

Ritos de pasaje. Las estrategias y acciones de contacto de los jóvenes creadores de cine y teatro argentinos entre los cincuenta y sesenta

Rites of Passage. The Contact Strategies and Actions of Argentine Young Creators of Cinema and Theater between the Fifties and Sixties

JORGE SALA

CONICET/Universidad de Buenos Aires/Universidad Nacional de las Artes, Argentina
Jorgesala82@hotmail.com

| Abstract: The article proposes to build a socio-historical tour around relationships for Argentine young creators of cinema and theater of the late fifties. It seeks to observe the existence of alliances whose objective was the inclusion in the cultural field through horizontal legitimacy strategies. To do these exchanges they will be studied during the years of Peron government (1946-1955) understanding them in anticipation of the actions undertaken in the sixties.

Keywords: Argentine Cinema; Argentine Theater; Cultural field; Emerging artists; Fifties and Sixties.

| Resumen: Este artículo se propone construir un recorrido socio-histórico alrededor de las relaciones entabladas por los jóvenes creadores del cine y el teatro argentino del último tramo de los años cincuenta. Se busca observar la existencia de alianzas con vistas a la inclusión en el campo cultural a partir de estrategias de legitimación horizontal. Para ello se estudiarán estos intercambios durante los años del gobierno de Perón (1946-1955) entendiéndolos como anticipación de las acciones emprendidas en los años sesenta.

Palabras clave: Cine argentino; Teatro argentino; Campo cultural; Artistas emergentes; Años 1950-1960.

“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”,¹ en VVAA 2016 [1963]: 25-26)

INTRODUCCIÓN. LA CAÍDA DE PERÓN, UN MOMENTO CLAVE

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 la cultura avalada por el gobierno derrocado como una reivindicación de estéticas 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 (acaecida finalmente el 16 de septiembre de 1955), Leopoldo Torre Nilsson pronunciaba una conferencia en el Teatro de los Independientes. La institución era, por entonces, uno de los principales enclaves de la escena

¹ Grupo de poetas y artistas cuyo referente era el movimiento *beatnik* estadounidense. Habituales de la “manzana loca” porteña —la zona céntrica en la que se dieron cita algunos fenómenos centrales de la modernización de los años sesenta—, entre los firmantes del manifiesto aparecen Ruy Rodríguez, Isidoro Laufer, Reynaldo Mariani y Sergio Mulet (protagonista y guionista de algunas películas de la época).

libre en Buenos Aires. En esta proclama Torre Nilsson expuso abiertamente su enorme fervor expectante. Su discurso asomaba cargado de grandes esperanzas hacia un nuevo tiempo 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.² 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* (1957) en el Festival de Cannes– formulaba ante el público habituado del teatro independiente (un sector con orientación progresista pero más que nada fundamentalmente opositor a las políticas del presidente destituido) las siguientes 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 construidos 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 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 jercas 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 impone la necesidad de barrer con ciertos artilugios de la puesta en escena pensados como obsoletos. El cine, en definitiva, debe hallar una técnica que, aunque carente de perfección, permitiría salir del amaneramiento “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.

² Torre 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, con su camarilla de privilegiados y su vasta red de delatores” (en Couselo 1985: 45). Con estas palabras, el director homologaba la política a gran escala propiciada por Perón con sus gestiones dirigidas específicamente al cine, llevadas a cabo por Raúl Alejandro Apold, a quien se alude sin nombrarlo.

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 interrelacionados 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?, ¿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 viable estos encuentros entre agentes?

En lo que sigue pretendo construir un recorrido socio-histórico en torno a las estrategias de asociación y tomas de posición implementadas por los sectores emergentes en ambas esferas de la producción artística. Busco señalar cómo, en el camino por la obtención de legitimidad dentro del campo, los gestores de estas disciplinas unieron sus esfuerzos con vistas a la obtención de una parcela de notoriedad en la trama cultural de esos años. En función de dicho objetivo, dramaturgos, directores teatrales, aspirantes a cineastas y un nutrido grupo de nuevas figuras trazaron acciones conjuntas encaminadas a la acumulación de capital específico. Desde operaciones puramente discursivas (manifiestos, declaraciones públicas) hasta creaciones artísticas moldeadas desde lo interdisciplinar, las distintas instancias que hicieron visibles la comunicación entre los artistas dejaron entrever la formación de un frente común de “recién llegados”³ cuyo norte estuvo signado por su separación respecto de las prácticas hasta entonces hegemónicas. Pierre Bourdieu engloba a estas estrategias 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 [...] estén predisuestos para funcionar *diferencialmente*, como instrumentos de distinción” (Bourdieu 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 de esta época. 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 la política del peronismo sobre estas áreas de la producción simbólica. En varios casos estas actividades confluyeron en un mismo ámbito, amparadas por un afluente de público similar, un factor que también propició la fluidez de los intercambios entre sus promotores.

