrada una nueva comisión asesora²⁸ que recuperó las antiguas facultades –poder de selección de textos, elenco, etcétera– hasta ese momento no del todo implementadas, el lugar del director artístico se vio menguado en sus funciones. Esto provocó su encono definitivo. Su renuncia se haría efectiva el 15 de ese mes y con ella, la del elenco en su totalidad. “A nadie se le escapa que es una comisión de censura y que sus atribuciones convierten al director de la Comedia en un verdadero ‘pelele’” decía en declaraciones al diario *La Prensa*.²⁹

La utilización del término censura aludía de manera lateral a otro problema suscitado por el montaje de la obra de Shaw. Las autoridades

²⁸La comisión estuvo integrada por la actriz Iris Marga, el crítico Leónidas de Vedia, Ángel Battistessa –catedrático católico miembro de la Academia Argentina de Letras–, el escenógrafo Mario Vanarelli y Omar del Carlo.

²⁹S/F: “Habla Orestes Caviglia sobre el conflicto en el T. Cervantes”, *La Prensa* 23/07/60, pág. 10.

de Cultura cuestionaron la inclusión de Inda Ledesma y Saulo Benavente (autor de la escenografía de la puesta) por ser éstos militantes comunistas. Blas González negaría tal acusación, afirmando su oposición al “macartismo”, en la conferencia de prensa realizada con posterioridad al alejamiento de la gestión. No obstante, en el mismo acto dejaría entrever su postura, alineada con las políticas tradicionalistas y retrógradas que campeaban el horizonte de las determinaciones de los organismos públicos culturales: “Estoy decidido a proteger todo lo que haga al sostenimiento de las instituciones del país y a la cultura occidental”.³⁰

Aunque se pretendió reducir el conflicto a este último punto, el “*affaire* Inda Ledesma” fue solo uno de los motivos de una cantidad de obstáculos con los que se encontró Orestes Caviglia al momento de encausar las actividades de la entidad. La escasez presupuestaria, los cambios de gobierno y la dificultad de sostener y formar un elenco estable frente a condiciones altamente precarias coadyuvaban en este sentido. En la entrevista mencionada anteriormente, Caviglia explicitaría razones aun más profundas, argumentando el perfil estructural de los problemas de la institución: “Puede interpretarse que el problema es personal. Quiero dejar bien en claro que el problema pertenece al teatro. Yo solo puedo acusar un tremendo cansancio moral. Tengo la sensación de haber estado empujando un elefante blanco durante estos cuatro años”.³¹

El elenco renunciante se trasladó junto a su director al Teatro Argentino, y tomó el nombre “Gente de Teatro asociada”. Continuaron allí con la puesta de la obra de Shaw, a la que le siguieron otros espectáculos, como *Espíritus traviesos*, de Noël Coward, *La dama boba*, de

³⁰S/F: “Conferencia de prensa sobre la situación en el Cervantes”, *La Prensa*, 28/07/60, pág. 14.

³¹S/F: “Habla Orestes Caviglia sobre el conflicto en el T. Cervantes”, *ob. cit.*

Calderón de la Barca, entre otras. Quedaba probada con este gesto la vitalidad que aún conservaba el circuito independiente dentro de las expectativas de los actores y directores teatrales. La fuerza evidente de dicho sector posibilitaba que un equipo integral de trabajo se apartara de las esferas oficiales para llevar a cabo un proyecto autónomo que alcanzó una moderada repercusión.

La crisis del Cervantes produjo conmoción en el campo teatral. Caviglia gozaba de prestigio y sus propuestas renovadoras habían sido bien recibidas como un símbolo de estabilidad y crecimiento que la institución pocas veces había alcanzado, según la percepción de los teatristas; un mérito compartido también por el grupo de actores que dieron vida a la Comedia. La formación de un elenco estable, uno de los principales anhelos de sus directivos desde su fundación, había por fin podido llevarse a cabo.

Tras el alejamiento de todo el equipo, el gobierno se propuso organizar una reestructuración integral del Cervantes, para lo cual se convocó como director interino a Narciso Ibáñez Menta, quien permaneció en el cargo del 22 de julio al 25 de noviembre de 1960. Fue ésta una solución de compromiso que permitió resolver una transición de forma serena. Por este motivo, Ibáñez Menta puso como condiciones para asumir el cargo no poner ninguna obra en escena, con lo que quedaban separadas las funciones ejecutivas de las artísticas, y que sus honorarios fueran destinados a la Casa del Teatro.

Entre los objetivos planteados se contaba la necesidad de garantizar la autonomía de la institución frente a los movimientos políticos. La mirada nuevamente estaba puesta en los teatros oficiales europeos, cuya estabilidad representaba para la flamante gestión la base de su calidad artística. No obstante Ibáñez Menta se propuso tomar la rei-

vindicación de la autarquía del Cervantes al asumir las funciones, en su fugaz paso por la dirección no se avanzaría por esa vía. Pese a que ésta formaba parte de los anhelos de los sectores más politizados del campo –la Asociación Argentina de Actores, fundamentalmente–, ésta se vería obturada por una política cultural que ponía a la actividad teatral en un lugar secundario en su agenda de prioridades.

Aunque se buscó reestructurar el elenco oficial mediante una convocatoria basada en concursos públicos, el principal dilema con el que se enfrentarían fue la imposibilidad de asegurar la continuidad de un equipo de trabajo. Los motivos aducidos por su director se vinculaban a “las dificultades que significa integrar una compañía oficial, contando con un presupuesto que solo permite ofrecer a los actores un sueldo mensual más o menos equivalente a lo que aquellos pueden ganar en una sola representación por televisión.”³² Se hacía visible ya en esta etapa el avance fundamental de este medio en vertiginoso crecimiento. En adelante, tanto el teatro como el cine tendrían que competir con este espacio preferencial para los actores, debido a las mayores ventajas económicas que ofrecía.

La falta de exclusividad en la tarea de director hizo que Ibáñez Menta abandonara el cargo al asumir otros compromisos profesionales, cediéndole el espacio a Omar del Carlo, quien hasta entonces había cumplido funciones dentro de la comisión asesora. Nuevamente se trató de una gestión transicional, pero a diferencia de la precedente este intentó imprimir una nueva senda marcada por un estilo afín a criterios más tradicionales que el modernismo internacionalista de

³²S/F: “Reportaje a Narciso Ibáñez Menta. Flamante director del Teatro Nacional Cervantes”, *La Prensa*, 07/09/1960, pág. 12.

Caviglia. Con ello se expresaría una tendencia similar a la que el propio del Carlo había demostrado adherir con su texto dramático *Donde la muerte clava sus banderas*, llevado a la escena oficial durante 1959.

En cuanto a las visitas internacionales, durante ese año se presentaron Marcel Marceau y posteriormente la compañía Renaud-Barrault. La noche siguiente a la presentación de la pareja de actores franceses, el 10 de junio de 1961, se produjo el incendio de una parte importante de las instalaciones del Cervantes. Esto motivó el cierre de sus instalaciones hasta 1967, razón por la cual sus actividades se trasladarían provisoriamente a otros edificios. Uno de los espacios que dieron cabida a las actividades de este teatro fue el San Martín, que en ese momento pasó a ocupar un lugar simbólico dominante dentro de las esferas oficiales. Un lugar hegemónico que persiste, pese a su propia historia de vaivenes y conflictos internos, aun en la actualidad.

El INC como organismo regulador del acceso al campo

Como pudo verse, la situación del teatro oficial constituye un ejemplo paradigmático de la tensión continua de la autonomía creativa de los artistas frente a los sectores que detentan el poder real. Del recorrido histórico trazado importa rescatar algunas ideas centrales que resonaron, con otros matices, dentro de las políticas aplicadas por el INC a partir del funcionamiento de la ley de Cine.

Las expresiones de censura (u ocultamiento público) activadas a través de comisiones formuladas para controlar las actividades fueron un denominador común del teatro y el cine, con una diferencia cualitativa: mientras el grupo responsable de regular el repertorio de obras a ser montadas en el Cervantes estuvo conformado en principio por

artistas directamente ligados al campo teatral, con alguna injerencia de agentes no provenientes de la práctica artística, como Ángel Battistessa, en el INC esta facultad recayó fundamentalmente en manos de sectores externos. En principio la responsabilidad de evaluar los filmes –tanto locales como extranjeros– corrió por cuenta de funcionarios vinculados con la educación; en un segundo momento, empezaron a cobrar protagonismo algunos sectores pertenecientes a la iglesia y a las organizaciones de defensa de los valores familiares. Esto no fue privativo del régimen militar de Lonardi y Aramburu, sino que persistió durante el gobierno de Frondizi. Previo al restablecimiento del gobierno democrático –transición controlada debido a la proscripción del peronismo–, el decreto ley 3772/57 sancionó la creación en el marco del INC de una subcomisión calificadora integrada provisionalmente por

a)uno de los miembros del Directorio del Instituto, b)tres representantes del Ministerio de Educación y Justicia, c)tres representantes del Consejo Nacional de Educación, todos ellos con voz y voto y d)dos representantes de los productores y dos de los exhibidores, con voz y sin voto (Colautti, 1983: 34).

Si bien la situación del cine posterior a la puesta en funcionamiento de la ley 62/57 parecía abrigar expectativas de inclusión de los realizadores emergentes por la creación de un organismo autónomo que regulara la actividad y por un espíritu de apertura que hacía que en uno de sus artículos la ley estableciera la libertad de expresión del cine homologándolo a la de la prensa escrita, pronto esto fue derribado por una nueva enmienda. El Estado, todavía en tiempos de Aramburu, impulsó el decreto 16386/57, que imponía que “ninguna producción argentina o extranjera podrá ser exhibida sin tener previamente el certificado

otorgado por el Instituto Nacional de Cinematografía, a tal efecto”. La separación de las películas en dos letras –A (de exhibición obligatoria) y B (de exhibición no obligatoria)– abrió un nuevo campo de lucha más violento que el anterior. La calificación y, particularmente, la obtención de la A, aparecía como precondition por la que debían pasar todos los filmes para poder acceder a su distribución y al estreno comercial en salas de alto rango, para obtener los beneficios del porcentaje de recaudación de las entradas previsto por la ley de Cine y acceder así a los premios en efectivo otorgados por el INC. El tema de las categorizaciones se convirtió en el nudo gordiano de las relaciones entre los jóvenes realizadores y las políticas instrumentadas desde el Instituto.

Una de las primeras películas en sufrir los avatares de la calificación fue *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960). Originalmente rotulada con una B, esta determinación motivó una serie de movimientos de solidaridad por parte de la crítica periodística y de los integrantes del campo teatral y cinematográfico, que obligaron a revisar el dictamen y recategorizarla. Con este film, basado en una pieza teatral de Osvaldo Dragún, se puso a prueba la alianza horizontal entre los miembros de ambos sectores, a la que sumaron también las voces de los críticos más innovadores del momento: Tomás Eloy Martínez, Ernesto Schóo, Luis Ordaz (Sala, 2019). Esto demostró que la unión entre el cine y el teatro con vistas a transformar un estado de cosas no solo identificaba una meta (y un adversario) común, sino también una condición necesaria para poder afrontarlo.

Si en los primeros años de funcionamiento de la ley las decisiones de la subcomisión significaron un escollo posible de sortear para las producciones, los poderes que detentaría el ente calificador y las consecuencias de sus determinaciones se intensificarán, lo que oca-

sionará una verdadera división de aguas que apuntó directamente a los contenidos expresados en las películas. Durante el gobierno de Frondizi, por ejemplo, el 11 de agosto de 1959 se dictó el decreto 9660, que modificó la composición de este organismo calificador. Gracias a esta transformación ingresaron a este espacio siete representantes de instituciones privadas: Liga de Padres de Familia, Liga de Madres de Familia, Instituto de la Familia, Movimiento Familiar Cristiano, Obra de Protección a la Joven, Unión Internacional de Protección a la Infancia y Obras Privadas de Asistencia al Menor, y tres representantes del Consejo Nacional del Menor. Todos ellos poseían voz y voto. En 1961, el Poder Ejecutivo dictó un nuevo decreto (5797/61) que reglamentó las funciones de la comisión. Mediante esta nueva intromisión directa del poder político, el Estado planteó en el artículo 3º las atribuciones y la orientación que debía tener la subcomisión, alegando que:

Para la apreciación del material cinematográfico deberá tenerse en cuenta especialmente las repercusiones educacionales del tratamiento que se dé a las instituciones básicas de la nación especialmente a la familia, a los símbolos patrios y a los valores éticos y culturales que caracterizan la comunidad nacional; b) Sin perjuicio de las disposiciones legales vigentes, son conceptos y manifestaciones reprimibles los que puedan lesionar la soberanía de la Nación, su integridad territorial, el orden constitucional o las relaciones internacionales de la República, los que importen un agravio al pudor, a creencias religiosas, a razas o colectividades extranjeras, o la apología del delito, de la deshonestidad, de la inmoralidad o de la violencia (en Colautti, 1983: 36).

Bajo tal definición se imponían unos parámetros relativamente precisos sobre los contenidos que debían detentar las películas para

obtener la categoría A; por contrapartida, el decreto 5797 delimitaba también, colocando en la vereda opuesta, a los filmes que no cumplían con estos requisitos o bien aquellos que los subvertían. Como consecuencia, se reguló la actividad cinematográfica de manera constrictiva, lo que dejó en una posición desventajosa a películas de los cineastas emergentes. Para unos operaprimistas identificados con la iracundia parricida propia del espíritu juvenil sesentista, era muy difícil sortear los escollos de unas comisiones dominadas no casualmente por padres y madres de familia, representantes de los sectores más conservadores de la iglesia católica. Justamente los nuevos realizadores intentaron imponer temáticas y formas distintas de las tradicionales y encontraron en estos *mecanismos de censura solapada* el principal obstáculo para el desarrollo del cine moderno. Este fue el caso de *Los inundados* (Fernando Birri, 1961), *Shunko* y *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1960 y 1961), entre los títulos más resonantes de la época. Con relación a su puesta en funcionamiento y a la recepción que tuvo dentro del campo cinematográfico, una nota publicada en la revista *Platea* sentenciaba: “De acuerdo con opiniones casi unánimes, el reciente decreto de censura no tiende a cuidar la moralidad de la población, sino a amordazar toda posibilidad expresiva adulta y crítica sobre nuestra realidad.”³³

Manuel Antín, cuyos largometrajes *Los venerables todos* (1962) y *Continuidad de los parques* (1965) habían recibido esta categoría, subrayaba las derivaciones de la B como una suerte de *letra escarlata* que condenaba a los filmes al ostracismo: “Esa calificación es negativa

³³Esteban Peicovich: “Censura 5797. Decreto del cine blanco”, *Platea*, Año 2, N° 71, 25/08/1961, pp. 32-36.

porque además de cerrarle a la película los caminos de la exhibición normal, le impide participar de los premios del INC". En la misma entrevista señalaba, sobre *Continuidad de los parques*:

Al parecer, uno de los miembros de la comisión dijo que mi film era artesanalmente correcto y que tenía una bellísima fotografía pero que carecía de ritmo cinematográfico, *que no era del todo cine*. Lo que me hacía pensar que había razones ajenas al film para la votación (en Sáñez, 2010: 80. El subrayado me pertenece).

En la sospecha de la presencia de un evaluador que detenta el poder de fijar lo que se consideraba cine de aquello que quedaba situado por fuera del marco del arte o en sus bordes se cifra el sentido más profundo que tuvo aquel decreto. La determinación de ubicar un largometraje dentro de la categoría B en un momento de lucha intestina sobre las concepciones de la práctica que signaron los años sesenta marcaba la reglamentación de una disputa y las condiciones de acceso al campo.

Con un film como *Alias Gardelito* se percibe una situación similar, en la que se perfilaron dos bandos con posiciones estéticas antagónicas. Mientras la subcomisión determinó la no obligatoriedad de exhibición del segundo largometraje de Murúa, la revista *Tiempo de cine* –órgano principal de difusión que acompañó la gestación del nuevo cine argentino– la consagró como la mejor película argentina de 1961.³⁴

³⁴“Los mejores films de 1961 según los redactores de *Tiempo de cine*”, *Tiempo de cine*, Nº 9, enero-marzo de 1962. Participaron de esta encuesta Salvador Sammaritano, José Agustín Mahieu, Roberto Raschella, Antonio Salgado y Héctor Venna. Menos el último, que optó por *Tres veces Ana*, los restantes críticos pusieron en el primer puesto a *Alias Gardelito*. El podio quedaba integrado, además del largo de Kohon, por *La mano en la trampa* (Leopoldo Torre Nilsson, 1961), lo que prueba la clara preferencia de los participantes por las realizaciones más innovadoras.

Para los directores jóvenes, la asignación de sus obras a esa suerte de purgatorio cinematográfico que implicaba la obtención de una B traía consecuencias inmediatas. En algunos casos el sello de no obligatoriedad de exhibición dificultó o directamente impidió el estreno en salas comerciales de mayor afluencia de espectadores y, en consecuencia, la recuperación económica de lo invertido. Asimismo, esta determinación resultó un obstáculo decididamente infranqueable a futuro, ya que impedía la continuidad inmediata de carreras dentro del cine de ficción. Lautaro Murúa tuvo que esperar diez años para regresar a la dirección de cine, en este caso con una traslación de un texto teatral consagrado: *Un guapo del 900* (1971). Siguiendo el comentario de Gonzalo Aguilar, puede constatarse cómo “la carrera de Murúa se frustró no en la pantalla de los cines sino en los pasillos de las instituciones” (2005: 162).

En un sentido más negativo que el de las películas de Murúa que tuvieron estreno y reconocimiento, este fue también, por ejemplo, el derrotero del primer largometraje de Ricardo Becher, *Racconto* (1963), condenado a permanecer inédito. La imposibilidad de estrenarse comercialmente debido a su ubicación en la categoría B motivó que este realizador operaprimista se alejara parcialmente del campo hacia su actividad dentro del cine publicitario, hasta retornar varios años más tarde con un nuevo largometraje, *Tiro de gracia* (1969). Ayudante de dirección de Torre Nilsson a principios de los sesenta y presidente de la Asociación de cine experimental entre 1959 y 1960, Becher no pudo, sin embargo, integrar su nombre a la plana de realizadores hasta muchos años después, cuando la primera hornada de películas nuevas vinculadas al establecimiento de la ley había concluido.

Las calificaciones a los filmes establecen un punto de conexión entre las políticas expresadas por el INC con relación a las desarrolla-

das en el teatro oficial. En ambos casos prevaleció, más allá de cierta apertura al exterior o de la voluntad de dar cabida a nuevos directores o autores, una posición estéticamente conservadora que tendió a favorecer más a las películas que continuaban las sendas conocidas (lo ya legitimado) que a aquellas que daban cabida a la expresión de formas de ruptura. La inclinación de la balanza hacia lo tradicional (hacia la ortodoxia) era una consecuencia lógica, sobre todo al tomar en consideración que algunas de las personas convocadas para participar de las instancias de legitimación pertenecían a las filas del antiguo modelo clásico.

La división en dos bandos irreconciliables, es decir los directores consagrados de la industria frente a los nuevos realizadores, tuvo su expresión en todos los ámbitos en los que el INC gozó de potestad. Refiriéndose a su experiencia en la competencia oficial en el Festival de cine de Mar del Plata con *Los jóvenes viejos* (1962), Rodolfo Kuhn manifestaba:

Las opiniones eran bastante unánimes sobre la película. Se decía que la dirección superaba al libro cinematográfico. Sin embargo, recibió el premio del Jurado al “mejor guion”. Además, obtuvo el premio del Jurado de la Crítica Internacional al mejor film presentado. (...) Luego del festival, tuve oportunidad de hablar con Roger Manvell, historiador y teórico inglés que había sido miembro del Jurado. Me dijo: “Su película era candidata al Gran premio. Yo la defendí, pero fue violentamente boicoteada por los dos compatriotas suyos que integraban el jurado...” (...) Los dos jurados eran representantes del cine tradicional y conformista argentino (...) “Los jóvenes viejos” y otros filmes contemporáneos significaban para ellos la peligrosa irrupción de otro tipo de cine. (...) De esta manera, para estos jura-

dos, Mar del Plata era una batalla de política cinematográfica local trasladada al ámbito de un festival internacional. (Kuhn, 1984: 67)

Kuhn evita en su texto nombrar directamente a los directores que sostuvieron esta posición confrontativa hacia el nuevo cine emergente: Mario Soffici y Daniel Tinayre. Aunque *Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949) o *Rosaura a las 10* (Mario Soffici, 1958) distan mucho de poder calificarse de tradicionales o conformistas, el comentario del joven director reconoce abiertamente un límite basado en la existencia de dos sectores bien definidos atravesados tanto por la edad, la legitimidad y la trayectoria.

Evidentemente, aunque el campo había podido ensancharse parcialmente con la instrumentación de la ley de Cine, los fondos disponibles no eran infinitos. Debía ejercerse, entonces, una obligatoria selección que dirimiera qué películas eran merecedoras de los beneficios de una buena categorización. Como apunta Martínez Suárez:

Teníamos frío y “la frazada era para dividir entre el grupo de gente que se abrigaba”, mientras nosotros seguíamos sintiendo frío. Es decir, nuestra generación quería por lo menos dividir la frazada con los realizadores más experimentados. Luchamos para conseguir un espacio, teníamos algo para decir, distinto de lo que ellos decían, y eso al público le interesó (en Valles, 2014: 150).

Como quedó demostrado con los datos antes descriptos, la ley, aunque permitió el acceso de un conjunto de nuevos cineastas, terminó por favorecer a los sectores tradicionales que todavía continuaban teniendo un peso específico considerable con sus producciones –aunque, en cierto sentido, de menor envergadura y calidad a la que habían desarrollado dentro del modelo clásico– y, fundamentalmente, al interior de las decisiones del INC.

Además de las disputas en torno de la obtención de las calificaciones o en el marco de los festivales organizados por este organismo, la batalla entre dos tendencias se trasladó directamente a otro punto clave impulsado por la ley: los premios otorgados a las películas estrenadas. Según lo establecido en uno de sus artículos, el Instituto debía determinar anualmente un orden de mérito que considerara las quince mejores películas argentinas presentadas comercialmente durante ese año. Estos reconocimientos destinaban una suma de dinero que iba en orden decreciente de acuerdo al puesto ocupado por cada uno de los filmes seleccionados. Si bien varios trabajos de los realizadores jóvenes gozaron de este patrocinio que les permitía obtener fondos para encarar un nuevo proyecto, dando continuidad a la obra de los cineastas, lo cierto es que, vistos de cerca, los premios beneficiaron predominantemente a las grandes productoras. Fernando Ramírez Llorenz detalla, utilizando el ejemplo de la situación de Argentina Sono Film, cómo la nueva ley de Cine, más que favorecer a los sectores emergentes, terminó respaldando predominantemente a los viejos estudios que ya no podían –ni mucho menos querían– autogestionarse comercialmente. Argentina Sono Film “estaba consolidada a esta altura como el principal productor cinematográfico. Produjo de manera directa el 12,5% de las películas del período 1956-1965, pero se llevó casi el 21% del total de premios”. El investigador aclara inmediatamente otro dato revelador que pone de manifiesto la discrecionalidad con la que se manejaron los fondos del INC y el claro favoritismo hacia la “Sono” en el reparto de dividendos: “Más notorio resulta que de los veintisiete que ganó, veinte se concentraban en los cinco primeros puestos, es decir, los que otorgaban más dinero. De hecho, en siete de las nueve ediciones ganó el primer premio” (ambas citas en Ramírez Llorenz, 2011: 49). Las cifras indicaban que el fuego parricida

que había aparecido soterradamente con la irrupción de los jóvenes realizadores se había consumido rápidamente por la realidad de los números. Retomando la expresión de José Martínez Suárez, con estos datos se puso en evidencia con claridad que la frazada no era para todos.

En una evaluación temprana del funcionamiento discrecional de la ley, Salvador Sammaritano denunciaba desde las páginas de *Tiempo de cine* la ineficacia de las políticas públicas aplicadas a la actividad. El centro del ataque se dirigía a poner de manifiesto el incumplimiento de algunos de los puntos previstos por la legislación, algo que demostraba la realidad de un comportamiento conservador oculto bajo la mascarada de un supuesto progresismo aperturista:

Se aprueba la ley. Los miembros del Directorio del Instituto de Cinematografía deben tener idoneidad cinematográfica, proteger al cine argentino, crear la Cinemateca Nacional, el Centro Experimental, fomentar el cortometraje, fundar Uniargentina. Y los miembros del Instituto no tienen idoneidad cinematográfica, no protegen al cine argentino frente a los exhibidores –los temen–, no fundan la Cinemateca Nacional ni el Centro Experimental, ni fomentan el corto metraje, ni fundan Uniargentina (el Ministerio de Economía parecería que no quiere apoyar una industria argentina). El Instituto envía bodrios a los festivales extranjeros, jurados sin la menor idea de lo que es el cine, premia películas con criterios aparentemente sin sentido, produce una película y luego la oculta por temor. Y lógico, viene su desprestigio. Desprestigio que utilizarán los enemigos del cine argentino.³⁵

³⁵Salvador Sammaritano: “Crisis 1960”, *Tiempo de cine*, Año 1, Nº 2, septiembre de 1960.

La creación de la Cinemateca, de la escuela de formación de directores y técnicos (el “Centro experimental” mencionado por Sammaritano),³⁶ el fomento al cortometraje y fundamentalmente la consolidación de una distribuidora del Estado para la comercialización de las películas en el mercado externo (Uniargentina) eran banderas enarboladas por los sectores emergentes cuando se unieron a los hegemónicos en la lucha por la aparición de la ley. El incumplimiento de estos puntos dejaba al descubierto que, más allá de las buenas intenciones que habían rodeado su promulgación –apaciguando los ánimos de las distintas fracciones en pugna por el acceso o la defensa de una posición dentro del campo–, su funcionamiento real cumplió solamente con las expectativas de las parcelas tradicionales del cine.

A diferencia de la actividad teatral, en la que resultaba relativamente sencillo que un elenco de actores amparado por el Estado resolviera abandonar los beneficios de un sueldo fijo o de un cargo para continuar con su labor dentro del circuito independiente, en el caso del cine la ayuda del INC aparecía en muchos sentidos como condicionante de la existencia de las películas. Esto no significa que no hubiera un cine gestado en los márgenes de las esferas oficiales. Sobre todo, en la segunda mitad de los sesenta, a partir del recrudecimiento de la censura y la agudización de las contradicciones políticas, pero también de un profesionalismo creciente vinculado con la participación de un grupo considerable de cineastas en el campo

³⁶El artículo 17, inciso F del decreto/ley postulaba la creación del CERC (Centro Experimental de Realización Cinematográfica, hoy ENERC). No obstante, esta institución abrió sus puertas recién en 1965.

de la publicidad (Filippelli, 2008: 141) películas como *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968) o el cine *underground* surgirían por fuera de la intervención oficial. Lo realmente difícil para los directores surgidos tras la caída del peronismo fue la consolidación de una trayectoria cinematográfica continua. Otra editorial de *Tiempo de cine* llamaba directamente a los nuevos a cerrar un frente opuesto a la ortodoxia tradicional que ocupaba el centro de las decisiones:

Es urgente llamar a la unión a los sectores independientes y renovadores de nuestro cine que todavía no ha sabido presentar un frente común contra este estado de cosas. Preocupados por resolver los problemas del día bajan la guardia y sufren golpes demoledores. Primero fue Feldman, Luego Murúa y el año que viene le tocará a otro. La producción independiente debe unirse moral y materialmente. Debe encarar planes comunes de difusión, distribución y venta al exterior. Debe capitalizar las conquistas de Cannes o Santa Margherita a favor de todo un movimiento. Lograr un mercado externo fuerte significaría una menor dependencia del Instituto y de los incapaces que lo rigen y por consiguiente una menor autocensura.

Tienen la palabra, entre otros, Fernando Ayala, Juan Berend, Fernando Birri, Enrique Dawi, Simón Feldman, Néstor Gaffet, Leo Kanaf, David José Kohon, José Martínez Suárez, Lautaro Murúa, Héctor Olivera, Marcelo Simonetti, Leopoldo Torre Nilsson y David Viñas. La lista, aunque incompleta, es numerosa. La apoyarán la crítica seria, los cineclubistas, los cortometrajistas y el público ansioso de un buen cine nacional. Lo de *Shunko* o *Los de la mesa diez* no debe volver a ocurrir. El fantasma del libro rechazado, del crédito denegado o de la categoría B no debe rondar a los creadores

cuyas obras no concuerdan con el concepto particular que tienen del cine los *telémacos*³⁷ de turno.³⁸

El cortometraje fue un refugio para varios de los directores que no lograron integrarse profesionalmente al cine. También fue éste el medio que les permitió continuar ocupando una posición más o menos visible en el campo (aunque mucho más oculta que aquellos que estrenaban en salas comerciales) tras algún fracaso en la obtención de la categoría A o en el reparto de premios. Lo usual, no obstante, era que, o bien se apartaran de la actividad, y quedaran relegados a posiciones secundarias (asistentes de dirección, coproductores), o pasaran a engrosar las filas de otros campos paralelos que en esos momentos se hallaban en franca expansión: la televisión y el cine publicitario. Esta fue, desde mediados de los sesenta, la realidad de directores como Kuhn, Antín, Martínez Suárez, Kohon o Feldman, es decir, de una parte importante de la plana mayor de los inicios del cine moderno nacional.

Itinerarios de un trayecto cruzado. Trazado de una cronología

El impulso modernizador visible en diferentes áreas de la producción cultural tuvo un impacto particular dentro de las artes visuales. Estas disciplinas, en muchos sentidos, llevaron al extremo la noción de vanguardia vivenciada hasta entonces en la escena local. Ana Longoni y Mariano Mestman postulan un punto de inicio de las transfor-

³⁷El texto hace referencia a Enrique Telémaco Susini, uno de los fundadores de Lumiton y en ese momento jurado de los premios a la producción en la que se dejó a *Shunko* fuera del orden de mérito.

³⁸S/F: “La conspiración del silencio”, *Tiempo de cine*, Año 1, N° 6. Abril, mayo, junio de 1961, página 3

maciones que se sitúa alrededor de la segunda mitad de los cincuenta. Durante esos años, dentro de este terreno en particular, “tiene lugar un proceso de emergencia de nuevos artistas y movimientos, con los consiguientes desplazamientos y recolocaciones y cambios de funciones dentro del campo artístico” (2008 [2001]: 55). Según la periodización planteada por los autores, 1963 constituye un año clave para la consagración de los artistas recién llegados. En mi estudio, esta primera etapa, caracterizada por la búsqueda de legitimidad, se extiende un año más, en la medida en que todavía en el primer lustro de los sesenta los cruces entre el cine y el teatro formulado por artistas emergentes implican un rasgo innovador que genera efectos productivos ligados a lo novedoso tanto en las obras como en el público que las recibe. Con respecto a la búsqueda de obtención de un acceso al campo y un lugar específico dentro del mismo, el cine tuvo una relación conflictiva con las instancias de reconocimiento hegemónicas. Como quedó demostrado, la política del INC se manifestó oscilante con relación al ingreso de nuevos artistas al medio. Por ende, el reconocimiento de los jóvenes vino de la mano de los espacios propios del circuito modernizador. Como señala acertadamente Oscar Terán, los años sesenta estuvieron pautados para los nuevos agentes como un “movimiento de consagración horizontal típico de momentos de crisis de hegemonía del campo intelectual, y por el cual quienes ingresan al mismo rehúsan el reconocimiento desde la cúspide de los ya distinguidos y apelan por ende a autoconsagrarse entre sí” (Terán, 1991: 19). Esta situación provocaba que, frente a quienes dominaban los espacios más importantes de legitimidad y visibilización, los cineastas y teatristas nuevos estrecharan filas con vistas a la obtención de un lugar específico. Según relató en una ocasión Roberto Cossa:

Cuando escribí *Nuestro fin de semana* [1964] yo era un autor novato. No podía pedir nada. Yo estaba pidiendo permiso para que me dejaran entrar. De manera que para mí todo era nuevo y todo estaba bien. (...) Ya en *Los días de Julián Bisbal* [1965], tenía un exagerado nombre en el teatro. Porque el '64 coincide con otras obras: *El reñidero*, de Sergio De Cecco, y *Réquiem para un viernes a la noche*, de [Germán] Rozenmacher, y eso provoca así como una especie de fuerte presencia de la dramaturgia que se consagra desde los años siguientes. En el '65 vienen Griselda Gambaro, Carlos Somigliana, Rodolfo Walsh (en Pellettieri, 1999: 21).

Precisamente 1964 constituye un año bisagra en el proceso que media entre el acceso al campo y la obtención de legitimidad por parte de los jóvenes teatristas y cineastas. Cossa se dio a conocer con *Nuestro fin de semana*, montada por un elenco independiente; al año siguiente, su segunda obra, *Los días de Julián Bisbal*, fue presentada en un teatro comercial (el Regina) de la mano del "clan Stivel", un grupo exitoso con una trayectoria reconocida en la televisión. La consagración de los autores, basada, según Cossa, en el reconocimiento de un recambio, fue visible, además, por otros hechos más concretos. Uno de ellos fue el estreno de *El reñidero* dentro de un teatro perteneciente a la Municipalidad (el anfiteatro del Botánico); inmediatamente, la popularidad alcanzada obtuvo su correlato cinematográfico con la traslación de esta obra a la pantalla de la mano de René Mugica (1965). *El reñidero* de Mugica fue la primera reescritura cinematográfica de un texto teatral que optaba por trasladar la obra de un dramaturgo novel, surgido en los sesenta (Sala, 2017). Hasta ese momento, los cineastas de la modernidad habían retomado textos provenientes de la escena independiente de la década anterior –*Los de la mesa 10*, *El centroforward*

murió al amanecer (René Mugica, 1961)– o bien obras que, aunque contemporáneas y de autores jóvenes, respondían estéticamente a modelos cristalizados o en transición hacia el cambio –*El crack* (José Martínez Suárez, 1960), *El televisor* (Guillermo Fernández Jurado, 1962)–. A partir de *El reñidero*, el nuevo cine y el nuevo teatro quedaron definitivamente alineados.

También en 1964, la aparición de la revista *Teatro XX* supuso un nuevo punto de profundización y consagración de los intercambios entre el teatro y otras prácticas culturales. Con un enfoque moderno y novedoso, la publicación dirigida por Kive Staiff tenía una serie de secciones fijas encargadas de revisar las relaciones del *métier* con el cine, la industria discográfica, la radio y la televisión. La sección denominada “teatro en el cine” tuvo al crítico Jorge Miguel Couselo como el único responsable de comentar estrenos locales e internacionales basados en montajes teatrales, preferentemente actuales. Couselo, demostrando conocimiento en ambas áreas, redactó, entre otros textos, la crítica más incisiva sobre la versión fílmica de *El reñidero*.³⁹

En otro orden, ese año fue un punto de clivaje para el cine moderno argentino, producto de las innumerables dificultades por las que tuvo que atravesar para lograr integrarse al campo y obtener un espacio distintivo. En palabras de Claudio España:

Hacia 1964, se daba por terminado el grupo de los ‘modernos’ –algo de cierto había–, pero su prédica estética y la estruendosa división que provocaron en la única línea de producción que había despertaron la conciencia del cine argentino del futuro (2005: 20-21).

³⁹Jorge Miguel Couselo: “Útil experiencia”, *Teatro XX*, Año 2, N° 14, 01/06/1965.

Dejando de lado el ánimo apocalíptico de esas palabras, no caben dudas de que éste fue un momento de crisis profunda para el nuevo cine argentino que, no obstante, ya estaba instalado, como afirma el propio España, como un espacio social específico con relación al conjunto de la producción cinematográfica; a la vez, debido al trayecto recorrido, fue también una ocasión en la que pudo establecerse un “arqueo de caja” de la situación con vistas al futuro.

A finales de ese mismo año, el recién inaugurado Centro de las Artes de Expresión Audiovisual del Instituto Di Tella (antecedente del Centro de Experimentación audiovisual, surgido un año después) organizó una muestra de cortometrajes. La exhibición “Cine Corto Argentino 1958/1964” fue comisariada por Couselo, Roland y Torre Nilsson; es decir, dos críticos y un realizador que habían fogueado activamente el surgimiento del cine moderno local. La programación incluía obras de Fernando Birri, Simón Feldman, David Kohon, Ricardo Becher, Ricardo Alventosa, Alberto Fischerman y varios nombres clave del movimiento heterogéneo de los sesenta.⁴⁰ En el texto que acompañaba la presentación del ciclo, firmado por Roberto Villanueva, dominaba un espíritu que imponía la determinación de un balance sobre el pasado más reciente, conjuntamente a las expectativas puestas en la expresión de perspectivas futuras para el cine local:

Al terminar el año 1964, el Centro de las Artes de Expresión Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, como un trabajo previo a la inauguración de sus actividades en el año 1965, quiso presentar

⁴⁰Catálogo de la muestra “Cine Corto Argentino 1958/1964”, Instituto Torcuato Di Tella, 15 de diciembre de 1964.

al público una Muestra que documentara un hecho ocurrido en la Argentina, en el campo cinematográfico, en los últimos años.

Este hecho, bien notable, es el importante aumento en la cantidad de realizadores de cortometrajes a partir de 1958, hasta el punto de que ya constituyen un movimiento propio en la historia del cine argentino, lo que podríamos llamar, provisoriamente, la Generación Cortometrajista 1958-1964.

Por supuesto este movimiento no está cerrado, sino que continúa creciendo y prolongándose, pero parecería útil, ya ahora, detenerse un momento para contemplar este acontecimiento en su totalidad, para hacer un Balance de este hecho y seguir luego adelante. Tal es el carácter de esta muestra.⁴¹

El ciclo organizado en el Di Tella se proponía, entonces, a la vez que como un estado de cuentas de aquello que denominaba una “generación” dentro del cine local, como un anuncio auspicioso de las actividades que se iniciarían un año más tarde en la sala del Centro. Estableciendo una genealogía que reconocía el lugar fundamental de los cortometrajes del *nuevo cine argentino* –y, de paso, a dos críticos y a un director como Torre Nilsson– dentro de esta *tradición selectiva*, el Di Tella anticipaba lo que sería su funcionamiento dentro del campo del audiovisual. Con esta elección, la historia de los intercambios entre el cine y el teatro durante la modernidad comenzaría a fundar una nueva etapa histórica sustentada por la discreta defensa de una continuidad e interdependencia de las artes.

⁴¹Catálogo de la muestra “Cine Corto Argentino 1958/1964”, *Ob. cit.* Página 6.

El lapso comprendido entre 1957 y 1964 constituye una primera fase, caracterizada por las acciones mancomunadas con vistas a una inclusión efectiva en el campo. Denomino a esta etapa como *de ingreso y legitimación horizontal*. El año 1965 marca el inicio de otro momento singular dentro de este trayecto histórico, que se extiende hasta 1973, con algunos puntos clave en su interior. Esta segunda fase, caracterizada aquí como de *intermedialidad profunda*, representa una instancia en la que los intercambios artísticos se intensificaron cualitativamente al punto de que gran parte de las producciones y los proyectos artísticos aparecen como parte de un gran magma común. Una de las claves principales del rumbo que asume la modernidad radica en la mayor complejidad al momento de diferenciar la pertenencia de una creación a una disciplina específica. La consolidación del *happening* en el circuito artístico porteño representa un síntoma de esta difuminación de las esferas. Según lo concibió Oscar Masotta, éste “es un género de actividad artística que comienza por ampliar la extensión misma de la noción de obra” (2004 [1967]: 202) y, como postuló más tarde, “como tiende a neutralizar esas oposiciones y a homogeneizar hombres y cosas, el *happening* comienza por hacer más improbable, más difícil la noción misma de ‘materia’: como arte, es desde entonces una actividad a la cual es difícil fijar su ‘lugar’ social” (293).

La puesta en funcionamiento del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella (CEA, que en su propia nomenclatura propicia esta idea de mezcla bajo el paraguas común de lo “audiovisual”)⁴² es otro de los síntomas de la enorme permeabilidad

⁴²Como se mencionó, el centro destinado a las artes audiovisuales existió antes de la creación del CEA. Desde principios de los sesenta se registran actividades patrocinadas

expresada por cada una de las artes. Un movimiento de hibridación que alcanzaría en esos años tal grado de expansión que terminaría por volver parte de su entramado discursivo lo indiscernible como categoría. Longoni y Mestman definen como una característica de esta época que “las pertenencias ‘disciplinarias’ no eran estancas: en muchos casos, los roles eran múltiples, intercambiables, los lugares no estaban delimitados (...) se exceden los límites tradicionales de los géneros, al mezclarlos, y también los lugares asignados a cada actividad” (2008 [2001]: 74). Bajo este panorama se explayan con libertad algunos de los productos más granados de esta expansión de las esferas que termina abonando el terreno para la reivindicación de la indeterminabilidad como categoría. Los *happenings* o los filmes experimentales podían ser pensados como verdaderos *textos de cruce*, tanto por sus estrategias de producción como por las formas en que circularon y fueron recibidos por el público. Fernanda Pinta analiza el modo en que las experiencias propiciadas desde el CEA eran concebidas a partir de “una noción ampliada de *espectáculo* que implica un cambio en la concepción de la actividad teatral como también un cambio de paradigma cultural respecto de las formas tradicionales de entretenimiento, arte y comunicación” (2013: 53. Destacado en el original).

En las producciones de avanzada ya no era posible reconocer la marca de origen de sus procedimientos constitutivos o la asignación de raíces a sus creadores o participantes. En un sentido más profundo, estas prácticas fueron la consecuencia esperable de una tendencia que militaba activamente alrededor de una *visión afirmativa del modernis-*

por el Instituto vinculadas a lo audiovisual. Una cronología exhaustiva de ellas figura en el libro de Fernanda Pinta, 2013: 213-227.

mo. Según Marshall Berman, para quienes defendieron en la segunda mitad del siglo XX las ventajas de la modernidad cobró protagonismo “romper con las barreras existentes entre el ‘arte’ y otras actividades humanas como el entretenimiento y la tecnología industrial, la moda y el diseño, la política” (2005 [1985]: 99).

Refiriéndose a la lógica originaria de funcionamiento del CEA, Roberto Villanueva, su director, ponía de manifiesto este borramiento de las fronteras como una marca distintiva del tipo de actividades que el Centro pretendía dar a conocer y apoyar:

desde el primer momento, referido a lo teatral, yo me empecé en borrar las barreras entre danza, mimo, teatro, etc. Y ponía todos los espectáculos en un pie de igualdad. Eso en el medio era importante porque seguía toda la mentalidad compartimentando mucho, que es un vicio nacional, la compartimentación (en King, 2007 [1985]: 345).

Otro testimonio, en este caso de Enrique Oteiza, director del Instituto, expresa abiertamente la intencionalidad que circulaba alrededor de los cruces artísticos: “Esta línea de acción, netamente transdisciplinaria, convirtió durante esos años al Instituto en el centro de todo lo que fuera audiovisualismo en Buenos Aires”. Poco después agrega más datos que permiten el comportamiento de los artistas recién llegados a la institución:

La articulación de grupos internos del Instituto y creadores de afuera se vio también enriquecida por la participación creciente de artistas que no provenían de la tradición del teatro, quienes se incorporaron en número creciente al nuevo movimiento que surgía en la Sala del Centro de Experimentación Audiovisual. Así, Alfredo Rodríguez Arias, Dalila Puzzovio y Pablo Mesejean, Rober-

to Plate y otros concibieron y ejecutaron nuevos espectáculos o participaron en alguno (Oteiza, 1989: 36).

La intensificación que alcanzó la difuminación de las esferas simbólicas, el consecuente ahondamiento en lo que refiere al cruce disciplinar que trajo aparejado y, por ende, la imposibilidad de establecer unos límites permitió una nueva concepción de los artistas. Si experiencias como el happening dieron cabida al encuentro entre las artes plásticas con formas provenientes de la industria cultural como la moda o la recientemente legitimada publicidad y los medios de comunicación, la emergencia de un nuevo tipo de creador, capaz de atravesar las diversas prácticas sin reconocerse como integrante de ninguna de ellas será una de las marcas de esta etapa. En la cronología establecida por Longoni y Mestman, 1966 delimita un momento en el que “el mismo individuo que experimentaba con medios plásticos podía hacerlo con medios audiovisuales, cine, teatro, danza o cualquier otro medio que tuviera a su alcance” (2008 [2001]: 74). Satirizando en gran medida esta situación de los artistas, uno de los personajes de la película *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971) es mostrado como un verdadero creador polifacético: es escritor de poesía, compositor de canciones de protesta, dramaturgo, director teatral, artista visual y *performer*, todo según las necesidades del compromiso y también del mercado que lo sostiene.

La compenetración irresoluble, indistinguible entre las artes, se tornó explícita no solamente en virtud de la fractura que determinó la aparición de varias películas experimentales en los últimos años de la década de los sesenta que hicieron del shock y lo aleatorio sus principios constructivos; a su vez, aunque no forma parte de los intereses principales de este libro, también es necesario reconocer el otro polo de este trayecto de interrelaciones: la incidencia que lo au-

diovisual tuvo sobre las formulaciones de un “teatro expandido” (Cfr. Pinta, 2013). En estos espectáculos, desplegados fundamentalmente dentro del Di Tella, sus elementos formales constitutivos se manifiestan altamente porosos en un diálogo incesante con relación a múltiples disciplinas artísticas. Estas formas, aunque no serán retomadas en lo que sigue, demuestran la intensidad con la que se efectuaron los cruces entre las distintas disciplinas y que no implicó la inclinación de la balanza exclusivamente hacia uno de las dos áreas en cuestión. Del mismo modo, la aparición de un fenómeno novedoso como la traslación de una obra dramática a la pantalla antes que al teatro, como fueron las películas *Tute cabrero* (Juan José Jusid, 1968) y *Ufa con el sexo* (Rodolfo Kuhn, 1968), es otro acontecimiento significativo de la profundización que asumieron los intercambios artísticos.

1965 es también la fecha en que un grupo de artistas –Carlos Squitru, Edgardo Giménez y Dalila Puzzovio– contrataron a una empresa especializada en carteles cinematográficos para diseñar una gigantografía de sus cuerpos en escena acompañados por la leyenda “¿Por qué son tan geniales?”. Cruzando las barreras entre las artes visuales, la publicidad, la performance y los mecanismos publicitarios propios del cine, esta obra metarreflexiva se presenta como un acta fundacional colocada en plena calle –en la esquina de Tucumán y Viamonte, como parte del paisaje de la “trama cultural” sobre la que reflexionaba Sarlo–.⁴³ Esa misma temporada, Rodolfo Kuhn daría un vuelco a

⁴³Algunas intervenciones artísticas de Alberto Greco podrían ser vistas como antecedentes directos de *¿Por qué son tan geniales?: El “Hombre sándwich”*, presentada en 1962 en la exposición *Antagonismes 2*, en el Musée des Arts Décoratifs de París. Allí Greco apareció llevando un cartel con la leyenda “Alberto Graco, obra de arte fuera de catálogo” (Giunta, 2008 [2001]: 147). En 1964, el artista “expuso en la Galería Juana Mordó de Ma-

su filmografía, en la que predominaba un realismo contrario a las intensidades dramáticas, proponiendo una película como *Pajarito Gómez (una vida feliz)* [1965], en la que el intercambio con otras disciplinas provenientes de los *mass-media* aparecía no solamente como la fuente de inspiración de la trama sino también como la caja de herramientas desde la que se articularon los aspectos formales del film. Ambas propuestas conjugaron también lo que Oscar Masotta definió como una de las características del Pop-art: “La intención de apresar las significaciones a la vista de la realidad social” (2004: 124).

Indudablemente, hacia 1965 el mundo había cambiado. O por lo menos las concepciones que los artistas e intelectuales tenían sobre él se hallaban en un franco proceso de transformación. Al momento de reflexionar sobre esta época y sobre la situación de los escritores, José Donoso recordaba en su *Historia personal del “boom”*:

A partir de 1965, con este nuevo auge de la novela liberada de sus heroicos deberes tradicionales y cívicos, y ya en plena calle, entramos de lleno en una época más compleja, más contradictoria, pero también más irreverente y abierta a contaminaciones para buscar nuevos niveles de seriedad (Donoso 1998 [1972]: 107).

Pocas líneas después, el autor de *El obsceno pájaro de la noche* enumera algunos datos acerca de las mutaciones en las preferencias estéticas de aquellos intelectuales latinoamericanos protagonistas de este movimiento central de los sesenta:

drid. En algunas obras, junto con collages y dibujos, incorporó en las telas frases como ‘dicen que en la Pampa hay muchas vacas, pero yo no vi ninguna’; ‘no tengo edad para amarte o ‘Greco, le meilleur de tous’” (López Anaya, 1998: 283). Justamente esta última inscripción posee una conexión directa con el cartel de Squirru, Giménez y Puzzovio.

Leíamos a Susan Sontag y *Lie down in Darkness* y a Baldwin, descubriríamos a Broch y a Arrabal y a Lukács, hablábamos de *camp*, *trivia*, *op*, *pop* y *Gestalt*, comenzó el aburrimiento total con el *Nouveau roman* y la fascinación con los *happenings* (Donoso 1998 [1972]: 107).

En contraposición a este espíritu de convulsión de los saberes (y de los *sentires*), un comentario sobre los espectáculos pop presentados en el marco del Di Tella establecía las limitaciones de los críticos tradicionales (también amparados en una férrea división de especialidades artísticas) que intentaban ubicar a estas producciones decididamente interdisciplinarias en unos campos específicos de acuerdo a sus propias competencias interpretativas. Refiriéndose fundamentalmente a la puesta de *Drácula, el vampiro*, con dirección de Alfredo Rodríguez Arias (1966), el texto reconocía las falencias de los criterios tradicionales aplicados para estos espectáculos que, si bien no constituían una ruptura radical con relación a una tradición, implicaban una decidida renovación de criterios:

Llama así la atención el desconcierto acusado por los críticos de teatro o de baile que en cada caso pretendieron reseñar estos espectáculos desde sus ángulos específicos. Carece de sentido juzgar a “Drácula” desde la crítica teatral porque entonces ocurre –como leí en una crónica– que se hace hincapié en la tensión dramática o la lógica narrativa y con ello se demuestra no haber entendido nada.⁴⁴

En tanto la interdisciplinariedad aparecía como un signo privilegiado de la atmósfera epocal, el campo de poder reaccionó contra esta

⁴⁴Fermín B. Fèvre: “El espectáculo pop, ¿Un nuevo género?”, *Revista Testigo*, Número 4, octubre/ noviembre/diciembre de 1966, pp. 74-79.

alianza indistinguible buscando imponer un reordenamiento de las esferas. Las acciones emprendidas por algunos sectores demuestran que el objetivo perseguido se encaminaba a volver a colocar cada objeto en su estante correspondiente, impidiendo la mezcla que para esas alturas parecía una realidad inexorable. En ese año clave que fue 1965, una de las actividades inaugurales del CEA fue la organización de un ciclo en el que se proyectaron películas experimentales del *New American Cinema*. Según King,

también se discutió la posibilidad de involucrarse en distribución cinematográfica, además de experimentación teatral. Villanueva tenía interés en los intentos de los cineclubes alternativos norteamericanos de organizar una red distributiva paralela a la del cine comercial para llegar a un público diferente (2007 [1985]: 117).

La muestra, en la que se proyectaron trabajos de Andy Warhol, Keneth Anger y Shirley Clarke, entre otros artistas, fue prohibida. “La Municipalidad esgrimió una vieja reglamentación –relata King– que prohibía la utilización de la misma sala como cine y teatro y el Centro optó por el teatro” (117). Si en el pasado la convivencia de estas disciplinas artísticas en un mismo ámbito había sido una práctica normal, en esta nueva etapa en la que este cruce ponía en entredicho el lugar de las obras, el de los artistas y, en consecuencia, también el del espectador, este matrimonio –o, más bien, esta forma extraña y original de concubinato– resultó intolerable para el campo de poder.

Los años regidos por una *intermedialidad profunda*, situados entre el promisorio 1965 y 1973, signaron los puntos más altos en lo que fue la experiencia de la modernidad entendida como el momento de quiebre de la autonomía artística. Mientras la crisis de hegemonía de principios

de los sesenta fue respondida con una alianza horizontal entre pares, en este segundo momento, también crítico y de una conflictividad aun más aguda que el anterior, los artistas intensificaron los contactos al punto de confundir las disciplinas e integrarlas en un mismo caldero común.

Refiriéndose a las reglas constitutivas del campo cultural, Pierre Bourdieu postula como argumentos algunas precondiciones necesarias para la emergencia de las disputas por la obtención de espacios diferenciales. En este juego de intereses:

La lucha presupone un acuerdo entre los antagonistas sobre aquello por lo cual merece la pena luchar y que queda reprimido en lo ordinario, en un estado de *doxa*, es decir, todo lo que forma el campo mismo, el juego, las apuestas, todos los presupuestos que se aceptan tácitamente, aun sin saberlo, por el mero hecho de jugar, de entrar en el juego. Los que participan en la lucha contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completa según los campos, a producir la creencia en el valor de lo que está en juego (Bourdieu, 1990 [1984]: 137).

En un momento de *intermedialidad profunda*, que no es otra cosa que una agudización de la crisis de la hegemonía que adopta nuevas formas en las que la indeterminación (de las obras, de los artistas, de todo lo que atañe a las distintas prácticas) se radicaliza, la lucha, lejos de suponer un acuerdo tácito, implica una disputa manifiesta por definir qué es lo que está en juego. Más que reproducir las leyes internas del campo, los agentes participantes, al dinamitarlo sistemáticamente, intentaron reconstruirlo persiguiendo unas lógicas eminentemente diversas. “Inventar los juegos” reza el cartel final de la película *The Players versus Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969), mientras, en la banda

sonora, la voz del actor Clao Villanueva enuncia “la posibilidad de destruir todo, la posibilidad de empezar de nuevo”. Esta es la condición de posibilidad de existencia de la vanguardia, entendiéndola, no bajo la definición constrictiva que impone Peter Bürger (2009 [1974]) sino dentro de la más amplia que emplea Raymond Williams en *La política del modernismo*: como una ruptura violenta contra la estética hegemónica en la que “nada iba a quedar del todo como estaba” (1997: 86-87).

Tanto para las propuestas de Longoni y Mestman como para el recorrido establecido por Andrea Giunta (2008 [2001]), 1968 marca un punto decisivo que “permite visualizar con claridad un proceso de desplazamiento del compromiso del artista con el arte al compromiso con la política que, por el modo acelerado y radical con el que se produjo, aporta una forma de reconocimiento distinta para un proceso que también comprometió otros espacios de la cultura” (Giunta, 2008 [2001]: 19). En este marco aparece también un conjunto de películas que, radicalizando los intercambios con la *teatralidad* en un sentido amplio, configuran lo que fue la vanguardia cinematográfica local. Señala David Oubiña que

A fines de la década de 1960 y principios de la de 1970 se escriben y se filman en Argentina varios textos y películas que, a pesar de sus notorias diferencias, comparten una exacerbación estilística radical y un magnetismo irrefrenable por el límite (2011: 31).

Más allá de su carácter extremo, siguiendo la terminología de Oubiña, o justamente por esta misma condición, varios filmes de esos años exasperaron la difuminación de las fronteras entre el cine y el teatro para provocar formas autorreflexivas y políticamente radicalizadas. Condenadas, en su inmensa mayoría, a ubicarse por fuera del reconocimiento institucional, estas propuestas golpearon desde los

bordes y de ahí la virulencia y también la libertad debido a la falta de constricciones que asumieron muchos de sus contenidos.

Junto a estas películas y puestas teatrales, es significativo que durante 1968-1969 –momento clave de convulsión política y social en Argentina y el mundo– aparecieran tres filmes fundamentales: *La hora de los hornos*, *Tiro de gracia* (Ricardo Becher, 1969) e *Invasión* (Hugo Santiago, 1969). Con *The Players versus Ángeles caídos*, éstos configuraron la avanzada vanguardista (en algunos casos también comprometida directamente como objeto de una praxis política concreta) que caracterizó a parte de la producción cinematográfica en esta segunda etapa. Sobre el documental del Grupo Cine Liberación no me detendré específicamente –salvo por algunos apuntes críticos/satíricos que esta obra-monumento efectúa sobre las prácticas pergeñadas en el marco del Di Tella–; *Invasión* y *Tiro de gracia*, por su parte, surgieron, al igual que la ópera prima de Alberto Fischerman, como títulos en los que la intermedialidad y el cruce de géneros y recursos aparecen como una de sus claves centrales. Es necesario destacar de ambas películas, más allá de las cuestiones formales analizadas más adelante, el modo en que ponen en evidencia el cruce entre artistas provenientes de diferentes disciplinas confluyendo en un proyecto común. Tanto la propuesta de Santiago como la de Becher coinciden en descentrar los lugares asignados a determinadas figuras: en *Invasión*, un compositor notable (Juan Carlos Paz) interpreta un personaje fundamental en la trama. Con relación a la decisión de haber convocado a Paz para el papel Gonzalo Aguilar plantea que “ponerlo de actor principal tenía algo de manifiesto, de reivindicación de la amistad y de las afinidades intelectuales por sobre las demandas de los oficios” (2005b: 93). *Tiro de gracia* radicaliza los cruces interdisciplinarios en la conformación de su elenco. El film

construye un fresco de época registrando en calidad de actores a varios habitués del Bar Moderno—uno de los enclaves del *círculo común* de los sesenta— entre los que encontramos a artistas plásticos (Roberto Plate, Alfredo Plank, Pérez Celis o Federico Peralta Ramos) músicos (Poni Micharvegas, Javier Martínez) y poetas (Mulet, Mariani, junto a otros miembros de *Opium*) encarnando unas criaturas de ficción débilmente provistas por la trama o directamente auto interpretándose. Se trata, como argumentaba una crítica periodística, de “personajes que llevan el propio nombre y apellido del intérprete porque aportaron su imagen visual pero también su imagen interior (aunque refractada por los elementos de la ficción)”.⁴⁵ En suma, los artistas-actores-personajes son siluetas carentes de bordes definidos, sin una adscripción determinada, en un film que expone con efectividad un sentimiento de época basado justamente en este imperativo de hibridación.

Un tercer y último momento (denominado *de reorganización de las competencias disciplinares*) empieza a delinearse a principios de los setenta, alcanzando un paroxismo con el retorno del gobierno constitucional en 1973. En paralelo a la radicalidad experimental de algunas películas y producciones teatrales, comenzó a resurgir dentro de ambas prácticas la apelación a un realismo que configuró nuevas y singulares conexiones en términos de narración y puesta en escena. La consolidación del modelo de actuación strasbergueana en varias películas —*Tute cabrero*, *Juan Lamaglia y señora* (Raúl de la Torre, 1970), *La tregua* (Sergio Renán, 1974)— posicionó en un lugar superlativo a las tendencias realistas dentro de las pantallas locales. Este no fue un movimiento privativo del cine: en el teatro, la dramaturgia absurdista de los sesenta empezó a in-

⁴⁵E.E.E.: “Tiro de gracia”, *Heraldo del cine*, 08/10/1969.

clinarse cada vez con mayor énfasis hacia la referencialidad cuyo punto último sería el surgimiento de un realismo crítico (Pellettieri, 1997).

En este nuevo contexto el campo cinematográfico se transformó una vez más dentro del recorrido histórico pautado. Los directores del cine clásico que hasta mediados de los sesenta habían resistido los embates de la modernidad cedieron definitivamente el terreno a los cineastas más recientemente incorporados a la actividad. Estos empezaron a afianzarse paulatinamente hasta ocupar el centro del campo. Solo con el fin de mencionar algunos ejemplos paradigmáticos: Soffici dejó de filmar en 1962 y Amadori lo haría en 1967; Hugo del Carril tuvo un largo período de silencio entre 1964 y 1975, año que sería el de su despedida de la realización con *Yo maté a Facundo* (1975); un año antes, Daniel Tinayre haría lo propio con su último opus, *La Mary*.

Debido al cese definitivo de la beligerancia que había caracterizado las relaciones entre viejos y jóvenes cineastas en la década anterior, en este nuevo reordenamiento producido en los años setenta algunas tendencias surgidas anteriormente, como el *realismo behaviorista*, el *realismo subjetivo* y el *cine metarreflexivo* (modelos de representación cuyas características se desarrollarán *in extenso* en el próximo capítulo), se consagraron como formas aceptadas por el público y reconocidas por la crítica.

El regreso de cineastas de principios de los sesenta que habían permanecido alejados de la producción de películas es, igualmente, un dato a tener en cuenta: Lautaro Murúa lo haría primero con *Un guapo del 900* y más adelante con *La Raulito* (1975); Rodolfo Kuhn, luego del silencio forzoso provocado por la prohibición de *Ufa con el sexo* (1968) –basada en una pieza teatral de Dalmiro Sáenz– retornaría a la realización de ficciones con *La hora de María y el pájaro de oro* (1975); José Martínez Suárez, radicado en Chile desde mediados de los sesenta y con una promisoría

carrera dentro del cine publicitario, volvió al país para rodar y estrenar *Los chantas* (1975) y *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976). Este último film se recorta como una suerte de canto de cisne de la modernidad. En su narración se vislumbra la revancha de los viejos artistas –Mario Soffici, Arturo García Buhr y Narciso Ibáñez Menta– contra esa mujer joven, fiel representante de los nuevos rostros aportados por el cine y la televisión de los sesenta: Bárbara Mujica.

Sumado a estos reingresos al campo cinematográfico debe tomarse en consideración otro fenómeno singular que fijó una de las características más importantes de esta tercera etapa. Entre 1973 y 1975 varias películas dirigidas por los artífices del nuevo cine alcanzaron un enorme éxito de taquilla. En este apartado aparecen dos largometrajes dirigidos por Leonardo Favio: *Juan Moreira* (1973) y *Nazareno Cruz y el lobo* (1974), en el que el director produjo una conversión definitiva hacia las formas populares premodernas representadas por la gauchesca y el melodrama de radioteatro.⁴⁶ El suceso público también alcanzó a títulos que proponían diversas búsquedas narrativas y estéticas, como *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974), *Boquitas pintadas* (Leopoldo Torre Nilsson, 1974) y *Los gauchos judíos* (Juan José Jusid, 1974). Coronando la popularidad obtenida apareció una ópera prima que consolidaba el nuevo rumbo de la cinematografía: *La tregua*, dirigida por Sergio Renán, un actor fundamental de la renovación y director teatral y televisivo de algunas propuestas innovadoras.⁴⁷ Es-

⁴⁶Mientras *Los muchachos de antes no usaban arsénico* puede pensarse como alegoría de la derrota de una generación, el siguiente film de Favio, *Soñar, soñar* (1976) marca también un punto de quiebre, una instancia en la que el espectáculo que intentan montar los protagonistas solamente logra llevarse a cabo tras las rejas de una prisión.

⁴⁷Esta fue, además, la primera película argentina en recibir una nominación a los pre-

tos filmes atestiguaban la consagración definitiva de los realizadores protagonistas de la modernidad posicionando por primera vez a este grupo en el centro del campo. Sin embargo, la reactivación de las políticas represivas mediante la puesta en funcionamiento de la Triple A, las listas negras y las persecuciones a los artistas evidenció que el sueño de la modernidad se convertiría rápidamente en una pesadilla. El golpe de 1976 terminaría de desarticular las transformaciones y las relaciones de intercambio entre el cine y el teatro en tanto estrategias conjuntas de autolegitimidad y retroalimentación. Tras el inicio de la dictadura todavía persistieron algunos ejemplos puntuales de cruce –*La nona* (Héctor Olivera, 1979, basada en la pieza teatral de Roberto Cossa)– pero la diáspora de los actores y directores, la desaparición de algunos artistas de ambos campos y principalmente, el fortalecimiento de la censura previa y la autocensura como estrategias de supervivencia, pautaron los movimientos de los artistas afianzados durante los años previos. Si el alejamiento de la actividad en el campo local debido al exilio o al abandono de la producción signó el desenvolvimiento posterior de un conjunto significativo de agentes, el silencio de los que permanecieron en Argentina fue la opción de otra parte considerable. La intrusión máxima del campo de poder en el campo intelectual y la desarticulación completa de su autonomía se sintieron como nunca antes en el país. Como efecto de esta situación se produjo el ocaso de las experiencias modernizadoras y el fin de una época basada tanto en las estrategias de legitimación horizontal entre los artistas como en los intercambios continuos y, en algunos casos, en la arbitraria indeterminación entre las disciplinas.

mios Oscar en la categoría mejor film en idioma extranjero.

| CAPÍTULO 2 |

Entreacto teórico

Antes de comenzar con el análisis de los vínculos que las puestas en escena y los recorridos narrativos formulados por el cine moderno de los sesenta entablaron con estos mismos elementos provenientes de la teatralidad de la época, es necesario detener por un momento la marcha para poder delinear las características de los modelos de representación sobre los cuales las obras singulares dialogan y se afirman.

Asumidos como configuraciones teóricas, los modelos de representación no buscan subsumir las singularidades de cada film en concreto; por el contrario, estos apuntan a operar como herramientas de análisis que faciliten organizar el magma complejo de la producción del cine moderno. Según advierte Vicente Sánchez-Biosca, configurar constructos de esta clase permite “proponer una guía interna que sirva para estructurar todos sus objetos, para ordenarlos, para que sea posible justamente captar las diferencias y, por esta misma razón, para poner al descubierto sus analogías” (1990: 28). Frente a un pensamiento fuertemente arraigado que postula que no pueden establecerse unos *parámetros de lectura* en la heterogeneidad espectacular y narrativa que estalla con el advenimiento de la modernidad cinematográfica, se propone aquí pensar en la existencia de un conjunto de tendencias estables (o, al menos, estables en su continua variación). A través de ellas es factible adentrarse en el examen de estrategias narrativas y de puestas en escena concretas (y, por ende, unívocas) implementadas por las películas.

Construir la historia de los cruces del cine con relación al teatro (o la teatralidad) en los sesenta a partir de la clasificación⁴⁸ de unos modelos de representación posee una ventaja suplementaria. En primer lugar, su incorporación habilitará revisar ciertos acuerdos. Retomando algunas ideas esbozadas en la Introducción, las categorías aplicadas infinitamente y sin discusión hasta el presente por la historiografía tradicional resultan incompletas al momento de analizar en profundidad las particularidades internas de las películas. En tanto los agrupamientos canónicos brindan indicios sobre los posicionamientos de los artistas con relación a sus pares y frente al campo –es decir, en tanto se trata de nociones atentas a formular hipótesis sobre la trama sociocultural más que sobre los productos desprendidos de aquella– terminan volviéndose herramientas ineficaces para dar cuenta de los cambios en el nivel formal generados por las obras del cine moderno argentino. Por esta razón, es útil establecer una revisión en función de adecuar los fenómenos al análisis, convirtiéndolos, por tanto, en un *corpus* aplicable no solo al estudio particular de las relaciones entre el teatro y el cine durante la época en cuestión, sino también pasible de ser trasladado a exámenes de otra clase.

Los planteos de Christian Metz en un ensayo contemporáneo al fenómeno analizado aquí exhiben con claridad el grado de desconcierto y fervor que generó en la crítica (y en la historiografía posterior) la

⁴⁸El término “clasificación” remite a la acepción que Gilles Deleuze le imprime en una entrevista en la que reflexiona sobre la metodología aplicada en sus *Estudios sobre cine* *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. Deleuze describe su trabajo como “una historia del cine, pero una ‘historia natural’”. Se trata de clasificar los tipos de imágenes y los signos correspondientes de la misma manera como se clasifican los animales” (1996: 64).

asunción de nuevas formas de representación cinematográfica. Discutiendo las aserciones sobre el cine moderno europeo como un quiebre radical, como el surgimiento de instancias de avasallamiento tanto de la narración como del espectáculo, Metz argumentaba que

todo el mundo coincide en reconocer que el nuevo cine se define por el hecho de que ha “superado”, “rechazado” o “hecho estallar” algo; pero la identidad de ese algo –espectáculo, relato, teatro, “sintaxis”, significación unívoca, “tretas de guionista”, etc.– varía notablemente de un crítico a otro (Metz, 2002 [1966]: 210. Destacado en el original).

La crítica y las investigaciones académicas locales han estado signadas por una perspectiva similar.

Si cualquier persona se adentrara en la historia del cine nacional guiándose exclusivamente por las características temáticas y procedimentales de ciertos filmes contemplados dentro de alguno de los supuestos movimientos –Generación del 60, Grupo de los cinco, Cine underground–, tales divisiones le resultarían especialmente inoperantes al momento de detectar los criterios estilísticos, si los hubiera, que fundamentaron tales compartimentaciones. Solo para mencionar algunos casos muy evidentes: *Los jóvenes viejos* (Kuhn, 1962) posee una relación prácticamente nula en cuanto a sus estrategias formales –realismo dispersivo, recurrencia a introducir acciones débiles o inconducentes, quietud y corporalidades inertes– con otra obra categorizada como perteneciente a la misma corriente, como *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), en la que se vislumbra un proceso de toma de conciencia del protagonista sobre la base de un realismo que en ciertos tramos (la secuencia del eclipse en la que se exhibe la concreción de un ritual) transgrede la objetividad para abrazar lo mítico y, en líneas

generales, una narración que apunta a la crítica abierta de un estado de cosas en términos sociales. Otro tanto sucede con el alto grado de indeterminabilidad entre realidad y ficción, entre tiempo presente y recuerdos/fantasías que impera en un film como *Tiro de gracia* (1969, Ricardo Becher) con relación al exasperado verismo cotidiano que impregna la narración de *Juan Lamaglia y Señora* (Raúl de la Torre, 1970), ubicadas ambas, no obstante, dentro de lo que usualmente se conoce como parte del “Grupo de los cinco”.

Es en este punto donde el análisis textual aparece como un campo fructífero desde el cual saldar cuentas con una tradición terminológica que termina siendo una limitante al momento de estudiar el fenómeno de manera global. Solo partiendo del deseo de entender las obras como producciones de sentido, de ver en ellas sus particularidades formales para, *a posteriori*, observar su desenvolvimiento en el campo artístico, podrá efectuarse un examen más abarcador de una época cuya peculiaridad fue la de moverse, como ya se dijo, bajo una lógica de *irrupción* que hizo viable la emergencia de apuestas estéticas muy diversas entre sí. Lo que se pretende con ello, siguiendo con lo que proponía Barthes refiriéndose a la literatura, es la posibilidad de concretar una “historia de las formas significantes” (2003 [1964]: 216) sobre la base de la identificación de modelos de representación vigentes durante la época. Y esto es factible exclusivamente retornando a las obras para considerarlas como lugar primordial de análisis. Desde el examen inmanente, como se demostrará a continuación, será posible desnaturalizar a estas familias disfuncionales y construir, en cambio, otros recorridos que permitan, por ejemplo, poner en contacto un film como *Pajarito Gómez...* (Rodolfo Kuhn, 1965) con otro aparentemente distante, como *Mosaico* (Néstor Paternostro, 1968).

El establecimiento de modelos de representación, la conformación de parámetros teóricos de análisis, toma como premisa ordenar la interpretación de las producciones fílmicas sobre la base de la recurrentia de procedimientos narrativos y de puesta en escena. En tal sentido, estos constructos no pretenden imponerse como nuevos corsets desde los cuales encasillar a las obras o a sus realizadores. La primacía de estas categorías permitirá, en otro orden de cosas, dejar de lado por un momento la trascendencia que la “teoría del autor” adquirió en gran parte de los estudios dedicados al cine de los años sesenta. La comprensión de la existencia de distintos modelos en las películas facilitará observar cómo en un mismo director se producen pasajes y cercanías con algunos de ellos (o con varios) a lo largo de un período no muy extenso de tiempo. Un paradigma de estas transformaciones estilísticas en un mismo creador aparece, por ejemplo, al mirar de manera rápida la trayectoria de Rodolfo Kuhn. En sus dos primeros largometrajes, Kuhn se inclinó hacia un realismo exasperado, articulado en torno a la captación del vacío existencial de unos sujetos; en un segundo momento, esta línea (propia de un modelo específico) perderá dominio frente a la primacía de lo metarreflexivo que se tornará pregnante en filmes como *Pajarito Gómez...* y *Ufa con el sexo* (1968) y que, más adelante, ya promediando la década siguiente, adoptará la forma de una subjetividad poética en la cual las coordenadas realistas retornan, pero escindidas en una obra como *La hora de María y el pájaro de oro* (1975).

Por lo demás, es complejo intentar postular la existencia de una efectiva *política de los autores* teniendo en cuenta unas trayectorias individuales que, desde su mismo nacimiento y evolución, debieron sufrir vicisitudes que hicieron que los desenvolvimientos individuales aparecieran como gestos espasmódicos. Cada una de las películas

de los realizadores que fogonearon la modernidad cinematográfica en Argentina

corría el riesgo de ser la última y, por lo tanto, esos filmes no pueden ser vistos como promesas a cumplir por obras siguientes, sino solo como textos unitarios de mayor o menor eficacia, insertos con esfuerzos en un contexto hostil (Félix-Didier, Listorti y Peña, 2001: 187).

Bajo un trasfondo de impedimentos y dificultades, las continuidades fueron menos frecuentes que las disonancias internas. Con referencia a su trayectoria cinematográfica posterior a *La casa del ángel*, *El secuestrador* (1958) y *La caída* (1959) Torre Nilsson comentaba: “no creo que mi filmografía ulterior pueda ser tildada de inconsecuente o incoherente. Sí creo que sufriría circunstancias adversas que en el breve lapso de esos tres títulos no se hacían evidentes” (en Couselo, 1985: 152). Atendiendo a un enfoque que elimina cualquier versión romántica de los cineastas como “artistas puros” para incluirlos en los vaivenes del campo cultural específico y, no menos importante, del mercado que habilitó (o no) su existencia, será posible entablar un pensamiento sobre su desempeño en esta etapa signada por múltiples oscilaciones en lo simbólico, lo político y lo económico.

La dilucidación de modelos, por otra parte, no apunta a encuadrar a las películas de manera constrictiva y excluyente dentro de alguna de estas definiciones. “La relación entre esta práctica y los modelos discutidos –advierde Ismail Xavier– no es simple, y sería falso considerar esos modelos referencias absolutas destinadas a orientar una categorización mecánica de los filmes” (2008 [2005]: 221). En este sentido, cabe recuperar las aclaraciones efectuadas por Sánchez-Biosca en su propio recorrido metodológico. Postulando las relaciones conflicti-

vas entre estas formas teóricas y su puesta en funcionamiento en las obras singulares, el autor propone una mirada dialéctica y, por lo tanto, dinámica entre los textos fílmicos y los términos que los agrupan:

todo film no puede ser por menos que híbrido, pues éste no solo es el lugar donde se produce el encuentro traumático y productivo a un mismo tiempo entre distintos modelos de representación teóricos, ni tampoco únicamente lugar de perversión de aquellos, espacio de fuga constante respecto a las tipologías asentadas por los modelos, sino sobre todo el único lugar concreto, empírico, diferencial, sobre el cual es posible deducir la pureza de los modelos abstractos, de las estructuras tipo (1990: 29).

Frente a una pureza verificada exclusivamente en el campo de la abstracción teórica, los filmes se manifiestan como lugares de convergencia de diferentes modelos de representación. De la hegemonía de determinados procedimientos o, si se quiere, apelando por una vez al utillaje conceptual formalista, de la existencia de “principios constructivos”, dependerá la mayor cercanía de un texto fílmico a alguno de ellos en particular. Sin embargo, esta adhesión no lo transforma en paradigma pleno de determinado mecanismo de construcción narrativa y de puesta en escena. *Tres veces Ana* (David Kohon, 1961) es un ejemplo cabal de la convergencia de modalidades interactuando en un film. Por su misma estructura episódica, la obra de Kohon articula una hibridación que hace que, mientras la primera y segunda parte se encuentren mayormente inclinadas al realismo, la tercera esté contaminada por mecanismos que buscan hacer prevalecer la subjetividad y la fantasía. En esta última, dicho predominio impregna los distintos elementos del andamiaje audiovisual –la iluminación, los movimientos

de cámara, la construcción sobre la base de la subjetiva indirecta libre– frente al realismo más llano que impregna las dos terceras partes del relato. Aunque la parcelación en tres bloques autónomos que propone la cinta torna proclive que las diferencias sean más claramente delimitables, la coexistencia de procedimientos pertenecientes a los distintos modelos de representación propuestos en un mismo texto fílmico se verifica en la totalidad de las producciones de aquellos años.

Sin lugar a duda, los rasgos que permiten distinguir un modelo por sobre otros dan cuenta de predilecciones estéticas, y estas últimas a su vez alumbran en alguna medida la existencia de preferencias autorales. Sin dejar de reconocer esta cuestión, también es necesario preguntarse por razones de otro tipo. En los sesenta (y en todas las épocas) la modificación de las elecciones estilísticas, la aparición de determinados recursos o el declive de otros estuvieron también asociados con los vaivenes experimentados en ámbitos situados por fuera de la relación de un cineasta con su creación. No es ocioso recordar, en tal sentido, que el surgimiento o el ocaso de determinados rasgos en las películas deja traslucir también los vínculos que esas operaciones formales guardan con las transformaciones en otros campos de las producciones simbólicas o incluso con relación a movimientos históricos en términos más generales. Debido a la necesidad de abordar el objeto-cine a través de una mirada interdisciplinar demuestra su utilidad pensar la aparición de ciertos rasgos constitutivos de los tres modelos de representación dominantes en el cine moderno argentino –a saber: el *realismo behaviorista*, el *realismo subjetivo* y el *cine metarreflexivo*– con relación a una serie de elementos evidenciados en las prácticas teatrales contemporáneas a las películas en cuestión.

En un sentido más profundo, la dimensión diacrónica de la Historia apunta, de acuerdo a lo expresado por Sánchez-Biosca,

en una doble dirección: por una parte, hacia los filmes, los representa en su sucesión, en sus intercambios, en sus préstamos, en sus retrocesos y avances; pero, por otra, también hace lo propio con los modelos de representación, los ataja en su progreso, su transformación, desaparición y definición (1990: 30).

Incluyendo a la Historia como un factor dinamizador evidente, se evita el riesgo de caer en una mirada que impida ver mutaciones internas en ambos planos: en el de las producciones de un determinado cineasta, pero también en las propias transformaciones vivenciadas por los distintos modelos a lo largo del tiempo.

Los tres modelos de representación frecuentes en el cine moderno argentino

En el capítulo dedicado al análisis de la “narración de arte y ensayo”, David Bordwell propone la existencia de tres esquemas procesales que determinaron las estrategias narrativas y estilísticas de algunas producciones de corte innovador y rupturista surgidas desde la posguerra: el realismo objetivo, el realismo subjetivo y el comentario narrativo. (Cfr. Bordwell, 1996 [1985]: 205 y sigs.). Según Bordwell, estos elementos operan simultáneamente dentro de las películas, dotándolas de una fisonomía distintiva con respecto al cine clásico, punto central a partir del cual articula su desarrollo teórico.

La cercanía entre los esquemas enunciados con relación a los modelos de representación propuestas –el realismo behaviorista, el realismo subjetivo y el cine metarreflexivo– son evidentes. Sin embargo,

es imprescindible esbozar algunas cuestiones respecto a los mismos que permitirán trazar, a su vez, la particularidad del propio enfoque, así como la singularidad de su funcionamiento.

De acuerdo con la crítica efectuada por David Oubiña a la *Post-Theory* –de la cual el recorte epistemológico del texto de Bordwell representa uno de sus puntales más afianzados– existe un problema fundamental dado por el horizonte de partida, esto es: el *cine clásico de Hollywood*. Según Oubiña, la principal limitación que tiñe toda esta orientación teórica radica en que el autor de *La narración en el cine de ficción* “tiene en mente un cierto modelo cinematográfico y procura imponerlo como un prisma a través del cual pueden iluminarse todas las películas” (Oubiña, 2008: 75). En otras palabras, adentrarse en las características del cine moderno concibiéndolas exclusivamente como subversiones a una norma unívoca (clásica) constituye necesariamente un forzamiento del objeto que termina por asumirlo como una expresión de cierta negatividad respecto a una forma hegemónica. Esto se evidencia tomando como ejemplo una de las innumerables comparaciones que Bordwell efectúa entre la narración clásica y la *de arte y ensayo*: “Hemos visto que el cine clásico enfoca las expectativas del espectador hacia la cadena causal continua configurando la duración dramática del argumento sobre planos explícitos. Pero el cine de arte y ensayo generalmente *está falta* de tales recursos” (1996 [1985]: 207. El subrayado es propio). Esta idea de falta manifiesta con claridad la posición ideológica que advierte Oubiña en estos textos. El cine moderno, según Bordwell *es*, antes que nada y sobre cualquier rasgo específico y, por ende, positivo, aquello que *no es* una narración clásica.

Bordwell, al igual que Kristin Thompson y, en general, toda la *Post-Theory*, “no deja de considerar las estructuras unificadoras y ho-

mogeneizantes del sistema narrativo como una especie de a priori ontológico” (Oubiña, 2011: 37). Si bien en gran medida el cine moderno constituye un punto de ruptura con relación al canon hegemónico impulsado en los años precedentes, su existencia no debe juzgarse exclusivamente como una mera estrategia de oposición. Postulando esto, la *Post-Theory* niega la singularidad de las innovaciones del movimiento al concebirlas exclusivamente como factores de distancia/disrupción respecto al pasado inmediato.