³ En diversos ensayos Bourdieu (1991 [1979]; 1995 [1992]) utiliza este término para referirse a los agentes emergentes que disputan un espacio diferencial dentro del campo intelectual.

Más allá de una percepción de quiebre epocal que marcó en los intelectuales el desplazamiento de Perón del poder, es inevitable pensar que aquella emoción compartida estuvo amparada en otros sustratos comunes. Las voces que anunciaban el final de un ciclo estuvieron precedidas por una sólida cadena de relaciones entre pares que, aun procediendo de distintos lugares, se unieron aportando una atmósfera grupal a las transformaciones venideras. Una de las hipótesis de este trabajo parte de pensar que, 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.

En las próximas páginas me dedicaré a rastrear estas zonas de contacto, las cuales permiten entender el modo de posicionamiento de los sectores emergentes y de sus obras en el marco de un momento de crisis de la hegemonía (Gramsci: 1981 [1930]). El contexto implicó no solamente la redistribución de los agentes al interior del campo, sino también una reconfiguración de las reglas de juego, basadas fuertemente en las alianzas interdisciplinarias y en la transformación de las creaciones artísticas. De esto se desprende que el desarrollo argumentativo no girará exclusivamente en el relato de la aparición de determinados enclaves culturales (teatros independientes, cineclubes, revistas especializadas). Este tema ha sido ampliamente abordado por la historiografía previa (Anchou 2005; Broitman 2014; España 2005; Feldman 1990). De lo que se trata, en rigor, es de observar el modo en que estos lugares de socialización (y de generación de contenidos) habilitaron unos intercambios entre las artes y los términos en los que lo hicieron. Importa, por lo tanto, detenerse a mirar cómo no solamente aquellos funcionaron como caldo de cultivo para un número significativo de personas deseosas de incorporarse a la actividad, sino también el modo en que estos ámbitos de circulación facilitaron la comunicación entre los agentes procedentes de disciplinas dispares.

Si bien el análisis se concentrará predominantemente en los años cincuenta y la primera parte de la década siguiente, la historia de los diálogos interartísticos, al igual que las formaciones culturales vinculadas en los debates, poseen un desarrollo anterior que debe ser tenido en cuenta. Debido a la necesidad de situar históricamente los procesos, el marco temporal se ensanchará en virtud de comprender en profundidad los rasgos que asumió el cine y el teatro dentro del período analizado.

LA CARACTERIZACIÓN DEL ENEMIGO COMÚN

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 Quinquenal (1953) favorecieron la oposición de los emergentes contra las gestiones implementadas desde el oficialismo. Yanina Leonardi 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, este buscó un afianzamiento de lo localista, expresado en una revalorización de géneros populares como el sainete y el nativismo en el teatro (Mogliani 2005: 25-28). Esto 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 lo 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 había generado el gobierno. Los dos principales fueron, por un lado, la organización de la primera edición del Festival de cine de Mar del Plata (en 1954) y, en otro orden, la presentación de algunos elencos vocacionales –tanto barriales como aquellos organizados desde la Central General de Trabajadores (CGT)– vinculados a la política cultural peronista y de puestas como la reposición de *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 sea porque cumularan con distintas variantes de la izquierda, del progresismo o bien por ser decididamente liberales, como fue el caso de Torre Nilsson– los agentes coincidían en cuestionar el presente del panorama artístico, sobre todo en sus expresiones más visibles para el gran público. Por lo tanto, mientras los elencos independientes confrontaban directamente contra las propuestas del teatro comercial, 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, estuvo decididamente originado dentro del ámbito teatral y diseminado rápidamente 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 determinadas *estructuras de sentimiento* (Williams 2009 [1979])–, 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– intentaba exorcizarse. Más que “la hora de la verdad”, como anunciaba el célebre ensayo de Victoria Ocampo publicado tras el golpe (1955: 3-8) y se replicaba en el discurso de Torre Nilsson en *Los Independientes*,⁴ los teatristas y cineastas se encontraron en una nueva situación en la que recobró fuerzas la idea de disputar efectivamente una centralidad en el campo. Ahora bien, como ya se mencionó, esto fue posible en gran medida justamente debido a una serie de alianzas entre pares que estos sectores habían establecido en los años anteriores.