Estableciendo una abierta polémica frente a perspectivas de este tipo, presentes ya en la crítica de los años sesenta, Metz argumentaba contra toda una panoplia de antagonismos expresados en diversas dicotomías:

espectáculo y no-espectáculo, teatro y no-teatro, cine improvisado y cine concertado, desdramatización y dramatización, realismo fundamental y artificio, cine de cineasta y cine de guionista, cine del plano y cine de la secuencia, cine de prosa y cine de poesía, cámara sensible y cámara “borrada” (2002 [1966]: 228).

Analizando de manera dialéctica y complejizando las dicotomías usuales, Metz contraponía un dato fáctico que evidenciaba la parcialidad de estos acercamientos. En sus términos:

ninguna de estas oposiciones consigue, a nuestro juicio, dar cuenta de la especificidad del cine moderno. En cada uno de esos emparejamientos de categorías, *el rasgo considerado “moderno” aparece en demasiadas películas de ayer y está ausente en demasiadas películas de hoy*. Cada una de estas antítesis se ha lanzado en referencia implícita a ciertos filmes del pasado y a ciertos filmes modernos, (...) pero *sin un esfuerzo suficiente por tomar en cuenta el mayor número posible de datos históricamente conocidos* (2002 [1966]: 228. Las cursivas me pertenecen).

En tanto la construcción de modelos de representación busca justamente englobar la mayor cantidad de casos históricamente presentes en el cine moderno, anteponer la oposición como cualidad diferencial primordial provoca que se sustancie un recorte en el cual esta tendencia histórica termina aflorando exclusivamente como anomalía frente a unas reglas de juego consensuadas como “naturales”. Esto es lo que plantea asumir la modernidad como una desviación y no, de acuerdo a lo que se propone aquí, como una proposición de parámetros distintivos, algunos ya presentes en el cine del pasado, que en el nuevo contexto específico adquieren una potencia singular o bien renovada.

Esto último no desconoce el hecho de que en gran medida los realizadores del nuevo cine argentino asumieron su ingreso al campo y sus prácticas específicas bajo tácticas concretas de ruptura con el cine clásico-industrial (tema ya abordado en el capítulo anterior). Lo que se intenta evitar, en todo caso, es el arribo de un pensamiento que coloque a ambos aspectos desde una mirada evolucionista de tipo positivista en la que, tanto las estrategias como las creaciones, aparezcan como superaciones de contradicciones pretéritas. En este sentido, el realismo impulsado por el cine de los sesenta (como una de las marcas indelebles del nuevo cine) no vino a resolver una carencia de la que adolecían las películas del pasado, sino que, más bien, responde a una demanda distinta en el modo de asumir las ficciones con relación al referente real inmediato y también en la forma en que fueron recibidas.

En función de esta mutación de la perspectiva, las transformaciones visibles en esta época aparecen, más que (exclusivamente) como figuras de confrontación con el pasado, como objetos desde los cuales es viable construir un pensamiento sobre sus singularidades positivas. Derivada de esta conversión, brota con fuerza un enfoque encamina-

do a detectar su correlato respecto a las alternativas experimentadas en otras disciplinas artísticas. Ampliando el espectro desde lo intradisciplinar a lo intermedial es posible obtener, a su vez, una explicación más compleja de los fenómenos al mismo tiempo que se observa de qué manera las innovaciones aplicadas en otras artes incidieron (puede sustituirse esta palabra por “dialogaron”, “coadyuvieron” y otra serie de acepciones que apuntan a determinar un vínculo) en la configuración de modelos de representación específicamente cinematográficos (y estrictamente modernos).

Tomando en cuenta estas precauciones, los esquemas formulados por Bordwell devienen, no obstante, operativos en la medida en que se ajusten parcialmente a los elementos que confieren un estatuto particular a las producciones del cine argentino de la época. El desafío está en problematizar sus rasgos buscando trascender las limitaciones que su propio sistema teórico prescribe.

Según el autor, “las nuevas convenciones estéticas exigen apoderarse de otras ‘realidades’: el mundo aleatorio de la realidad ‘objetiva’ y los estados pasajeros que caracterizan la realidad ‘subjetiva’” (Bordwell, 1996: 206). A su vez, en paralelo al engrosamiento del realismo por una doble vía, un tercer modelo, aquel englobado dentro de la categoría de *cine metareflexivo*, emerge lentamente durante esos años. Se trata de una tendencia que lograría cobrar fuerza más tardíamente que las anteriores y cuyo perfil aparece en gran medida como una impugnación radical tanto hacia el realismo propiciado por las formas behavioristas o subjetivas como, en líneas más profundas, hacia las narraciones y puestas en escena orgánicas del cine anterior.

El realismo behaviorista, el realismo subjetivo y el cine metareflexivo configuran tres formas diferentes e interrelacionadas de cons-

trucción de las narraciones y las puestas en escena. Estos modelos, en suma, coagulan diversos procedimientos que, al operar en conjunto al interior de los filmes particulares, plantean las distancias con relación al cine clásico. “Frente a un cine de integración narrativa fundado sobre el montaje en continuidad y la construcción de una diégesis transparente” –sintetiza Domènec Font, enumerando los aportes de la modernidad en este terreno–, el espectador se topa con “un cine de dispersión narrativa, repleto de vacíos y elipsis y fundamentado en nuevas relaciones con el espacio-tiempo” (2002: 265). Recorridos narrativos, articulación del espacio y organización del tiempo: son estos los campos de análisis que abren una vía fecunda al momento de identificar la aparición de distintos modelos de representación en la modernidad y, por tanto, los ejes centrales a partir de los cuales se organizará el itinerario analítico.

Retomando la caracterización de los tres modelos de representación propuestos, mientras los dos primeros tuvieron a su cargo una expansión de los límites del realismo al introducir una concepción original de la temporalidad (los tiempos vacíos, lo aleatorio, el debilitamiento de las relaciones causales) y de la subjetividad (el predominio del mundo onírico y la importancia que adquiere el trabajo de la memoria), es en la intrusión de lo comentativo y de la abierta reflexividad sobre el medio que caracteriza la tercera variante donde este tipo de narraciones configura un salto radical. Con ello las ficciones tienden a superar definitivamente el borramiento de las marcas de enunciación, propias del modelo narrativo clásico, en función de la asunción de un nuevo tipo de discurso, autoevidenciado como tal. Meditando sobre las limitaciones encontradas por un conjunto de cineastas con relación a los supuestos del realismo (con Jean-Luc Godard como uno de sus principales exponentes), Pascal Bonitzer determina la existencia de un cine minoritario

al que califica como eminentemente moderno. Este “se caracteriza generalmente por una pérdida de confianza en las virtudes del realismo, o por una constatación de su ahogo” (2007 [1982]: 91).⁴⁹

Por su capacidad de irrumpir más tajantemente en la homogeneidad del relato con el fin de violentarlo, de exasperarlo en algunos casos hasta el límite,⁵⁰ lo metarreflexivo se advierte en un plano más plenamente radical que los restantes esquemas. Se trata, a diferencia de los anteriores, de una estrategia narrativa y espectacular en la que prevalece lo no-realista, debido a que, como señala Ismail Xavier revisando las propuestas fílmicas y conceptuales del cine de vanguardia, es “un arte que busca provocar extrañeza, que denuncia su presencia ostensiva como objeto no natural y trabajado, y que no permite un acceso inmediato (sin mediación de una teoría) a sus convenciones y criterios constructivos” (2008 [2005]: 133). En consecuencia, este modelo

⁴⁹Antes de seguir avanzando en la caracterización de los modelos, sería importante dejar asentada la conexión que estos mantuvieron con algunas experiencias cinematográficas de la modernidad europea. Mientras el behaviorismo planteó una relación directa con el cine de Michelangelo Antonioni (sobre todo el iniciado con *La aventura*), el realismo subjetivo entabló un contacto con las narraciones impulsadas, sobre todo, por la figura de Alain Resnais. Por último, el cine metarreflexivo dialogó con los filmes de la primera etapa de Godard, un cineasta que tuvo en Argentina una recepción tardía a diferencia de los anteriores.

⁵⁰Oubiña se refiere a algunas de estas formas como *narraciones de lo extremo*. Estas “no hacen más que cumplir de manera exacerbada las ambiciones de un arte moderno: llevar el lenguaje al límite para probar su resistencia, arrastrarlo hasta ese confín donde se abisma y encuentra su punto ciego. Donde convoca inevitablemente al silencio” (Oubiña, 2011: 30). En la propuesta que se trazará a partir de ahora, algunas películas pertenecientes al cine metarreflexivo responden a este trayecto de autoinmolación mientras que otras se mantienen unos pasos detrás de estos precipicios. Son estas últimas narraciones comprensibles que, sin embargo, se ven interferidas sistemáticamente por procedimientos disruptivos que se retrotraen sobre el propio discurso y sus particulares mecanismos de articulación de sentidos.

tiende a desmotivar al lector en su intento de relacionarlo con las realidades existentes fuera de las obras. Lo que no impide que, en el seno mismo de este aparente irrealismo, una legitimación del nuevo estilo sea propuesta a partir de su compatibilidad con un cierto tipo de realidad (133).

Pero, además de este rasgo que lo enlaza a los procesos propiamente modernos visibles desde las vanguardias históricas, el alto grado de autorreflexividad que conlleva su uso lo instala en un terreno fértil desde el cual pensar algunas cuestiones sobre las tomas de posición de los agentes intervinientes partiendo, no ya de sus declaraciones de intención sino de lo que efectivamente exponen sus creaciones. Como el arte conceptual que cobró fuerza en la escena local desde mediados de los años sesenta (Giunta, 2008 [2001]; Longoni y Mestman, 2008 [2000]), este modelo surge como un correlato cinematográfico en el que los textos se abren a la interpretación y producen sentidos en la medida en que provocan elucubraciones sobre sus propios procesos de construcción más allá de lo que estos afirman como contenido. Se trata, en síntesis, del punto más alto del modernismo, según como lo entiende Arthur Danto. Trazando ideas sobre el desarrollo histórico de las artes visuales, Danto señala que

el modernismo marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte en cierto sentido, se vuelve su propio tema (1999: 29).

No se trata de asir la realidad desde la idea de captación de un “trozo de vida” (objetivo que movilizó las operaciones del realismo

behaviorista), ni tampoco de dar cabida a la aparición de los contenidos mentales –los recuerdos, los sueños– como estratos indiferenciados con relación a la vigilia (cualidad ésta convertida en principio constructivo del realismo subjetivo), sino de proponer un pensamiento sobre las propias estrategias invocadas para la enunciación. Si los diferentes realismos, behaviorista o subjetivo, se vinculan con las distintas variantes dramáticas y espectaculares de los sesenta (el realismo reflexivo, el realismo crítico, el absurdismo), el cine meta-reflexivo apunta en primera instancia una relación directa con los postulados del distanciamiento brechtiano y, en sus variantes más radicales, con las formas impulsadas por la teatralidad emanada por los *happenings*, las ambientaciones y el arte de los medios.

El robustecimiento de los alcances del realismo

Según la concepción de Santos Zunzunegui, el realismo “aparece como una mera cuestión de eficacia histórica y queda de una vez por todas desvinculado de cualquier dimensión fotográfica o naturalista” (2005: 50). Mediante esta reconfiguración del término en función del contexto específico (sociohistórico) en el que se lo invoca, Zunzunegui resuelve un problema esencial: ¿por qué la apelación al realismo ha operado como un rasgo de distinción de producciones tan diversas en épocas dispares? Utilizando un ejemplo local: la noción de “cine realista” ha servido para clasificar a obras pertenecientes a concepciones disímiles como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) y *Alias Gardelito*. Lo interesante del caso radica en que cuando surgieron los protagonistas de la modernidad teatral y cinematográfica adujeron que las formas que ellos se encontraban propiciando desde sus creaciones adquirirían validez atendiendo a los modos novedosos de

acercamiento a aquello que era objeto de las ficciones, distintos de los procedimientos implementados en el pasado. Para los creadores más jóvenes, sus innovaciones resultaban distintivas justamente por ser estas “efectivamente realistas” por contraposición a la impostura adjudicada a las obras del cine clásico. Más ilustrativo todavía resulta considerar que, con el surgimiento de una nueva hornada de realizadores en los años noventa –Pablo Trapero, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, Lucrecia Martel, entre otros– estos bosquejaron una argumentación similar buscando apartarse de la estética dominante en el cine de los años ochenta, la cual no fue otra cosa que una última etapa del movimiento iniciado con anterioridad a la dictadura.

Debido a la maleabilidad que asumió el mote de realista a lo largo de la historia del cine y el teatro, asumir su cariz contextual habilita a eliminar razones ontológicas sobre el “deber ser” del realismo; por contrapartida, lo que se obtiene es su reconfiguración, es decir su reacomodamiento a diversas demandas, por la senda de su eficacia en un momento histórico determinado. En este sentido, si la salida al paisaje concreto de la selva misionera, la recurrencia a cierto estilo documentalizante en las decisiones de puesta en escena y la inclusión de conflictos económico-sociales de los sectores subalternos fueron algunas de las estrategias narrativas y espectaculares de *Prisioneros de la tierra* para encausar la realidad desde un relato de ficción, en los sesenta estas posturas se rearticularían permitiendo la aparición de otros, también encaminados a una acentuación de unos modos de figuración verista en la pantalla. De acuerdo con el recorrido establecido por Xavier, estas tendencias, igual que sucede con la estilización y la vanguardia, no son términos que puedan comprenderse sin la justificación de su uso en un campo sociohistórico determinado:

“Conceptos como realismo, vanguardia, representación –argumenta Xavier– no son de lectura inmediata y exigen un contexto dentro del cual adquieren un significado particular” (2008 [2005]: 222). En función de esta premisa de base, no puede más que concluirse que “hay muchos realismos y muchas vanguardias” (222).

Siguiendo los planteos de Zunzunegui, “cualquier técnica que, en un momento histórico, nos ofrezca una representación reveladora de la realidad, que aumente nuestra conciencia de la misma, podrá ser catalogada de ‘realista’” (2005: 50). A la filmación en locaciones por contraposición al rodaje en estudios, una bandera ya para ese momento enarbolada por el realismo cinematográfico del cine clásico mucho antes de la irrupción de la modernidad,⁵¹ los cineastas adhirieron otros recursos: una profundización en el habla coloquial, las actuaciones introspectivas, la aparición de acciones carentes de sentido y unos calculados vacíos narrativos. A partir de esas herramientas, utilizadas

⁵¹En sus declaraciones, los realizadores del nuevo cine se mostraron en general renuentes a reconocer el hecho de que ya existía una tradición de filmaciones en exteriores en varias películas del pasado. Quizá una excepción a esta tendencia es la postura tomada por José Martínez Suárez: “Para mí, la película *Apenas un delincuente* (1949), rodada por Hugo Fregonese casi completamente dentro de una cárcel, fue un punto de giro del cine argentino. Fregonese decidió auténticamente, y no por cuestiones financieras, salir con la cámara a la calle. Al abrir la ventana se ve una callecita, mientras que hasta aquel momento en el cine argentino al abrirse la ventana se veía un árbol de mentira”. (en Valles, 2014: 150). Con todo, su argumentación sigue expresando una visión en la que este tipo de representación aparece como una “anomalía” que dista de tomar la forma de una estrategia de representación por derecho propio. Contrariamente a la creencia difundida en la mentalidad de los directores modernos, existió durante el cine clásico-industrial una idea fuerte que asoció “realismo” con el abandono del rodaje en estudios y la filmación, aunque fuera en algunos tramos narrativos en particular, en locaciones. Para un análisis de la presencia continua de los espacios naturales en el cine clásico argentino puede consultarse el trabajo de Ana Laura Lusnich sobre el drama social-folclórico (2007, en particular 145-165).

profusamente en una cantidad considerable de películas de los sesenta, se expandieron los terrenos del realismo hacia otros horizontes no explorados con regularidad dentro del cine hegemónico anterior. Si el realismo clásico era predominantemente paisajista y buscaba adentrarse en los territorios de la naturaleza (tomando sus antecedentes tanto de la pintura finisecular como del western norteamericano y de otras formas cercanas), los nuevos avances tecnológicos (cámaras livianas, sonido directo) facilitarán la inclusión de acciones en las grandes ciudades y los espacios urbanos en general como forma de enmarcar las historias en un presente concreto e inmediatamente reconocible. Al mismo tiempo, las nuevas narraciones pretendieron abandonar las distinciones maniqueas de los personajes y el mensajismo como carga explícita en los relatos. Lo que ocurrió en esta época, más que una ruptura tajante con las búsquedas del pasado “fue un proceso de radical resemantización que conservaba la palabra (‘realismo’) pero la separaba de la estética realista y su carga normativa” (Gilman, 2003: 316).

“¿Qué es lo *real*?”, se interrogaba Roland Barthes al reflexionar sobre las posibilidades de una literatura que respondiera a lo que usualmente se coloca dentro de las zonas gobernadas por el realismo. Su respuesta abría el juego a la existencia de variados caminos. Según Barthes, existían infinitudes de matices desde las cuales configurar una relación con el referente:

lo *real*, en sí mismo, nunca es nada más que una inferencia; cuando se declara copiar lo real, ello quiere decir que se ha elegido una determinada inferencia y no otra: el realismo, en su mismo nacimiento, está sometido a la responsabilidad de una elección; éste es un primer defecto de base, propio de todas las artes realistas, desde el momento en que se les supone una verdad en cierto modo

más bruta y más indiscutible que la de las otras artes, llamadas de interpretación (2003 [1964]: 224).

La mutabilidad de un término convertido en señal identitaria de las producciones de la modernidad abre un espectro en el cual el realismo aparece como un horizonte que durante los sesenta pautó diferentes estrategias. En este tiempo “se visualiza, mayormente, la condición *nómada*, del realismo en el cine argentino y su aturdida fórmula de incrustación en los diversos modelos narrativos” (Valdez, 2014: 175). Debido a la multiplicidad de acepciones que pueden tornarse aceptables al momento de arrojar unas definiciones, deben ajustarse las razones por las cuales en esta investigación se decide mencionar exclusivamente a dos modelos de representación surgidos en los sesenta dentro de sendas variantes de la representación de la realidad. ¿Cuáles son, entonces, las diferencias entre el realismo behaviorista y el realismo subjetivo?

En el primer caso, es necesario justificar los motivos por los cuales se optó por denominar a uno de estos modelos como behaviorista en lugar del “realismo objetivo” al que se refiere Bordwell. Esto por una sencilla razón: la noción de objetividad carece de fundamento en cualquier operación en la que intervenga la ficción. Como señala acertadamente Metz, “un film no es nunca objetivo, es siempre el correlato de una mirada”. De esto se desprende que, aunque las operaciones enunciativas pretendan intervenir lo menos posible sobre los aspectos captados por la cámara, esta no desaparece ni se *objetiviza*. Como concluye Metz, “la ‘puesta en presencia’ no elimina la ‘puesta en escena’, no es sino otra forma de ésta” (2002 [1966]: 216). El hecho de que el cine moderno apuntara a la inclusión en el relato de vacíos narrativos, a que sus tramas se instituyeran sobre ciertas derivas argumentales en las

cuales las acciones fluctúan en una concatenación a veces desorganizada de instantes dramáticamente débiles, no hacen de este modelo un sucedáneo “objetivo” de la realidad. Por el contrario, el realismo como *operación de escritura* cinematográfica necesita de toda una retórica fundada para obtener esta aparente trivialidad y vacuidad en las situaciones que las películas buscaron exponer al interior de sus construcciones ficcionales. Rodolfo Kuhn, cuyos dos largometrajes iniciales son ejemplares paradigmáticos de este modelo de representación, planteaba la existencia de fronteras concretas que mediaban entre la realidad vivida y el realismo plasmado en las creaciones:

Si en una pantalla pudiéramos ver proyectada nuestra vida con todas las cosas que menos nos gustan de nosotros mismos, con las que más vergüenza nos producen; no lo podríamos soportar. Ajaríamos la barrera o huiríamos. La transmisión artística necesita su propio tipo de estética para llegar al espectador. Entendí bien esto cuando en una película mía (“Los inconstantes”), que es un trabajo fallido, reproduje exactamente un diálogo que había grabado entre dos personas sin que éstas se dieran cuenta. Reproducido sonaba falso, no por la interpretación de los actores sino por el texto en sí. La comunicación tiene vericuetos inesperrados (Kuhn, 1984: 46).

Néstor Tirri acude al término “naturalismo” para referirse a las propuestas desarrolladas por los dramaturgos del período (a quienes engloba utilizando el singular nombre de Generación del 60). Según Tirri, el naturalismo se formula “como testimonio verdadero pero estático, no-crítico, de una realidad que el autor deplora (en términos generales), pero a la que siente impotente de imaginar

en proceso de transformación” (1973: 16). Con algunas salvedades, estas características pueden ser trasladadas a un conjunto vasto de películas de la época. La noción de realismo behaviorista, en este caso, resulta más operativa que la de naturalismo por estar atravesada esta última por connotaciones históricas mucho más prescriptivas que la anterior. En el realismo surgido en los sesenta es inexistente, por ejemplo, la ilusión cientificista (vinculado con el positivismo y el darwinismo social) que organizaba muchas de las decisiones del naturalismo finisecular; sin embargo, subsisten otros procedimientos reconfigurados hacia nuevos territorios de productividad. Uno de ellos, que pauta específicamente los rasgos del modelo behaviorista, se vincula a la recurrencia con la que aparecen los vacíos narrativos y de puesta en escena espacio-temporal en las imágenes gestadas en este cine.

El vacío como lógica predominante en el modelo convierte a las acciones articuladas en los relatos como si se trataran de “captaciones de trozos de vida” (*tranche de vie*) que el cine intentará restituir a la mirada del espectador. En esta idea del cine como medio capacitado para reponer fragmentos de la experiencia vital carentes de significados dramáticos fuertes se trasluce la idea behaviorista de análisis de la conducta humana no mediado por las acciones. Los primeros largometrajes de Rodolfo Kuhn constituyen un díptico clave para entender el funcionamiento particular de esta clase de realismo. Refiriéndose específicamente a *Los inconstantes*, el cineasta daba cuenta de la voluntad de reproducir la vacuidad de las acciones humanas a través de pensar a las ficciones como *tranches de vie*:

Si en *Los jóvenes viejos* había una anécdota escasa, en este nuevo film no hay prácticamente ninguna: lo que se relata son situacio-

nes sueltas que se adicionan sin progresión dramática. Es un método narrativo que quiere copiar la fluencia natural de la vida.⁵²

Germán Rozenmacher describía sus intereses como dramaturgo exponiendo un sentido similar al aplicado por Kuhn en su idea del cine como forma de imitación de la vida:

Yo quiero escribir de la misma manera que el hombre de ciencia: trabajando sobre la realidad. Y de la única manera que puedo dar fe de esto es estando comprometido, pero ¡cuidado!, estar comprometido no quiere decir que solamente hable de mí o que me esté mirando en un espejo. El problema está en lograr ese momento delicadísimo en el cual hablar de uno es hablar de todos. Tampoco quiero hacer panfleto o dar soluciones; sino, como decía Chéjov, dar un correcto enfoque de la realidad. Porque yo no puedo transformar la realidad.⁵³

Aunque este modelo, como se dijo, solamente puede ser verificado en el terreno de la abstracción teórica, la idea del cine como “ventana abierta al mundo” aparece como síntoma de muchas decisiones de puesta en escena aplicadas por los directores en esta época. Sin embargo, de acuerdo con lo que señala sagazmente Pascal Bonitzer recuperando las ideas bazinianas,

el cine empieza verdaderamente cuando se comienza a tomar en consideración ‘los medios de la puesta en escena’. Siempre hay que ir más allá de la imagen, y tanto más si ésta se hace pasar por la

⁵²S/F: “Los jóvenes inconstantes, frustrados y neuróticos: ¿tiene razón Kuhn?”, *Primera Plana*, 20/11/1962.

⁵³S/F: “Cossa, Mossian, Rozenmacher. Diálogo a tres voces a la búsqueda de la realidad perdida”, *Teatro XX*, Año 1, Nº 2, 02/07/1964.

misma realidad, y reflexionar sobre la distribución, es decir, sobre el acto que conlleva el registro aparentemente pasivo de acontecimiento (2007 [1982]: 85).

Entonces, más que ver una objetividad falseada *a priori*, escamoteada bajo diferentes estrategias, se nos oculta a la vez que se torna evidente el hecho de que, según continúa Bonitzer, “siempre hay montaje, y el lugar de la cámara misma en el campo, considerando que recorta interesadamente un fragmento del espacio visual, ya es un montaje”.

Es necesario recalcar la utilización del término *vacío* para referir la implementación que el cine moderno efectuó sobre determinadas coordenadas espacio-temporales. El tiempo vacío se contrapone a la noción más difundida por el discurso de la crítica de “tiempo muerto”. La idea de vacío permite unificar las búsquedas del cine de los sesenta con las estrategias implementadas por el realismo teatral de esos años, particularmente en las propuestas dramáticas de Ricardo Halac, Cossa y el citado Rozenmacher, fundamentalmente en la incorporación que estos hicieron de la “trivialidad deliberada” como recurso modulador de las acciones dramáticas intensas (Cfr. Pellettieri, 1997).⁵⁴ A su vez, estas ideas de puesta en escena y narración que el realismo cinematográfico de nuevo cuño impuso se vinculan también de manera lateral a la “dramaturgia del vacío”⁵⁵ implementada por otra corriente

⁵⁴Según Pellettieri, una de las características del realismo reflexivo es lo que denomina, siguiendo a Barthes, el “efecto de realidad” buscado por las ficciones teatrales. Esta tendencia “trató de incrementarlo mediante el procedimiento de la ‘trivialidad deliberada’ que [Arthur] Miller había refuncionalizado a partir de la máxima chejoviana ‘mientras los hombres cenan, simplemente cenan, en ese momento se decide su destino y su vida se destruye’” (Pellettieri, 2003: 264).

⁵⁵Sobre la relación entre absurdo y vacío pueden consultarse los trabajos sobre la obra

de autores contemporánea a la anterior, vinculados en este caso a los preceptos del teatro del absurdo: Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Alberto Adelach. En los últimos, la disposición de las acciones tendió siempre a una pérdida de sentido que desembocaba en la circularidad interminable y en la carencia de objetivos. El vacío, entonces, funciona como un vaso comunicante que posibilita enlazar estrategias cinematográficas y teatrales aparentemente dispares que, sin embargo, manifiestan unos puntos de contacto evidentes en el empleo de este recurso, aunque su finalidad difiera en cada uno de los casos.

Por otra parte, la idea de vacío se contrapone a la de “tiempo muerto” por una razón más elemental. Christian Metz indica que:

no hay tiempos muertos en un filme, sin embargo, porque un filme es un objeto fabricado; solo hay tiempos muertos en la vida. Un tiempo solo puede estar ‘muerto’ en relación con un interés en juego (...). Filmada por un antonioniano, la espera de un cuarto de hora dejará de ser un tiempo muerto, porque se habrá convertido momentáneamente en el propósito mismo del filme –siempre construido– y, en ese instante, toda la vida del filme pasará por ese “tiempo muerto” (2002 [1966]: 214).

de Samuel Beckett de Lucas Margarit (2003) y Jenaro Talens (2000). Beckett fue un autor faro para un sector de la dramaturgia emergente en los sesenta. El primer estreno de su texto por el elenco de la Facultad de arquitectura en 1956 bajo la dirección de Jorge Petraglia fue celebrado por quien, más tarde, se transformaría en una referencia clave de esta poética dentro del teatro local: Griselda Gambaro. La autora de *El campo* manifestó en una ocasión “Una reseña de los espectáculos de vanguardia en Buenos Aires, comienza inevitablemente con aquel inolvidable *Esperando a Godot*, que montó Jorge Petraglia” (Pellettieri, 1993: 58-59). También Alberto Adelach dejó traslucir su predilección por esta puesta señera que allanó el camino para la exploración de la vacuidad existencial dentro del teatro argentino.

Conviene dejar por un momento en suspenso la calificación de “antonioniano” que esboza Metz para referirse a algunas estrategias de dirección. La vacuidad como modulación del tiempo y el espacio en los distintos tipos de realismo –al igual que en su contracara absurdista– plantea necesariamente una reconfiguración del valor dado a las acciones. En las narraciones éstas tienden a desplegarse de manera errática debido a la falta de coordenadas precisas que determinen los movimientos. En las distintas variantes del realismo de los sesenta, los personajes “se encontraban cada vez menos en situaciones sensoriomotrices “motivantes”, más bien se hallaban en un estado de paseo, vagabundeo o errancia que definía *situaciones ópticas y sonoras puras*” (Deleuze, 1985 [1983]: 175. Destacado en el original). Kohon, refiriéndose a la organización dramática de *Prisioneros de una noche*, traducía estas ideas con una frase enfática: “No sucede nada tremendo en toda la película, hasta el final” (en Naudeau, 2006: 83). En esta noción del cine como transcripción más o menos llana del comportamiento humano surge el interrogante que atraviesa las búsquedas del cine behaviorista que Kohon traduce en las formulaciones implementadas en su ópera prima:

Por qué no hacer un cine donde aparentemente no suceda nada, donde no hay necesidad de que todo el tiempo sucedan cosas. Justamente, en la vida de un sujeto a veces transcurre todo de una manera bastante chata, hay un hecho dramático o dos nada más” (en Naudeau, 2006: 83).

Frente al vacío que impregna el tiempo y las acciones, Deleuze plantea que este estancamiento provoca un estallido de indiscernibilidad en lo espacial, en tanto “los lugares determinados se difuminaban dejando emerger unos espacios cualesquiera en los que se desplega-

ban los afectos modernos de miedo, despreocupación, pero también de frescura, velocidad extrema y espera interminable” (175). Teniendo en cuenta este parámetro, el aburrimiento de los personajes de *Los jóvenes viejos* se manifiesta muy cercano, por ejemplo, a “la espera trágica” que experimentan el hombre y la mujer protagonistas del texto homónimo de Eduardo Pavlovsky (1962).

La segmentación del realismo y la bifurcación de modelos

En un análisis temprano dedicado a determinar las “corrientes ideológicas” presentes en el cine entre 1955 y 1961, Alberto Ciria y Jorge M. López identificaban con claridad la existencia de dos líneas principales sobre las cuales se asentaron frecuentemente las películas de los nuevos realizadores. Según los críticos, durante los primeros años de la modernidad “algunos artistas se alejan de la realidad para deformarla o *recrearla subjetivamente* (en forma existencial, lírica, etc.)”, mientras que otros directores “intentan un acercamiento y profundización de la realidad que abarca también varias formas (el documento, *el testimonio, la crítica*)”.⁵⁶ La distinción establecida se asemeja a los dos modelos de funcionamiento del realismo propuestos aquí: el behaviorismo y el subjetivo; además, problematiza una serie de variantes que en cada caso asume una relación fluctuante con relación al referente: desde la crítica al documento, en el primer caso, o bien desde el alejamiento a la recreación personal que partía desde el propio punto de vista del creador en el que el contexto devenía un dato secundario dentro de propuestas en las que prevalecían las marcas autorales de los cineastas.

⁵⁶Alberto Ciria y Jorge M. López: “Corrientes ideológicas del cine argentino (1955-1961)”, *Cinecrítica*, Nº 8-9, agosto de 1962. El subrayado me pertenece.

Sin embargo, el problema de la división tajante en dos campos bien delimitados -el realista, integrado por Feldman, Murúa, Birri y Martínez Suárez, frente al otro, dominado fuertemente por Torre Nilsson- impide ver los cruces existentes entre elementos de ambos modelos de representación que se conjugaron en las películas sin prejuicio. En el establecimiento de dicotomías expuestas como antagónicas, una película como *Tres veces Ana* señalaba una evidente complicación en la caracterización del cine local de esos años. En este sentido, una reseña posterior, en este caso publicada en *Cine hoy*, trazaba el papel anómalo jugado por los filmes de David Kohon (a quien se calificaba de “inquieto, estetizante y subjetivista”) dentro de estas líneas dominantes:

sobre todo con *Tres veces Ana* puso en evidencia su tendencia; sus tres episodios marcan tres aspectos distintos de la mujer, tres ambientes heterogéneos y tres concepciones estéticas que, comenzando con una apreciación realista de un tema real, tratado con amargo pesimismo, sigue con una escena dolcevitiana excesivamente anárquica en concepción y expresión, para concluir con un esbozo subjetivista, onírico, muy bien resuelto pero totalmente sumergido en el irracionalismo.⁵⁷

El estreno de los primeros largometrajes dirigidos por Manuel Antón y Rodolfo Kuhn complicaría aún más el panorama cinematográfico visto a través del cristal realista dominante en las publicaciones especializadas sobre cine. A partir de películas como *Los jóvenes viejos*, *Los inconstantes* o *La cifra impar* y *Circe* (Antón, 1962, 1963), estos realizados redoblaron la apuesta iniciada por Torre Nilsson, Fernando Ayala o

⁵⁷Salvador Hernando: “Panorámica del cine argentino”, *Cine Hoy*, Año 1, N° 2, noviembre-diciembre de 1963, página 15.

Rubén W. Cavallotti en la década anterior, y mostraron que podía construirse un cine atento al contexto inmediato sin que aquello implicara optar por fundar una denuncia abiertamente política –en las películas de Kuhn– o bien que podían aplicarse algunos de estos procedimientos para construir un relato en el que el realismo se viera pautado por otras coordenadas diferentes vinculadas a la exposición abierta de la subjetividad (territorio privilegiado en los primeros trabajos de Antín).

Lautaro Murúa proponía en una entrevista publicada en esos años la existencia de dos corrientes dominantes dentro de las producciones innovadoras:

Dentro del grupo, que está compuesto por no más de 5 o 6 personas, hay, sin embargo, 5 o 6 estilos y puntos de vista bastante disímiles. Sin embargo, se podría, forzando un poco las cosas, dividir este equipo en dos tendencias. La gente que hace un cine elaborado, refinado, y la gente que está haciendo un cine de tipo realista, un cine más de batalla, un cine comprometido.⁵⁸

Mientras algunos directores impulsaron la idea de un cine como testimonio de la realidad, valiéndose para ello de la mayor parte de las estrategias ortodoxas del behaviorismo descriptas anteriormente, otro sector promovió un cine no menos realista, pero en el cual la noción de registro/testimonio estuviera acompañada de un propósito abierto de denuncia, lo cual determinaba en muchos casos una articulación activa de las marcas de enunciación al interior del relato. En esta línea se inscribe, en consecuencia, la voluntad de formular un

⁵⁸Violeta Hebe Méndez y Walter Mignolo: "Cine y realidad argentina. 10 preguntas a Lautaro Murúa", Revista *Sombras*, Nº 1, Publicación del Cineclub Centro de Cine Arte, agosto/septiembre de 1964, Córdoba.

cine a partir de las coordenadas provistas por lo que se conoció como “realismo crítico”. Murúa, uno de los defensores del término en los sesenta, fijaba la función de las películas nuevas de la siguiente manera:

El realismo al cual tendríamos que tender, el ideal, debería basarse en la realidad documental, tomar la realidad y recrearla, dándole contenido social (...). Podemos mirar con sentido crítico nuestra realidad y extraer al mismo tiempo conclusiones alentadoras, mostrar la parte alegre y positiva de nuestra realidad no implica el abandono del realismo.⁵⁹

Frente a una visión monolítica sobre las maneras de construcción de la puesta en escena, la perspectiva de Murúa se inclinaba hacia la necesidad de modular una imagen crítica del contexto inmediato en la que vieran la luz diferentes versiones dentro de un mismo discurso:

Al hablar de autenticidad destaco los mil matices de un tema o una realidad que deben ser tenidos en cuenta; generalmente, cuando se habla de cine realista se presupone que es extremado en su forma, cruel, corrosivo más que crítico. La autenticidad, en cambio, puede dar un dinamismo, una alegría y una fuerza vital absolutamente indispensables para entender la realidad.⁶⁰

Las dos sub-vertientes del realismo behaviorista se distinguen por un mayor o menor grado de intervención explícita del cineasta en la organización de los materiales. A partir de estas divisiones, este modelo de representación se bifurca alrededor de construcciones de los

⁵⁹Franco Moggi: “Conversación con Lautaro Murúa”, *Tiempo de cine*, Año 4, N° 16, octubre-noviembre, pág. 59.

⁶⁰Franco Moggi, *ibídem*, pág. 52.

relatos y la puesta en escena en las que imperan ya sea lo testimonial (en su función más llana de registro) o bien una crítica de la realidad representada. Leonardo Favio sintetiza esta diferencia cuando afirma

pienso que no tengo que ver con el cine llamado social. Me refiero al cine de proposición previa. Mi cine no parte de una proposición. (...) No es que me proponga denunciar determinada cosa. *Crónica de un niño solo* [(1965)] no es una denuncia, es un testimonio. Denunciar es delatar un hecho. Testimoniar es señalar un hecho que acontece (en Ferreira, 1995: 63).

Por lo general, las tendencias cinematográficas (y teatrales) oscilaron entre unos enfoques que postulaban a los textos fílmicos y espectaculares como *documentos ficcionales* -si cabe el oxímoron- del contexto inmediato. Sumadas a esta preeminencia del testimonio, las creaciones plantearon algunas estrategias (discretas/críticas) que intentaban poner en cuestión el estado de cosas representado. No obstante, frente al realismo ingenuo del pasado, ya fuera aquel postulado por los dramas sociales del cine clásico o bien por las variantes didácticas del teatro realista impulsadas desde los circuitos independientes, el realismo behaviorista de los años sesenta se diferenció de aquellos por su negatividad o su restricción abierta a proponer una separación tajante entre personajes delineados por determinaciones éticas claramente trazadas. Los sujetos de estas películas (al igual que aquellos de las obras teatrales de los sesenta) no se distinguían por presentarse ante los espectadores manifiestamente como positivos o negativos. Por tanto, tampoco sus acciones tendieron a construir generalidades abstractas. De acuerdo a lo expresado por David Viñas al referirse a su intervención como autor de algunas películas centrales del behavio-

rismo –*El jefe*, *El candidato*, *Sábado a la noche*, cine (Fernando Ayala, 1959, 1960) y, fundamentalmente, *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962)–, el objetivo principal radicaba en la superación del maniqueísmo. La arquitectura de los relatos afrontada en estos guiones (y, asimismo, en su obra literaria) “no apunta a sustancias inmodificables ni a absolutos platónicos: no sabe qué es *El hombre argentino* ni *Lo argentino*. No lo sabe ni le interesa. Esas realidades pétreas solo pueden ser monopolio de un cine-museo que más que plegarse dinámicamente a la realidad pretende fijar para siempre tipos, dialectos, respuestas y problemas”.⁶¹

Dentro de los dramaturgos representativos de principios de la década, Roberto Cossa decía sentirse atraído a trabajar como guionista en cine. Según confesó en una entrevista publicada en esos años, su predilección pasaba por colaborar en “una suerte de cine-documento que traslade humildemente al cuadro la traspiración del hombre de la calle, sin énfasis, sin preconceptos trascendentalistas, sin querer inmortalizarlo, pero sí con ternura y alguna profundidad”.⁶² En esta lógica, sus creaciones dramáticas inaugurales que fueron llevadas a la escena –*Nuestro fin de semana* (1964), *Los días de Julián Bisbal* (1965), *La pata de la sota* (1967)– aparecían relacionadas íntimamente con la que sería su primera intervención fuerte en el campo del cine, a partir del guion de una película clave del behaviorismo, como fue *Tute cabrero* (Juan José Jusid, 1968).

⁶¹S/F: “Pequeño reportaje a David Viñas”, *Tiempo de cine*, Año 2, N° 7, julio-septiembre de 1961, pág. 10. Destacado en el original.

⁶²S/F: “De la dramaturgia al cine. Una aventura con recelos”, *Revista de cine, Publicación del INC*, Año 2, N° 2, marzo de 1966. El texto publicado articulaba declaraciones de Cossa, Germán Rozenmacher y Carlos Gorostiza sobre el papel jugado por los autores teatrales y sus implicancias en el desarrollo del nuevo cine argentino.

Analizando el nivel de los mensajes ideológicos presentes en el nuevo cine, Lino Micciché menciona que en esta tendencia global surge como gesto programático un rechazo abierto a las dicotomías tradicionales para la conformación de las acciones y los sujetos que las llevan a cabo. En las ficciones de los sesenta,

la ideología estaba siempre desleída (y filtrada en un vigoroso aparato metafórico) (...) sin que casi nunca reapareciese la figura clásica del ‘personaje positivo’ (con sus antítesis dialécticas y sus derivaciones secundarias, portador de la ‘línea’ justa (ético política) (1995: 28).

En el teatro realista de esta etapa, la construcción de criaturas fuertemente ancladas en lo referencial y fundamentalmente antiheroicas fue una novedad compartida con las búsquedas del nuevo cine. Según Luis Ordaz,

El antihéroe llega y se define por contraste. Al cambiar los planos, no siempre se destacan acciones ejemplares y, en lugar de cumplirse un destino “libremente elegido”, pueden quedar en evidencia las frustraciones, los fracasos, las desazones que viven y padecen los mortales (1989: 110).

Un ejemplo de esta renuncia a propugnar nociones didáctico-ejemplificadoras desde los relatos se constata en una declaración de David Kohon en una carta abierta publicada en *Tiempo de cine*, en la que anticipaba los rasgos 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 conscientes o no, simplemente decepcionados o resignados, otros fortificados en su artificiosa negación, alguno empecinado 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 conozco) y con una sola dirección conceptual.⁶³

Interesa recuperar también la última parte de la declaración de intenciones de Kohon. Construir los relatos a partir de las experiencias de la clase media fue un común denominador en varios cineastas ligados al realismo behaviorista. Si bien existieron excepciones notables (Lautaro Murúa, el primer Martínez Suárez o las películas de Leonardo Favio), la opción por los sectores medios y, sobre todo, por unos sujetos apocados, sin visos heroicos de ningún tipo, fue un rasgo dominante; a su vez, el anclaje en personajes sin atributos notables (y, en algunos casos, decididamente mediocres) provee un diálogo explícito con la dramaturgia de Cossa, Halac, Rozenmacher e incluso la del Juan Carlos Gené de *Se acabó la diversión* (1967).

El realismo subjetivo y el predominio de la indeterminabilidad

La opción por remitirse a historias menores de *gente sin mayor importancia*, similares a las que componen la experiencia vital de los espectadores (y, cabe aclarar también, cercanos a la procedencia de

⁶³⁴Una carta de David Kohon", *Tiempo de cine*, Año I, Nº 6, abril-mayo-junio de 1961, págs. 15-16.

clase del director) constituyó uno de los rasgos distintivos del realismo que los jóvenes cineastas buscaron imponer. Pero, como señalaba el propio Kohon, las opciones de los personajes frente a una realidad dada eran múltiples. El protagonismo asumido por los antihéroes supuso, a su vez, la eliminación de trayectos dramáticos preestablecidos y, por ende, favoreció la implantación de soluciones diversas: en tanto unos (la pareja del primer episodio) se hallaban apegados al contexto y funcionaban de acuerdo a lo que este les proponía, el protagonista del último relato buscaba construir, mediante la expresión de la fantasía, una realidad acorde a sus propios deseos. En esta distinción de dos formas que en la declaración del cineasta asume una equivalencia valorativa el realismo se bifurca (nuevamente) en dos frentes: uno testimonial y otro poético. Este temprano reconocimiento de la disparidad de intereses que articulaba el relato de *Tres veces Ana* hizo que en *Cinecrítica*, una revista fervientemente inclinada hacia el realismo crítico, se calificara al responsable de la película como *irracional*:

En Kohon, toda alusión estructural se diluye completamente y al separar a sus personajes del contexto su discurso deviene *irracional*, como lo muestra ese tratamiento temático en tres tiempos con acentos cada vez más radicalizados acerca de la soledad y la incomunicación que pareciera ser propia de la naturaleza humana.⁶⁴

⁶⁴Oscar Yoffe: "El irracionalismo de David José Kohon" *Cinecrítica*, Año 2, Nº 7, diciembre de 1961. Este adjetivo funcionaba como palabra clave en la revista al momento de caracterizar aquellas películas que se apartaban del tipo de narraciones defendidas por la publicación. Al respecto puede verse la reseña sobre *Hace un año en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961, Alain Resnais): "El irracionalismo en el cine: Hace un año en Marienbad", *Cinecrítica*, Año 2, Nº 8-9, agosto de 1962.

Más allá de una evaluación atenta a determinar el mayor o menor apego al “contorno”, el comentario subraya la existencia de un tipo de narraciones dirigido a problematizar la ya de por sí problemática transparencia realista. Colocándose en los bordes estético-ideológicos del desiderátum de “copiar” la realidad sin pretender cuestionarla (Kuhn) y también de la idea de valerse de esta para propiciar una crítica social (Murúa, Martínez Suárez), se vislumbra en los tempranos sesenta una variante distinta del realismo que, por su singularidad, terminó formulando un modelo adyacente.

Se trató, sin embargo, no de una línea que abogó por una celebración o una denuncia de lo artificioso per se (como serán en algunos sentidos las películas asociadas al modelo del cine metarreflexivo) sino de una tendencia que antepone lo afectivo y subjetivo como instrumentos a través de los cuales articular una singular construcción cinematográfica. Esto se sintetiza con fuerza en la afirmación de René Mugica, cuyas películas *El centroforward murió al amanecer* (1961) y *El reñidero* (1965) –ambas basadas en textos teatrales– representan dos ejemplos fundamentales del realismo subjetivo: “Uno puede hacer arte inspirado en la realidad, sin reproducirla. Ese rehacer lo real para hacer otra realidad que no es la realidad objetiva pero es la tuya” (en Peña, 2003: 187).

Según sostenía el surrealismo histórico de entreguerras, el horizonte sobre el que se construían las narraciones no partía del desconocimiento del entorno vivenciado por los personajes, sino que aquel se originaba en su expansión por las vías de la inclusión de lo subjetivo como componente esencial de reconfiguración de lo coyuntural e inmediato. Se trata, por tanto, no de una tendencia anti-realista, sino de una forma más cercana al superrealismo (surrealismo) que trasciende la idea del cine como testimonio o crítica literal para abrazar lo poéti-

co. En *El discurso cinematográfico*, Ismail Xavier recupera una anécdota relatada por Luis Buñuel que ejemplifica con precisión la búsqueda de este tipo de filmes. En ella, el director aragonés narraba el encuentro con Césare Zavattini, uno de los artífices del neorrealismo italiano:

Como comíamos juntos, el primer ejemplo que se me presentó fue el de la copa de vino. Para un neorrealista, le dije, una copa es una copa y nada más; lo ves cuando la toman del aparador, cuando la llenan con líquido, cuando la llevan a la cocina donde la empleada la lava y a veces la rompe, lo que resulta en su retorno o no, etc. Pero esa misma copa, observada por seres diferentes, puede ser mil cosas distintas, puesto que cada uno carga de *afecto* lo que ve; nadie ve las cosas como ellas son, sino como sus deseos y su estado de espíritu se lo hacen ver. Yo lucho por un cine que me muestre ese tipo de copa. Ese cine me va a dar una visión integral de la realidad, va a extender mi conocimiento de las cosas y de las personas, me va a abrir el maravilloso y desconocido mundo a todo lo que no encuentro en los diarios ni en la calle” (Xavier, 2008 [2005]: 149).

Utilizando una metáfora cercana a la implantada por Buñuel, Manuel Antín, el cineasta paradigmático del modelo del realismo subjetivo junto con el primer Torre Nilsson, confirmaba esta relación compleja con la realidad en sus películas iniciales:

Tanto en *La cifra impar* como en *Los venerables todos* esta realidad actúa de un modo abstracto: no es necesario decir que un vaso es un vaso, es necesario simplemente sugerirlo porque la presencia del vaso es bien clara de por sí.⁶⁵

⁶⁵Franco Moggi: “Reportaje a Manuel Antín” *Tiempo de cine*, Año II, Nº 12, diciembre de 1962.

En estos largometrajes, como en los filmes de Torre Nilsson protagonizados por Elsa Daniel -de *Graciela* (1956) a *La mano en la trampa*-, la “captación directa de la copa” (de la realidad) quedaba cargada de una opacidad metafórica y en ciertos sentidos, simbólica.⁶⁶ No se trata, como argumentaban Ciria y López, de una huida de lo inmediato, de un escape de la posibilidad del cine de registrar la realidad como ningún medio lo hiciera hasta entonces, sino de subsumir sus datos bajo el protagonismo que adquiere la objetivación en escena tanto de los recuerdos y las fantasías de los personajes como de los rastros evidenciados en la puesta en escena por parte de los realizadores. Se trata, en suma, de un cine que en algunos casos suspende la idea de *registro* haciendo prevalecer la de *escritura*.

Aquello que distingue a este modelo de representación es su particular manera de integrar estos aspectos de la experiencia emocional y psicológica en el entramado narrativo. El realismo subjetivo no parte de la mera incorporación de sueños o recuerdos (algo ya establecido dentro de la retórica del cine clásico mediante los flashbacks, las cortinillas, las difuminaciones y otros recursos habituales para demarcar la diferencia entre el mundo “real” y el campo de lo imaginario). Lo que el realismo subjetivo propone como novedoso es “un principio de indeterminabilidad, de indiscernibilidad: ya no se sabe qué es lo imaginario o lo real, lo físico o lo mental en la situación, no porque se los

⁶⁶Recuérdese, en este sentido, el plano emblemático de la corbata de Pablo Aguirre (Lautaro Murúa) con el que se inicia el relato de *La casa del ángel*. Se trata de un ejemplo claro en el que un objeto intrascendente se carga de sentidos por la presencia de una mirada subjetiva insistente que lo reconfigura. Sobre la alianza entre subjetividad y objetividad a partir de la mirada deseante del personaje femenino, puede consultarse el análisis de los filmes de la dupla Torre Nilsson/Daniel (al que cabría agregar el nombre de Beatriz Guido como autora) desarrollado por Ana Amado (2005: 356-363)

confunda sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo” (Deleuze, 2005 [1985]: 19). Este es el principio que opera, por ejemplo, en la confluencia de los tiempos en *Circe*, en la que, en un mismo espacio y sin que medien cortes o puntuaciones precisas, convergen los distintos novios de Delia (Graciela Borges) en una suerte de fiesta de espectros maquinada por el deseo de la protagonista. La indeterminación entre realidad e imaginación es, también, el procedimiento narrativo central en *Tiro de gracia*, en el que el periplo dramático del personaje central se ve atravesado constantemente por la mezcla entre sus experiencias y sus fantasías. De modo aun más rocambolesco (debido a los imperativos de comedia de la idea original, pero fundamentalmente gracias a los desempeños físicos del protagonista), las fantasías y raccontos de Néstor Vignale (Norman Briski) en *La fiaca* (Fernando Ayala, 1969) conjugan en un plano la realidad gris y la subjetividad en technicolor que constituye el motor de los deseos de este oficinista fracasado.

Asimismo, aunque en menor medida, un tratamiento de este tipo aparece en una película más cercana al polo behaviorista como *Alias Gardelito*, lo cual prueba el carácter híbrido de toda película concreta, como ya se señaló anteriormente. En el segundo trabajo dirigido por Lautaro Murúa, los elementos subjetivos aparecen con fuerza en la expresión de las ensoñaciones del personaje (Alberto Argibay) con relación a su novia (Virginia Lagos); también en un film como *El dependiente* (Leonardo Favio, 1969), específicamente en los momentos en que la realidad pierde densidad y cobra fuerza la objetivación de los deseos y terrores del Señor Fernández (Walter Vidarte). En la obra de Favio, la repetición del travelling que recorre la puerta de la casa en la que se encuentra la señorita Plasini (Graciela Borges) como recurso que subraya el proceso del enamoramiento del protagonista. En este

film, la escena en la que Fernández se ve a sí mismo como un niño sentado sobre el cartel de la ferretería presenta otro rasgo en el que se unifican la construcción objetiva de la situación con la percepción interna del personaje mediante una narración profundamente anclada en la primera persona aun cuando se trata de un relato establecido desde un narrador omnisciente.

A una unión de este tipo se refiere Pasolini al plantear la existencia, propia de la modernidad, de lo que denomina como *cine de poesía* (Pasolini, 1970 [1965]). Mediante el empleo de un procedimiento central –la subjetiva indirecta libre– (recurso capital dentro del modelo del realismo subjetivo) el narrador “trabaja el montaje y los movimientos de cámara para fundir su perspectiva con la del personaje”. De esta manera, Pasolini demuestra, según Xavier, “cómo el narrador sale de su omnisciencia todopoderosa y crea ambigüedades, interrogaciones y el discurso de las imágenes pasa a corresponder a un entrelazamiento de intenciones y valores, tal como en otras expresiones del arte moderno” (ambas citas en Xavier, 2008 [2005]: 187). De acuerdo con esta premisa, la elección de las angulaciones de la cámara en las películas de Torre Nilsson como mecanismo de expresión del desorden experimentado por las adolescentes protagonistas encarnadas por Elsa Daniel y el contrapunto de los rostros en primer plano sobre un fondo vacío en *Este es el romance del Aniceto y la Francisca...* (1966, Leonardo Favio) son muestrarios de algunos modos de inscripción de la subjetividad (del cineasta, pero también de los personajes) que tensionan la configuración en apariencia “objetiva” formulada por el realismo. Para David Kohon, la escena de la visita a la montaña rusa en el tercer episodio de *Tres veces Ana* –instancia en la que se verifica la presencia de la indirecta libre– significó el desafío de

evocar una situación cuyos elementos materiales o físicos no están presentes, sin hacerlos presentes. Sin ningún tipo de truco ni sobreimpresión, ni siquiera de sonido (...) utilizando solamente elementos cinematográficos, ayudándome con el contrapunto del sonido o del diálogo con la imagen.⁶⁷

Para las películas pertenecientes a este modelo de representación, los núcleos principales de las narraciones apuntan a escrutar cuestiones existenciales que toman los vaivenes internos de los protagonistas como centros dramáticos. Bajo tal predilección, el entorno pasa a un segundo plano frente al dilema vivencial. La experiencia sobre la que se detiene el relato es, por lo tanto, ampliada, dado que en ella queda integrada la fantasía, lo onírico y, más exactamente, el deseo. En términos generales, más que ocuparse de la coyuntura, del “contorno”, los filmes buscaban afianzarse en aspectos trascendentales como la incomunicación, el sinsentido de las acciones, la mujer como un enigma y otra serie de núcleos temáticos que proponen un despegue de la adherencia al contexto social inmediato. Torre Nilsson manifestaba en 1960, estableciendo un balance de su propia producción estrenada hasta ese momento, sentirse interpelado por “el problema de la incomunicación de la gente, de la mala organización de vida que todos tenemos (...) me preocupa mucho este problema contemporáneo que va más allá del problema social”.⁶⁸ Tomás Eloy Martínez caracterizaba a esta fase de la producción del director iniciada con *Graciela*, aunque

⁶⁷Armando Blanco, Mario Bohoslavsky, Eduardo Comesaña, Oscar Garaycochea: “Entrevista con David José Khon” [Sic], *Contracampo*, Año 2, Nº 6, verano de 1961-62.

⁶⁸José Agustín Mahieu y Salvador Sammaritano: “Entrevista con Torre Nilsson”, *Tiempo de cine*, Año 1, Nº, 3, octubre de 1960.

preanunciada ya en *El crimen de Oribe* (Torre Nilsson y Leopoldo Torres Ríos, 1950), justamente apelando al rótulo de “ciclo subjetivo”. En este último sobresalían, por encima de un entorno que se difumina literalmente por la constancia del claroscuro y el contrapicado, algunos elementos recurrentes: “Poesía intelectual, crueldad de atmósfera, descripción elíptica, sesgo moral de la narración” (Martínez, 1961: 38).

La metarreflexividad del cine moderno

“Será preciso reflexionar un día sobre la toma consciente y el comentario implícito o explícito que los artistas plásticos han hecho del sensacionalismo contemporáneo”.

(Oscar Masotta, 2004 [1967]: 211)

“Terminó el tiempo de la acción.
Ahora comienza el de la reflexión”.

(Jean-Luc Godard, *Le petit soldat*, 1960)

Las discusiones en torno a las variantes del realismo (el testimonio o la crítica, la captación de “trozos de vida” o la construcción mediante imágenes y sonidos de contenidos pertenecientes al universo subjetivo) y su funcionamiento al interior de las películas fueron la principal fuente organizadora de los relatos en la primera etapa del cine moderno. Entre 1957 y 1964 el espectro realista dominó el horizonte crítico y, en gran medida, signó la característica de la mayor parte de las producciones vinculadas con los realizadores emergentes. No obstante, en paralelo a los anteriores, comenzó a configurarse un tercer modelo, que cobraría fuerza recién a mediados de los sesenta, cuando se produce el pasaje a la instancia que aquí se caracterizó con

el rótulo de *intermedialidad profunda* entre el cine y el teatro (1965-1973). En esta segunda fase de la historia de los intercambios artísticos, el cine metarreflexivo será el modelo dominante dentro de las películas más representativas del período. Finalmente, en la tercera etapa, abierta durante los años setenta –concretamente, entre 1973 y 1976– las películas alineadas dentro de este modelo de representación serán progresivamente marginadas del campo y se producirá como contrapartida una rearticulación de las distintas vertientes del realismo o bien su hibridación con procedimientos de abierta artificiosidad.

Las dos funciones principales que se activan a través de la implementación de este modelo se vinculan, por una parte, a la capacidad de subrayar acciones dentro del relato, motivando la reflexión del espectador sobre los enunciados y, por otra, a la aparición acentuada de la autoconciencia del enunciador que se propone evidenciar una postura alrededor del propio medio. Según prevalezca una de estas finalidades en particular, la balanza se inclinará por la *función comentativa*, en el primer caso, o por una *función metatextual* cuando se trate del segundo.

Mientras el rasgo principal de los procedimientos del realismo behaviorista se vincula a una articulación narrativa sobre la idea de vacío y el de la corriente subjetiva tiende a asentarse en la indeterminabilidad entre el mundo real y el mundo imaginario, en el cine metarreflexivo opera el principio de *ostensión* como común denominador de las herramientas audiovisuales puestas en juego. En este modelo de representación, los recursos narrativos y espectaculares adoptan algunas formas recurrentes que pretenden, al igual que el efecto de distanciamiento propio del teatro brechtiano, señalar el carácter de artificio de aquello que se ofrece a la mirada de los espectadores. Bajo el reconocimiento directo de la arbitrariedad que conlleva todo

constructo artístico, algunos procedimientos recurrentes, tales como el montaje discontinuo, la movilidad abrupta del encuadre, el uso de carteles, la cita, la mirada de los actores a cámara, la mostración de los procesos de construcción o el cine dentro del cine, pondrán en evidencia la presencia de un enunciador y, en contrapartida, exigirán un pacto de lectura diferente con el público receptor. En suma, este modelo apunta a concretar un *cine-discurso* en el que la cámara no opera en calidad de *voyeur* invisible, sino que, por el contrario, interfiere como un personaje o, mejor dicho, como un actante más, en el desarrollo de las acciones. Los actores, por tanto, “ya no pretenden ignorar la presencia del aparato de rodaje y su acción dejó de ser *mise-en-scène* tradicional. Ahora, hacen acontecer el evento delante de la cámara, de improviso y encaran el objetivo dirigiéndose directamente a la platea” (Xavier, 2008 [2005]: 187-188).

Durante el período situado entre 1957 y 1964 –fase caracterizada en este estudio como de *ingreso y legitimación horizontal* entre teatristas y cineastas–, la existencia de procedimientos dirigidos a concertar una reflexión sobre la práctica artística específica o a resaltar algún aspecto singular dentro de la narración resulta evidentemente minoritaria y puntual. Sin embargo, en el marco de un cine pautado por la necesidad de sus artífices de establecer una distinción con relación a las prácticas pretéritas, la aparición de estas formas asumió una fisonomía singular en la que quedaron conjugadas unas tomas de posición frente al entorno con unas dosis calculadas de autopromoción.

Con toda la cuota innovadora que este tipo de trabajo sobre los materiales puede acarrear, su presencia intersticial hace que la existencia de estos elementos no adquiera una relevancia que la coloque como principio estructurante de los relatos (cuestión que sí aparece

con fuerza, según se mencionó previamente, en la segunda mitad de los años sesenta). Valerse de este tipo de procedimientos para elaborar propuestas originales desde los propios textos fílmicos respecto del campo en el cual se insertan será uno de los mecanismos principales utilizados por los realizadores durante los primeros sesenta toda vez que opten por subrayar la condición de discurso de los enunciados. Al igual que sus pares europeos, los creadores argentinos que ingresaron al campo durante los sesenta incorporaron citas, palabras en boca de los personajes e imágenes de otros filmes en las propias películas para referirse al tipo de arte que buscaban desarrollar (o al cual pretendían oponerse). De acuerdo con esta lógica *quasi* programática puede observarse el tratamiento expuesto en algunos pasajes de *Los jóvenes viejos* y *Dar la cara*. En ambas películas, la presencia de una suerte de personajes-embrague colocados en el lugar de jóvenes directores de cine (o aspirantes a serlo) abrió el abanico a toda una serie de referencias al campo artístico desde la visión de unos recién llegados. Es sintomático que, en ambos relatos, basados en la construcción de un retrato grupal sobre una camada de jóvenes de la misma edad, aparezca la figura del cineasta como lugar propiciatorio de la emergencia de la autoconciencia enunciativa. Pero, a diferencia de lo que ocurrirá desde mediados de los sesenta en adelante, aquí la exposición de la visión sobre el medio cinematográfico no tendió a romper necesariamente con la lógica narrativa propuesta por los respectivos relatos. En la película de Martínez Suárez, particularmente en la secuencia en la que se inserta un cortometraje documental cercano en su factura a los parámetros estilísticos del cine social contemporáneo (concretamente, con las producciones de Fernando Birri), resulta un caso interesante en lo que respecta a la

articulación de un giro reflexivo sobre el papel de las imágenes. En este film, no obstante, predomina al igual que en la obra de Kuhn un tipo de exposición propio del modelo behaviorista.

De los ejemplos anteriores puede extraerse una conclusión primordial: al contrario de lo que se pensó habitualmente, realismo y reflexividad no son elementos antitéticos:

Más que polaridades estrictamente opuestas, el realismo y la reflexividad son tendencias interpretativas capaces de coexistir dentro del mismo texto. Sería más exacto hablar de un “coeficiente” de reflexividad o realismo y reconocer al mismo tiempo que no es una cuestión de una proporción determinada (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999 [1992]: 230).

Por ende, las elucubraciones de unos personajes convertidos en *alter egos* de los cineastas no impugnan con sus referencias al mundo del cine el predominio de unas narraciones establecidas bajo los influjos de la inmediatez.

Un indicio de la productividad que los distintos modelos tuvieron en la trayectoria fílmica de un mismo director aparece, como se mencionó antes, prestando atención a la obra de Rodolfo Kuhn. Frente al realismo behaviorista predominante en las estrategias narrativas y espectaculares de *Los jóvenes viejos* y *Los inconstantes*, el siguiente trabajo del director -fechado justamente en 1965, año en el que se inicia el proceso caracterizado por la hegemonía de la intermedialidad profunda en las formas innovadoras- marcó la punta de lanza de un pasaje hacia el tercer modelo en cuestión. A partir de esta película, el horizonte realista quedó dejado de lado en beneficio de una discusión sobre los problemas que el propio engranaje de la enunciación y el

espectáculo provocaban con relación a los contenidos y también a sus efectos específicos sobre los espectadores.

En *Pajarito Gómez (una vida feliz)* la mayor parte de los elementos están dispuestos con el fin de hilvanar –en el sentido de unir débilmente unos trazos discontinuos– un discurso sobre el papel de los medios masivos en la sociedad. Su secuencia inicial resulta ejemplar en este sentido. Las escenas de tipo realista y documental que muestran la vida de un niño pobre en el interior del país son rápidamente violentadas por la aceleración de las imágenes, el montaje directo y otros recursos cercanos. A través de esta irrupción, la puesta en escena deja en evidencia el grado de arbitrariedad desde el cual los productores de la cultura de masas crean sus ficciones sobre la base de los vestigios de la realidad. La vida de este cantante nuevaolero –prácticamente una copia de la historia de Palito Ortega– es la excusa para la elaboración de una proclama sobre el poder de los medios de comunicación. En este film, por tanto, termina siendo mucho menos importante lo anecdótico, aquello que gira en torno de la biografía del personaje, que la exhibición abierta de los mecanismos que lo dan a conocer y, por tanto, lo vuelven visible (efectivamente existente). Por ende, más que narrar una vida –que se supone feliz desde el título del film– el relato propone otra cosa, y decepciona las expectativas del público. Volveré más adelante sobre esta estrategia de defraudación (procedimiento narrativo fundamental dentro del cine metarreflexivo) para vincularla con algunas formas habituales en el teatro contemporáneo (específicamente, las puestas asociadas al absurdo).

Estableciendo conexiones concretas con lo que acontecía en otras esferas de la producción artística, es posible observar las razones por las cuales el modelo del cine metarreflexivo adquirió un lugar hege-

mónico fundamentalmente en esos años. Dentro de este contexto, diferentes artistas se encontraban impulsando en simultáneo todo un conjunto de formas en las cuales la experimentación con los medios masivos de comunicación aparecía como rasgo principal. Intentando formular una distinción entre estas prácticas y el *happening* con el cual se las solía emparentar, Oscar Masotta plantea que

la diferencia entre uno y otro estaría en que mientras el *happening* es un arte de lo inmediato, el arte de los medios de masas sería un arte de las *mediaciones*, puesto que la información masiva supone distancia espacial entre quienes la reciben y la cosa, los objetos, las situaciones o los acontecimientos a los que la información se refiere (2004 [1967]: 201. Destacado en el original).

Esta predilección por las mediaciones que constituye el rasgo determinante de esta forma artística innovadora es también la clave de varios filmes que integran esta variante propia de la época. Por ello, lo que sobresale en el entramado narrativo y espectacular de la película de Kuhn no es la vida del protagonista sino los mecanismos comunicacionales que la tornan legible para el público. Mediante este giro, lo que emerge es, más que la anécdota narrada, la carga ideológica puesta de manifiesto abiertamente en el reconocimiento de estas operaciones narrativas y de puesta en escena.

Al igual que *Pajarito Gómez...*, *Mosaico* lleva inscripto en su nombre la cuestión biográfica (el subtítulo de la ópera prima de Néstor Pateronostro es “la vida de una modelo”). En *Mosaico*, de manera cercana a lo que sucedía con el film de Kuhn, el *leitmotiv* sobre el que se articulan los procedimientos reflexivos está situado en el campo de la publicidad buscando poner al descubierto sus mecanismos de construcción.

De forma idéntica a lo que ocurre en *Pajarito Gómez...*, en la obra de Paternostro el personaje de Paula sirve como pretexto para hablar de otra cosa. Las formas adocenadas del discurso publicitario no solo se dan cita para revelar la conversión de una “mujer común” en modelo de spots, sino que ellas mismas son objeto de crítica en la insistencia con la que aparecen un conjunto de comerciales contruidos sobre la base de una evidente carga irónica.

Si los ejemplos mencionados presentan la particularidad de concretar un sistema sobre la base de comentarios críticos dirigidos a otras series culturales –el periodismo de espectáculos, la fotonovela, la televisión y la música popular en *Pajarito Gómez...*; la publicidad y los *environment* en *Mosaico*– una obra como *The Players versus Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969) se vale de tácticas análogas, pero para desarrollar una reflexión sobre el propio quehacer cinematográfico. Como afirma David Oubiña, el film de Fischerman puede pensarse como “una película sobre lo que es hacer una película” (2011: 128). Asimismo, en tanto se trata de un film en el que el centro de interés está puesto en los desempeños de los actores (asumidos en calidad de *performers* y no ya atendiendo a la construcción que estos hacen de personajes), la propuesta no pierde de vista especular sobre lo teatral y –esencial a los fines de esta investigación– sobre las intersecciones establecidas entre ambos campos artísticos.

A diferencia de *Pajarito Gómez...* o *Mosaico*, en los que aún persiste la idea de un relato encargado de englobar/unificar aquello que los procedimientos disruptivos pretenden minar,⁶⁹ en *The Players...* hay una

⁶⁹El comentario crítico de *La Razón* sobre *Mosaico* es un ejemplo gráfico por su capacidad para reconocer estas búsquedas narrativas al interior de la organización del relato:

pérdida deliberada del valor de la anécdota narrada en función de la supremacía radical que adopta lo metarreflexivo. Así, el film se coloca en el linde de varias categorías que permitieron enunciar una lectura sobre las producciones de los años sesenta: documental/ficción, narración/ensayo, obra cerrada/*happening*, personaje/*performer*, actuación controlada/improvisación y la que probablemente sea la dicotomía principal entre todas las anteriores: realismo/artificio. A partir de este singular regodeo en la liminalidad, el largometraje de Fischerman se convierte en el mayor representante de la intermedialidad profunda entre diversas disciplinas artísticas. La indeterminación radical que ostenta es también el lugar donde la película hace visible su original pensamiento sobre el cine y, más aún, sobre la representación. En ella se establece un correlato directo con la *discontinuidad* –con toda seguridad el rasgo fundamental del cine metarreflexivo– y que, según Masotta, constituye uno de los principios determinantes de los *happenings*⁷⁰ y del arte de los medios (2004 [1967]).

Otras obras experimentales que suelen encuadrarse dentro de la categoría de “cine underground” se enmarcan también dentro de este modelo de representación. Su circulación fue, no obstante, y como su nombre lo indica, claramente marginal. Esto respondió en parte al renovado vigor que cobraron las diferentes variantes del realismo a

“Paternostro emplea un lenguaje inquieto, de ritmo dinámico, siguiendo un hilo argumental coherente, pero quebrándolo en el desarrollo temporal o mezclando lo irreal y lo terreno”. S/F: “Inquieta expresión del cine argentino”, *La Razón*, 21/09/1970.

⁷⁰Alberto Fischerman se refiere a su película como un “*happening* pesimista” (Fischerman, 1993: 32). Oubiña recupera dicho término para titular el capítulo dedicado al análisis exhaustivo que efectúa en *El silencio y sus bordes* sobre *The Players versus Ángeles caídos* y más en general sobre la filmografía de Fischerman (Oubiña, 2011: 123-199).

principios de los setenta (es decir, en los prolegómenos de la tercera fase del trayecto modernizador, una vez que empezaron a recomponerse los límites entre los campos). A diferencia de *Pajarito Gómez...*, *Mosaico* o *The Players...*, estas propuestas fueron desplazadas de los circuitos comerciales o directamente buscaron ubicarse por fuera de ellos. En filmes como *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971), *...(Puntos suspensivos)* (Edgardo Cozarinsky, 1970) o *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Ludueña, 1974) el relato se torna constantemente intervenido por la intrusión de acciones dirigidas a promover un pensamiento sobre lo que se está viendo. La discontinuidad y la mezcla de registros activan un evidente sentido metarreflexivo que, por una parte, opera a la manera del extrañamiento brechtiano y por la otra persigue la señalización/denuncia de sucesos o situaciones a través de la ironía y lo satírico. Tomando un ejemplo entre los muchos que podrían citarse: sobre el final de *La civilización está haciendo masa...* la cámara efectúa un travelling destinado a presentar una platea de espectadores cinematográficos (entre los cuales se encuentran los propios actores del film y su director). Una canción de protesta conecta el cierre del film con la imagen del público. El juego de espejos basado en la recursividad narrativa –el público retratado está en una situación idéntica a la de aquellos sujetos que miran efectivamente la cinta– se rompe con una intervención directa de uno de los campos sobre el otro: al final de la escena, uno de los espectadores asistentes (la actriz Tina Serrano) arroja sorpresivamente un ladrillo dirigido al aparato de proyección, al mismo tiempo que la cámara, en un rápido movimiento que funciona como una respuesta al golpe

recibido, funde abruptamente a negro.⁷¹ En esta ilusoria *ruptura con la cuarta pared* que implica la intervención directa de un actor sobre el dispositivo se condensa, bajo una acción violenta, el sentido de quietud con la empatía afectiva que constituye una de las marcas de este modelo de representación.

Relacionado con la discontinuidad propiciada por los *happenings* y perseguida asimismo en estas películas emerge otro rasgo característico compartido entre estas formas artísticas y el modelo del cine metarreflexivo: la *acumulación desjerarquizada*. Al no hacer prevalecer la homogeneidad del relato, estas creaciones colocaron en primer lugar el papel jugado por las unidades significantes, yuxtapuestas desordenadamente al interior de las narraciones. En estas películas, el sentido (un sentido débil que funciona por acumulación de instantes y no tanto como entramado articulado de una tesis mayor) se torna dispersivo. El fragmento, por tanto, cobra más importancia que la sumatoria provocadas por el conjunto o al papel otorgado a la concatenación de las acciones dentro del mismo. Néstor Paternostro declaraba que el nombre de su película *Mosaico* se debía justamente a esta idea de presentarle al público una historia que él mismo debía armar de acuerdo a su propio interés sobre la base de porciones disociadas.⁷²

⁷¹No puede dejar de señalarse la conexión de esta escena con la frase tomada de *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon (1961), que preside a *La hora de los hornos*: “Todo espectador es un cobarde o un traidor”. Bajo un sentido similar, la duplicación especular de la recepción de la película en *La civilización está haciendo masa...* y el llamamiento a la acción formulado por el gesto de Tina Serrano funcionan como una única operación metarreflexiva que pretende desalienar el papel jugado por el público al momento de recibir las obras (y, a su vez, dentro de su propio lugar dentro del proceso revolucionario).

⁷²Entrevistado por Fernando Martín Peña en su programa “Filmoteca. Temas de cine” en 2013, el director declaró que su film, debido a este gusto por la fragmentación, po-

Debido a una revalorización de cierta autarquía del plano o de las escenas, en este modelo de representación la ruptura con las formas tradicionales del montaje supeditadas a la narración cumple una función esencial. Ya no se trata de adscribir a un sentido dado por la unión de distintos elementos sino de explicitar lo arbitrario de estos engarces. Partiendo de esta premisa, el *falso raccord* y en general la desconexión entre la banda visual y la banda sonora aparecen como características de un tipo de cine que pretende poner en conocimiento del público la condición de discurso de sus propios enunciados (y, por propiedad transitiva, de todos los que integran el universo de las ficciones cinematográficas). En estas películas surge recurrentemente, por lo tanto, una “exposición plena del montaje como operación constituyente del espectáculo” (Russo, 2002: 148). Aquí aparece nuevamente la productividad de las formulaciones brechtianas sobre el teatro para ser aplicadas al análisis cinematográfico,⁷³ en tanto, como las asume Barthes,

la carga de significación y placer recae sobre cada una de las escenas y no sobre el conjunto; no hay evolución, maduración, a nivel de la pieza, solo, eso sí, un sentido ideal (incluso en cada uno de los

dría haberse llamado “puzzle”. Una reseña crítica convalida este tipo de lectura: “El film, como buen mosaico, está compuesto de trozos diversos; dentro de esos datos hay los que más lucen y los que interesan menos. Paternostro da los elementos para que cada cual se arme su propio modelo de la publicidad”. M.S.: “Mosaico”, *Heraldo del cine*, 25/11/1970.

⁷³Acuerdo plenamente con las ideas de Eduardo Russo cuando propone que la presencia de Brecht en pantalla es “testimonio de una insistencia y una resistencia mucho más poderosas que los intentos de reducir a Brecht al estatuto de diseñador de un conjunto de procedimientos, al grado de fiscal denunciador de placeres culpables, o de redactor de reglamentos estéticos” (2002: 153).

cuadros), pero nada parecido a un sentido final, nada sino recortes que, incluso por separado, ya detentan una capacidad demostrativa suficiente (1986 [1973]: 96).

Retomando algunas consideraciones de Alicia Páez sobre el *happening* (1967), Fernanda Pinta señala como una de las características fundamentales del teatro expandido la de asumir la forma de una *estructura compartimentada*. Este término posee la virtud de condensar lo que, unas líneas más arriba, se puntualizó como dos cualidades del cine metarreflexivo: la discontinuidad y la acumulación desjerarquizada. En los *happenings*, en el teatro experimental y en las películas pertenecientes a dicho modelo, “las relaciones lógicas y el sentido lineal, continuo y progresivamente construido, son las características de las formas literarias de la tradición dramática que ahora se ven perturbadas por las nuevas formas teatrales” (Pinta, 2013: 71-72). Teatrales y, agregó, cinematográficas. Ambas ubicadas bajo un imperativo mancomunado de aniquilamiento.

Junto a los rasgos distintivos de este modelo de representación aparece conectado otro procedimiento que traza una singular configuración tanto de las narraciones como de las puestas en escena: el *alea*. Según Noël Burch, el *alea*, elemento al que este teórico califica como *perturbador*, “es el conjunto de métodos empleados con el fin de contestar la unicidad tradicional de la obra occidental, de poner en duda el papel de demiurgo sagrado e inviolable hasta hoy desempeñado por el artista”. Se trata, en suma, de una “brusca interrupción, en un mundo totalmente artificial, de un universo de contingencias más o menos ‘naturales’ a priori totalmente extraño a aquél” (1970 [1969]: 111). La introducción del azar en las producciones significó una operación a la que se invocó constantemente

a finales de los sesenta. Sobre todo, éste apareció con asiduidad y de una forma original en un número significativo de casos en que las obras tendieron a jugar en el linde entre realidad y ficción. Sin embargo, no se trata de una clase inesperada o imprevisible de aparición de lo aleatorio sino de un tipo particular de éste: el *azar controlado*. En tanto la noción de puesta en escena fílmica implica necesariamente la selección y combinación de elementos puestos en juego, la existencia del alea responde obligatoriamente a una forma en la que lo improvisado, lo no vigilado, entra en tensión con las decisiones aplicadas al momento de convertir el magma de la experiencia vital registrada por la cámara en un recorte dado por la existencia del encuadre y el montaje. En este sentido, el tipo de alea propio del modelo de representación del cine metarreflexivo –y, más en general, de las producciones fílmicas de ficción en las que este recurso se hace presente aunque no formen parte de aquel modelo– se asemeja a la noción de azar objetivo de los surrealistas: una acción que consiste “en la selección de elementos semánticos concordantes (...) de dos hechos independientes” (Bürger 2009 [1974]: 92). Importa recuperar de este concepto el valor otorgado a la selección más que aquella que, en términos “fortuitos” permite la unión de la máquina de coser y el paraguas. En todo caso, el sentido que asume el alea en cine tiene que ver con una efectiva aparición de lo inesperado pero fiscalizada por las decisiones de puesta en escena. La elección, por tanto, se convierte ya en una política sobre la puesta en escena, en un recorte. En otras palabras, retomando lo que se eludió enunciar de la cita anterior: la “mesa de disección” de la que hablaba Lautréaumont, anticipando, claramente sin posibilidades de saberlo, el papel del montaje en este juego combinatorio.

En líneas generales, como apunta Burch, el azar ha estado presente desde los orígenes del medio cinematográfico. En todo caso, la idea de puesta en escena durante el período clásico-industrial tendió a forjarse bajo distintas disposiciones de control sobre el material: desde el encierro en los estudios que minimizara el acceso de disonancias inoportunas, a la incorporación de actores profesionales; desde la elaboración de un guion de diálogos a la construcción de *storyboards*. Burch afirma:

Es interesante comprobar que esta conquista, o más bien este *des-tierro* del azar, haya ido a la par con la entronización progresiva de esa noción del grado cero de la escritura cinematográfica que apuntaba sobre todo a hacer la técnica invisible (1970 [1969]: 116).

Entonces, en un modelo que busca, por el contrario, establecer un reconocimiento abierto del cine en tanto operación de escritura, resulta esperable que el azar recupere con fuerza un lugar central dentro de las opciones audiovisuales porque, citando nuevamente a Burch, “quizá no sea accidental que el redescubrimiento del azar y el rechazo de nuevo de ese grado cero hayan intervenido casi al mismo tiempo en la historia del cine” (116).

Al igual que las variaciones controladas de las improvisaciones de jazz –género pregnante en la música de los sesenta– y en cierta imprevisibilidad esperable (valga el oxímoron) propia de los *happenings*, el alea formaba parte de las construcciones buscadas (o, quizás también, accidentalmente halladas) por los cineastas cuyas producciones se encuadraron dentro del cine metarreflexivo. Y en este reconocimiento de lo azaroso como propósito se recorta otro punto de contacto superlativo entre las películas y las búsquedas de la teatralidad. Porque en

esta última, basada en la co-presencia entre las instancias productoras de signos/acciones con relación a su recepción, la aparición de lo aleatorio determinaba la condición de posibilidad de los espectáculos, como también de las expectativas cifradas en ellos por parte del público. Por lo tanto, el espectador de cine de estas películas lograba asemejarse al público de esta clase de espectáculos en la medida en que se le hiciera partícipe, aunque fuera de manera ilusoria, del devenir azaroso de los acontecimientos proyectados ante sus ojos.