EL GERMEN DE LO “NUEVO”: TEATROS INDEPENDIENTES Y CINECLUBES EN LA ENCRUCIJADA DISCIPLINAR

Durante la década del cuarenta y el primer lustro de los cincuenta se había producido una enorme expansión del movimiento 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 distintos (La Máscara, Fray Mocho, Nuevo Teatro, Florencio Sánchez, 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”–, los elencos lograron asentarse como un sector singular dentro del panorama teatral. La legitimidad alcanzada por estos colectivos puede constatarse fácilmente siguiendo la historia de la crítica de los diarios y publicaciones especializadas. 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”.

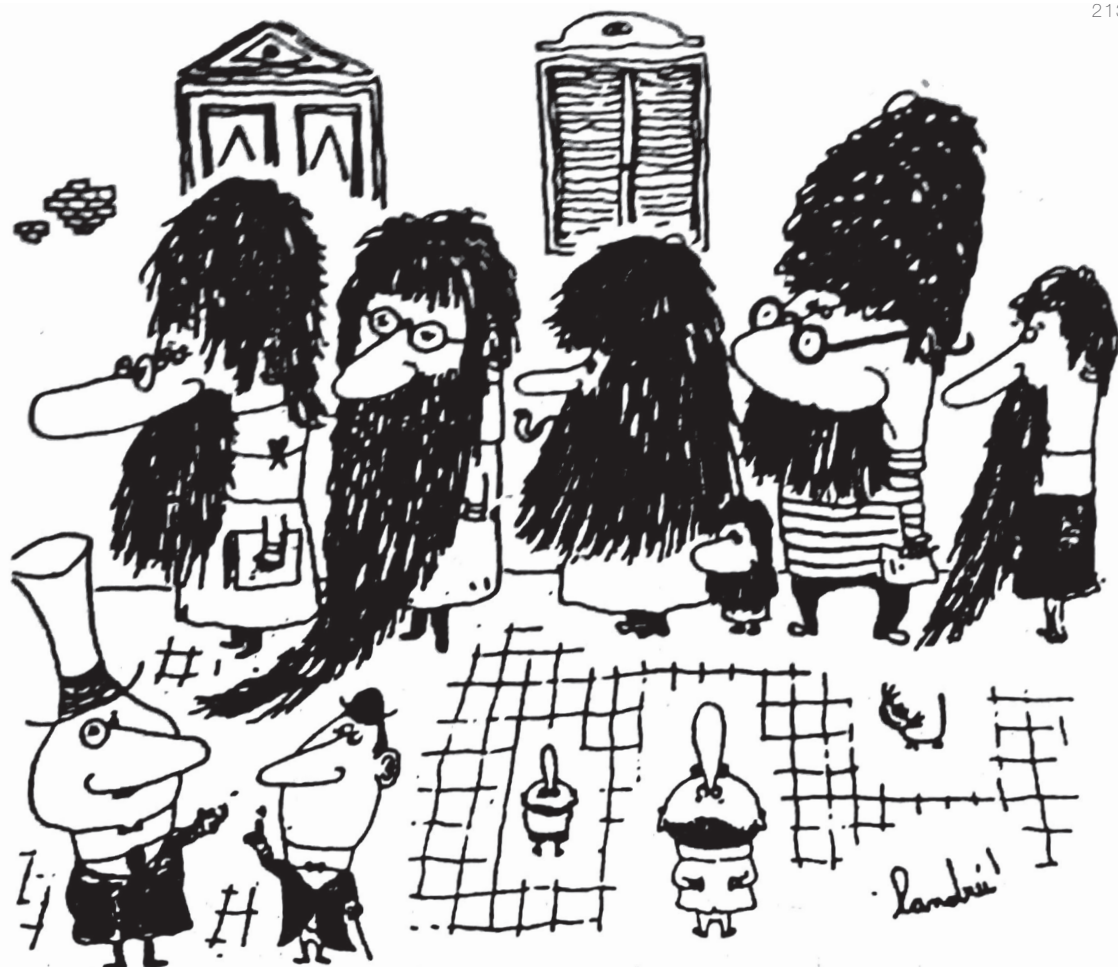
⁴ La proximidad entre el cineasta y la directora de *Sur* no quedó reducida solamente a esta coincidencia de perspectivas ideológicas alrededor del gobierno desplazado. Dos años más tarde de estas proclamas Victoria Ocampo tradujo el texto dramático de la *Casilla de las macetas* de Graham Greene que 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 las disciplinas en cuestión (Couselo 1985: 209).