El dramaturgo Sergio De Cecco, rememorando la producción escénica de los años sesenta, describió en una entrevista una de las mejores definiciones de esta tensión entre lo aleatorio y lo controlado que forma parte de la estructura fundante de los *happenings*. La lucidez que presentan estas declaraciones puede servir también para arriesgar una definición de aquello que constituye la clave de la organización narrativa del modelo de representación del cine metarreflexivo. Confrontando a los *happenings* con las producciones dramáticas tanto realistas como absurdistas, a las que calificaba bajo un mismo patrón de establecimiento de sentidos (“Al fin de cuentas no es más que otra variante del viejo juego. No es más que poner patas arriba lo que estaba patas abajo”), De Cecco encontraba en estas experiencias la vertiente efectiva de una posible radicalidad en lo teatral:

Quizá la vanguardia auténtica tengamos que buscarla en los espectáculos que crearon los estudiantes de USA en las calles: obras que duraban pocos minutos y que iban integradas al movimiento de violencia como partes de ella. Incluso estaba programada la llegada de la policía, que pasaba a ser, inadvertidamente, un protagonista más. Realidad y ficción se confundían de tal manera que eran una sola cosa. O, para decirlo mejor, la ficción no existía. Era solo

un manejo de la realidad, no del realismo, a través de una selección y organización de los hechos que estaban sucediendo.⁷⁴

Mientras el realismo behaviorista suponía una recuperación inmediata de la experiencia vital intentando convertir al cine (y a la escena teatral) en una “ventana abierta al mundo” y el realismo subjetivo ampliaba los límites de la vivencia incluyendo situaciones que apuntaban hacia la imprecisión de los límites entre la realidad y la fantasía (o el recuerdo), volviendo borrosas las fronteras entre la vigilia y el sueño, el cine metarreflexivo rompe con esa dicotomía bajo un principio de indeterminabilidad radical, que denuncia la espectacularidad (el grado de ficcionalización) que preside todas las opciones de escritura, y la insistencia de lo aleatorio (de la realidad, en el sentido más llano del término) que pulsa por hacerse un lugar dentro de las ficciones.

Partiendo de las características principales de los tres modelos de representación vigentes en los sesenta podrá avanzarse de una manera más clara al momento de analizar los puntos de confluencia de lo teatral en las películas. Si bien en el capítulo ya se enunciaron algunas concomitancias para demostrar que, tanto la emergencia como el apogeo o el declive de los distintos modelos están asociados a transformaciones en otras esferas culturales, la última parte de este estudio se concentrará en determinar analíticamente las zonas narrativas y de puesta en escena de las películas en las que se visibiliza la pregnancia de la teatralidad contemporánea.

⁷⁴Sergio De Cecco “Uno y el universo”, *Panorama*, 14 de julio de 1975. En el “estar sucediendo” que cierra la frase se cifran las conexiones directas con la etimología del *happening*, propiciada por un autor cuya producción, no obstante, distaba enormemente de encuadrarse dentro de este tipo de formas artísticas radicales.

| CAPÍTULO 3 |

Las huellas teatrales en la pantalla

En el programa de mano que acompañaba las funciones de *La casilla de las macetas*, de Graham Greene, con puesta en escena de Leopoldo Torre Nilsson y estrenada en 1958, su director afirmaba:

Hay un punto donde teatro y cinematógrafo se encuentran; ese punto es precisamente el de su nacimiento y el de su fin: teatro y cine nacen narrando destinos, contando historias mágicas, realistas, banales o sublimes de seres que trascienden a personajes, y esas historias son recreadas por seres humanos que las interpretan dentro de espacios y tiempos determinados y su fin es una síntesis gráfica y tonal, de tiempo y espacio que aprehende un espectador testigo (en Couselo, 1985: 209).

La cita es iluminadora por su capacidad de condensación de varios centros de interés. Las instancias de cruce que el director de *La casa del ángel* (1957) detecta son, en definitiva, tres áreas capitales en el encuentro disciplinar en este período: los temas y las formas que adquieren al momento de convertirse en relatos (que aquí se denominarán recorridos dramáticos y decisiones de puesta en escena), los actores y, por último, pero no menos importante, el lugar ocupado por el espectador dentro de este proceso. Las claves propuestas por Torre Nilsson conforman, por tanto, los nodos principales de expresión de los intercambios entre el teatro y el cine. De sus palabras se

desprende, también, otra idea suplementaria (y reveladora): el desafío reside en prestar atención a las particularidades que adquirieron los intercambios dentro del proceso modernizador en función de lo que los textos fílmicos expresan concretamente. En lo que sigue se busca exponer el modo en que el teatro no solamente intervino sistemáticamente en la conformación de decisiones narrativas y de puesta en escena de los filmes de la modernidad, sino, a su vez, ver cómo esta práctica artística coadyuvó en dotar a estos de algunas de sus características sobresalientes. Cabe aclarar que, en adelante, me referiré fundamentalmente a aquellas películas cuya relación con lo teatral no se presenta bajo la forma de reescrituras de puestas en escena o que guardan una correspondencia directa con textos dramáticos anteriores. Como se señaló al principio, se pretende mostrar a partir de dicho recorte metodológico que es posible construir una historia de las relaciones entre las artes en cuestión sin necesidad de recurrir a sus formas textuales más evidentes.

Estas huellas no poseen una forma única ni una función predeterminada dentro del entramado narrativo/audiovisual. La noción de huella deviene absolutamente operativa en función de su capacidad para organizar trayectos dentro de esta investigación. Esto responde al deseo de incorporar el concepto como categoría de análisis a partir de la multiplicidad de acepciones que lo definen: tanto aquella que la presenta como vestigio, como indicio, pero también una segunda vía que la concibe como marca indeleble, como rastro que un objeto deja sobre otro, que una práctica edifica sobre otra o bien comparte con ella.

Toda huella aparece como tal, entonces, explicitando su condición de *signo*. Por este motivo, el criterio que gobierna su uso hace prevalecer la necesidad del examen inmanente desplazando –aunque esto

en la realidad resulte solamente una apuesta metodológica y nunca se cumpla efectivamente— su carácter relacional (sociocultural). Entonces, si en el primer capítulo el enfoque se concentraba en las tomas de posición y en las estrategias de comunicación entre agentes (los *propósitos*), a partir de aquí se avanzará sobre los efectos concretos que estos tuvieron en las películas (en otras palabras, los *productos* o, más exactamente, teniendo en cuenta las *proyecciones efectivas* del intercambio).

Una vez trazados los procedimientos que componen cada uno de los tres modelos de representación característicos del cine moderno argentino podrá avanzarse más fácilmente hacia el desbroce analítico de algunos puntos de contacto que las películas ponen de manifiesto con relación a ciertos espectáculos contemporáneos. Sobre la base del reconocimiento de estas construcciones teóricas (por tanto, abstractas) y, fundamentalmente, alrededor de las conexiones que estas presentan con respecto a la teatralidad vigente en la época, algunas instrumentaciones narrativas y de puesta en escena aparecen como figuraciones constantes dentro de los textos fílmicos.

En este apartado nuevamente, más que trazar un recorrido cronológico resulta más productivo observar, continuando con el afán clasificatorio que determinó la necesidad de puntualizar los tres modelos de representación, una serie de decisiones en las que es constatable la existencia de unos cruces productivos entre las disciplinas en el juego comparativo. En todo caso, la historicidad de los intercambios queda subsumida a lo planteado anteriormente: los rasgos que estos asumieron están vinculados a la evolución de los distintos modelos, a su mayor o menos pregnancia en las distintas etapas y, no menos importante, a su operatividad con relación a las distintas fases por las que atravesó la relación entre las artes a lo largo de la modernidad.

La participación del teatro en el entramado narrativo y en la puesta en escena fílmica presenta, a su vez, diversos grados de evidencia, según el modo en que los filmes reconocieron más o menos abiertamente este parentesco. En uno de los polos se coloca el *teatro enmarcado*, es decir, la integración de puestas teatrales mediante su filmación, en el que “la pieza se diegetiza, ya sea de modo secundario o tangencial, ya sea desempeñando un papel esencial en el relato fílmico, hasta el extremo de jugar a veces a lo *especular*” (Abuín González, 2012. Destacado en el original) y, asimismo, la recuperación en los relatos fílmicos de distintas actividades relacionadas con esta práctica; en el polo contrario se ubican las formas menos explícitas –y, por ende, indirectas–, que conforman dicho contacto (aquellas en las que intentan ocultarse las reminiscencias a la teatralidad a partir del uso de procedimientos propiamente cinematográficos). Se trata, en suma, de niveles de ostensión de lo teatral por lo fílmico. En cuanto en las primeras variantes, las referencias se actualizan mediante citas más o menos directas y reconocibles para los espectadores, en los casos en que ciertos procedimientos narrativos o espectaculares presentes en las películas articulan unos parentescos con relación a propuestas teatrales del momento, estos pueden aparecer como hue-llas subterráneas que no necesariamente buscan explicitar un reconocimiento hacia la teatralidad.

Estas múltiples variantes aparecen pautadas por unos principios antagonísticos que estructuran los posicionamientos del cine de ficción con respecto a la teatralidad. Las puestas en escena de las películas pueden optar en cierto grado por asumir una *sobreteatralización* (una afirmación del vínculo más o menos abierta, pero siempre pasible de ser reconocida) o bien decantar hacia una *desteatralización* (mediante el intento de

negación de la procedencia o bien de la familiaridad) buscando afirmarse exclusivamente dentro un campo específicamente cinematográfico.

Como podrá suponerse, la desteatralización será la estrategia dominante –aunque no exclusiva– dentro de la primera fase de la historia del cine moderno (1957-1964) en la que los agentes (me refiero particularmente a los cineastas) buscaron incluirse diferencialmente dentro de un campo artístico específico; la sobreteatralización, por oposición, será una constante dentro de la *fase de intermedialidad profunda* entre las disciplinas. Por último, en la tercera etapa de rearticulación parcial de la autonomía de las esferas, situada en el corto período que va desde 1973 a 1976, ambas opciones parecen coexistir de forma paralela, como una suerte de síntesis dialéctica de las contradicciones pretéritas.

Teniendo en cuenta las coordenadas provistas por Jacques Gerschenkorn se procederá, en los próximos apartados, a efectuar el análisis fílmico. El recorrido se iniciará, entonces, a partir del mayor grado de evidencia de lo teatral en la puesta en escena fílmica (las referencias explícitas) y continuará en orden decreciente tomando en cuenta procesos narrativos y de puesta en escena en los que es fácilmente identificable la raíz escénica de algunas decisiones (mediante operaciones de modelización) hasta concluir en algunos casos en los que prevalece el reciclaje, es decir, un procedimiento que pretende ocultar las conexiones con la teatralidad.

La inscripción de espectáculos y actividades teatrales en las películas

Como se mencionó, la presencia de espectáculos en la pantalla constituye con toda seguridad la forma más llana de intervención de lo teatral en el interior de los textos fílmicos. No obstante, esta pre-

sencia, lejos de ser un mero dato que pone en evidencia la capacidad del cine de registrar todo tipo de acciones humanas, revela, por la propia existencia de una duplicidad cuasi especular (aquella en la que se superpone una puesta en escena, en este caso teatral, dentro de otra puesta en escena que la contiene, la cinematográfica), la posibilidad de establecer una reflexión sobre los mecanismos de construcción de la ficción y sobre el encabalgamiento de tipos de espectáculos.

Ahora bien, siguiendo los señalamientos de Metz e Ivánov sobre el “film en el film” –un fenómeno próximo al que se analizará a continuación–, no en cualquier circunstancia la activación evidente de la teatralidad en la pantalla permite dar cuenta de una efectiva *myse en abyme* o, en otros términos, de una abierta reflexión sobre la intersección de ambos tipos de puesta en escena. Retomando las nociones clásicas de Mieke Bal, Agnes Pethö (2003) corrobora estas ideas, al observar que, en el cruce intermedial producido al interior de un texto “no todos los desdoblamientos pueden ser considerados *mises en abyme*. El libro que aparece dentro de un libro, la película en la película, puede ser una representación icónica que no refleja todos los aspectos del texto integral” (187). En consecuencia, es necesario diferenciar entre aquellas obras fílmicas que establecen un sistema de citas más o menos puntuales a lo teatral, frente a otras modalidades que apuntan a provocar una detención reflexiva por parte de los espectadores hacia aquello que la imbricación entre el texto marco (el film) y el texto enmarcado busca promover. Si el término espejo (*especulum*) comparte su raíz etimológica con la palabra “especulación”, tal cercanía habilita observar en qué medida la presencia integrada del teatro en las películas puede, a la vez que construir un lugar desde el cual mirarse, demarcar el espacio a través del cual el cine construyó

autoconscientemente un pensamiento sobre sus propias potencialidades e imperfecciones.

Independientemente del reconocimiento del grado de reflexividad que las citas teatrales presentan con relación a las películas en las que aparecen, también debe distinguirse otra forma cercana, aquella en la que los aspectos en los cuales se focaliza la atención no refieren a una puesta en escena determinada sino a los procesos de su construcción o a cuestiones vinculadas con la institución-teatro en un sentido amplio. Charles Tesson distingue ambos tipos de intersecciones, respectivamente, como “el momento del teatro” y “el mundo del teatro” (44-52). En todos los casos, la injerencia de esta disciplina no se esconde, pero la opción por alguna de las dos modalidades –que pueden, no obstante, coexistir al interior de los relatos– plantea posicionamientos diferentes en la relación entre la pantalla y los escenarios.

Cronológicamente, la primera película perteneciente a un director de la modernidad en la se hace presente esta forma de relación es *Un teatro independiente*. En el corto de Feldman, como se mencionó al inicio de este estudio, todos los aspectos actualizados por el documental pertenecen a aquello que bordea la representación teatral. Hay una explícita decisión de no filmar los resultados artísticos del grupo Nuevo teatro; en cambio, el interés se deposita en mostrar las instancias de entrenamiento, los ensayos, la ardua labor que suscita la concreción de una obra. En otras palabras, Feldman opta por mostrar al *arte como un trabajo*. Frente a esta visión que hace prevalecer “el mundo” por encima del “momento de teatro” el espectáculo queda condenado a permanecer en un espacio off que se intuye exclusivamente, sobre el final, gracias al levantamiento del telón. El travelling que conecta las miradas expectantes de los técnicos con la multitud anónima que

colma la sala impone un hiato en el que quedan sugeridas las posibles relaciones entre el teatro y el cine que se gestarán a lo largo de la época. Pero, además, en el juego de redundancias típico de los documentales expositivos en el que la voz over verbaliza aquello que aparece en pantalla, se cifran las expectativas de la concreción de un cine construido a imagen y semejanza del movimiento teatral independiente. En este sentido, el teatro “refleja las ambiciones y penurias de sus profesionales, sus vanidades y también sus puntos débiles, en toda una serie de películas que, mirando hacia la escena, no dejan de mostrar la propia naturaleza artística del cine” (Abuín González, 2012: 73).

En *El protegido* (Torre Nilsson, 1956), un film situado, al igual que *Un teatro independiente*, en los prolegómenos de la modernidad, las menciones a lo teatral aparecen en repetidas ocasiones. De manera cercana a los planteos de Feldman, la película de Torre Nilsson demuestra una vez más, en este caso valiéndose de un relato de ficción, la importancia que tuvieron las operaciones de consagración horizontal entre estos realizadores y la escena independiente dentro del programa estético que las películas del nuevo cine argentino buscaron llevar a cabo.

Otra similitud entre ambas producciones estriba en la modalidad elegida para afrontar la conexión disciplinar. Como el documental de Feldman, Torre Nilsson omite deliberadamente filmar un espectáculo teatral optando, en cambio, por aludir a este campo artístico por medio de sus bordes, de sus puntos de contacto más allá de la ligazón directa que significaría la presencia efectiva de una obra registrada por las cámaras. En este punto, *El protegido* construye una mirada singular sobre la relación entre las artes, fundamentalmente atendiendo al hecho de que su relato toma como eje no las actividades gestadas en el marco de un elenco teatral, sino un conjunto de situaciones en-

cuadradas en el universo del cine de estudios. Lo singular, entonces, radica en que, pese a tratarse de una película a la que podría calificarse dentro de la categoría de “cine dentro del cine”, el teatro aparece aludido en varios momentos. A través del contrapunto entre ambos campos artísticos, la narración hace visible, a la par que una reflexión sobre los avatares del medio cinematográfico, algunas anotaciones sobre los parentescos y las tensiones que este guarda con los escenarios.

El cartel explicativo con el cual se inicia la película funciona ya como un comentario irónico metarreflexivo sobre los pormenores de un cine industrial en decadencia y la crisis artística y económica que esta situación conlleva: “Por cualquier semejanza que este libro tenga con la realidad, el autor se siente muy entristecido”. Sobre las ruinas de un modelo otrora hegemónico, el relato de *El protegido* busca nuevas orientaciones y las encuentra, tanto al interior de la diégesis como en sus decisiones formales, en las innovaciones gestadas en los escenarios.

La primera mención directa se aprecia ya en los títulos de crédito. Sobreimpresos en unas imágenes que muestran los preparativos de una filmación, aparecen enunciados en largo listado los nombres de unos actores agrupados como “los destacados valores del teatro independiente argentino”. Se trata de una primera toma de posición que separa a los pequeños roles interpretados por figuras poco conocidas –que más adelante, como fue el caso de Pepe Soriano o Víctor Proncet, cobrarían notoriedad– del trío protagónico encabezado por Guillermo Battaglia, Rosa Rosen y Guillermo Murray, estrellas de cine y principales figuras del teatro comercial. El texto de presentación replica, a su vez, los datos arrojados en el afiche publicitario de la película, en el que también se conjugaban los nombres de las estrellas con los de las figuras procedentes de los escenarios.

A partir de este contraste, que pone en evidencia la existencia de compartimientos estancos incluso antes del inicio efectivo de la narración, el tema será recuperado en otras ocasiones. En *El protegido* se contraponen, de manera esquemática –debido a la adscripción del relato a los preceptos del melodrama–, el viejo orden (encarnado en Vanasco, el productor interpretado por Battaglia) frente al nuevo (el joven aspirante a guionista que escribe notas en *Gente de cine*, interpretado por Murray). Entre ambos, jefe y “protegido” aparece el tercer vértice del triángulo (Rosen, actriz casi retirada, mujer del productor y luego amante del guionista).

La película establece uno de sus centros dramáticos alrededor del final de una era: aquella que tuvo al cine de los estudios como protagonista unívoco. Torre Nilsson, formado dentro de este particular engranaje estético y comercial, encuentra una solución a este conflicto agónico colocándola en boca de sus personajes: la salida está en los elencos independientes. Frente a la dificultad de encontrar una nueva estrella, se menciona que “ha llegado el momento de buscar en los teatros experimentales”; Vanasco, consciente de la crisis que aqueja tanto al cine como al teatro comerciales, encarna a ese sector asediado por *lo nuevo que no acaba de nacer*, como afirmaba Gramsci. “Todo va al vacío. La gente no quiere espectáculos” enuncia enfáticamente a su mujer cuando esta decide retomar su carrera en las tablas. El desenlace de la intriga melodramática constituye, a la vez, una toma de posición sobre una época: el protegido huye de ese universo colapsado del modelo clásico para abrazar su nueva carrera como dramaturgo.

Graciela, estrenada casi en paralelo al anterior trabajo de Torre Nilsson, inscribe en su relato los ensayos de una puesta y la noche del estreno de una pieza por parte de un grupo de aficionados. Aquí la poética

alude a un tipo de teatro tradicional, con un gran despliegue escenográfico y de vestuario en una sala a la italiana. Sin embargo, lo interesante de la inclusión de esta representación dentro de la representación radica en un momento anterior a la misma: Graciela (Elsa Daniel) descorre el telón para mirar a la platea antes del inicio de la función. Mediante un fundido el montaje nos devuelve a la escena actuada. Torre Nilsson disuelve rápidamente la forma arcaica de captación de la escena teatral –un plano de gran tamaño, omnicomprendivo, que expone tanto el piso del escenario como su techo y, por ende, la totalidad del cuerpo de las actrices– y le adhiere un tratamiento cinematográfico en el que el uso del plano-contraplano fragmenta la unidad de las acciones. Pero a su vez, la inclusión de la referencia explícita y la mirada que la antecede provocan la “caída de la máscara” en los personajes de la casa, revelándose para el personaje femenino la identidad de cada uno de ellos. En esta inversión de un ojo que mira hacia un lugar opuesto al que debería queda cifrada en gran medida la poética del director y su relación con otras disciplinas artísticas con las que dialogó.⁷⁵

Preanunciando el cambio de rumbo, el prólogo de *Racconto* (Ricardo Becher, 1961) construye una puesta en abismo en la que empieza a esbozarse lentamente, pero con claridad, la difuminación de los

⁷⁵En un film anterior –*La Tigra* (1953), basado en la obra teatral de Florencio Sánchez– el motivo visual que activa el drama se inicia en el momento en que Luis (Duilio Marzio), un joven estudiante de pintura, decide poner el caballete del lado contrario al que miran sus compañeros de la academia. Buscando un tema que lo interpele más allá del paisaje pintoresco de La Boca, Luis coloca su punto de vista –el encuadre– en el prostíbulo, de donde surge la protagonista. En este *drama de la visión*, un tema recurrente dentro de la producción del director en esta primera etapa, se condensan los mecanismos que pretenden transformar el lugar del cine y de la representación. Un análisis pormenorizado de estos aspectos figura en Sala, 2014.

límites entre el cine y el teatro que progresivamente se convertirá en uno de los rasgos característicos de la modernización de las disciplinas. La secuencia de apertura de esta ópera prima que careció de estreno comercial presenta a la actriz María Vaner recostada junto a su amante previo al suicidio de ambos. La cercanía del encuadre sobre los cuerpos de los actores impide la localización de la escena más allá de sus aspectos mínimos. Una vez concretado el acto, la cámara se aleja para dejar traslucir el hecho de que se trata de una representación montada en un escenario teatral. Gracias a este recurso que amplía el campo de lo visible puede advertirse también la silueta de Leonardo Favio, esposo de Vaner en la vida real. A partir del descubrimiento de la ficción interna –y, por ende, de la condición de actriz del personaje, que agradece los aplausos del público tras la caída del telón– la pareja camina por las bambalinas del teatro. Un nuevo disparo y el descubrimiento de la muerte del hombre que minutos antes acompañaba a la estrella en el prosenio provocan un segundo alejamiento de la cámara, esta vez para develar que aquello que se vio hasta el momento es en realidad una película proyectada a un público en una suerte de *avant première*. Se trata, en suma, de un complejo mecanismo de enunciación en el que confluyen dentro de una síntesis productiva, el momento de teatro, el mundo del teatro –por la mostración de los espacios que circundan al escenario– y, finalmente, la aparición del cine dentro del cine. Mediante este juego, dispuesto a la manera de cajas chinas, el fragmento de la película de Becher apunta a desordenar los límites disciplinares para probar, en su caso, que el cine y el teatro ya se encuentran para ese momento en una paridad posicional efectiva por la cual pueden llegar a confundirse o a homologarse.

Las películas anteriores, con excepción de *Graciela*, ponen el foco en el teatro independiente asumiéndolo como sede de las transformaciones (como deseo de aquello a lo que el nuevo cine –en el caso del corto de Feldman– o las producciones de los estudios –en *El protegido*– debía aspirar). *Paula cautiva* (Fernando Ayala, 1963), en cambio, se afianza en la cita directa a lo teatral para desmontar los mecanismos de representación, incorporando las múltiples acepciones de la palabra: cinematográficas, teatrales y, asimismo, políticas que organizan algunos símbolos enraizados en el *sentir nacional*. El film de Ayala, basado en un relato breve de Beatriz Guido sintomáticamente titulado “La representación”⁷⁶, problematiza estas nociones tomando como núcleo un sector social de la Argentina anclado con fuerza en la condición ilusoria de todo simulacro.

Paula Peña (Susana Freyre) es una joven perteneciente a una aristocracia en decadencia que oficia de *call-girl* para animar la estadía de visitantes extranjeros de negocios en el país. Su doble vida, la construcción de una imagen falsaria que se sobrepone como mecanismo de defensa frente al derrumbe de su clase, se superimprime a las representaciones que monta su abuelo (Orestes Caviglia) en la estancia familiar como atractivo turístico. En este juego de apariencias, sintetizado en el plano inicial en el que la protagonista aparece por primera vez reflejada en el agua, *Paula cautiva* establece su narración delineando unas vidas que asumen las formas de una puesta en escena teatral.

Ayala utiliza en su película distintas formas de denuncia acerca del grado de espectacularización/falsedad que gobiernan las relaciones

⁷⁶María Valdéz desarrolla un examen pormenorizado de los vínculos entre el texto original y el film *Paula cautiva* revisando las diversas acepciones del término desplegadas en la puesta en escena orquestada por Fernando Ayala (Valdéz, 1998: 119-131).

contemporáneas y, específicamente, las posiciones de unos sectores acomodados dispuestos a comerciar con los extranjeros en una carnal “alianza para el progreso”, según la frase irónica de uno de los personajes. El alquiler del mausoleo familiar en el cementerio de la Recoleta para que aquellos que no gozan del prestigio de tener una parcela allí puedan ostentar por un momento tal beneficio; las fotografías de postal turística superpuestas a las imágenes documentales de Buenos Aires registradas por la cámara; y las chinas y los gauchos contratados para el espectáculo que montan a caballo y finalmente salen de la estancia a bordo de unas motocicletas⁷⁷ son algunos de los instrumentos que componen el juego de espejismos que organiza el relato. Lo teatral entendido como un engaño que recubre la mayor parte de las instancias de la “realidad” argentina –hasta la disputa entre azules y colorados y el levantamiento armado del ‘63 compiten en popularidad en la radio con un partido de fútbol– expresa la visión desesperanzada del director respecto de la situación del país. A partir de la recurrencia de la puesta en evidencia del artificio que transita los distintos elementos de la narración el director se propone, en sus propias palabras, desarrollar “una crítica a cierta clase dirigente que ha vendido sus tradiciones, un testimonio sobre la convulsionada Argentina de hoy”.⁷⁸

La representación teatral conjugada en la estancia La cautiva para un público de norteamericanos interesados en consumir el color local

⁷⁷Un año antes, José Martínez Suárez filmó en *Dar la cara* una escena similar. Mariano Carbó (Pablo Moret) sale del estudio cinematográfico dirigido por su padre y se encuentra, sentados en la vereda, a un grupo de extras esperando su turno para participar en algún rodaje. Están vestidos de indígenas y conquistadores, pero escuchan por la radio un partido.

⁷⁸S/F: “La ‘generación desperdiciada’ en un film local: ¿irse o quedarse?”, *Primera Plana*, 04/06/1963.

(al igual que deseosos por probar la carne y sus mujeres) adquiere vigor al funcionar en sintonía con otros procedimientos formales de la puesta en escena. Buscando exponer abiertamente la falacia del artificio, las imágenes y los sonidos de la película acompañan el desmontaje de la teatralidad que gobierna las posiciones de una aristocracia venida a menos obligada a comerciar con los extranjeros: desde las actuaciones caricaturescas de los extranjeros hasta una banda sonora repleta de comentarios auditivos que puntualizan irónicamente las imágenes. Sin llegar a romper con la homogeneidad del relato, estos procedimientos provocan, no obstante, una serie de interferencias en una representación que tiende a horadar el realismo (pese a ser pensada como un “testimonio” de un momento histórico específico). Coherentemente con el juego que la película establece entre las alusiones al referente contextual y el regodeo en el simulacro, la propuesta surge como un claro encabalgamiento de modelos de representación: como una obra en la que se integra un tipo de realismo (no exactamente behaviorista ni subjetivo, pero satento a dar cuenta críticamente del entorno) con el cine metarreflexivo.

Ayala no pretende mostrar únicamente las instancias teatrales a la manera de citas carentes de operatividad en el propio entramado cinematográfico; acude, a su vez, a unos tipos de recorte espacial y de ubicación de los cuerpos que dialogan abiertamente con esta disciplina. Entre estas últimas, la más importante seguramente tiene que ver con el modo como se encuadran predominantemente los diálogos entre los personajes. Limitando considerablemente el uso del plano-contraplano, los actores son tomados en la mayoría de las secuencias en planos medios y frontales. Esta decisión de puesta en escena genera que en el film las referencias explícitas mencionadas por Gerstenkorn

se complementen con estrategias en las que aparece una evidente modelización de lo teatral en la pantalla.

Paula cautiva, a diferencia de *Un teatro independiente* y de *El protegido*, conjuga el proceso de construcción de un espectáculo (el “mundo...”) con una clara mostración del producto (el “momento...”). La inscripción de esta práctica artística que efectúa la propuesta de Aya-la se acerca más a los procedimientos de un film como *El centroforward murió al amanecer* (René Mugica, 1961). En ambos casos el interés se coloca en hacer intervenir tanto al espectáculo como a las estrategias de producción puestas en juego para alcanzarlo, evidenciados como partes integrantes de un mismo proceso. En filmes posteriores ambas modalidades de aparición explícita de la teatralidad en la pantalla tenderán a conjugarse.

El centroforward murió al amanecer, *Paula cautiva* y *Pajarito Gómez (una vida feliz)* problematizan mediante el juego de alusiones directas al universo de las ficciones teatrales el progresivo avance de la “sociedad del espectáculo” sobre el conjunto de las relaciones sociales contemporáneas. En estas películas, las representaciones no solamente ocupan una porción de espacio de los relatos marcos; las citas se articulan con la exhibición de sus procesos de producción y, algo aun más importante, sus estrategias tienden a contaminar otros aspectos de la puesta en escena fílmica. La teatralidad deja en estos casos de ocupar la posición de núcleo temático para empezar a modelizar elementos del andamiaje formal como el tipo de planos, su duración, la actuación de los intérpretes y la distribución de los cuerpos en el espacio.

En una serie de títulos estrenados entre la segunda mitad de los sesenta y principios de la década siguiente afloran inscripciones de puestas teatrales, varias de ellas de carácter experimental. Buscando

una autoafirmación de sus propias búsquedas (o, en todo caso, apuntando a un reconocimiento abierto de los parentescos que guardan sus procedimientos formales, así como el público al que aspiran), estas películas dan cabida a la recuperación de *happenings* y otras experiencias ligadas a las búsquedas de avanzada gestadas dentro del Di Tella y en otros espacios cercanos. *Mosaico -la vida de una modelo-* actualiza dos intervenciones de lo teatral en la pantalla: en la primera, los protagonistas asisten como espectadores a una función en la que se mezclan de manera indiferenciada acciones en vivo y filmaciones: sobre un escenario, tres hombres musculosos comienzan a desvestir a una vedette. Realizan una serie de movimientos hasta que, detrás de la platea, por la puerta de acceso a la sala, un conjunto de hombres uniformados ingresa al espacio ficcional. Los militares asedian a la mujer semidesnuda blandiendo unas armas inexistentes sugeridas por sus juegos de mímica. La salida de escena de la vedette se funde con imágenes que en apariencia están fuera de la propuesta teatral. Por corte directo el registro del espectáculo se superpone a una serie de fotografías e imágenes fílmicas de archivo que ocupan todo el campo visible. El sonido de unas metralletas se encabalgaba con la risa frenética⁷⁹ y con unos gemidos orgásmicos mientras se despliega un abanico de fotografías documentales que remiten a distintas instancias de guerra y de violencia contra el pueblo. En el encabalgamiento contrastivo que establece el montaje entre la escena teatral, lo fílmico, las fotografías y los elementos sonoros, los sentidos se tornan oscuros y extremadamente ambiguos. La mezcla entre erotismo y destrucción, entre la

⁷⁹La misma risa de mujer aparece en la banda sonora de la secuencia 12 de *La hora de los hornos* -“La guerra ideológica”-. Aquí también, al igual que en la película de Paternostro, se alude a los *happenings* y a las experiencias artísticas de vanguardia.

belleza de la actriz y lo desgarrador del contenido de las imágenes fijas, produce un choque semántico que devela lo indescifrable de esta unión. El grito de auxilio emitido desde el espacio off provoca un nuevo cambio de planos. En este caso, la cámara registra las reacciones de la platea frente a aquello que se muestra. Con este movimiento, la escena teatral y los *inserts* de las fotografías y las filmaciones documentales aparecen como parte de una misma propuesta a la que los personajes de *Mosaico* asisten desde el (in)cómodo lugar de voyeurs pasivos de un espectáculo vanguardista.

El montaje de las fotografías y filmaciones se sucede vertiginosamente, pero con una transformación evidente de los contenidos: el registro de los sufrimientos a la población provocados por la guerra de Vietnam –entre otras acciones violentas que aparecen– se convierte en una sucesión de carteles y fotografías publicitarias. Finalmente, un actor camina lentamente sobre el escenario vacío. Mira a los espectadores y comienza a gritarles “¡imbéciles!”. Desciende del escenario y hace lo mismo directamente enfrentándose a algunas personas presentes en la sala. Al culminar la secuencia, el actor termina llorando e insultando directamente a la cámara (en este caso a la hipotética platea ubicada del otro lado de la pantalla).

En 1966, Peter Handke estrenó en Munich su puesta *Insultos al público*. La pieza apelaba a provocaciones directas a la platea como procedimiento para despabilar a unos espectadores adormecidos y desautomatizarlos. La referencia teatral inscrita en *Mosaico* opera en un sentido similar, adhiriéndole en su caso un contenido político explícito. El teatro de vanguardia se cruza con el audiovisual, mediatizado (podría pensarse) con las ideas de Frantz Fanon, que postulaba en *Los condenados de la Tierra* que “todo espectador es un cobarde o un

traidor”. En la frase, que fue la bandera de presentación de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966/1968), se resumían varios posicionamientos que cierto teatro experimental y algunas películas de la época buscaron alcanzar.

La obra filmada aludía a un tipo de teatro que mixturaba el discurso audiovisual con las ideas pertenecientes a la estética de la “crueldad” que el Di Tella había popularizado a partir de piezas como *Artaud 66* (Grupo Teatro de la peste, 1966); *Libertad y otras intoxicaciones* (Mario Trejo, 1967) o *Tiempo de fregar* (Grupo Lobo, con coordinación de Roberto Villanueva, 1969). En estas propuestas escénicas, los actores (más exactamente, los *performers*) avanzaban sobre el público solicitando una participación activa por parte de la platea. La cuarta pared quedaba definitivamente rota y las acciones ocupaban la totalidad del espacio. El juego de las ficciones oscilaba constantemente, como en *Mosaico*, entre el distanciamiento y la afección, entre la reflexión sobre aquello que acontecía ante la mirada y una demanda de participación física y emocional hacia el público. Repasando las motivaciones que lo instaron a incluir este tipo de prácticas teatrales en su película, Paternostro establecía la existencia de puntos de contacto evidentes no solamente entre los espectáculos y el cine que intentaba llevar a cabo sino también sobre los nexos existentes entre estas disciplinas con relación a la publicidad, el medio del cual era un eximio representante (y que, a la sazón, constituye el leitmotiv de *Mosaico*). Una actividad que, por otra parte, le permitía soportar económicamente la filmación de un largometraje sin necesidad de acudir a los subsidios oficiales:

A mí me parecía que dentro de ese mundo yo podía rescatar conceptos que a mí me interesaban. La publicidad, de alguna manera, ya en ese momento me estaba golpeando de una manera fea. Me

estaba golpeando en mis principios, en mis conceptos. Yo dudaba de todo aquello que era muy publicitado. Pensaba que todo aquello era una agresión hacia el espectador. Y esa agresión la quise transmitir en ese happening que había en el Di Tella.⁸⁰

La alianza entre cine y teatro a través de la contribución fundamental de la publicidad organiza una mirada atractiva sobre los contactos entre las artes y las particularidades que tuvieron tales conexiones. Paternostro jugaba, tematizando el problema e inscribiéndolo mediante decisiones de puesta, con el cruce entre unas disciplinas cuyo denominador común podía hallarse en la interpelación (en algunos casos, violenta) a los espectadores. Al igual que los spots y los jingles, el teatro de vanguardia y el cine metarreflexivo intentaban provocar una reacción inmediata en el público.

En 1964 los *happenings* habían cobrado una existencia efectiva en la escena artística porteña más allá de la alusión a estas experiencias en otros países dentro de las publicaciones de actualidad.⁸¹ Ese año, el premio Di Tella a Marta Minujín por *¡Revuélquese y viva!* funcionó al mismo tiempo como una acción destinada a otorgar visibilidad y como una instancia de legitimación de este tipo de producciones. Con este premio, el Di Tella indicaba: “*Esto es lo mejor del joven arte argentino*”. Y lo mejor era, en ese momento, lo que invadía el espacio íntimo del espectador, sus valores, su moral, e, incluso, lo que comprometía su

⁸⁰Entrevista del director con Fernando Martín Peña en el programa *Filmoteca. Temas de cine*, emitido conjuntamente con la proyección de la película. (Canal 7, la Televisión Pública, 2013)

⁸¹Recuérdense, por ejemplo, las notas sobre el *happening* publicadas en el primer número de *Primera Plana*: “Una extraña forma de teatro en Nueva York: el *happening*”, *Primera Plana*, Año 1, N° 1, 13/11/1962.

propio cuerpo” (Giunta, 2008 [2001]: 161. Destacado en el original). Por otra parte, independientemente de la transformación en el tipo de recepción esperada, el título de los colchones fluorescentes de Minujín aludía directamente a los slogans publicitarios. Con esto, la intuición descripta por Paternostro acerca de estos “fenómenos tan publicitados” y la publicidad en sí misma tenía un asidero y establecía una genealogía con relación a algunas acciones artísticas concretas. Mediante una frase imperativa y enfática, “¡*Revuélquese...*!”, invitaba al público a gozar, a intervenir vivencialmente en aquello que se le presentaba, sin dejar de tener en cuenta el hecho de que, por otra parte, el uso de esta palabra poseía claras connotaciones sexuales (Herrera, 2010). En este encuentro de la obra con el público se configuraba una forma de recepción que ya no podía –si se cumplía a cabalidad con su demanda de lectura– volver a postularse pasivamente.

La siguiente presencia explícita de la teatralidad en la película de Paternostro bajo el aspecto de un “momento de teatro” alude directamente al *happening*. Más específicamente, la cita remite a uno en particular en el que la propia Minujín estuvo involucrada: *La menesunda* (Rubén Santantonín y Marta Minujín, 1965). Esta segunda referencia sucede casi inmediatamente a la secuencia referida antes. Aquí nuevamente hay una voluntad de intensificar el efecto de shock a partir de unos procedimientos de montaje que redundan en una “impertinencia” semántica dada por el encabalgamiento de las imágenes. Acompañando este movimiento, la secuencia de registro del *happening* apunta a profundizar el tópico de la violencia dirigida hacia el público asistente a esta clase de experiencias. La diferencia con el momento anterior radica en que, mientras en aquella los *performers* derribaban la barrera entre el escenario y la sala (y, a través de la mirada a cáma-

ra, de la pantalla y los asistentes a la proyección), en esta segunda escena es el propio espectador el que debe intervenir en la propuesta. En la escena, uno de los personajes, Igor (Owe Monk), ingresa sumergiéndose en una ambientación de grandes dimensiones similar a una especie de caverna o quizás también a un órgano del cuerpo humano. La cámara acompaña su recorrido por el interior, en un espacio de escasas dimensiones que simula un laberinto cargado de pinturas psicodélicas. Al igual que lo que ocurría en *La menesunda*, en el *environment* especialmente creado para la película una de las compuertas de la habitación se cierra y un cartel indica que deberá oprimirse un botón para salir. Sin embargo, en *Mosaico*, todo intento de escapatoria resultará infructuoso. El director describía la escena en estos términos:

Lo del tipo que se mete en un laberinto y queda encerrado como un objeto de un happening era algo que tomamos de los que se veía entonces. En las muestras del Di Tella vos, por ejemplo, entrabas a una sala y tenías un piso de espejo, un espejo en el techo, dos alfombras al costado y caminabas tres metros y te querías caer. Decías “¡Sáquenme de aquí, por favor!”. La famosa *participación*, los cuartos oscuros –donde vos te metías y había sonido y qué sé yo–, y laberintos... Es lo que se hacía, era la onda, lo que se veía como vanguardia (...) Los happenings recién empezaban y en aquel momento eran muy agresivos. No era chiste, vos ibas al Di Tella y te decían “*Andá con ropa para ir ahí*” porque de repente los tipos bajaban del escenario y te tiraban huevos y harina, por ejemplo (en Peña, 2003: 215-216).

El montaje rítmico, ajeno a las convenciones de la linealidad narrativa, contrasta el interior y el exterior, exponiendo entrecruzada-

mente en el film las diversas modalidades de recepción de esta “obra total”. Igor, “víctima” del arte moderno, muere al intentar salir. Su personaje reproduce, no la parte festiva y lúdica de la experiencia, sino la sensación de asfixia de aquellos que atraviesan efectivamente los *happenings* (que “participan” físicamente en lo que estas creaciones proponen); su desesperación se contrapone a la mirada atenta y gozosa de los que permanecen afuera. Rubén Santantonín imaginaba a *La menesunda* como una “cápsula perceptual capaz de exacerbar aspectos adormecidos en el espectador y de complicarlo, de comprometerlo y de involucrarlo en una experiencia estética que invadiera distintas zonas de su sensibilidad” (Giunta, 2008 [2001]: 163). En *Mosaico*, su director mostraba un costado menos alegre que ponía el acento en lo terrorífico de este despertar de la conciencia espectacular.