En paralelo a la efervescencia de los elencos de teatro libres, se produjo la consolidación de los cineclubes como lugares de encuentro de un conjunto de espectadores asistentes a la revisión o bien al estreno de películas que no tenían cabida dentro de los circuitos comerciales de exhibición. Al igual que el surgimiento del movimiento teatral independiente en los tempranos años treinta, en 1928 Gregorio Klimovsky fundó junto a varios intelectuales –Horacio Coppola, José Luis Romero, Jorge Romero Brest, Ulyses Petit de Murat, entre otros– el Cine-club Buenos Aires, primera entidad dedicada a la exhibición de películas de arte. Sin querer 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 (Roland⁵) 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 por un equipo 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. Se trató 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 en esta etapa, 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 cineclub impuso por primera vez en Buenos Aires 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.

⁵ El seudónimo elegido por el crítico establece ciertas afinidades con el teatro independiente. Más allá de significar un acortamiento 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 para el desarrollo del teatro 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 toma su nombre de la saga más famosa del autor.



—¿Esta cola es para la peluquería?
—No, es la cola del Club Gente de Cine.

Figura 1: Caricatura de Landrú reproducida en Feldman (1990: 16).

En esta instancia de expansión, Gente de Cine organizó en paralelo su rama dedicada a montar obras dentro del circuito independiente —Gente de Teatro— bajo la coordinación de Alberto Rodríguez Muñoz. En 1956, motivados por la necesidad de establecer unas alianzas entre pares, decidieron unir esfuerzos juntamente 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 casi excluyentemente en estos lugares. Según Anchou: “Entre 1952 y 1954, la actividad cineclubística comenzó a tener un auge inusitado y aparecieron más cineclubes [...] rescatando el cine que no había sido comprado por los exhibidores locales y, en algunos casos, asumiendo el papel educador que había alcanzado la actividad en la planificación de cursillos, exhibiciones y debates” (2005: 407). 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 prestó sus instalaciones para funcionar como sede fue la sala del Teatro de los Independientes. Con esta unión, se demostraba, 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.



Figura 2: Portada de la revista *Tiempo de cine*, año II, n° 7 (julio-setiembre 1961).

A la vez que funcionar como enclaves paralelos 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 creaciones que el gobierno gestaba o valoraba, en algunas ocasiones estos sostuvieron alianzas, aún de manera puntual, con el campo de poder. Unos acercamientos que, aunque fueran intermitentes, les permitieron ganar una mayor visibilidad. Según sostiene Andrea Giunta refiriéndose a las actividades culturales 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” (2008 [2001]: 37). Cabe recordar que, durante esos años, una obra teatral de la escena independiente como fue *El puente*, de Carlos Gorostiza (1949), montada por el elenco de La Máscara con dirección del autor y Pedro Doril, fue trasladada a la pantalla. *El puente* (Carlos Gorostiza y Arturo Gemitti, 1950) se rodó un año después dentro de una productora pequeña (Guaranteed Pictures de la Argentina) cuando todavía la versión original se hallaba en cartelera. Tras su estreno en distintas salas, 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, es decir en un tiempo anterior a la llegada del líder a la esfera pública.⁶

⁶ Para un estudio pormenorizado sobre la película puede consultarse Kriger (2009: 223-230).

Las estrategias puestas en práctica para el funcionamiento de estos espacios alternativos permiten detectar algunas coincidencias programáticas; estas explican los constantes vínculos y comunicaciones entablados entre el cine y el teatro gestado 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, ajenas al lucro económico y cuyo fin esencial estaba dirigido a la tarea educativa de los espectadores. Según la perspectiva de estas agrupaciones, el público argentino era esencialmente inculto y las tareas emprendidas por los cineclubes y teatros independientes debían orientarse a suplir estas falencias consideradas estructurales. El texto programático que acompañó la fundación de la Federación Argentina de Cine clubes, en julio de 1955, sintetiza de manera clara la necesidad de consecución 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” (Nicolini, 1955: 18-19).

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 estos 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 irrepitable de cada espectáculo (en el caso del teatro) o por la concentración de la actividad en un único lugar, la producción de estos materiales 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.