La inclusión de la puesta teatral y del *happening* en la ópera prima de Paternostro planteaba un acercamiento entre irónico y jugueteo que, si bien exaltaba el valor de novedad de estas tendencias, no omitía establecer una distancia y un solapado cuestionamiento al tratamiento que se hacía de sus contenidos y a sus lógicas de recepción. En este sentido, *Mosaico*, más allá de la voluntad de sostener un tipo de relato críptico, visibiliza algunos apuntes cuestionadores que lo acercan a los criterios más abiertamente polémicos del primer episodio de *La hora de los hornos*. Según la visión del documental del Grupo Cine Liberación, el petardeo de la publicidad junto a las luces de neón, el rock y, fundamentalmente, los artistas y las obras de avanzada exhibidas en el Di Tella, operan como sostenes de la penetración ideológica instaurada por el imperialismo. No existe mayor distancia en el tratamiento en esta película del shock que produce la mezcla entre las imágenes de los *happenings* contrapuestas a fotografías de levantamientos ar-

mados y represiones a los trabajadores y a la protesta social. La única diferencia, no menor, parte en la confrontación directa que establece *La hora de los hornos* y en el levantamiento de un dedo acusatorio que se postula como defensa de los sectores locales empobrecidos. En esta película, escribe Gonzalo Aguilar,

las naciones son como mujeres que se dejan seducir por las bellezas del Imperio en un carnaval en el que nada es auténtico. En un acto de denuncia, el film viene a mostrar la verdad desnuda de las imágenes en una distribución dicotómica y en contrapunto entre las postizas y las auténticas, entre aquellas que sirven a la falsedad o a la verdad (2005a: 95).

Para Cine Liberación, con el *happening* “la monstruosidad se viste de belleza” y, por lo tanto, es necesario emprender una operación de desenmascaramiento, aunque en muchos sentidos sus formas de construcción audiovisual aparezcan paradójicamente como deudoras de lo fragmentario, del llamamiento a la participación y del accionismo que formaron parte de las banderas del teatro experimental de los sesenta.

Al igual que los anteriores casos, *The Players versus Ángeles caídos* funda su acercamiento a la teatralidad a partir de un abierto reconocimiento de las instancias intervinientes tanto en la producción de cualquier film como en una pieza de teatro o, más exactamente, en un espectáculo ubicado en el linde entre diferentes disciplinas artísticas. La obra de Fischerman, como sucede con todo el cine vinculado a una reinterpretación del legado brechtiano, “propone un antiilusionismo que no es antirepresentacionista. No se trata de abandonar la representación sino de mostrar los procedimientos que la articulan” (Oubiña, 2011: 186). A partir de esta premisa, los ensayos del grupo de

actores sobre *La tempestad*, de William Shakespeare, se convierten en una débil excusa que posibilita arrojar un conjunto de planteos sobre los actores, la improvisación, la imposibilidad de la representación, la competencia entre el azar y el montaje y otros términos que borro-
nean las fronteras entre lo teatral y lo cinematográfico. “No solo en el principio. El cine es siempre teatro”, escribió el propio Fischerman (1993: 32). Su película da cuenta de esta mezcla asumida como una efectiva interdependencia. *The Players...* no solamente es, como propone Oubiña, una película sobre lo que significa hacer una película; a su vez es un documental sobre los procesos de elaboración de una puesta teatral y, asimismo, sobre la puesta en sí misma que no se compone de más elementos que el encadenamiento de las improvisaciones de los participantes. En ese espacio liminar entre uno y otro campo –o en lo que resulta de la hibridación que estos experimentaron desde mediados de los sesenta– el film se construye como un registro de su propia construcción y al mismo tiempo como la documentación final de los resultados obtenidos. Por esta razón, la improvisación de los *performers* figura como uno de los principios constructivos determinantes en sus actuaciones: su exhibición permite mostrar el devenir azaroso de la creación teatral, el repentismo y la reacción del público (véase, por ejemplo, el relato del sueño de una de las actrices acompañado del juego de mímicas de otro de los “*players*” y las risas que desata la combinación de ambos en el resto del elenco); a su vez, la improvisación es la puesta teatral que la cámara registra. En esta película, como nunca hasta entonces en la historia del cine argentino, el “momento del teatro” y el “mundo del teatro” se funden en una misma serie de imágenes sin orden, en el marco de un relato en el que todo lo que resuena a narración figura como resto que será dinamitado por

la propia puesta en escena (fílmica y teatral a la vez).⁸² “En lugar de ficciones subordinadas que escenifican la miniatura de una estructura dramática mayor, hay una mutua sobredeterminación que conduce a un paroxismo de la puesta en escena” (Oubiña, 2011: 128). Exponiendo abiertamente su condición de ejemplar (quizás el más representativo) de la intermedialidad profunda, en el film de Fischerman el teatro es a un mismo tiempo sujeto y objeto de las operaciones de puesta montada. Esta fusión fue corroborada por un comentario crítico en el que se afirmaba: “Es una suma personal de Alberto Fischerman, *deus ex machina* y provocador del film, pero es también una representación (en el sentido dramático y filosófico, a la vez) que se interpreta a sí misma”.⁸³

Siguiendo la estela inaugurada por *The players versus Ángeles Caídos*, dos películas del contra-cine (Wollen, 1986 [1972]) de los setenta pertenecientes al modelo metarreflexivo –*Alianza para el progreso y La civilización está haciendo masa y no deja oír*– juegan de manera original con la inclusión de experiencias escénicas en su trama. En la primera de éstas, la preparación de una “obra de teatro de protesta” propicia la emergencia de la sátira dirigida contra este tipo de productos y contra el papel jugado por sus propios artífices. El artista, mercader dispuesto a comerciar con distintas disciplinas y con diversas temáticas, de acuerdo a las demandas de los consumidores, surge como una figura irónicamente “comprometida”, pero incapaz de avanzar hacia la toma de las armas. La impugnación a los espectáculos de protesta

⁸²La insistencia en la ostensión de lo teatral por parte del cine de Fischerman se verifica particularmente en otros trabajos, posteriores, que continúan la línea experimental iniciada en *The Players versus Ángeles caídos: La pieza de Franz* (1973) y *Gombrowicz o la seducción (Representado por sus discípulos)* (1986). Para un análisis de esta última, puede verse Sala.

⁸³Agustín Mahieu: “Cuando todos deben jugar”, *Confirmado*, 19/06/1969, pág. 55.

impulsada por el film funciona como una respuesta a los problemas que en esos años afrontaba el teatro de vanguardia. Según Barthes:

esta protesta nunca ha sido más que una procuración: la burguesía delegaba en algunos de sus creadores misiones de subversión formal, sin que eso significase romper verdaderamente con ellos: en resumidas cuentas ¿acaso no es ella misma la que dispensa al arte de vanguardia al moderado apoyo de su público, es decir, de su dinero? (2003 [1964]: 105-106).

La película de Ludueña contrapone esta clase de experiencias estéticas consideradas irrelevantes de acuerdo con sus propios fines de agitación. Por ello termina convirtiendo al escenario y a la platea en un literal “teatro de acción” en el que la lucha armada resuelve la disputa entre los revolucionarios y sus enemigos extranjeros. El pueblo/ el público (representado por una única mujer asistente a la función) se ubica en principio en el medio de la batalla para integrar finalmente el bando revolucionario nacional.

Como contrapartida, *La civilización está haciendo masa...* expone aquello que en el trabajo anterior de Ludueña quedó desmantelado debido a la expresión abierta de la violencia política. En este caso se registra documentalmente la representación de una versión de *Coriolano*, de Shakespeare, que un grupo de actores monta en una villa miseria. El film entabla una crítica al sinsentido de estas formas de teatro “comprometido” que se propusieron llevar la alta cultura a los sectores populares. La ironía evidente emana de la captación de las miradas atónitas, entre burlonas y extrañadas, de los vecinos del barrio donde se la puesta se llevó a cabo. A su vez, Ludueña documenta la intervención de los actores en un espacio callejero, ajeno por comple-

to a todo circuito teatral legitimado en una suerte de happening que, al igual que *The Players versus Ángeles caídos* toma a Shakespeare como un punto ciego de la construcción ficcional.

Las referencias continuas a este autor no solamente ligan este núcleo de películas con el mundo del teatro por la vía de su literal inscripción en la pantalla. Puede pensarse también un tipo de conexión menos directa (una *modelización*, continuando con la terminología implementada por Gerstenkorn) al observar el trabajo que el teatro experimental efectuó sobre uno de los textos, más concretamente la puesta del *Timón de Atenas* de William Shakespeare (1967, dirección de Roberto Villanueva). En el programa de mano del espectáculo figura una declaración de intenciones que podría funcionar a su vez como corolario del juego entablado en la película de Fischerman con relación a *La tempestad*: “Hipótesis de trabajo: Al fin de los tiempos un grupo de sobrevivientes trata de reconstruir, con ruinas y memorias de nuestra civilización, una ceremonia de religamiento. El texto elegido para esta liturgia es el *Timón de Atenas*, de William Shakespeare” (Citado en Pinta, 2013: 201). Incluso una definición del espectáculo, extraída de una crítica, permite observar el modo en que un texto clásico se recorta como un espacio fecundo en el que lo tradicional transmuta en actualidad: “al tomar la obra de Shakespeare, pudo Villanueva mostrarnos que el teatro de la crueldad es tan antiguo como el teatro mismo y que Timón no es un misántropo sino un iracundo”,⁸⁴

⁸⁴Fina Warschaver: “Teatro de la crueldad en el Instituto Di Tella”, *Revista Testigo*, N° 5, enero/ marzo de 1970. El texto se enfocaba tanto en la puesta montada por Villanueva como en *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo (1967).

Junto con Alberto Fischerman, del conjunto de cineastas de la modernidad que con mayor frecuencia han acudido a la incorporación de representaciones teatrales en sus películas, sin lugar a dudas Leonardo Favio ocupa un lugar preponderante. Pero, como sucede observando las líneas dominantes de su obra, el tipo de puestas citadas por este director no pretende establecer filiaciones con las experiencias innovadoras de los sesenta. En sus películas, de manera gradual a lo largo de los años, hay una clara predilección por las formas populares pretéritas. Su cine, por lo tanto, entabla un diálogo más productivo con el pasado que con el presente inmediato. Una escena clave de *El romance del Aniceto y la Francisca...*, aquella en la que se instaura el triángulo amoroso a partir del cruce furtivo de las miradas del Aniceto con la Lucía, queda enmarcada por una representación teatral montada por un grupo trashumante a la que los protagonistas asisten. Claramente distanciado de cualquier atisbo de modernidad, el espectáculo que los tres personajes –y el pueblo en su conjunto– presencian, reniega (o desconoce) toda forma de realismo hundiéndose en los esquematismos visuales y en unos antagonismos directos. Leonardo Favio recuerda que:

Los actores que representan la obra en la película eran todos actores de la compañía de mi madre y de la del Negro [Jorge Zuhair Jury, hermano del cineasta] con los que yo había trabajado. Esa secuencia de *El romance...* fue toda improvisada. La hacíamos con los amigos. Era lindo. El malo era malo, malo, malo. Y el bueno era bueno, bueno. Y ahí está la frase “Un ángel hizo justicia”, eso era parte de la inocencia del espectáculo. (en Schettini, 1995: 102)

Buscando reivindicar lo primitivo, el gusto por lo popular como posibilidad legítima de representación, la forma en que el espectáculo

aparece filmado hace sobresalir la escenografía de telón pintado, las actuaciones declamatorias y los trucajes evidentes. Incluso en los títulos de crédito, los actores de la puesta enmarcada son mencionados por los personajes arquetípicos que componen en la escena: “la madre buena”, “el estanciero cruel”, “la bruja” y “el galán” ... Adhiriendo a esta estrategia de inscripción de la teatralidad, la incorporación de la obra en *El romance del Aniceto y la Francisca...* parece remitir, debido a la continuidad en el plano, a la ubicación de la cámara –de manera frontal, en un plano general que remite al lugar de un espectador ideal– al cine de los orígenes, particularmente a la estética popularizada por las películas de Georges Méliès. Estableciendo un abierto contraste con el carácter arcaico predominante en la filmación del juego de los comediantes, el contraplano que sucede a éste, aquel en el que aparecen los personajes distribuidos entre el público de la función, plantea un tipo de emplazamiento espacio-temporal antitético: apelando a la profundidad de campo y al silencio se narra la infatuación amorosa entre el Aniceto y la Lucía, en otras palabras, el “comienzo de la tristeza” a partir de unos pocos gestos mínimos que dejan atrás la teatralidad para abrazar unos recursos eminentemente cinematográficos. Tal como indicaba Jacques Aumont sobre algunos cineastas de la modernidad –Bergman y Buñuel entre ellos–, Favio construye con esta cita una puesta en escena fílmica que “conjuga evidentemente el recuerdo de la teatralidad primitiva con la consciencia de la libertad del punto de vista, del ángulo, de la distancia” (Aumont, 2013 [1998]: 35).

La predilección del director por dar lugar en sus películas a formas propias del teatro pre-moderno alcanza su mayor grado de expresión en *Soñar, soñar* (1976). En este caso son los propios protagonistas, Charlie (Carlos Monzón) y El Rulo (Gian Franco Pagliaro), los

responsables de construir un espectáculo circense imposible. *Soñar*, *soñar* narra el intento de exhibición de un truco que solamente llega a concretarse exitosamente una vez que sobreviene el fracaso en el derrotero de los personajes. En este film, que en cierta medida cierra el círculo de los casos en los que el cine inscribió explícitamente unas escenificaciones o el mundo que gira alrededor de las mismas en la pantalla, todos los movimientos de la trama y las acciones que ponen en práctica los dos hombres remiten a la teatralidad. No hay lugar para una mirada irónica o para una parodia denigrativa de las formas espectaculares tradicionales porque “Favio incorpora géneros populares, pero asume una distancia reflexiva que desconcierta porque no lo hace desde afuera sino *desde el género mismo*. La relación crítica es, al mismo tiempo, apasionada, contradictoria y ambigua” (Oubiña y Aguilar, 1993: 131). El teatro por vía de las referencias a la actuación propia de este campo impregna los distintos elementos de la historia. Una de las principales instancias emotivas del film, aquella en la que el Rulo recita un poema sobre las madres ante la atenta escucha compungida de Charlie –con el retrato de la madre/Nora Cullen⁸⁵ en el centro de la imagen– coloca en primer plano la declamación del actor junto con las lágrimas de glicerina de Carlos Monzón. Enmarcados en la artificialidad, ambos hombres, con rulos en la cabeza, exponen fehacientemente la prueba de que hasta el propio cuerpo es pasible de convertirse en sede de una puesta en escena.

⁸⁵La fotografía de Cullen implica, a su vez, una autorreferencia: la actriz encarnó los papeles de la madre de la señorita Plasini en *El dependiente* (1969) y de La lechiguana en *Nazareno Cruz y el lobo* (1974). Cullen es prácticamente la única actriz que Favio filmó en más de una película y su aparición distanciada en forma de fotografía emerge como un efectivo homenaje por parte de un director que consideraba que “trabajar con ella era un remanso” (en Schettini, 1995: 113).

Ficciones fílmicas enmarcadas en el espacio vacío

“Puedo tomar cualquier espacio vacío –afirma Peter Brook– y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (1973 [1968]: 1). Con esta frase Brook, director clave de las experiencias modernizadoras de los sesenta, tanto teatrales como cinematográficas,⁸⁶ planteaba las características de un arte capaz de transformar cualquier lugar en territorio de una experiencia estética a partir de los desempeños del actor y de la devolución de una mirada. Intentando construir una especie de ontología de la práctica teatral por la vía del despojamiento de sus elementos accesorios, el espacio vacío puede cargarse de sentidos. En efecto, prescindir de la escenografía para construirla mediante el trabajo físico de los actores o las indicaciones verbales será una de las características que cierto teatro moderno abrazaría en repetidas ocasiones. En el caso argentino, las *Historias para ser contadas* (1956) y *Los de la mesa 10* (1958) fueron ejemplos fundantes de un tipo de trabajo teatral con el espacio que buscó ahondar en el virtuosismo mímico del cuerpo de los actores y, fundamentalmente, en las capacidades evocativas del lenguaje para construir unas escenas que podían transcurrir en una calle, una plaza o un zaguán. Posteriormente, este tipo de espectáculos tendría sus derivas en otras puestas, sobre todo en el marco del Di Tella y el Centro de Arte Moderno. En estos ámbitos se fortaleció la noción de “teatro de cámara negra”, en la que el único medio de creación de sentidos (ya sea que se trate de

⁸⁶En cine, Peter Brook dirigió, entre otras películas, la versión de la novela de Marguerite Duras *Moderato Cantabile*, en 1960 y posteriormente uno de los filmes de la década que más intensamente se instaló en el imaginario de los espectadores como figura de cruce entre las dos disciplinas: *Marat/Sade* (1967), basada en la obra de Peter Weir.

contenidos ficcionales o de producciones significaciones meramente preformativas-autotéticas) quedara asociado al trabajo de los actores intervinientes. La puesta de *El Burlador*, de Tirso de Molina, montada en el CEA en 1966, seguía la premisa de despojamiento del espacio escénico a lo que se sumaba la construcción de un lenguaje verbal ininteligible. Una crítica describía estas características argumentando:

Detestamos ser utilizados como conejillos de Indias. Y, entonces, ¿cómo podemos experimentar de otra manera? Temo que el propio Instituto se haya asustado de tamaña empresa, pese a ser esta su principal función, ya ha relegado entonces “El burlador” a horarios de principios de semana.⁸⁷

A diferencia de esta práctica común en los escenarios, la cualidad icónica del cine provoca que los espacios captados por la cámara posean un alto grado de referencialidad; a su vez, las imágenes que resultan de este proceso suponen una contigüidad efectiva con el espacio-objeto de la filmación. Jean-Marie Schaffer (1990 [1987]) denomina a este rasgo compartido entre la fotografía y el cine⁸⁸ como icónico-indicial. Sin embargo, siguiendo lo que propone Stephen Heath “esa realidad, la equiparación del film y el mundo, es un asunto de representación, y la representación es, a su vez, un asunto de discurso, de la organización de las imágenes” (2000: 11). Este condicionamiento

⁸⁷Emilio Stevanovitch: “Centro de Experimentación Audiovisual”, *Talía*, Año V, Nº 30, 1966

⁸⁸No todo el cine: la animación, los filmes experimentales que trabajan interviniendo la materialidad del soporte –rayando la película, quemándola parcialmente–, ciertos dispositivos como el *back projecting* o, en el presente, el uso del *chroma key* impugnan la idea de existencia de un espacio real captado por la cámara y en el que se desenvuelven los actores.

histórico de la mirada, sustentado por una tradición en la que los sets de filmación procuraban reconstruir al igual que la escenografía del teatro de caja a la italiana un ámbito cerrado y a la vez transitable por los actores, hizo que la existencia del espacio vacío en las películas –similar al utilizado en las puestas teatrales experimentales– apareciera como un punto de ruptura radical de toda una lógica de la representación cinematográfica formulada hasta entonces.

El realismo del cine moderno, fundamentalmente en su vertiente behaviorista, inició un conato de abandono de ciertas convenciones teatrales propiciadas por el encierro en los estudios. A partir de la filmación en locaciones, en la ciudad fundamentalmente, este cine intentó construir sus ficciones en un terreno en el que el teatro dominante no había desplegado su arte hasta entonces. En este sentido “el exterior fue muy prontamente la vía abierta al film para olvidar al teatro o para apartarse de él” (Aumont 2013 [1998]: 52). Se trató de una acción que, si bien buscaba tomar distancia de las referencias a lo escenográfico o al espacio clausurado, no rompió en definitiva con otras formas de relación con la teatralidad contemporánea (como podrá verse más adelante, aquella basada en las conexiones temáticas y narrativas, por ejemplo). No obstante, hacia mediados de los sesenta durante la fase de *intermedialidad profunda*, la huella teatral recobraría una nueva notoriedad a partir del trabajo espacial de unas películas que ya no buscaban ocultar esta procedencia sino, por el contrario, tornarla evidente.

Por otra parte, no es casual que el retorno a la filmación en unos estudios convertidos en explícitos *escenarios* de las acciones haya cobrado fuerza justo en el momento en que el cine metarreflexivo comenzaba a poner en cuestión las posibilidades de un arte declinado a partir de las diversas modalidades del realismo. Tesson escribe:

El teatro ha acudido en ayuda del cine no para separar lo verdadero de lo falso, entre estudio y realidad exterior, sino para sembrar la duda sobre el realismo cinematográfico, igualmente ilusorio, visto así a la luz del teatro, ya que lo único que cambia de un medio de expresión a otro es la norma de convención admitida (2012 [2007]: 44).

La vuelta a los sets de filmación supuso en estas películas no solamente desmarcarse del imperativo realista sino también mostrar que éste aparecía como imposible (y, a la vez, como algo indeseable) en cualquiera de las dos disciplinas artísticas. Óscar Cornago Bernal argumenta:

A través del espacio abierto por la teatralidad mediante la mostración de los medios de rodaje, los escenarios o los procesos de filmación se ha intentado recuperar la perdida condición de realidad del medio cinematográfico, la debilitada credibilidad de las imágenes en una sociedad de la imagen (2001: 9).

Alberto Fischerman se refería a *The players versus Ángeles caídos* como la “última película que se filmó en los estudios Lumiton, la isla de la Tempestad, el espacio escénico predestinado. El gran Teatro del Mundo (...) Grupos rivales de actores-fantasmas disputándose la propiedad del estudio y de la emulsión” (1993: 32)⁸⁹. En esta obra clave,

⁸⁹Como una réplica especular a esta visión, la lectura de Edgardo Cozarinsky sobre el film publicada en *Primera Plana* funciona como un contrapunto interesante en el que se reduplican los mismos tópicos: “Aunque complejo, no es difícil, si bien admite muchas lecturas, no se agota en ninguna de ellas: mediación sobre las relaciones del actor con su oficio, ensayo sobre los vínculos personales y sociales en cuanto juego, versión libre de *La tempestad*, de Shakespeare, comedia musical con final feliz que puede ser vista mientras se saborean chocolatinas o, sencillamente, 88 minutos de celuloide impreso”. Edgardo Cozarinsky: “¡Llegaron los players!”, *Primera Plana*, 17/06/1969. Comentario reproducido en Tirri, 2001.

el espacio de un estudio tradicional del cine clásico es asumido abiertamente como un decorado, como un escenario. En suma, como un *teatro de acciones*. A partir de esta resignificación, la película abandona la pretensión de remitir a una realidad exterior uniforme y homogénea para acentuar reflexivamente la propia materialidad de signo mutable del lugar, en función de las actividades de representación que intentan emprenden aquellos que lo ocupan. El espacio en el que transcurren las acciones está por lo general vaciado de accesorios escenográficos. Cuando éstos aparecen, la puesta en escena se encarga de exhibir su artificiosidad. De esta manera, la cámara encuadra una cocina, una habitación o una ventana que duplica el recorte sobre el cuerpo de los actores efectuado por el plano para, acto seguido, exponer su condición de cartón-piedra. Lo mismo sucede con la llegada del atrezzo y el vestuario y la explosión de movimientos que genera: cualquier elemento capaz de inducir al desarrollo de una ficción que conduzca a “otra parte”, a otro territorio más allá del estudio, se devela, como la fotografía que se toman los Players disfrazados, e incluso como el retrato de Enrique Serrano que aparece por allí, como pura imagen, como un vacío paradójicamente sobrecargado.

En el trabajo con los materiales, Fischerman incorpora en su película la máxima de Peter Brook acerca de que cualquier espacio puede ser convertido en teatro por la presencia de al menos un sujeto que acciona y otro que mira. Lo radical reside en haber trasladado esta noción a otro campo y demostrar que también puede concebirse al cine siguiendo una premisa idéntica.

Al recordar en una entrevista los momentos que más lo habían impresionado en su juventud como espectador, Edgardo Cozarinsky narraba una experiencia que puede ser recuperada para definir –de

manera oblicua aunque no por ello con menor precisión- el tipo de acercamiento a la teatralidad que, una vez convertido en cineasta, afrontó en 1970 en su primer largometraje, *...(Puntos suspensivos)*:

[a fines de los sesenta] fui con Marilú Marini a ver a Mecha Ortiz en una de sus últimas presentaciones en público (...) Mecha Ortiz, que estaba entonces sorda u olvidadiza o las dos cosas, tenía dos apuntadores, uno a cada lado del escenario y se los oía desde la platea. Yo (igual que Marilú) estaba fascinado, totalmente impresionado con ese gran espectáculo teatral que sabía que nunca iba a volver a ver: una señora muy mayor, que había pasado su vida en el escenario, y que resultaba estar vacilando, tratando de oír lo que le soplaban de un lado y del otro y que de pronto decía algo que nunca era exactamente lo que debía decir. Hasta que un espectador un poco menos ingenuo (o bueno, nosotros no éramos tan ingenuos... menos perverso que nosotros) no tuvo mejor idea que gritar: “¡Señora, se oye demasiado al apuntador!”, algo que hubiera destruido a cualquier actriz joven o con menos experiencia. Cosa extraordinaria: Mecha Ortiz se detuvo, miró hacia el agujero negro que debía ser la platea y dijo: “¡Qué suerte tiene usted, yo apenas si le oigo!”. Y siguió. Ahí sí que funcionó la convención teatral porque hubo un aplauso total hacia ella, fue un gran momento de teatro. Son esos accidentes los que siempre me han atraído.⁹⁰

El goce estético como resultado del regodeo en la revelación del artificio y, asimismo, como producto de lo accidental (de lo azaroso), vuelve insistentemente en su ópera prima, aunque en ella estos ele-

⁹⁰Santiago Palavecino: “Accidentes. (Conversación con Edgardo Cozarinsky)”, *Cuadernos de Picadero. Teatro & Cine*, N° 14, diciembre de 2007, pp. 42-47.

mentos no pretenden colocarse como vectores del placer. Por el contrario, en sus películas los materiales se acumulan en un proyecto que no apunta a la empatía ni mucho menos a la identificación sino a la reflexión. David Oubiña sostiene que el método compositivo del director parte, aunque puede sonar contradictorio, de la descomposición: “En ese abigarramiento anárquico de materiales Cozarinsky no pretende tanto definir una línea estética sino, más bien, poner distancia con una cierta idea del cine” (2011: 239). En *...(Puntos suspensivos)*, la pregunta por la identidad del protagonista se transforma en una indagación sobre el entorno que termina por no encontrar respuestas. Y en esa exploración, el espacio vacío ocupa un lugar central en el desarrollo de algunas secuencias. A diferencia de la película de Fischerman, en *...(Puntos suspensivos)* hay un juego con las imágenes de Buenos Aires, pero que busca desjerarquizar su valor de documento. En una secuencia, uno de los tantos microrrelatos que se acumulan en la película, la cámara recorre el centro de la ciudad acompañada por una voz over que enuncia que nos encontramos en Calcuta. El comentario sonoro establece un contraste evidente con la calle Florida.⁹¹ Corroborando este tratamiento por la vía del absurdo que decepciona las expectativas colocadas en la supuesta “verdad” de las imágenes, las escenas en interiores acompañan esta estrategia que, mediante el subrayado irónico, puntualiza la crítica a un estado de cosas. En varios momentos, el plató, el estudio cerrado y prácticamente vacío de escenografía, se superpone al abigarramiento urbano. Desde el principio del film,

⁹¹Valiéndose de una estrategia similar, una película anterior, *Invasión* (Hugo Santiago, 1968), ponía en entredicho la evidencia de unas imágenes fijas de Buenos Aires con las que se abría la película al atravesarlas por un cartel que anunciaba con igual vehemencia “Aguilela”.

cuando un cartel señala “¿quién es ese hombre?”, la imagen del actor (el editor Jorge Álvarez) aparece situada en un enclave de este tipo; a poco de comenzar, otra escena muestra la transformación de un militar mediante un literal *strip-tease* filmado con una cámara frontal y fija. Siguiendo la tradición heredada del cine de los primeros tiempos, el encuadre intenta emular la experiencia del espectador teatral; una vez finalizada la acción, la cámara realiza una serie de movimientos que revelan la presencia del micrófono, de otros dispositivos y del equipo técnico. En la secuencia de la cena junto a los burgueses la puesta en escena parte de un procedimiento similar de vaciamiento del espacio. Sobre un fondo negro indeterminado se encuentran sentados a la mesa los comensales. Mediante la ostensión evidente de lo teatral, Cozarinsky construye un discurso satírico sobre el comportamiento de las clases dominantes, lo estereotipado de sus comentarios y de sus gestos. A la teatralidad de la cotidianidad, el director responde con una sobreteatralización en la manera de construir cinematográficamente estas acciones. A su vez, la presencia de un niño muerto asado que sirve como plato principal provoca una nueva torsión de lo cinematográfico a lo teatral y de allí inmediatamente a las formas de una teatralidad ritualizada.

En la misma línea del radicalismo estético y político, las películas de Julio Ludueña incorporan la filmación en estudios a partir de un tratamiento encaminado a convertirlos en un verdadero escenario teatral en el que se despliegan los movimientos de los intérpretes. Varios tramos de *Alianza para el progreso* utilizan esta clase de espacios. Su razón es elocuente: más allá de reconocer las deudas con la teatralidad, la incorporación del estudio, la exhibición del piso y las paredes desnudas colaboran en la construcción alegórico-arquetípica

que propicia el relato. Las acciones de los militares aliados al poder económico internacional son filmadas en varios momentos siguiendo esta premisa. Además, potenciando las reminiscencias al “teatro filmado”, la cámara fija se coloca a una distancia considerable de las acciones (en un plano general). El uso insistente del plano secuencia magnifica la teatralidad de esta decisión de puesta. Jugando con la explicitación de lo teatral a través del trabajo con el espacio y mediante la disposición de los cuerpos con relación al encuadre, las distintas escenas musicales de *La civilización está haciendo masa...*, igual que la documentación de la representación de *Coriolano*, instituyen un *modus operandi* en el que los actores intervinientes concretan aquello que proponía Peter Brook al principio de este apartado. La diferencia con los ejemplos anteriores radica en que, mientras en las otras películas el trabajo se situaba en estudios, en *La civilización está haciendo masa...* la teatralidad emerge en unas locaciones, es decir: en unos ámbitos icónicos y fácilmente reconocibles. Esto provoca un salto cualitativo en el que la teatralidad pasa a ocupar, siguiendo lo que sucede en el campo específicamente teatral, terrenos más allá de aquellos que se circunscriben a los propios escenarios. Algunas de las escenas musicales tienen lugar en plena calle, con luz natural y siguiendo la premisa de filmación en plano secuencia. Los *performers* accionan como si estos espacios fueran verdaderos escenarios en los que la cámara suplía la posición de los espectadores. En el caso de la representación de la obra de Shakespeare, la construcción de lo teatral en un ambiente en cierto modo discordante –la villa 31– efectúa la misma operación de espectacularización, en este caso incluyendo a los habitantes de la barriada pobre como testigos fortuitos de los movimientos y como sujetos de la representación.

Con referencia a las relaciones que esta tendencia cinematográfica marginal –en la que se nuclea las películas de Ludueña y Cozarinsky, y algunas más, como *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* (Miguel Bejo, 1971) y *Opinaron* (Rafael Filippelli, 1971)–, Paula Wolkowicz establece puntos en común sobre el tratamiento de la ciudad y su relación con los espacios interiores:

Aunque claramente todas las historias están situadas en el espacio urbano de Buenos Aires, en ningún momento, por una cuestión de posible censura o persecución por parte del Estado o incluso por una decisión estética de apartarse del canon realista, se explicita esta referencia espacio-temporal. Aunque alguna de las películas trabaje con escenarios “neutros” o poco realistas” (...) siempre aparece un indicio que nos remite a esta ciudad. (Wolkowicz, 2011: 429)

En efecto, algún tipo de cuidado frente a la censura o a los poderes coercitivos del Estado puede haber existido. Sin embargo, resulta más productivo considerar que este trabajo sobre el espacio remite fundamentalmente a una voluntad de apartarse de los designios del realismo intentando posicionar las obras dentro de un horizonte que trascendiera la coyuntura. Los filmes metarreflexivos buscaron superar lo que, ya en el marco de la postdictadura, el propio Filippelli denominará como el imperio de la *realpolitik* en el arte (2008: 57-65), y que en los setenta tuvo una presencia importante en filmes como *Juan Lamaglia y señora*, *Breve cielo* (David Kohon, 1969) o *La tregua*.

Ajenas al proyecto experimental y subterráneo que determinó las elecciones de puesta en escena de los casos anteriores, pero igualmente incluidas dentro del modelo metarreflexivo, dos películas dirigidas por Héctor Olivera se concentran en el reconocimiento de su filmación en

estudios para ostentar abiertamente su teatralidad. *Psexoanálisis* (1968) y *Los neuróticos* (1971) construyen unos universos alucinatorios impregnados por la estética pop en boga en un sector de las artes visuales, fundamentalmente a partir del uso de unos escenarios clausurados. En ambas, la vulgata psicoanalítica funciona como excusa narrativa para desarrollar sendos relatos episódicos. Con la intención de recobrar la eficacia industrial que tuvo en su momento *La cigarra no es un bicho* (Daniel Tinayre, 1963) pero *aggiornadas* a la atmósfera de finales de la década, las terapias de grupo del doctor Sigmundo (Norman Briski) reunieron a un nutrido elenco de estrellas jóvenes y consagradas a discurrir sobre la sexualidad, de manera humorística. La espectacularidad implicada en el cambio de los lugares de acuerdo con el seguimiento de las diferentes historias, y las fantasías y los recuerdos como motor narrativo allanaban el camino para la construcción de espacios que fundaban un diálogo directo con la psicodelia del momento. En el díptico de Olivera, las escenografías creadas por Edgardo Giménez, artista visual y escenógrafo de varios espectáculos montados en el Di Tella, cumplió un rol esencial.⁹² Alrededor de la preeminencia de una espacialidad que inscribe abiertamente su filiación con unas artes visuales celebratorias de la “sociedad del espectáculo”⁹³, los movimientos de los actores, las

⁹²En el caso de *Psexoanálisis*, integraron el plantel de artistas intervinientes un conjunto de obras pictóricas pertenecientes a otros nombres de la avanzada del Di Tella: Rogelio Polesello y Josefina Robirosa.

⁹³Solo para mencionar un ejemplo entre muchos posibles: los perfiles de los monos de la escenografía que acompaña el descenso de las escaleras de Libertad Leblanc en *Psexoanálisis* se conectan con el cuadro *Mono Albino* que Giménez presentó en una exposición en el Di Tella en 1967. La teatralidad implícita en su intervención junto a Olivera quedó demostrada una vez más en 2010. Con motivo de la feria ArteBA Edgardo Giménez decidió reconstruir la mencionada escenografía para exhibirla acompañada por una vedet-

opciones del encuadre y el montaje operan en función de un espacio tridimensional y al mismo tiempo plano, en forma de escenario, mostrado en toda su amplitud. Con este predominio del colorismo pop, la puesta en escena de Olivera, más que buscar una autonomía del medio cinematográfico se apeg a la captación de la plasticidad otorgada por las luces y las tonalidades de unos escenarios no ya vacíos, como en los casos anteriores, pero igualmente artificiosos.

La clausura como figura de reminiscencia de lo teatral

En un conjunto vasto de películas extendidas a lo largo de toda la época, el encierro de los personajes en un único ambiente construye una suerte de referencia indirecta a la teatralidad. No se trata, como en los ejemplos anteriores, de que el espacio real de filmación sea evidenciado ostensiblemente como escenario sino de una apuesta más sutil de modelización: en estos filmes, la clausura se narrativiza y con ello se convierte en sede de varias opciones de puesta en escena. En estos títulos aparece simultáneamente como tema y como problema formal a resolver el sustento de uno de los elementos que conforman la triple unidad aristotélica. Contrariamente a la inexistencia de casos en el cine moderno local contruidos alrededor del mantenimiento de la continuidad temporal –como fue la película francesa *Cleo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, Agnes Varda, 1962)–, los relatos fílmicos articulados sobre la constancia de un espacio predominante poseen un alto grado de recurrencia.

El director argentino moderno que ha trabajado sobre la clausura con mayor asiduidad es, sin lugar a duda, Leopoldo Torre Nilsson.

te que imitaba frente al público las acciones que Leblanc había inscripto en la pantalla.

Particularmente en sus películas junto a Elsa Daniel –aunque no únicamente en estas obras–, Torre Nilsson edifica una particular disposición estilística sobre el encierro de los personajes. En dichos filmes, el ámbito doméstico entendido como microcosmos de las relaciones sociales o también como alegoría de la nación invoca una serie de problemas específicos sobre sus modalidades de aparición en la pantalla. “La casa –escribe Ana Amado– es minuciosamente reconstruida por Torre Nilsson como escenario metafórico y teatral de identidades que terminan de construirse en relación con sus espacios, objetos y lugares” (2005: 361). La concreción de unos lugares convertidos en *teatros de acción* se contrapone, por definición, a otros que permanecen vedados. En *El campo ciego*, Pascal Bonitzer indica que

en el cine, el campo visual se duplica, entonces, en un campo ciego. La pantalla es un *cache*, una visión parcial. Aquí el cine se sutaliza o se enriquece en base a un efecto que no le es absolutamente específico, ya que lo encontramos también en el teatro (2007 [1982]: 68).

Esta dialéctica entre el espacio asible, efectivamente reconocible y transitado por los personajes frente a uno mayor que queda por fuera de la representación, instaura como problemática la relación entre aquello a lo que accede el punto de vista (que en el caso de las películas de Torre Nilsson pertenece a la mirada de sus protagonistas) y el fuera de campo o, traducido al lenguaje del teatro con el que estas películas dialogan, la extra-escena. Se mencionó anteriormente, con relación a la secuencia en la que Graciela espía con el telón todavía corrido al público que espera para ver la función cómo este momento marca un clivaje en la narración. A partir de esta mirada, que abre una hendidura a través de una inversión (es la actriz la que mira a los espectadores de la platea y

no al revés, de acuerdo a los condicionamientos de la norma), el relato se decanta en una serie de revelaciones que terminarán por transformar a todos los personajes de la casa: el tío Román se suicida (Lautaro Murúa); Juan (Ernesto Bianco) descubre la prostitución de Gloria, su esposa (Diana Ingro); y finalmente, la propia Graciela, es instada a renunciar a su inocencia para asumirse como mujer.

Torre Nilsson conoce los avatares de la relación entre la escena y la extra-escena, entre el campo y el fuera de campo, volviendo operativa esta tensión. *La mano en la trampa* es el ejemplo más acabado de esta relación. La historia no plantea otra cuestión que un drama de la visión: la situación que debe afrontar un personaje (Laura Lavigne) al que le prohibieron acceder al altillo y que, sin embargo (o quizás por esa misma razón) busca acercarse a ese lugar de la casa. En este punto, el cine muestra su grado de independencia de las convenciones del teatro: mientras en este último la incorporación de la extra-escena resulta un problema de difícil resolución en términos técnicos, en el cine basta con una mínima operación como el plano-contraplano o con la incorporación del montaje paralelo para que el espacio que solamente era intuido obtenga una carnadura manifiesta. Torre Nilsson concreta, a través del periplo de los personajes de Elsa Daniel, este movimiento que atraviesa el espejo. Pero para que este tenga sentido, es decir, para que el lenguaje del cine se imponga, es necesario mostrar en primera instancia el carácter teatral del encierro. Como en la escena de la representación de *Graciela* en la que aparecía, en primer término, el escenario filmado completamente con una cámara frontal y fija para pasar inmediatamente al uso de diversas figuras que fragmentaban la escena, en una película como *La mano en la trampa* será necesario instituir primero ese espacio prohibido como una efectiva extra-escena (con

el uso del montaplatos como elemento pregnante) para, *a posteriori*, avanzar cinematográficamente sobre su reconocimiento.

La presencia de este elemento que funciona como vaso comunicante entre el espacio visible y el exterior vincula la última película del ciclo Elsa Daniel con la obra de Harold Pinter del mismo nombre: *El montaplatos* (1957). Como sucede en la mayor parte de los textos de Pinter, en esta obra la extra-escena ocupa un lugar determinante en el desarrollo de la trama fundamentalmente por la decisión de sostener su condición inefable. El montaplatos, al igual que el teléfono en *El señor Galíndez* (1973), de Eduardo Pavlovsky –uno de los autores argentinos que más fuertemente inscribieron su dramaturgia a partir del legado del inglés–, funciona simultáneamente como instrumento de conexión de ambos lugares y como efecto de actualización en escena del exterior amenazante. No hay pruebas que permitan afirmar que Torre Nilsson conociera este texto: su circulación efectiva en el medio teatral porteño fue posterior a la realización del film, dado que empezó a traducirse y estrenarse a mediados de los sesenta⁹⁴, pero no caben dudas de que el cineasta expresaba cierta cercanía con este tipo de configuración espacial. No obstante, un indicador de la afinidad entre ambos radica es el hecho de que el propio Torre Nilsson dirigió en teatro dos obras de este autor: *Fiesta de cumpleaños* (1967) y *La vuelta al hogar* (1967 y 1972). Al mismo, tiempo la asociación con Pinter plantea conexiones evidentes entre las preferencias teatrales del director con relación a las de dramaturgos efectivamente influidos por aquel, como fue el caso de

⁹⁴Cuestión que, por otra parte, no dice nada acerca de que Torre Nilsson, conocedor del inglés, pudiera haber leído la obra en su idioma original o visto alguna puesta de Pinter en el exterior.

Pavlovsky y Griselda Gambaro. En el caso de esta última, su producción dramática de los sesenta gira incesantemente en torno a la idea de encierro y asfixia irreparable. Patricia Fischer describe:

En *Las paredes*, *El desatino*, *Los siameses* y *El campo* podemos distinguir principalmente tres tipos de asfixia que derivan en la anulación de las funciones vitales del sujeto: la asfixia lingüística, la física y, en vinculación con las anteriores, la psicológica, todas al servicio de la amenaza y destrucción de la identidad (2014: 127).

La mano en la trampa finaliza con un último plano –que, paradójicamente, vemos al principio del film mientras se suceden los títulos de crédito e incluso antes, reproducido en el cartel publicitario– en el que se recorta el rostro derrotado de Laura Lavigne cercado por la presencia dominante de Cristóbal Achával (Francisco Rabal). Como en el absurdo teatral, en esta película el intento de escapar del lugar, de acceder al espacio prohibido, marca obligatoriamente una nueva y definitiva caída a partir de la repetición incesante del mismo movimiento, al igual que le sucede al personaje central de *El mito de Sísifo*, de Camus (1942).⁹⁵

En *El dependiente* (1969), Leonardo Favio recupera la configuración de un espacio clausurado en este caso a partir de la representación que elabora de los lugares por los que transita el señor Fernández, el dependiente del título (Walter Vidarte): la ferretería y la casa de la señorita Plasini. Ambos “se irán construyendo como lugares en tran-

⁹⁵En este ensayo filosófico, Albert Camus elabora una explicación y una defensa de lo absurdo en el mundo contemporáneo. Este texto podría funcionar como un antecedente directo de las repeticiones incesantes de los personajes de Beckett, así como de las acciones ineficaces de los sujetos que pueblan las ficciones teatrales pergeñadas por Griselda Gambaro.

ce, comunicados por un extraño pasadizo o puerta secreta, amalgamados, tal vez, en el laberinto mental de Fernández” (Sala y Piedras, 2011: 125). En la organización visual del film, prácticamente no se visibiliza el trayecto que lleva de uno a otro. Particularmente en la disposición del patio de la casa, la puesta en escena recuerda fuertemente a un escenario: el encuadre en varios momentos toma cierta distancia de los personajes que se ubican de manera estática sobre un fondo negro que limita la profundidad. Colaborando con la percepción de escenario a la italiana que detentan varias escenas, la cámara enfoca las puertas de la habitación como si fueran los telones que enmarcan el encuentro de la pareja protagónica. La escena se encierra sobre sí misma y el fuera de campo aparece, como en Torre Nilsson, aludido por la presencia de un objeto en el centro de la imagen: la radio.

Los teatristas argentinos de este período construyeron algunas piezas que proponían insistentemente una alianza entre la clausura del espacio y el comportamiento de los personajes como acciones de desenmascaramiento entre ellos y consigo mismos. Dos filmes aparentemente distantes entre sí trabajan dentro de una misma lógica similar, que engarza el sustento de la unidad espacial con la manifestación de los comportamientos exacerbados de quienes lo habitan: *La terraza* y *Los herederos* (David Stivel, 1970). En el film de Torre Nilsson, este vuelve sobre la situación del encierro de los personajes, pero en este caso a través de una deliberada acción de autoamotinamiento. Los jóvenes que deciden ocupar el sitio que da nombre a la película provocan una transformación del lugar en un auténtico “teatro de operaciones”. La terraza demarca la inscripción topográfica de un problema común a muchas ficciones fílmicas y teatrales de los sesenta: la juventud enfrentada al universo de los adultos. Mediante el

establecimiento de unos ámbitos de reconocimiento (pertenecer a la terraza implica identificarse con las búsquedas de los miembros de un grupo basado no solamente en la coincidencia de edades, sino también en una manifiesta iracundia), la disputa se entabla por resistir frente a la insistencia de los que se ubican afuera (los padres/los otros) por abandonar el lugar. La película de Torre Nilsson imprime en imágenes y sonidos el problema de la crisis de la hegemonía aludida insistentemente en la primera parte de este libro. Aún más: en *La terraza* el problema se articula sobre la base del acceso y la defensa de una posición en un campo –literal y simbólico al mismo tiempo– en términos de un asalto violento. Por su parte, *Los herederos* fue el único trabajo realizado en conjunto por el “Clan Stivel” dentro del cine. El film, construido a partir de un guion de Norma Aleandro, encierra a sus personajes en un caserón en ruinas haciendo estallar los conflictos interpersonales expresados a través de un desborde verbal y gestual que exaspera el realismo de la propuesta, transformándolo más en un psicodrama que en una exposición de situaciones bajo un hilo conductivo. Un poco a la manera de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) y próximo también a las puestas en escena al estilo *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre, o *¿A qué jugamos?*, de Carlos Gorostiza –que el grupo llevó a escena en 1968 con una importante repercusión–, la construcción espacial elaborada por Stivel se vale del aislamiento para justificar la conmoción en el comportamiento de unos actores que llevan al límite las posibilidades de expresión mediante sus gritos y conductas. Cuestiones que, por lo que podría deducirse de una crítica de la película, la emparentan con la estética del ciclo televisivo que hizo famoso al clan: *Cosa juzgada*. Estos programas, según Salomón Horowitz, tenían “el lastre de una carga importante de naturalismo, de excesos patológicos, con propen-

sión a crear climas negros, asfixiantes, sin contradicciones dialécticas, de no profundizar en las relaciones entre personajes y los factores sociales”.⁹⁶ El espacio actualizado en el relato de *Los herederos* conjuga en su interior los procedimientos habituales del teatro realista de los sesenta y, asimismo, los imaginados por las ficciones televisivas de corte testimonial cuyos contenidos y maneras de encarar la relación con el contorno inmediato se perfilaban bajo un parentesco indeclinable (una “herencia”) con relación a esta tendencia teatral.

El juego de la verdad y del simulacro

Rememorando sus primeros acercamientos al mundo del cine, Manuel Antín refería la existencia de un guion de su autoría que nunca llegó a ser filmado. Los argumentos esgrimidos acerca de su decisión sirven de puntapié para avanzar sobre otro elemento compartido (en este caso estrictamente de orden narrativo) entre las ficciones teatrales y cinematográficas del período. Según relataba Antín, sus inicios como guionista estuvieron ligados a la figura de Rodolfo Kuhn, director para el que trabajó confeccionando los libretos de sus primeros cortometrajes:

...había escrito para él el guion de un largo que nunca se filmó, *Los cariñosos* (...) No se filmó porque cuando estaba en etapa de preparación se estrenó en la Argentina una película francesa, *El juego de la verdad* (*Jeu de la vérité*, 1961), de Robert Hossein. *Los cariñosos* estaba basada en la historia de un grupo de jóvenes –cuatro o cinco parejas– que se reunían en una casa de veraneo y que jugaban al juego de la verdad, para acabar despedazándose entre todos. Era

⁹⁶Salomón Horovitz: “Los herederos”, *Propósitos*, 04/07/1970.

un poco un tema de la época, la necesidad de confrontarse y desnudar personalidades (en Sández, 2010: 45).

El juego de la verdad se conecta con un procedimiento dramático utilizado recurrentemente por los dramaturgos pertenecientes al realismo: el encuentro personal. Este recurso implicaba una acción, llevada a cabo fundamentalmente a través de lo verbal, en la que los personajes buscaban desenmascarar la impostación de los antagonistas y, al mismo tiempo, provocar un movimiento de expresión verídica sobre su propia situación. En términos de la organización narrativa, la economía operativa del encuentro personal al interior del relato cobra sustento en tanto mecanismo que permitía hacerlo avanzar en función de una acción dramática potente. Al mismo tiempo posibilitaba un conocimiento por parte de los espectadores sobre aspectos no directamente visibles en las puestas en escena o en las películas. En tercer lugar, por su articulación como instancia basada en la intensidad de la expresión, este procedimiento organizaba las narraciones como una serie de *golpes en staccato*. En este sentido, pese a la pretensión impulsada por el realismo behaviorista de construir unos relatos como captación de unos trozos de vida, el predominio del encuentro personal en las películas de este modelo ponía en evidencia la efectiva configuración de estrategias concretas para su elaboración.

En el cine moderno de la primera mitad de los sesenta, este tipo de verbalizaciones de fuerte intensidad serán frecuentes. En particular, la exhibición de las relaciones conflictivas entre padres e hijos será una sede privilegiada de instancias de este tipo. De *Tres veces Ana* a *Los de la mesa 10*, o de *Alias Gardelito* a *Dar la cara*, los reclamos de hijos e hijas inconformes frente a unos padres atónitos o furiosos serán moneda corriente, un lugar compartido con los personajes de piezas

como *Soledad para cuatro* (1961), de Halac, o *Réquiem para un viernes a la noche* (1964), de Germán Rozenmacher.

En la escena teatral de los años sesenta, dos espectáculos expusieron abiertamente sus estrategias de construcción desde la “honestidad brutal” que implicaba desnudar la interioridad de los sujetos utilizando el lenguaje como principal mecanismo transmisor de información y emoción: *¿A qué jugamos?*, de Carlos Gorostiza (1967) y *Se acabó la diversión* (1968) de Juan Carlos Gené. A estos “juegos de masacre” como los definió la prensa cabría agregar otra pieza posterior estrenada en el circuito comercial: *La sartén por el mango* (1972), de Javier Portales. En todos los casos, las narraciones desplegadas funcionaban como espirales que intensificaban, mediante una creciente violencia de los diálogos, las instancias de dilucidación de las aristas ocultas en las relaciones entre los personajes. Estas obras conforman, según Pellettieri (1997), una variante exacerbada de los recursos transitados por el realismo desde la primera mitad de los sesenta. Hay, sin embargo, a lo largo de toda esta década, un común denominador presente en las propuestas plegadas a esta tendencia tanto en el cine como en el teatro. En varios de sus relatos la verdad aparece como un proceso de revelación que intenta por todos los medios ocultarse y que los personajes buscarán exponer (o bien descubrir). El mecanismo que la activa es un juego cuyo principio parte de instaurar una violencia calculada sobre los antagonistas para extraer de estos un efecto deseado. En *La terraza*, Torre Nilsson filma el desenmascaramiento bajo la forma de un ritual lúdico. Alrededor de la piscina, los jóvenes rebeldes que poco después se acuartelarán en el lugar ponen a prueba sus relaciones a través del “juego de la balsa”. Mediante la aparición evidente del simulacro dentro de la propia ficción se revelarán progresiva y a la vez

descarnadamente las características emocionales y las conductas de los distintos personajes. *Las venganzas de Beto Sánchez* (Héctor Olivera, 1973), sobre un guion del dramaturgo Ricardo Talesnik, narra el periplo del protagonista del título (interpretado por Pepe Soriano) en una sucesión de instancias de enfrentamientos con distintas personas que marcaron su vida. El film está construido como una serie de acciones de reconocimiento de la realidad a través de la violencia. El desencadenante narrativo, que funciona al mismo tiempo como *leitmotiv*, es la caída en desgracia del propio protagonista y la consecuente revisión de su propia historia intentando hallar los motivos de esta “frustración de lo cotidiano”.⁹⁷ Beto Sánchez

es el cuarentón que en una confitería del Barrio Norte ríe de todo y no participa de nada. Viste ropa “sport” moderna, pero de rasa confección. Al terminar la reunión, se va en auto, pero su auto es el más modesto de todos. No tiene empleo fijo. Su corretaje de ravioles no garantiza el ingreso mínimo que pueda proteger las apariencias. Y Beto vive para defenderlas. Hasta que un día su padre muere. En un hospital. Y esa es para Beto la hora de su verdad. La verdad total descerrajada por esa muerte que ocurrió en el mísero

⁹⁷Una reseña de la puesta de *¿A qué jugamos?*, de Carlos Gorostiza, iniciaba su recorrido crítico a partir de los siguientes términos: “Podría escribirse un ensayo titulado *Gorostiza o la frustración de lo cotidiano* y sería menos problemático que intentar un comentario sobre esta obra compleja, difícil y desagradable...”. Algunas líneas más adelante, se describía la puesta y sus personajes como “esos cinco seres humanos que una noche de sábado se reúnen en un departamento de dos ambientes para pasar el rato, y comienzan a aniquilarse mutuamente en un juego de la verdad relacionado con el fin del mundo –el fin de un mundo individual para cada uno–, que sacan con delectación a la luz sus miserias y escarban en sus llagas hasta hacerlas sangrar, son terriblemente reales”. S/F: “¿A qué jugamos?”, *Siete días ilustrados*, Año 2, N° 72, 23/09/1968, pp. 62-63.

escenario escogido por la impotencia –por la pobreza– del protagonista. Su máscara se rompe. Se pulveriza. Ahora Beto Sánchez quiere vengarse de los culpables de su fracaso.⁹⁸

La crítica describe mediante esquemas extraídos de la tradición teatral (la alusión al escenario, a la “hora de la verdad” –una versión del realismo sesentista de la *anagnóris* propia de la tragedia clásica– y a la caída de la máscara) la configuración narrativa de *Las venganzas de Beto Sánchez*. Efectivamente, en el film de Olivera lo teatral aparece modelizado con vistas a su construcción cinematográfica. No se trata solamente de una apuesta vinculada con la existencia de un nombre perteneciente a este campo (Talesnik), sino también con el modo de conjugar en el entramado del relato la exhibición de las múltiples capas que encubren la realidad de los personajes. Contra éstas reacciona la figura de ángel vengador del protagonista. Y en esta cruzada de revelación de los otros, Beto Sánchez terminará reconociendo su propia imposibilidad, su definitivo antiheroísmo. En cada caso, el tono paródico impone una distancia crítica en la que todos los elementos de la trama, hasta el propio acto de rebelión, aparecen impregnados por el mismo trasfondo de simulación. El film de Olivera acude a una temática abiertamente teatral para magnificar el carácter de farsa de las relaciones sociales. Como afirma Marco de Marinis, “si la vida diaria es espectáculo de las apariencias, teatro engañoso, entonces el teatro –usado oportunamente– puede contribuir paradójicamente pero no demasiado, a iluminar nuevamente la verdad que se oculta tras esas apariencias, para desenmascarar las mentiras cotidianas” (1997 [1988]: 177). En los diferentes *encuentros personales* que Beto mantiene con los personajes que integraron su es-

⁹⁸Carlos Morelli: “Pepe Soriano matando llega y se va”, *La Prensa*, 24/07/1973.

mirriada biografía (su maestra de primaria, el cura de su infancia, su primera novia, el amigo del barrio, el teniente del servicio militar, su primer jefe y finalmente su propia madre) se activa un juego de la verdad en el que, a partir de la violencia, obliga a cada uno de estos a desnudarse –en algunos casos literalmente– para exponerse abiertamente sin el maquillaje que otorga el simulacro de la vida cotidiana.

En 1968, la revista *Siete días* publicó un extenso artículo de divulgación en el que se ocupaba de establecer un panorama acerca de la fuerza que habían cobrado en ese momento las terapias psicoanalíticas. El texto, sintomáticamente titulado “El juego de la verdad”, elaboraba un detallado panorama de la implementación de estas técnicas en Buenos Aires, las posturas contestatarias de Erich Fromm y Herbert Marcuse, las relaciones que esta tendencia mantenía con la propagación del uso del LSD y, asimismo, con la importancia del psicodrama dentro de la cultura teatral porteña.⁹⁹ A fines de la década, el psicoanálisis formaba parte de la cotidianidad de un sector importante de la clase media argentina, con particular énfasis en los habitantes de Buenos Aires. Dentro de este entramado sociocultural en el que, según el pensamiento vulgar, existían contenidos ocultos que era preciso develar mediante un proceso arduo –el mentado juego de la verdad–, teatro y cine articularon sus búsquedas al comprobar que unas acciones de este tipo, de alto contenido dramático, aparecían como un eficaz mecanismo de desarrollo narrativo.

Heroína (Raúl de la Torre, 1972) establece un puente efectivo entre el discurso del psicoanálisis, la representación teatral y su conjuga-

⁹⁹S/F: “Psicoanálisis: El juego de la verdad”, *Siete días ilustrados*, Año 2, N° 80, 18/11/1968, pp. 48-52.

ción cinematográfica a partir de la inclusión de un particular juego de esta clase. La escena central de la película, aquella en la que Penny (Graciela Borges) se sumerge en su propia crisis histérica, produce un momento de interacción productiva entre las tres disciplinas en cuestión. La verdad de Penny, filmada como el contraplano de una acción a la que el personaje se enfrenta, aparece en el marco de un congreso de psicoanalistas que ofician de público de una representación en la que lo teatral aparece bajo la forma de la terapia del grito primal. En *Heroína*, como en otros tantos filmes y obras teatrales de la época, persistía la firme convicción de que la exteriorización de los conflictos mediante una catarata verbal podía conducir necesariamente a su solución.

Los marcos desplazados

En marzo de 1966, Ernesto Schóo publicó en la revista *Teatro XX* una dura reseña sobre *Los días de Julián Bisbal*, estrenada el año anterior. En el texto acusaba a la puesta de adolecer de los mismos problemas de los que sufrían las piezas firmadas por la camada de creadores preocupados por una construcción de la realidad transparente en los escenarios:

Lo malo es que este Julián Bisbal de Roberto Cossa no existe: es una entelequia inventada por el dramaturgo para justificar que en escena se encienda una cocina de gas o se tome sopa (pues ¿qué sería de casi todos los autores del ‘nuevo teatro argentino’ sin las comidas en familia de la burguesía media?).¹⁰⁰

¹⁰⁰ Ernesto Schóo: “Julián Bisbal es una entelequia”, *Teatro XX*, Año 2, N° 19, 03/03/1966. Hay que tener en cuenta al recuperar esta crítica el hecho de que Schóo formaba parte, junto con Kive Staiff, de uno de los sectores de *Teatro XX* que propiciaron desde las páginas de la revista una polémica entre las tendencias realistas y neovanguardistas

El comentario ponía el acento en la exasperada cotidianeidad que configuraba las vicisitudes dramáticas de los personajes de las obras realistas de la década. Sin embargo, lo que Schóo no toma en consideración dentro de su cuestionamiento hacia el costumbrismo tiene que ver con el hecho de que en las puestas –y en los filmes realistas de los sesenta– estas acciones inmediatamente reconocibles tomaban cuerpo dentro de unos marcos por definición desplazados del “contorno”. Más exactamente, las acciones construidas por lo general se ubicaban en lugares (y también, en tiempos) contrapuestos al diario vivir de los personajes (y, por ende, al de los espectadores a los que estos relatos estaban dirigidos). *Soledad para cuatro*, la pieza que funda las búsquedas del realismo teatral de la modernidad, situaba a sus personajes en un ambiente familiar pero atravesado por una situación excepcional: Luis y Roberto son casi amigos, integrantes de la misma barra, que organizan una cita con dos chicas a las que prácticamente no conocen en la casa que el primero de ellos comparte con su madre. La trama, por tanto, está lejos de plantearse como una lógica de “mesa familiar” y las acciones e intenciones de los personajes giran en torno a una instancia excepcional de encuentro que en el transcurso de la puesta tenderá invariablemente hacia el fracaso. Unas situaciones cercanas experimentan los personajes de *Nuestro fin de semana*. En este caso, el marco se desplaza al Tigre, y el tiempo, como el propio nombre de la pieza indica, se concentra en el

presentes en la escena local. El factor desencadenante de esta antinomia fue el premio otorgado por la revista a *El desatino*, de Griselda Gambaro, presentada también durante la temporada de 1965. Schóo defendía la renovación radical de la escena porteña, más acorde con las búsquedas europeas del momento y de ahí la virulencia de sus posiciones hacia la obra de Cossa en particular y de los restantes dramaturgos defensores del costumbrismo en general. Para una descripción exhaustiva de la polémica puede consultarse Pellettieri, 1995.

ocio de un sábado y un domingo fuera de la cotidianeidad del mundo laboral y las obligaciones diarias. Unas operaciones de corrimiento idénticas configuran la temporalidad de *Réquiem para un viernes a la noche* y de *Fin de diciembre*, el siguiente trabajo de Halac (1965), ambientado en una noche de año nuevo en una quinta en las afueras de Buenos Aires. En síntesis, los jóvenes –o bien los personajes de mediana edad, como es el caso de los protagonistas del texto de Cossa– que componen los universos creados por estas piezas están desarraigados de sus ambientes habituales. Su posición ante el mundo los coloca dentro de un tiempo ligado al ocio o a lo festivo (un fin de semana, las fiestas de fin de año) y ese movimiento hacia lo excepcional marca con fuerza la aparición de un conjunto de conflictos existenciales que, en algunos casos, trascienden el contexto. El drama, entonces, adquiere fuerza en tanto se yergue sobre un horizonte en apariencia apacible.

Un buen número de obras fílmicas pertenecientes al realismo behaviorista comparten con los textos teatrales mencionados la decisión de situar sus relatos en lugares ajenos al universo familiar-reconocible, impugnando el carácter de drama doméstico que sirve de argumento condenatorio para Schóo. Las acciones centrales de *Los jóvenes viejos* se inician una vez que los tres protagonistas emprenden el viaje hacia las playas vacías de Mar del Plata en invierno. Frente a lo anodino de sus vidas, lo rutinario de sus trabajos, la incomunicación con los padres o la pobreza de los vínculos de una noche, el encuentro con el trío de mujeres y las relaciones que entablan funcionan como un disparador que hace emerger el realismo en un ambiente situado en los bordes externos de lo cotidiano. Una elección idéntica se repite en *Los inconstantes* que, al igual que *Fin de diciembre*, se inicia con los festejos de fin de año como un fondo singular que pauta el

desarrollo de una historia en la que el vacío de las acciones, los espacios abiertos (en este caso, las playas de Villa Gesell) y los cuerpos desmañados de los actores grafican en la pantalla la abulia de todo un sector de la juventud de los sesenta. “El excepcional fin de semana fue la suma de un sinnúmero de dudas, de superficialidad y excitación transitoria” (Naudeau, 2005: 126). La descripción, que podría extrapolarse como un comentario sobre *Soledad para cuatro* e incluso sobre *Nuestro fin de semana*, pertenece en realidad a un análisis dedicado al segundo episodio de *Tres veces Ana*. En “El aire”, de manera similar a lo que ocurre en las películas de Kuhn, el contorno urbano pierde su lugar preponderante en beneficio de la aparición de unos espacios asociados al tiempo de ocio en el que predomina la indeterminación de los trayectos visuales y compositivos. Las acciones del conjunto de personajes, situadas vagamente en las playas del Río de la Plata en Vicente López, difieren de las coordenadas topográficas precisas (con el Kavannagh como testigo) que recibía la narración del primer tramo del film. Esta separación de los sujetos de su contorno aparecía como una intromisión individualista (subjetiva) dentro del cine moderno, del cual se esperaba, según la crítica *comprometida* de los sesenta, una inscripción fehaciente de los hombres y las mujeres dentro de lugares inmediatamente reconocibles en el que resonara con claridad la voz del contexto social como rasgo de pertenencia de los protagonistas:

A Kohon no le importa fijar el movimiento de sus personajes en medio de un contexto social –escribía Tomás Eloy Martínez en su reseña de la película–; a lo sumo le preocupa determinar el contorno físico, establecer el drama desde perspectivas nítidamente individuales. Esa es una limitación fuerte para una obra que, como *Tres veces Ana*, trabaja sobre criaturas seriamente condicionadas por su medio: el pequeño

burgués en el cuento inicial, la inmoralidad y el juego de tramposos en el segundo, el encierro de un diario y una pensión en el tercero.¹⁰¹

El desplazamiento hacia unas zonas pautadas por un tiempo en cierto modo ajeno a la cotidianidad funciona como un rasgo compartido entre las puestas teatrales realistas de la primera mitad de los sesenta con relación al cine moderno de la misma época. Conforme avanzó la década las inclinaciones del modelo realista vinculado al behaviorismo, tanto en cine como en teatro, se aproximaron con mayor énfasis a la expresión de la vida diaria y al mundo del trabajo como ejes rectores. Fue el momento en que se estrenaron títulos como *Tute cabrero* (Juan José Jusid, 1968), *Juan Lamaglia y señora*, y *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, 1970 y 1971), *Las venganzas de Beto Sánchez* y *La tregua* (Sergio Renán, 1974). En este conjunto de filmes, las narraciones quedan claramente delimitadas en un entorno reconocible y los encuentros personales estallan fundamentalmente en el ámbito familiar o laboral (o en los dos al mismo tiempo). En este retorno a lo doméstico que implica para el cine cierto cese en el deambular por distintos espacios devenidos *teatros de guerra íntimos*, las películas impulsaron un nuevo reconocimiento hacia la teatralidad realista, fundamentalmente por la disposición de los personajes en el encuadre y por la emergencia de un plus de tensión brindado por el encierro. Sin embargo, estableciendo conexiones con su producción dramaturgica anterior, el guion de Roberto Cossa para la ópera prima de Jusid retoma en ciertos tramos el tópico de los marcos desplazados. En *Tute cabrero* los conflictos entre los personajes brotan con mayor fuerza no en la oficina que reúne (y oprime) a los tres protagonistas sino en ambientes distendidos, en los lugares destinados al

¹⁰¹Tomás Eloy Martínez: “Tres veces Ana”, *Talía*, Año VII, Tomo III, Nº 22, enero de 1962.

descanso. Mientras el lugar que comparten diariamente debido al giro de la trama desde el inicio se torna hostil y convoca al silencio, la calle, los paseos dominicales y las escenas en la costanera sur se transforman en sede privilegiada para la explosión de la crisis. Incluso el baño de la empresa Alfa, el lugar en el que estalla la discusión entre Bruni (Luis Brandoni) y Sosa (Pepe Soriano), aparece como una zona pautada por un cruce entre lo cotidiano y lo extraño, entre lo íntimo de las actividades del cuerpo y el carácter público del espacio.

El cine de la errancia y el teatro “del callejón sin salida”

Estableciendo un balance provisorio sobre la producción dramática estrenada hasta mediados de los sesenta, Luis Ordaz abría una discusión desde las páginas de *Talía* en la que cuestionaba los temas recurrentes y su tratamiento en una serie de obras que enarbolaban las banderas del “nuevo realismo”. El tono de su texto buscaba ser una respuesta a una suerte de manifiesto de intenciones aparecido en el programa de mano del estreno de *Los prójimos*, de Carlos Gorostiza (1966). Los firmantes de aquella proclama –Ricardo Halac, Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana, Sergio De Cecco y Rodolfo Walsh– integraban una parte fundamental de la plana mayor de los dramaturgos emergentes y contaban con el respaldo de un autor consagrado como Gorostiza que funcionaba como auspiciante y principal defensor.¹⁰² El texto inscribía una defensa vehemente del tipo de teatro que buscaban impulsar desde sus creaciones:

¹⁰²En la genealogía realista propiciada por los autores de los sesenta, prácticamente uno de los únicos nombres anteriores reivindicados fue el de Gorostiza. Dos textos en particular brindaban estos puntos de contacto: *El puente* (1949) y *El pan de la locura* (1958). Néstor Tirri describe en su ensayo *Realismo y teatro argentino una influencia reversible en-*

Una de las cosas que entendió esta generación es que la única forma de acercarse a ese público, es que la única forma –finalmente– de realizarse, es a través de un teatro nacional; entendiendo éste no solo como la puesta en escena de obras argentinas sino como la búsqueda de un estilo expresivo que nos represente, que nos diferencie y que nos reconozca (...). Para nosotros, autores que pretendemos un teatro nacional auténtico y vital, nos basta señalar que *Los prójimos* nos expresa de alguna manera. Nos expresa porque es una obra de nuestro tiempo, una obra de nuestro teatro, que define, por un lado, la madurez que el teatro argentino ha alcanzado y por otro, la certeza de que ese teatro seguirá viviendo en la medida que exprese el hombre argentino de hoy (en Pellettieri, 1994: 61).

Frente a esta toma de posición, que implicaba simultáneamente un estado de cuentas de las acciones emprendidas por los dramaturgos hasta el momento y un pronunciamiento frente al teatro experimental y no-realista que empezaba a ganar terreno paralelamente, Ordaz contraponía lo que consideraba el problema principal de aquellas ficciones. Para el crítico, los autores, más que reivindicar el realismo “lo traicionan, no porque nieguen o se evadan de la realidad circundante, sino porque limitan su visión de manera harto caprichosa y, en definitiva, se está creando un teatro nuevo, en el cual solo caben personajes fracasados de la índole más diversa, frustrados de distinto calibre

tre este autor y los dramaturgos más jóvenes: “La más notoria producción de la década presenta las características de un *corpus coherente* (generacional), cuyo único antecedente, casi remoto, es Carlos Gorostiza, autor en quien la influencia se revierte, ya que recibe, a su vez, la influencia de un movimiento al que él mismo había contribuido a dar lugar” (Tirri, 1973: 130).

y mediocres de toda laya”.¹⁰³ Abierto defensor de las propuestas del politizado movimiento independiente que había dominado la escena teatral “de arte” durante la década anterior (dentro de los preceptos del realismo socialista y de las obras de tesis), Ordaz se refería a esta nueva corriente denominándola “teatro del callejón sin salida”. Lejos de encontrar soluciones a los problemas esbozados en las piezas “se trata de un simple traslado quietista, sin proyección, que se limita a copiar trozos de una realidad que existe, pero elegidos (los trozos, las situaciones, los personajes) caprichosamente”.¹⁰⁴ Hay, en esta definición, una zona directa de contacto entre un tipo de dramaturgia que empieza a pensarse más allá de la puesta en evidencia de una tesis directa (bajo la figura de un personaje-embrague), bajo preceptos “fotográficos” con relación al realismo cinematográfico entendido como “ventana abierta al mundo”. Una búsqueda compartida basada en la construcción de tiempos y espacios vacíos, en la aparición de personajes carentes de heroísmo, lindantes con la apatía o el fracaso y en unos desenlaces que no ocuyen el conflicto, sino que lo dejan fluir en la indeterminabilidad de unas acciones que parecen extenderse más allá de la pantalla o de la caída del telón. La mirada que los artífices imprimen sobre los protagonistas del cine y el teatro realista de los sesenta no busca dirimir entre caracteres positivos y negativos, sino adentrarse en la expresión de cierta incertidumbre epocal experimentada por los sujetos. Si el teatro construyó un “callejón sin salida” como respuesta a la dificultad de transformación de la realidad, el

¹⁰³Luis Ordaz: “Panorama del teatro argentino en los últimos años”, *Talía*, Año V, N° 30, 1966, pp. 10-11.

¹⁰⁴Luis Ordaz: Ob. Cit.

cine, fundamentalmente aquellas películas pertenecientes al modelo del realismo behaviorista, emplearon un procedimiento en apariencia antitético que, no obstante, se dirigía a la obtención de un resultado similar: la condición errante de los movimientos de los personajes en el entorno. En tanto los sujetos de las obras de Halac, Cossa, Rozenmacher y Gorostiza –en *Vivir aquí* (1964) y *Los prójimos*– se hallaban atrapados en sus propias limitaciones de clase, en las aspiraciones de superación contrapuestas a su propia ineficacia para alcanzarlas, los protagonistas de los filmes de la primera mitad de los sesenta enfrentaban idénticos fantasmas mediante una circulación errática por una multiplicidad de ambientes que ya no lograban contenerlos. La inmovilidad de Luis y Roberto en *Soledad para cuatro* no se diferencia entonces al deambular de la pareja en *Prisioneros de una noche*. Tampoco se distingue del aburrimiento de los jóvenes de las películas de Kuhn. Un estado anímico que los motiva a emprender viajes sin sentido o a hundirse en la abulia colectiva en unas playas semidesiertas. El tópico del viaje, según Deleuze, “pierde el aspecto iniciático que tenía (...) ha pasado a ser un deambular urbano y se ha desprendido de la estructura activa y efectiva que lo sostenía” (1985 [1983]: 289). El vagabundeo, lejos del carácter de *flâneur* gozoso que se le podía atribuir antaño, revela entonces su parentesco con el callejón sin salida del teatro debido al hecho de que ambas instancias comparten una idéntica pérdida de certezas. “Los personajes de la dramaturgia argentina del sesenta son jóvenes –escribe Néstor Tirri–, pero de antemano sienten el fracaso, se lamentan por algo que *no pueden elegir* porque de muchas maneras les está vedado” (Tirri, 1973: 115. Destacado en el original). Ya no se trata, por tanto, de pasear sin rumbo, sino de moverse incesantemente porque *no se tiene a dónde ir*.

La versión cinematográfica de *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960) concreta una singular operación de reciclaje que permite conjugar en un plano final el “callejón sin salida” teatral y el deambular propio del cine moderno. La escena de desenlace, en la que María y José se alejan caminando en una calle a plena luz del día, sintetiza esta idea en la que la incertidumbre sobre el futuro de los personajes toma la forma de un movimiento sin un destino prefijado que, al mismo tiempo, acompaña la idea de “trozo de vida” sobre la que está construida cinematográficamente esta “historia para ser contada”, cuya autoría correspondió a Osvaldo Dragún.

Pellettieri manifestaba la presencia de un correlato entre los temas abarcados por el teatro moderno de la primera mitad de los sesenta con relación al contexto político en el cual sus obras iniciales se dieron a conocer:

No cabe duda de que el Buenos Aires de *Soledad para cuatro* es el de los días posteriores a la asunción del poder por parte de Arturo Frondizi, marcado por el descreimiento y por el primer fracaso político cierto de nuestra clase media como clase dirigente (Pellettieri, 1987: 88).

En *Los jóvenes viejos*, Roberto (Alberto Argibay) torna consciente en su discurso la desesperanza de la juventud de esos años: “Somos una generación transición. No nos dejan hacer ni decir cosas, lo único que nos queda es ayudar a nuestros hijos a que las digan. Para entonces los viejos de ahora habrán muerto”. Valiéndose de una acusación más directa, el gesto final de Carman en *Dar la cara* explicita la desazón de un estudiante universitario frente a la coyuntura. En palabras de José Martínez Suárez, “el personaje de Bernardo Carman (Luis Medina Castro) se está preparando para retornar a su tierra y agarra un famoso libro de

Fronidzi que se llama *Petróleo y política*. En lugar de ponerlo en su valija para llevárselo, lo tira en un tacho de basura” (en Valles, 2014: 1965).

Con referencia a las directrices dramáticas que articulaban el despliegue escénico de *Nuestro fin de semana*, Lilian Tschudi apela a una metáfora cinematográfica. Este término permite visibilizar la cercanía entre las búsquedas modernizadoras de ambas disciplinas con el behaviorismo como horizonte. Según Tschudi, en la ópera prima de Roberto Cossa (una de las piezas canónicas del realismo de los sesenta) “lo único que registra la cámara del reportero ilusoriamente instalada en el patio de la casa, es gente consumiendo sedentariamente: comen, beben, miran televisión, mientras esperan cosas que no se producen” (1974: 52). Esta idea del teatro como *reportaje*, del escenario como una hendidura por la que espían unas acciones reales un grupo de espectadores *voyeurs*, aparece también en una crítica a la puesta de *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac, montada por el grupo de “La nueva Máscara”: “El autor ha intentado reponer un documento. Un documento de la soledad esencial de varios seres que llegan al conocimiento epidérmico, incapaces de amor, de comprensión y hasta de tolerancia. Más acá, Halac edificó el contorno. El geográfico y el atmosférico. Por supuesto realista, propio de Buenos Aires y de su particular modalidad”.¹⁰⁵ Si el panorama del realismo teatral de los sesenta quedaba aunado alrededor del deseo de elaborar ficciones que adoptaran la forma de reconstrucciones lo más fidedignas posibles de la vida cotidiana (de ahí que los críticos de la época hablen de “realismo fotográfico” para referirse a estas propuestas) el cine alcanzó este objetivo con mayor soltura. Dentro de dicha búsqueda la filmación

¹⁰⁵S/F: “Un autor novel en La Máscara”, *Correo de la tarde*, 14/11/1961.

en locaciones significó un salto cualitativo en los prolegómenos de la modernidad. Esta decisión, como se mencionó antes, estaba motivada por un doble despegue: por un lado, implicaba una separación con relación a la tradición de filmación en estudios asociada con el modelo clásico; pero, a su vez, esta elección se vinculó a una toma de distancia de lo teatral mediante la incorporación de aquello que el teatro –por lo menos aquél montado en salas convencionales– no podía alcanzar: la inclusión de acciones en espacios exteriores y, además, reales. Por lo tanto, la imagen de Buenos Aires que podía construir cualquier película de, por ejemplo, David Kohon, se recortaba como infinitamente más directa que aquella esbozada desde la “geografía” simulada apenas en la puesta en escena de *Soledad para cuatro*.¹⁰⁶ Pese a esta deliberada búsqueda de distinción, el cine de entonces se aproximó al teatro por otra vía inesperada: el uso de los planos secuencia y las tomas con profundidad de campo. Ambos recursos estuvieron, particularmente en los años sesenta, directamente asociados a una reivindicación del realismo cinematográfico contra la ruptura espaciotemporal que se percibía en el uso del montaje y las tomas de corta duración. Asimismo, la implementación de estos remitía a una momentánea recuperación de la triple unidad aristotélica sobre las que se fundó las bases de la teatralidad occidental y que en la primera etapa del realismo reflexivo vernáculo cobró nuevo vigor. Bajo esta óptica, los largos trave-llings que acompañan los desplazamientos urbanos de Alfredo Alcón

¹⁰⁶La crítica citada en la nota anterior daba cuenta de los problemas del realismo en el desarrollo escenográfico: “La escenógrafa Carlota Beitía debió tener grades dudas en cuanto a estilo. Y éstas trascendieron. Quedó a mitad de camino entre lo realista (el mobiliario, el vestuario, los personajes, el tema) y las esfumaturas simbolistas (el fondo impreciso de rascacielos, los brochazos de pintura de colores indefinibles)”.

y María Vaner en *Prisioneros de una noche* aparecen como operaciones fílmicas de reciclaje en la que los recursos propios del medio encubren la evidente teatralidad que emana de unos intérpretes accionando frontalmente a la cámara convertida en una suerte de espectador móvil. De acuerdo a lo que sostiene Tesson, “el plano secuencia y la profundidad de campo tienen la virtud de devolver el teatro al cine” (2012 [2007]: 39), pero en este caso, como en *Los jóvenes viejos*, *Los inconstantes* y *Dar la cara*, la teatralidad se oculta (parcialmente) por la aparición de la ciudad real como escenario y por los movimientos del encuadre.