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 podían 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”– 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 de este 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 espacios 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 explayaba sobre las particularidades técnicas y las decisiones estéticas que acompañaron su labor como director de arte (Cánova 1953: 7). 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 (Ferrari 1953: 2).

Otro rasgo que hizo visible la afinidad existente entre los activistas de los teatros independientes y aquellos agrupados en torno a los cineclubes tuvo que ver con el hecho de que compartían espacios comunes. Sobre todo en sus primeros años, los grupos vinculados al cine utilizaron las instalaciones de los teatros, a falta de lugares propios o específicamente dedicados a la exhibición de películas (algo que aparecería más adelante cuando los primeros se instalaron en salas como el cine Biarritz o en el circuito de “salas de arte y ensayo” surgidas a finales de los años cincuenta). 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 entidades promovían en sus agendas. Esto fortaleció un clima que tuvo mucho de horizontalidad brindada por la edad y por reunir a un conjunto de personas bajo un interés común. Refiriéndose a su experiencia como espectador de Núcleo, José Martínez Suárez comentaba cómo este funcionaba como una cita obligatoria para aquellos jóvenes que pocos años después protagonizarían la renovación cinematográfica argentina: “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 esa época 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 interdisciplinarias 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” modernizadora, 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, algunas librerías especializadas, una serie de galerías de arte, el Teatro de los Independientes y un conjunto de bares 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 *circuito 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 mismo hecho de su contacto continuo, empiezan a aparecer como porosos.

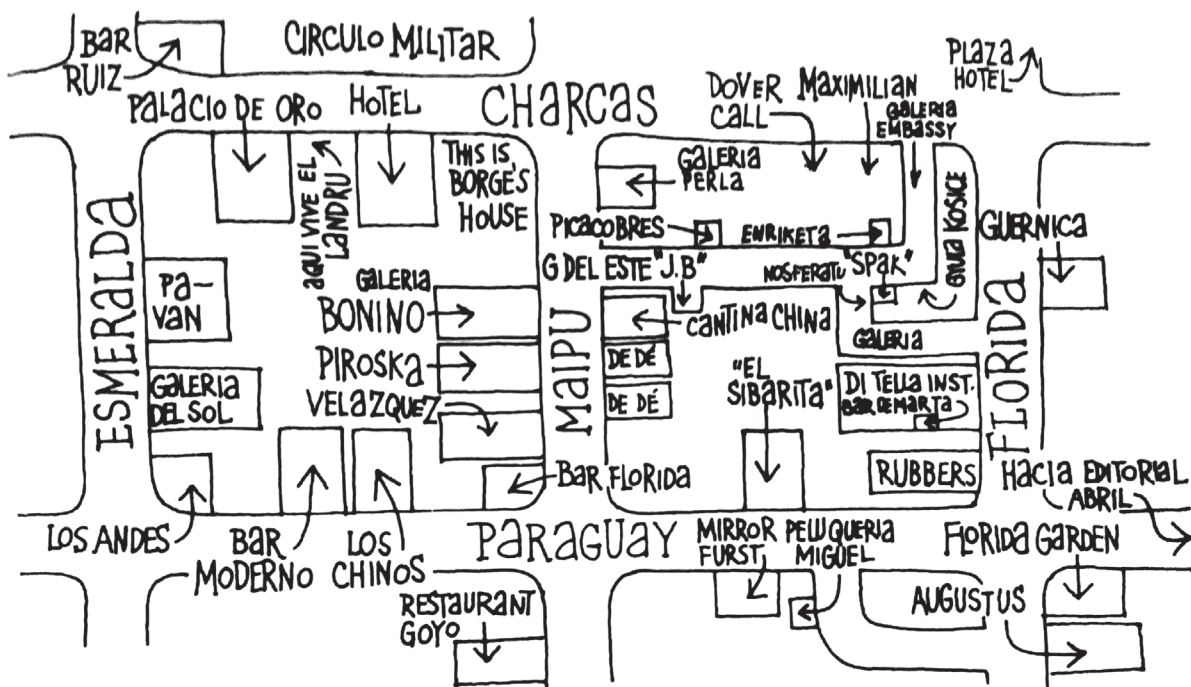


Figura 3: Gráfico de la “Manzana loca”. Dibujo de Miguel Brascó, publicado en *Revista Claudia*, año XII, nº 137, octubre de 1968, p. 144.

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 propios.