Algunas películas en los últimos años del cine moderno absorbieron, nuevamente mediante el reciclaje, el tópico teatral del callejón sin salida. Contrariamente a los desenlaces en espacios abiertos que pautaban los momentos de clausura narrativa en los filmes del realismo behaviorista (*Los de la mesa 10*, *Los jóvenes viejos*), otras películas optaron por un camino inverso. Frente a la incertidumbre simbolizada en el espacio abierto, desde finales de la década los relatos prefirieron maximizar en términos visuales la idea de encierro experimentada por sus protagonistas. Tres películas concluyen con primeros planos prácticamente idénticos no solo por el parecido de su composición iconográfica sino también por los sentidos que vehiculan. En orden cronológico: al final de *La fiaca*, un travelling de acercamiento encierra el rostro de Norman Briski, sofocado todo atisbo de gestualidad excesiva gracias a las virtudes de un disciplinamiento (moral y del cuerpo) que se patentiza en la sombra de los barrotes de la celda que surcan la cara del protagonista; la mirada a cámara de Pepe Soriano, abatido al reconocer que su venganza personal se da de bruces contra un sistema imposible de destruir (*Las venganzas de Beto Sánchez*); por último, el encuadre del rostro desconsolado de Martín Santomé

(Héctor Alterio) tras la muerte de Avellaneda (Ana María Picchio) en *La tregua* va cerrándose hasta desembocar en una imagen congelada que magnifica su soledad al apartarlo de su entorno. La incorporación de los primeros planos cumple una función idéntica en los tres casos: implica una tardía toma de conciencia de la situación por parte de los propios protagonistas; subraya el aislamiento en el que se encuentran, al incomunicarlos con otros personajes ubicados en las instancias exteriores al campo; y por último, algo no menos importante, la mirada a cámara de los actores demanda una empatía por parte del público al tiempo que reclama una reflexión sobre aquello que los relatos pusieron en juego y que en todos los casos se vincula a la plasmación de una negativa a otorgar soluciones tranquilizadoras.

| CONCLUSIONES GENERALES |

En el primer número de la *Revista de cine* (órgano de difusión del INC) el crítico teatral Kive Staiff escribió un breve texto en el que proponía revisar los lazos que la escena había sostenido hasta el momento con las películas. En este ensayo, publicado en 1965 –año que, como pudo comprobarse, resultó fundamental dentro del entramado histórico analizado en estas páginas–, Staiff esbozó algunas ideas sobre el porvenir de los vínculos entre las disciplinas:

Frente a términos de crecimiento masivo, frente a fluctuaciones estructurales que estrecharon más y más al teatro como espectáculo, que lo forzaron a los pequeños ámbitos, a las salas minúsculas, a los sótanos de la rebelión de los cuales comienza a partir un nuevo impulso, una nueva resurrección; frente a esos términos debe el cine encarnar su búsqueda de la autenticidad. Lo que no significa, de ningún modo, transformarse en testigo más o menos hábil y solvente sino en actor incisivo e inquisidor. En protagonista, puesto que fue llamado para serlo; en combatiente, ya que sus instrumentos son armas filosas y ubicuas. Someterse al teatro por pretendidas adherencias espectaculares o por presuntas relaciones de afinidad sería para el cine el suicidio liso y llano. Asumirse sin relativizaciones culposas puede significar, en cambio, el definitivo tránsito hacia la inmortalidad.¹⁰⁷

¹⁰⁷Kive Staiff: “El cine, al filo de la navaja”, *Revista de cine*, Año 1, Número 1, julio/agosto de 1965, pp. 28-29.

En el lapso comprendido entre las primeras proyecciones públicas de *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954) y los fracasos comerciales de *Soñar, soñar* (Leonardo Favio, 1976) y *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (José Martínez Suárez, 1976), el cine moderno argentino ha dejado inscriptas múltiples y fecundas relaciones con lo teatral. Más ampliamente, las películas y los cineastas consolidados a lo largo de los años sesenta y setenta debatieron, articularon y conjugaron sus perspectivas transformadoras tomando en consideración insistentemente las posiciones, los proyectos y las expresiones concertadas al interior de la teatralidad contemporánea. Una teatralidad que, como quedó expresado fehacientemente, excedió ampliamente el límite disciplinar para abrazar otros campos como el de las artes visuales más radicalmente experimentales o interesadas en el valor del espectáculo.

A lo largo del itinerario formulado en la presente investigación la propuesta central se articuló en torno a la necesidad de dar cuenta de los contactos existentes entre unas disciplinas modernizándose en paralelo. La base de estos acuerdos, de estas alianzas coyunturales o bien programáticas estuvo estrechamente ligada a la consolidación de una atmósfera epocal. Un sentimiento pautado por un horizonte compartido en el que los cambios fueron asumidos como posibles y al mismo tiempo como inevitables. En el panorama artístico de esos años se puso en discusión el estatuto de los agentes intervinientes (es decir, se cuestionaron las reglas y condiciones de identificación de los jugadores) en igualdad de proporciones a la problematización sobre el lugar que hasta entonces había imperado en la lógica de configuración de las obras (es decir, las características intrínsecas del juego y, en definitiva, el juego mismo).

Indagando las particularidades de estos intercambios se desgranó, en principio, un itinerario sociohistórico que tuvo como eje rector la

descripción analítica de diferentes momentos por los que atravesó el diálogo entre las prácticas artísticas en cuestión durante la *larga década*. La hipótesis que guió la construcción del primer tramo de la investigación se articuló alrededor del supuesto de que, a diferencia de lo que había ocurrido en períodos anteriores (en las primeras ficciones silentes o en los filmes de la etapa inicial del modelo clásico-industrial de los años treinta), en los sesenta los vínculos entre las disciplinas tuvieron la singularidad de haber estado atravesados por un proyecto transformador horizontal. Por primera vez –y, progresivamente, con un énfasis mayor a medida que avanzó la década– el *nuevo cine argentino* no apuntó a legitimarse mediante su acercamiento a tendencias teatrales preexistentes y consagradas, sino que comenzó a situarse en igualdad de posiciones con relación a las búsquedas emprendidas por este campo y, asimismo, por aquellas otras experiencias artísticas aünadas bajo el común denominador de la teatralidad.

Previo al arribo efectivo de los “recién llegados” al campo, e incluso con anterioridad a la consolidación definitiva de algunos cineastas que hasta el momento se habían mantenido en una posición secundaria respecto de las propuestas del cine clásico-industrial (Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala), el análisis de los años cincuenta estuvo articulado alrededor de la percepción de una *crisis de la hegemonía* en términos gramscianos. En tanto instancia de crisis, los artistas pertenecientes al cine intensificaron sus contactos con otras series culturales con vistas a una transformación que en algunos casos implicó un reposicionamiento y en otros un claro gesto de irrupción para el acceso al campo. En otras palabras, los tramos previos al efectivo arribo de la modernidad estuvieron signados por la presencia insistente de múltiples *guerras de posiciones* que tuvieron su sede en ámbitos de

circulación compartidos como fueron los teatros independientes, los cineclubes y las publicaciones especializadas.

El estudio de los nexos entablados entre un núcleo de artistas emergentes en las distintas áreas en términos de asociaciones de pares con vistas a la inclusión en el campo y a la obtención o el sustento de capital específico posibilitó la delimitación de tres fases distintivas. Estos momentos estuvieron caracterizados por diversos grados de intensidad a partir de los cuales fueron estrechados los lazos.

La instancia inicial (1957/1964), denominada en este estudio *fase de ingreso y legitimación horizontal*, estuvo signada por el surgimiento de un conjunto de cineastas favorecidos –como pudo verse, no siempre del todo– por las políticas implementadas a través de la lenta puesta en funcionamiento del decreto-ley de Cine 62/57 y la consecuente creación del Instituto Nacional de Cinematografía (INC). En esta etapa inaugural predominó una reciprocidad en las estrategias llevadas a cabo por los recién llegados (tanto del cine como del teatro) con vistas a la inclusión al interior de cada disciplina en particular. En la primera fase, asentadas sobre una serie de acuerdos modelados con anterioridad a esos años, cobraron fuerza nociones claves ligadas a la novedad, a la juventud –específicamente, aquella cargada de cierta iracundia– y al compromiso. En adelante, estos términos circularon como divisas de reconocimiento, como señales que marcaban las estructuras de sentimiento. A su vez, como eficaces elementos en disputa, estas palabras sirvieron como señal identitaria para un nutrido conjunto de artistas que buscaron integrarse a la producción cinematográfica y teatral, blandiendo estas cualidades distintivas y como objeto de tensiones y redefiniciones constantes.

Entre 1965 y 1973 se desplegó una segunda fase, definida aquí como de *intermedialidad profunda* entre las prácticas artísticas. En tan-

to expresión de la intensificación de la crisis de la hegemonía, en esta etapa los intercambios asumieron un nuevo sentido en el que se difuminaron los límites entre los artistas y su adscripción a unas disciplinas específicas. En estos años, la pretendida autonomía de los campos disciplinares tendió a replegarse en virtud de la fuerza con la que se asumió la experimentación con los medios y el protagonismo adquirido por los cruces continuos. En conjunto, estos movimientos intensos terminaron de desarticular las certezas mantenidas hasta entonces. Los filmes asociados a la modernidad en esta etapa pueden ser definidos con los mismos términos que en los sesenta Oscar Masotta utilizó para caracterizar a *El batacazo*, de Marta Minujín (1965): como *inter-media* o, siguiendo sus palabras, como “un área en el que [en la que] se yuxtaponen y/o confunden áreas de operaciones y de búsquedas distintas” (2004 [1966]: 281). No solamente los *happenings*, las ambientaciones o los filmes experimentales o *underground* se colocaron en el linde entre diversas prácticas; la intermedialidad también afectó a otras formas menos radicales. En este sentido, el signo de los tiempos hizo posible, por ejemplo, que un conjunto de filmes basados en textos dramáticos se estrenase antes que las puestas teatrales –*Tute cabrero* (Juan José Jusid, 1968) y *¡Ufa con el sexo!* (Rodolfo Kuhn, 1968)–; que unos directores dividieran su actividad entre el cine y los montajes escénicos (Torre Nilsson, Kuhn); o que un elenco televisivo –conocido singularmente como “Gente de teatro”– estrenara una película, *Los herederos* (David Stivel, 1970), cuyo guion había sido escrito por una de sus actrices (Norma Aleandro).

Finalmente, un tercer período, más acotado que los anteriores, comenzó a surgir a principios de los setenta para consolidarse definitivamente entre 1973 y el golpe militar de marzo de 1976. Este último pun-

tal dentro del trayecto estuvo pautado por una suerte de reorganización de las competencias disciplinares y por la legitimación definitiva de algunas tendencias (y, por ende, el desplazamiento o la marginación de otras, fundamentalmente aquellas más radicalmente experimentales). Pero en un movimiento coherente con el contexto político de esos años, la consagración también corrió en paralelo a la persecución y la prohibición de los artistas, la mayor parte de los cuales había protagonizado las transformaciones en los años anteriores. Los reconocimientos obtenidos quedaron entonces, opacados o bien pasaron a un lugar casi marginal debido a la aparición de las listas negras.

En los diferentes problemas abordados en este ensayo, la periodización construida sirvió como el horizonte histórico a través del cual poner a prueba el desarrollo de los distintos aspectos tomados en consideración. Sobre la articulación de estas tres fases se examinaron los vínculos que el cine mantuvo con la teatralidad tanto en términos de recorridos narrativos y de puesta en escena, cuestión que desarrollé en la tercera parte del trayecto. Sin embargo, al igual que sucedió con los modelos de representación propuestos en el capítulo 2, los límites que separaron a estas etapas no se presentaron como cortes acabados sino bajo un movimiento de continuidad y tensión propio de cualquier experiencia histórica. En las fases que ordenaron el recorrido puede verificarse aquello que Lino Micciché puso de manifiesto de manera brillante al referirse al fenómeno del *nuevo cine europeo*. Valiéndose de una metáfora cinematográfica, Micciché argumentaba sobre las correspondencias entre la experiencia histórica y los discursos que *a posteriori* pretenden cartografiar sus particularidades:

Las fronteras claras y delimitadas temporal o espacialmente, existen solo en las abstractas claridades de la Teoría: en los hechos

concretos de la Historia, de la Cultura, incluso de la Historia del Cine, no existen límites temporales o espaciales, sino solo larguísimos y lentísimos fundidos encadenados. (1995: 16-17).

Si la conformación de una periodización original cumplió con uno de los objetivos principales del análisis de los intercambios en términos sociohistóricos, la concreción de tres modelos de representación constituyó el eje rector que guió el análisis sobre las vinculaciones en función de los recorridos narrativos y las puestas en escena. Mientras en el primer caso el establecimiento de tres fases permitió observar las innovaciones operadas en los intercambios en función de las tomas de posición de los artistas y los debates en torno a las estrategias de inclusión y distinción, en el segundo la existencia de estos modelos supuso la percepción de una estabilidad de las formas, más allá de sus claras variaciones internas, es decir, de su propia historia de mutaciones. Dentro de esta relación dinámica y dialéctica entre el devenir histórico y la constatación de ciertas recurrencias se desplegaron los veinte años de conexiones entre el cine y el teatro modernos.

La opción por analizar un conjunto de núcleos dramáticos y narrativos, así como de operaciones de puesta en escena (la inscripción de espectáculos teatrales en las películas; la construcción que diversos relatos fílmicos fundaron alrededor de lugares vacíos a los que convirtieron en “teatro de acciones”; la clausura como *leitmotiv* a la vez narrativo y espacial; el “juego de la verdad” como figura temática recurrente; los marcos desplazados y la indeterminación de las acciones consumada en el “callejón sin salida” y en la estética del deambular), posibilitó delinear un examen textual fundamentalmente amplio. Un trayecto que, continuando con las propuestas de Gerstenkorn (1994), presentó a los intercambios bajo la forma de referencias explícitas, modelizaciones y

reciclajes. En otras palabras, intentando ver la presencia de unas huellas más allá de los rastros más evidentemente verificables.

Las múltiples tríadas (las tres fases históricas, el mismo número de modelos de representación –el realismo behaviorista, el realismo subjetivo y el cine metarreflexivo– y la tipología de articulación de lo teatral por lo cinematográfico antes descrita) poseen diversos puntos de intersección. Estos cruces fueron tomados en cuenta al momento de abordar los objetos concretos (los filmes y las experiencias agrupadas en torno de la teatralidad, tanto la específicamente disciplinar como aquella provista por otras prácticas artísticas). Al mismo tiempo, éstos permiten complejizar el mapa de la época al funcionar como instancias de encuentro entre los dos núcleos centrales sobre los que se ordenaron los capítulos de este ensayo: el recorrido sociohistórico y el examen inmanente. Siguiendo esta premisa puede observarse cómo, por ejemplo, en la fase de legitimación horizontal predominaron las diversas variantes de realismo y estas, a su vez, tendieron a incorporar lo teatral bajo la forma de operaciones de reciclaje más que como acciones de modelización. En tanto los filmes adscriptos al realismo (fundamentalmente de tipo behaviorista) presuponían unas organizaciones narrativas y de puesta en escena como “sucedáneas” más o menos directas y llanas de la realidad, la aparición de la teatralidad –notablemente menor con relación a los restantes modelos– intentaba supeditarse, es decir “reciclarse”, bajo procedimientos estrictamente cinematográficos que ocultaran parcialmente sus filiaciones. De ahí que los filmes de esta tendencia manifiesten unas construcciones encaminadas a la desteatralización, a cierta negación del reconocimiento de la existencia de rasgos de parentesco. En función de esto, el cine behaviorista se conectó con los escenarios apelando mayormente a trayectos narrativos coinciden-

tes (el callejón sin salida, el “juego de la verdad”, la trivialidad deliberada) más que valiéndose de opciones de puesta en escena compartidas. Sin embargo, el empleo con cierta asiduidad de recursos cinematográficos como el plano secuencia, la profundidad de campo y la predilección por el montaje interno al plano –por contraposición a la demostración evidente de los cortes– denuncian solapadamente su familiaridad con el realismo teatral a través de unos procedimientos audiovisuales (es decir, de decisiones de puesta en escena).

Con ciertas variantes, el realismo subjetivo, surgido también en los inicios del cine moderno, se mostró más permeable a la aparición explícita de contenidos a los que podrían calificarse de teatrales, así como a la modelización de sus elementos estilísticos. La unidad espacial como uno de los núcleos recurrentes en los filmes de la dupla Torre Nilsson-Elsa Daniel expresa, por ejemplo, este reconocimiento abierto de una cercanía inconfundible; o la secuencia del imaginario parque de diversiones en la que el Monito Riglos (Walter Vidarte) construye la fantasía de sus amoríos en un espacio vacío (y teatral) en *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961) opera en la misma sintonía.

El cine metarreflexivo, a diferencia de los anteriores, logró consolidarse como un modelo hegemónico recién a mediados de la década del sesenta, específicamente después del estreno de *Pajarito Gómez (una vida feliz)* (Rodolfo Kuhn, 1965). Su protagonismo, en muchos sentidos, funcionó como el correlato a nivel de los textos fílmicos del pasaje de la primera a la segunda fase siguiendo la periodización establecida por el recorrido sociocultural. A partir de estos años, como se mencionó anteriormente, los intercambios entre el teatro y el cine se intensificaron desembocando en la preeminencia de la intermedialidad profunda como lógica dominante de las producciones modernas. El cine metarre-

flexivo en tanto forma autoconsciente, vinculada con el extrañamiento brechtiano y con diversas estrategias escénicas desbordantes que hicieron del explícito reconocimiento de la teatralidad parte de su engranaje espectacular y narrativo solamente podría haber surgido en un período en el que un conjunto de proyectos artísticos se propusieron soslayar los límites impuestos para cada disciplina. Con esto emergió también una opción por limitar las diversas variantes del realismo para abrazar otras estéticas que se regocijaban en la exhibición del artificio. Ya fuera porque optaron por el camino de la denuncia a los *mass-media* valiéndose de sus mismos principios para efectuar un desmontaje irónico (distanciado) o bien porque retomaron estos procedimientos dentro de una perspectiva meramente lúdica, la *sociedad del espectáculo* se recorrió como horizonte en las representaciones y con él un protagonismo inusitado de la teatralidad en la pantalla. En las antípodas del realismo behaviorista y sus estrategias de desteatralización, el modelo metarreflexivo, particularmente en aquellas películas estrenadas durante la segunda fase en cuestión, se inclinó por la ostentación, por la sobreteatralización de los elementos audiovisuales en juego. Las referencias explícitas (sobre todo a espectáculos o experiencias de vanguardia), el empleo constante de unos espacios vacíos que denunciaban a todas luces su condición de escenarios/estudios y el desmontaje de la ficción que, a la manera de los carteles del teatro brechtiano, limitaban la identificación empática en beneficio de la asunción de lo reflexivo, fueron algunos recursos de modelización de la teatralidad.

Trazado este panorama basado en la configuración de etapas y de diversas modalidades de intercambio que el cine mantuvo con el teatro, las transposiciones de puestas o textos teatrales (más bien cabría utilizar el término *reescrituras*, habida cuenta de la importancia que

cobró la noción de autor y, por ende, de escritura fílmica) adquieren una nueva entidad, diferente de la que tuvieron hasta ahora. Más que pensarse como casos únicos de esta relación, las reescrituras empezarían a recortarse como variantes particulares al interior de un entramado mayor y, por lo tanto, más complejo.

Algo que quedó deliberadamente por fuera de esta investigación y que sería interesante revisar es cómo las elecciones estilísticas de algunos títulos, como *Huis-clos* (Pedro Escudero, 1962), *El reñidero* (René Mugica, 1965) y *La sartén por el mango* (Manuel Antín, 1972), basados en piezas de Sartre, Sergio De Cecco y Javier Portales, respectivamente, pueden entablar un diálogo con el encierro y la unidad espacial evidenciados en otros textos teatrales y fílmicos examinados en este ensayo; o ahondar, por ejemplo, en cómo la noción de *callejón sin salida* y la opción por la estética del deambular funcionan como claves de lectura del trabajo de puesta en escena articulado por Feldman en *Los de la mesa 10* (1960) o por Jusid en *Tute cabrero*; asimismo, el “juego de la verdad” constituye sin lugar a dudas uno de los motores narrativos de la versión de Antín de *La sartén...*, en tanto la ostensión de lo teatral (en algunos casos como efectivas referencias explícitas) aparece como marca indeleble en propuestas tan disímiles como *El centroforward murió al amanecer* (René Mugica, 1961), *Ufa con el sexo* (Rodolfo Kuhn, 1968) y *La pieza de Franz* (Alberto Fischerman, 1974), todos ellos filmes contruidos sobre textos dramáticos o espectáculos previos (algunos decididamente radicales, como fue la puesta de *Autodeterminemos nuestras hipotecas*, del Grupo de Acción Instrumental en la que se basó Fischerman).

Al reflexionar sobre las articulaciones posibles entre el teatro y el cine, Roland Barthes planteaba algunas cuestiones que quise poner a prueba a lo largo de este escrito. Barthes argumentaba en una entrevista:

Siempre parece muy difícil y bastante vano transportar una técnica (y el sentido es una técnica) de un arte a otro; no por purismo de los géneros, sino porque la estructura depende de los materiales empleados; la imagen teatral no está hecha de la misma materia que la imagen cinematográfica, no se presta de la misma forma al recorte, a la duración, a la percepción... (2005 [1981]: 23).

Los cineastas, los directores de teatro, los actores, los dramaturgos eran conscientes de las limitaciones dadas por estas diferencias. No obstante, buscaron unirse, aliarse programática o coyunturalmente para establecer un diálogo fecundo. Por eso se enunció al principio que el vínculo entre teatro y cine producido en los sesenta (aunque esto es trasladable a otras épocas) adoptó la forma de una relación asintótica. El teatro y el cine aparecieron como disciplinas demasiado cercanas que, sin embargo, no alcanzaron nunca a intersectarse del todo de manera completa. En los sesenta, y especialmente en algunos tramos específicos de esta década, los campos parecieron confundirse. Pudieron sostener, quizás de manera momentánea, la ilusión de que ambos eran uno solo. Por esta razón, Alberto Fischerman, el director que llevó más lejos esta indiscernibilidad de los límites, expresaba una frase ya citada en estas páginas: “El cine siempre es teatro”. Hugo Santiago, otro cineasta clave de la época que aparece como el gran complemento de Fischerman, un director que en *Invasión* conjugó muchos de los elementos analizados en este trabajo (desde el encierro en Buenos Aires/Aquilea con la filmación de la ciudad, desde la reunión de Roberto Villanueva y Leal Rey –protagonistas del experimentalismo del Di Tella– con Hedy Crilla y Lito Cruz –exponentes del realismo stanislavskiano–; alguien que, previo a acercarse a Borges y Bioy Casares, filmó en 1968 un guion de Roberto Cossa, *Los taitas*). Un

director que con sus palabras y su obra posterior de alguna manera cierra el círculo abierto por las preocupaciones formuladas por Kive Staiff a mediados de los sesenta, planteaba:

El hecho teatral es entonces no reproducible por naturaleza. ¿Qué puede hacer entonces un pobre cineasta, hombre más de escritura que de espectáculo, al acercarse a esta materia viva que no sabría ser reproducida? ¿Fotografiar correctamente los actores, los bailarines, los cantantes? ¿Iluminar graciosamente los soberbios decorados, o buscar otros, naturales? ¿Tratar de fijar un recuerdo (y, al reducirlo, probablemente matarlo)? Si dejamos de lado la otra gran posibilidad (utilizar el teatro como pretexto para un film narrativo), la voluntad de narrar el hecho teatral se ve regida por un solo principio general, el de producir, con otros medios, un cierto tipo de emoción (en Oubiña, 2002: 20).

Superando el miedo a que el cine fuera confundido con el teatro, eliminando el fantasma del “teatro filmado” que persiguió a varios directores, este arte pudo establecer una relación fructífera con la escena. Un contacto plasmado en las películas y en las posturas, y que mi investigación pretendió desentrañar.

| BIBLIOGRAFÍA CITADA |

- Abuín González, Anxo (2012). *El teatro en el cine. Estudio de una relación inter-medial*, Madrid, Cátedra.
- Aguilar, Gonzalo (2005a). “La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los hornos*” en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos, pp. 85-120.
- Aguilar, Gonzalo (2005b). “Lautaro Murúa. Las historias de la tierra antes de la crítica urbana” en Claudio España (dir.): *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983, Tomo II*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 152-163.
- Aisemberg, Alicia (2009). “El mundo popular en escena. Formas misceláneas de representación en el sainete criollo”, en AAVV *Concurso nacional de ensayos teatrales “Alfredo de la Guardia”*, Buenos Aires, INT y FIBA, pp. 191-337
- Altman, Rick (1996). “Otra forma de pensar la historia (del cine). Un modelo de crisis”, en *Archivos de la Filmoteca*, N° 22, Valencia, Filmoteca de la Generalitat valenciana: pp. 6-19.
- Amado, Ana (2005). “Conflictos ideológicos, inscripciones textuales. El espacio doméstico en los melodramas fílmicos y literarios de los 50”, en Claudio España (dir.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983, Tomo I*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 356-363
- Anchou, Gregorio (2005). “Perfil de una nueva actitud. El aprendizaje de la nueva imagen”, en Claudio España (dir.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1976, Tomo I*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 404-419.
- Aumont, Jacques (2013 [1998]). *El cine y la puesta en escena*, Buenos Aires, Colihue.
- AAVV (2016) *Argentina Beat 1963-1969. Derivas literarias de los grupos Opium y Sunda*, Buenos Aires, Caja Negra.

- Barthes, Roland (1986 [1973]). “Diderot, Brecht, Einsenstein”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, pp. 93-101.
- Barthes, Roland (2003 [1964]). *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Barthes, Roland (2004 [1981]). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bazin, André (1990 [1963]). *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp
- Berman, Marshall (2004 [1985]). “Brindis por la modernidad” en Nicolás Casullo (comp.) *El debate modernidad posmodernidad*, Buenos Aires, Retórica, pp. 87-105.
- Bernini, Emilio (2000). “Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el ‘Nuevo cine argentino’ (1956-1966)”, *Kilómetro 111*, Año 1 N° 1, Buenos Aires, Santiago Arcos: pp. 71-88.
- Bonitzer, Pascal (2007 [1982]). *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Bordwell, David (1996 [1985]). *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires, Paidós.
- Bourdieu, Pierre (1967). “Campo intelectual y proyecto creador”, en VV.AA. *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI
- Bourdieu, Pierre (1990 [1984]). *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (1991 [1979]). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1995 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1997 [1994]). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.
- Brook, Peter (1973 [1968]). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península.
- Burch, Noël (1970 [1969]). *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos.

- Bürger, Peter (2009 [1974]). *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Calistro, Mariano (1992). “Aspectos del nuevo cine (1957-1968)”, en Jorge M. Couselo et al., *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Campodónico, Raúl Horacio (2005). *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*, Madrid, Fundación Autor / Universidad de Alcalá / Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Castagna, Gustavo J. (1992). “La generación del 60. Paradojas de un mito”, en Wolf, Sergio (comp.), *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena: pp. 243-263.
- Cella, Susana (1999). “La irrupción de la crítica”, en Cella, Susana (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Volumen 10, Buenos Aires, Emecé, pp. 7-16.
- Colautti, Carlos (1983). *Libertad de expresión y censura cinematográfica*, Buenos Aires, Fundación Instituto de Estudios Legislativos.
- Cornago Bernal, Óscar (2001). “Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad” (texto digital original facilitado por el autor). Hay versión en José Romera Castillo (ed.) *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, pp. 549-559.
- Correas, Carlos (2007 [1991]). *La operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa*, Buenos Aires: Interzona.
- Couselo, Jorge Miguel (1985). *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, Buenos Aires, Fraterna.
- Couselo, Jorge Miguel (1991). “Los orígenes del cineclubismo en la Argentina y ‘La Gaceta Literaria’” (1991: 433-439), *Actas del III Congreso de la Asociación española de Historiadores del Cine*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, pp. 435-439.
- Danto, Arthur (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.

- De Marinis, Marco (1997 [1988]). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna.
- De Marinis, Marco (2005) *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna.
- De Urquiza, Juan José (1968). *El Cervantes en la Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires: ECA
- Debord, Guy (2008 [1967]). *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La marca.
- Deleuze, Gilles (1985 [1983]). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (1996). *Conversaciones. 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles, (2005 [1985]). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.
- Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios liminares: teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel.
- Donoso, José (1998 [1987]). *Historia personal del “boom”*, Santiago de Chile, Alfaguara.
- España, Claudio (dir.) (2005a). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, dos volúmenes, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- España, Claudio (2005b). “Modernización y censura. 1961-1966”, en Claudio España (dir.): *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, Tomo II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 20-21.
- Feldman, Simón (1990). *La generación del sesenta*, Buenos Aires, Legasa.
- Félix-Didier, Paula, Listorti, Leandro Peña, Fernando Martín (2001). “Mal-dita generación”, en *Imagen de la cultura y el arte latinoamericano. Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*, Año 3, Nº 3, noviembre, pp. 181-201.
- Féral, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- Filippelli, Rafael (2008). *El plano justo. Cine moderno: De Ozu a Godard*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

- Fischer, Patricia (2014). “La asfixia en *Las paredes* (1966) de Griselda Gambaro”, en Marina Sikora y Martín Rodríguez (Eds.) *Poéticas del disenso*, Buenos Aires, Galerna, pp. 127-131.
- Fischerman, Alberto (1993). “Actor rebelado, actor revelado”, en *Revista Film*, Año 1, Número 2, junio-julio, pp. 32-34
- Font, Domènec (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, Barcelona, Paidós.
- Foucault, Michel (1968 [1966]). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI.
- Gallina, Mario (2013). *Estoy hecho de cine. Conversaciones con José Martínez Suárez*, Buenos Aires, Amerian.
- Gerstenkorn, Jacques (1994). “Lever le Rideau”, en Christine Hamon-Siréjols, Jacques Gerstenkorn y André Gardies (eds.) *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, pp. 13-27.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (2008 [2001]). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Goldar, Ernesto (1980). *Buenos Aires: Vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Gramsci, Antonio (1980 [1948]). *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*, Madrid, Nueva visión.
- Gramsci, Antonio (1981 [1930]). *Cuadernos de la cárcel*, México, ERA.
- Hamon-Sirejols, Christine, Jacques Gerstenkorn, Jacques Gardies, André (eds.) (1994). *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas.
- Jameson, Fredric (1997 [1984]). *Periodizar los sesenta*, Córdoba, Alción.

- Karush, Matthew B. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Buenos Aires, Ariel.
- King, John (2007 [1985]). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto impreso.
- Kriger, Clara (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Kuhn, Rodolfo (1982). *Armando Bó. El cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*, Buenos Aires, Corregidor.
- Kuhn, Rodolfo (1984). *Introducción a la realización cinematográfica*, Madrid, Ediciones JC.
- Leonardi, Yanina (2006). “Vinculaciones entre música y política durante el gobierno peronista: El patio de la Morocha (1953) de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo”, en Osvaldo Pellettieri (Ed.) *Texto y contexto teatral*, Buenos Aires, Galerna, pp. 181-187.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2008 [2001]). *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, EUDEBA.
- López Anaya, Jorge (1998). “La ‘teatralidad’ en la obra de Alberto Greco”, en Osvaldo Pellettieri (ed.) *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, Galerna, pp. 277-286.
- Losilla, Carlos (2012). *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Madrid, Cátedra.
- Lusnich, Ana Laura (2007). *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.) (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina. (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Manzano, Valeria (2010). “Ha llegado la ‘nueva ola’: música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966”, en Isabella Cosse, Karina Felitti y Valeria Manzano (eds.) *Los ’60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo: pp. 19-60
- Maranghello, César (2005). “Cine y política: 1957-1960. La situación socioeconómica y el campo cultural entre 1957 y 1960. Creación del Insti-

tuto Nacional de Cinematografía”, en Claudio España (Ed.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1976, Tomo I*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 214-239.

- Margarit, Lucas (2003). *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, Buenos Aires, Atuel/La avispa.
- Marie, Michel (2012 [2009]) *La Nouvelle Vague*, Madrid, Alianza.
- Martínez, Tomás Eloy (1961). *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Masotta, Oscar (2004). *Revolución en el arte. Pop art, Happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Barcelona: Edhasa.
- Metz, Christian (2002 [1966]). “El cine moderno y la narratividad” y “La construcción ‘en abismo’ en *Ocho y medio*, de Fellini” en *Ensayos sobre la significación en el cine 1 (1964-1968)*, Barcelona, Paidós, pp. 207-244 y 245-250.
- Metz, Christian y Viacheslav Vs. Ivánov (2008). *Filme(s) en el film. El intexto fílmico*, Valencia, Episteme.
- Micciché, Lino (1995). “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, en José Enrique Monterde y Esteve Rimbau (eds.) *Historia General del cine, Vol. XI, Los nuevos cines*, Madrid, Cátedra, pp. 15-40.
- Mudrovcic, María Eugenia (2010). *Nombres en litigio. Las guerras culturales en América Latina. Del Happening desarrollista a la posguerra fría*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Naudeau, Javier (2005). “David José Kohon. El sujeto: su relación con el entorno y consigo mismo”, en Claudio España (Ed.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1976, Tomo II*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 120-137.
- Naudeau, Javier (2006). *Un film de entrevistas. Conversaciones con David José Kohon*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Obarrio, Estela (1998) *Teatro Fray Mocho 1950-1962. Historia de una quimera emprendida*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

- Ordaz, Luis (1989). “Algunos antihéroes de nuestra dramática de los años ‘60”, en Osvaldo Pellettieri (comp.) *Teatro argentino de los 60. Polémica, continuidad y ruptura*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 109-119.
- Ordaz, Luis (1992) *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Ottawa, Girol Books.
- Osborne, John, Lessing, Doris y otros (1960). *Manifiesto de los jóvenes iracundos*, Buenos Aires, Dédalo.
- Oteiza, Enrique (1989). “El Di Tella y la vanguardia artística de la década del 60”, en Osvaldo Pellettieri (comp.) *Teatro argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 59-71.
- Oubiña, David (1994). *Manuel Antín*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Oubiña, David (2008). “David Bordwell. El imperio cognitivo y el emporio académico”, *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 7, *Teoría contemporánea*, Buenos Aires, Santiago Arcos, pp.71-87.
- Oubiña, David (2011). *El silencio y sus bordes. modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Pasolini, Pier Paolo (1970 [1965]). “Cine de poesía”, en Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer: *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, pp. 9-41.
- Pellettieri, Osvaldo (1987) “Ricardo Halac y sus veinticinco años de realismo”, en *Latin American Theater Review*, Vol. 20, N° 2, Primavera, pp. 85-89.
- Pellettieri, Osvaldo (1993). “El primer teatro de Beckett en Buenos Aires: el arribo de la neovanguardia”, en Osvaldo Pellettieri (ed.) *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino. 1890-1990*, Buenos Aires, Galerna, pp. 55-61.
- Pellettieri, Osvaldo (1994). *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (1995). “La polémica de realistas reflexivos y neovanguardistas (1965-1969): gritos y susurros”, en Osvaldo Pellettieri (ed.) *El teatro y los días*, Buenos Aires, Galerna / Facultad de Filosofía y Letras, pp. 67-80.

- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno 1949-1976*, Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (1999). "Entrevista a Roberto Cossa", en *Encuentros con gente de teatro*, Año III, N° 4, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 17-37
- Pellettieri, Osvaldo (comp.) (1989). *Teatro argentino de los 60. Polémica, continuidad y ruptura*, Buenos Aires: Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo (Dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Vol IV, La segunda modernización (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2006). *Teatro del pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna.
- Peña, Fernando Martín (comp.) (2003). *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Ed. Malba, Colección Constantini.
- Pethö, Agnes (2003). "Las figuras reflexivas de la intermedialidad en la película: el cine en el espejo de las artes / las artes en el espejo del cine", *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 12, Madrid, UNED, pp 183-208.
- Pinta, María Fernanda (2013). *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*, Buenos Aires, Biblos.
- Pujol, Sergio (2003). "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes", en Daniel James (dir.) *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 281-328.
- Quintana, Ángel (1995). *Roberto Rossellini*, Madrid, Cátedra.
- Ramírez Llorens, Fernando (2011). "Los límites de la independencia: Cine, Estado y nuevos realizadores en la década del 60", en Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (Eds.) *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*, Buenos Aires, Biblos, pp. 43-59.
- Rodríguez Monegal, Emir (1956) *El juicio de los parricidas: la nueva generación argentina y sus maestros*, Buenos Aires, Decaulión.

- Rodríguez Muñoz, Alberto (1956). “En un mismo frente. Gente de cine y Gente de teatro”, *Revista Gente de cine*, 42, pág. 10.
- Russo, Eduardo A. (2002). “El Efecto Brecht en pantalla. Distanciamiento y reflexividad en el espectador de cine”, en Gerardo Yoel (Comp.) *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas, pp. 143-154.
- Sala, Jorge (2009a). “Las nociones de compromiso y praxis en el cine de los sesenta y la reevaluación de las prácticas emergentes”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería, pp. 93-106.
- Sala, Jorge (2009b). “El proceso de radicalización ideológica en la obra de Rodolfo Kuhn (1958-1969)”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería, pp. 347-357.
- Sala, Jorge (2014). “Leopoldo Torre Nilsson reescribe a Florencio Sánchez. Versión cinematográfica de *La tigre*” en Roger Mirza y Jorge Dubatti (Eds.) *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 211-219.
- Sala, Jorge (2017). “Casarse con una viuda. *El reñidero* y la reescritura fílmica de éxitos teatrales en el Nuevo Cine Argentino”, en *Anclajes. Revista del Instituto de Investigaciones literarias y discursivas*, V. 21, N. 2, Universidad Nacional de La Pampa disponible en: <http://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/1232/1629>, pp. 59-75.
- Sala, Jorge (2018). “Inventar los juegos. *Gombrowicz o la seducción*: la indeterminación de los límites entre teatro y cine”, en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, Vol. 47 Nro. 1, Arizona State University, Texas, Estados Unidos, pp. 234-248.
- Sala, Jorge (2019). “Territorios en disputa. Modernidad, figuración urbana y recepción de la reescritura fílmica de *Los de la mesa 10*”, en *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, Vol. 16, Nro. 2, Londres, Intellect books, pp. 213-231.

- Sala, Jorge y Piedras, Pablo (2011). “Modalidades de inscripción del realismo y la subjetividad en el teatro y el cine argentinos de la década del sesenta”, en Roger Mirza (ed.) *El teatro de los sesenta en América Latina. Un diálogo con la contemporaneidad*, Montevideo, Comisión Sectorial de Investigaciones científicas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, pp. 117-127.
- Sánchez Salas, Daniel (2013). “Un moderno inevitable: Antonioni en la cultura cinematográfica española (1961 - 1970)”, en José A. Pérez Bowie (ed.) *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*, Salamanca, Catarata, pp. 228-255.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1990). *Sombras de Weimar. Una contribución a la historia del cine alemán (1918-1933)*, Madrid, Verdoux.
- Sández, Mariana (2010). *El cine de Manuel. Un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*, Buenos Aires, Capital intelectual.
- Sarlo, Beatriz (2007). *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Emecé
- Sartre, Jean-Paul (1952). *Saint Genet. Comedien et martyr*, París, Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul (1979 [1973]). *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Losada.
- Schettini, Adriana (1995). *Pasen y vean. La vida de Favio*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur.
- Sontag, Susan (1966). “Film and Theater”, en *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, Nº 1, Autumn, pp. 24-37.
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy (1999 [1992]). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós.
- Talens, Jenaro (2000). *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio de Babel*, Madrid, Cátedra.
- Terán, Oscar (1991) *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur.

- Tesson, Charles (2012 [2007]). *Cine y teatro*, Barcelona, Paidós.
- Tirri, Néstor (1973). *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires, La Bastilla.
- Tirri, Néstor (comp.) (2001) *El grupo de los Cinco y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Tschudi, Lilian (1974). *Teatro argentino actual (1960-1972)*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- Urondo, Francisco (1961). “Nuevo cine argentino”, en *Revista Leoplan* (655), 15 de noviembre, pp. 15-22.
- Valdéz, María (1998). “De ‘La representación’, de Beatriz Guido, a *Paula Cautiva*, de Fernando Ayala o la epifanía de la ambigüedad”, en Daniel Altamiranda (ed.) *Actas de las Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística*, Buenos Aires, Mc Graw, pp. 119-131.
- Valdéz, María (2014). “1957-1960. No todo es autenticidad la de la imagen realista”, en Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva (comps.) *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp.165-188.
- Valles, Rafael (2014). *Fotogramas de la memoria. Encuentros con José Martínez Suárez*, Buenos Aires, INCAA/ENERC.
- Williams, Raymond (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial.
- Williams, Raymond (1999 [1979]). *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- Wolf, Sergio (1992). *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Letra viva.
- Wolkowicz, Paula (2011). “Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, pp. 411-438.
- Xavier, Ismail (2008 [2005]). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial.
- Zunzunegui, Santos (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós.

Escenas de ruptura

Relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta

Este ensayo mapea las relaciones que el cine estableció con la teatralidad dentro del panorama artístico de la década de los sesenta: los préstamos, las apropiaciones y las confluencias formales de ambas disciplinas dentro de la puesta en escena, así como todo lo relativo a las organizaciones dramáticas y narrativas. La investigación de Jorge Sala, un abordaje histórico-cultural, explora en profundidad las singularidades de cada una de las etapas que se pueden identificar dentro de esta historia, y los contactos que se producen entre dos lenguajes que se van modernizando en paralelo, en la atmósfera de la época. Desde una perspectiva interdisciplinaria y expandida, este libro, que se publica en el marco del convenio entre la UNQ y la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, busca pensar a estas áreas como realidades indisociables (en los sesenta y, por propiedad transitiva, en todas las épocas). Y ofrece una ampliación del campo de conocimiento existente sobre el cine y el teatro.