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 formaron 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.⁷ 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 realizadores 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, 1958),⁸ película seminal de la modernidad cinematográfica: “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 por fuera de los carriles comerciales habituales 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 medida de otros espacios ajenos a la actividad. Con excepción de algunos opera-primistas que habían concretado un

⁷ Entre sus integrantes se encuentran Jorge Macario, Reinaldo Pica, Roberto Raschella y Jorge Tabachnik.

⁸ Existen dos versiones de esta película. La primera, a la que alude el director, fue realizada de manera independiente y con un presupuesto extremadamente exiguo. Un año más tarde el propio Feldman volvería a filmar la misma 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.

“rito de pasaje” como asistentes por el cine de los estudios (Rubén W. Cavallotti, Martínez Suárez y René Mugica⁹), 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 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, pudieron 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 *Talia* (en Sández 2010: 30-31).

⁹ Héctor Kohen (2005: 424-439) efectúa un análisis de estos jóvenes realizadores transicionales entre el modelo de los estudios y las formas del Nuevo Cine Argentino a los que agrupa bajo la categoría *antecesores*. Es importante marcar que el inicio en el largometraje de estos tres directores está directamente vinculado al movimiento teatral independiente: Cavallotti se inició filmando un guión original del dramaturgo Agustín Cuzzani, *Cinco gallinas y el cielo* (1957); 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).

El hecho de que una publicación especializada en teatro como *Talia* 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 promisoriosa carrera dentro de la producción de obras teatrales, lo mismo que significó en años sucesivos para autores como Osvaldo Dragún o Ricardo Halac que *Talia* 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 filmica, por ese tiempo ni siquiera imaginada. El texto de Antín está pautado, 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 marca la puntuación de distintos momentos. Como en sus películas posteriores, la ruptura de la linealidad atraviesa la organización de la propuesta al mismo 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 UNO: ¿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 (Antín 1955/1956: 19).

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, trabajará en sus propias películas. 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 anticipatoria de sus películas, es indudable que estas primeras aproximaciones al universo de las ficciones escenificadas guardan relaciones con lo que será su trabajo posterior. 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.

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 –un espacio social específico en el campo, en términos de Bourdieu–. En este punto resulta operativo recuperar la caracterización de Susana Cella cuando define a los sesenta como un momento en el que impera la lógica de la “irrupción” (1999: 7-16). Al analizar la emergencia de agentes luchando por hacerse un lugar en la esfera pública bajo la forma de unas apariciones subrepticias, en las que la presencia de lo heterodoxo se subraya a partir de cierta ampulosidad del gesto, puede verse cómo estas estrategias tuvieron mucho de batalla y, asimismo, de puesta en escena.

La idea de invasión del espacio social está atravesada, entonces, por una decidida teatralidad ligada a cierta cuota de escándalo. Ya en los tempranos cincuenta estas cuestiones comenzaron a aflorar planteando el problema de la interdisciplinariedad como un tema central que afectaba 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 dudas 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*” (1997 [1988] 171). En este trance, 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, Héctor Angeli, entre otros— 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 intencionadamente 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 iglesia, 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 Sebreli. 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. 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. Al analizar las disposiciones de los teatristas militantes de finales de los sesenta, Lorena Verzero propone que el desajuste en lo social marca un necesario quiebre de las prácticas artísticas. Según Verzero “como ocurre en todo período de desequilibrio social, los límites del arte se difuminan; ante la necesidad de respuestas, ya no es posible determinar con claridad dónde se abre o se cierra una disciplina” (2013: 55). Si la irrupción aparece, por lo tanto, como un signo de los tiempos que atraviesa toda la época, sus efectos se hacen visibles en las acciones de unos artistas e intelectuales que progresivamente tienden a no reconocerse como integrantes de una disciplina específica. En consecuencia, una de las claves para definir a una zona importante de los agentes emergentes de los sesenta tuvo que ver con esta carencia de inscripción, con una decidida negación a las clasificaciones.

Recobrando la experiencia de los cincuenta, Carlos Correas, adherido también al existencialismo y buscando entronizarse en el campo intelectual durante esos años

turbulentos, 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, Óscar [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, entre disciplinas, entre sujetos) es probablemente la condición de posibilidad más importante de los intercambios artísticos analizados en este artículo.

CONSIDERACIONES FINALES

Como señala acertadamente Óscar 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” (1991: 19). El mecanismo de obtención de una distinción que les brindara un capital simbólico específico y la irrupción en la vida artística estuvo desde sus inicios pautado por la necesidad de un establecimiento de alianzas entre pares. Ahora bien, esta búsqueda de un lugar diferencial implicó el afianzamiento y la circulación por otros espacios que tampoco se reconocían dentro de las lógicas de legitimación tradicionales. En los años cincuenta, los cineclubes, los teatros independientes y las revistas dieron cabida a la participación de personas, en su mayoría jóvenes, interesadas en darse a conocer públicamente. Estos ámbitos fueron los elegidos debido a que en ellos se conjugaban tres condiciones esenciales para los futuros artistas: 1) la autonomía estética basada en una clara diferenciación respecto de las políticas oficiales (particularmente aquellas impulsadas desde el intervencionismo peronista); 2) la importancia dada a la experimentación con los lenguajes y, en líneas generales, a cierta apertura a la modernización cultural; 3) la conformación de un discurso esencialmente intelectualizante visible tanto en los filmes proyectados, en los espectáculos estrenados como en los temas de debate suscitados en las publicaciones. La afinidad con cierto tipo de arte fundó un nuevo canon que ubicaba en el podio a las producciones “de arte y ensayo” con las que entabló un diálogo productivo la franja de jóvenes creadores que se nutrieron de estos discursos. Estos tres términos, conjugados en las páginas de las revistas en las que algunos de ellos escribieron, proyectados en las pantallas o materializados en los escenarios sirvieron para establecer una puesta al día con las creaciones del panorama internacional, al mismo tiempo que demarcaron un circuito común de intereses. En un trayecto progresivamente intensificado, los lectores/espectadores empezaron a mostrar sus primeras obras consolidando un círculo de retroalimentación que fue ensanchándose a medida que avanzaba la década.

El análisis de las lógicas de funcionamiento de estos lugares en los cincuenta y primeros sesenta demostró no solamente su rol dinamizador dentro de la trama modernizadora de la época, sino que al mismo tiempo puso en evidencia el modo en que

su existencia facilitó la comunicación entre dos disciplinas (el teatro y el cine) que en ese momento se hallaban atravesadas simultáneamente por el imperativo del cambio.

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 con las posibilidades concretas de manifestación que hallaron. También los productos de estas, por la misma congregación de agentes de diversa procedencia e intereses, tendieron a adquirir una fisonomía particular. La reflexión propuesta sobre este entrecruzamiento obligado de intereses está asociada a pensar que 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 incrementándose en algunos momentos en particular.

Al igual que Frédéric Moreau, el protagonista de *La educación sentimental* de Flaubert analizada por Bourdieu en *Las reglas del arte*, los aspirantes a artistas e intelectuales (o a convertirse en *artistas intelectuales*) surgidos en estos años estaban signados por la *indeterminabilidad*. Según Bourdieu, Moreau, un personaje que podría asimilarse a la situación de los jóvenes creadores argentinos de los sesenta “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”. (1995 [1992]: 20). A partir de una instancia inicial en la que lo indeterminado se manifiesta como la posibilidad de 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 una cultura juvenil atravesada por la idea de recambio generacional, los recién llegados intentaron con mayor o menor suerte forjar su propio camino dentro de unas disciplinas -el cine y el teatro- que expandieron 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 estos espacios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anchou, Gregorio (2005): “Perfil de una nueva actitud. El aprendizaje de la nueva imagen”. En: España, Claudio (dir.): *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1976*, vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 404-419.
- Antín, Manuel Carlos (1955/1956): “La desconocida en el bar”. En: *Talia*, II, 14-15, pp. 17-21.
- Bourdieu, Pierre (1990 [1984]): *Sociología y cultura*. Ciudad de México: Grijalbo.
- (1991 [1979]): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- (1995 [1992]): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- (1997 [1994]): *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

- Broitman, Ana (2014): “Aprender mirando. Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas de los cincuenta y sesenta”. En: *Revista Toma Uno*, 3, pp. 233-245, <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9306>> (15.10.2016).
- Bürguer, Peter (2009 [1974]): *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Cánova, Santiago (1953): “Con Saulo Benavente. La escenografía como una cuarta dimensión espiritual”. En: *Revista Gente de Cine*, 40, p. 7.
- Cella, Susana (1999): “La irrupción de la crítica”. En: Cella, Susana (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, vol. 10. Buenos Aires: Emecé, pp. 7-16.
- 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.
- De Marinis, Marco (1997 [1988]): *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrológica*. Buenos Aires: Galerna.
- España, Claudio (dir.) (2005): *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1976*, vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Feldman, Simón (1990): *La generación del sesenta*. Buenos Aires: Legasa.
- Ferrari, Juan Carlos (1953): “Cine, teatro, novela”. En: *Revista Gente de Cine*, 31, p. 2.
- Giunta, Andrea (2008 [2001]): *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2011): *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gramsci, Antonio (1981 [1930]): *Cuadernos de la cárcel*. Ciudad de México: ERA.
- Goldar, Ernesto (1980): *Buenos Aires: Vida cotidiana en la década del 50*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- King, John (2007 [1985]): *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Kohen, Héctor (2005): “Los antecesores del 60. Cavallotti, Mugica y Martínez Suárez dan la cara”. En: España, Claudio (dir.): *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 424-439.
- Kruger, Clara (2009): *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 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: Pellettieri, Osvaldo (ed.): *Texto y contexto teatral*. Buenos Aires: Galerna, pp. 181-187.
- Longoni, Ana/Mestman, Mariano (2008 [2001]): *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Mogliani, Laura (2005): “La política cultural del peronismo (1946-1955)”. En: *Revista Teatro XXI*, XI, 20, pp. 25-28.
- Nicolini, Alberto F. (1955): “El arte cinematográfico y la función de los cine-clubes”. En: *Revista Cuadernos de Cine*, 4, pp. 18-19.
- Ocampo, Victoria (1955): “La hora de la verdad”. En: *Revista Sur*, 237, pp. 3-8.
- Peña, Fernando Martín (comp.) (2003): *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Editorial Malba (Colección Constantini).
- Rodríguez Muñoz, Alberto (1956): “En un mismo frente. Gente de cine y Gente de teatro”. En: *Revista Gente de Cine*, 42, p. 10.
- Sánchez Salas, Daniel (2013): “Un moderno inevitable: Antonioni en la cultura cinematográfica española (1961-1970)”. En: Pérez Bowie, José Antonio (ed.): *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Salamanca: Catarata, pp. 228-255.

- 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.
- Terán, Óscar (1991): *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.
- Urondo, Francisco (1961): “Nuevo cine argentino”. En: *Revista Leoplan*, 655, 15 de noviembre, pp. 15-22.
- Valles, Rafael (2014): *Fotogramas de la memoria. Encuentros con José Martínez Suárez*. Buenos Aires: INCAA/ENERC.
- VV. AA. (2016): *Argentina Beat: derivas literarias de los grupos Opium y Sunda*, edición al cuidado de Federico Barea. Buenos Aires: Caja Negra.
- Verzero, Lorena (2013): *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- Williams, Raymond (2009 [1979]): *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

FILMOGRAFÍA

- La flecha y un compás*. Argentina: 1950. Duración: 11 minutos. Dirección: David José Kohon
- El puente*. Argentina: 1950. Duración: 72 minutos. Dirección: Carlos Gorostiza y Arturo Gemitti
- Un teatro independiente*. Argentina: 1954. Duración: 14 minutos. Dirección: Simón Feldman
- El último perro*. Argentina: 1955. Duración: 90 minutos. Dirección: Lucas Demare
- Cinco gallinas y el cielo*. Argentina: 1957. Duración: 70 minutos. Dirección: Rubén W. Cavallotti
- La casa del ángel*. Argentina: 1957. Duración: 73 minutos. Dirección: Leopoldo Torre Nilsson
- El negocio*. Argentina: 1958. Duración: 65 minutos. Dirección: Simón Feldman
- El crack*. Argentina: 1960. Duración: 77 minutos. Dirección: José Martínez Suárez
- El centroforward murió al amanecer*. Argentina: 1961. Duración: 80 minutos. Dirección: René Mugica
- La cifra impar*. Argentina: 1961. Duración: 81 minutos. Dirección: Manuel Antín
- Circe*. Argentina: 1963. Duración: 82 minutos. Manuel Antín

Fecha de recepción: 17.10.2016

Versión reelaborada: 21.06.2018

Fecha de aceptación: 24.07.2018

| Jorge Sala es doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Jefe de trabajos prácticos de las materias “Historia del cine universal” (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y “Estudios curatoriales I (Introducción a la curaduría)” (UNA). En la actualidad se encuentra desarrollando una investigación sobre los intercambios teatrales y cinematográficos durante la postdictadura argentina, gracias a una beca postdoctoral otorgada por el CONICET. Coautor de los dos volúmenes de *Una historia del cine político y social en Argentina* (2009 y 2011) y de *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (2017). ORCID ID: <<https://orcid.org/0000-0002-3245-9137>>.