

El espejo y el abismo. La presencia del teatro en el cine moderno argentino

The Mirror and the Abyss. Presence of Theater in Modern Argentine Cinema

Jorge Sala

CONICET, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz"
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
jorgesala82@hotmail.com

Resumen

El artículo busca examinar distintas formas de inscripción de espectáculos y actividades teatrales presentes en un conjunto de obras pertenecientes al cine moderno argentino. A partir del análisis filmico de producciones realizadas entre 1954 y 1976, el texto intentará diagramar la existencia de dos modalidades complementarias: las citas al universo teatral como mecanismo especular, que permite constatar la búsqueda de una consagración horizontal entre ambas disciplinas, y la inclusión de elementos teatrales como recurso que posibilita la aparición de una puesta en abismo de la representación.

Palabras clave: cine argentino, intermedialidad, teatro, puesta en abismo, años sesenta.

Abstract

The article seeks to examine different forms of inscription of spectacles and theatrical activities present in a group of modern Argentine films. From the filmic analysis of productions made between 1954 and 1976, the text will try to lay out the existence of two complementary modalities: the references to the theatrical universe as a specular mechanism that allows to verify the search of a horizontal consecration between both disciplines; and the inclusion of theatrical elements as a resource that enables the appearance of a *mise en abyme* of representation.

Keywords: Argentine cinema, intermediality, theater, *mise en abyme*, sixties.

Reflexividad y especularidad en la relación cine/teatro

El cine surgido desde la segunda mitad de la década de 1950 en Argentina manifestó la voluntad de construir formas que progresivamente tendieron a apartarse del clasicismo provisto por las producciones de los grandes estudios. En el vaivén de su propio desarrollo, la asunción de los preceptos de la modernidad en este campo se articuló con las innovaciones expresadas en otros terrenos artísticos. A partir de esta alianza de pares, los filmes surgidos al calor de este proceso no solamente retomaron motivos de la literatura y el teatro contemporáneos, instaurando diversas modalidades de reescritura de obras puntuales, sino que también emplearon procedimientos coincidentes en un juego de apropiaciones, referencias y diálogos mutuos.

Entre los numerosos contactos interdisciplinarios visibles, articulados desde esos años hasta mediados de la década del setenta, la relación entre el cine y el teatro demostró una alta productividad. Con todo, más allá de los rasgos explícitos de parentesco que podría arrojar el conjunto de traslaciones fílmicas de piezas teatrales estrenadas en esas dos décadas, también existieron otras estrategias de expresión cuya pregnancia es necesario revalorizar.

Echando una ojeada a las manifestaciones posibles del vínculo, la inscripción de espectáculos en la pantalla constituye con toda seguridad el mecanismo más llano de intervención de lo teatral en el interior de las producciones fílmicas. No obstante, esta presencia –lejos de ser un mero dato que pone en evidencia la capacidad del cine de registrar todo tipo de acciones humanas– revela, por la misma 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 formular un pensamiento sobre los mecanismos de construcción ficcional y sobre el encabalgamiento de tipos de espectáculos.

Ahora bien, siguiendo los señalamientos de Metz e Ivánov sobre el “filme en el filme” –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 *mise en abyme* o, en otros términos, de la manifestación explícita de un pensamiento acerca de las implicancias de la intersección de ambos tipos de puesta en escena. Retomando las nociones clásicas de Mieke Bal, Agnes Pethö 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 meditativa por parte de los espectadores hacia aquello que la imbricación entre el texto marco (el filme) y el texto enmarcado busca promover.

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.

En lo que sigue busco examinar la inscripción de lo teatral en la pantalla (tanto en lo relativo a puestas en escena concretas como en lo que atañe a sus actividades circundantes) en un grupo de películas argentinas realizadas en el período en cuestión. En función de organizar el recorrido, el artículo se dividirá en tres zonas. La primera estudiará los casos iniciales de intervención teatral, con el objeto de dar cuenta del modo en que la inclusión del mundo del teatro en las películas germinales de la modernidad permite avizorar la existencia de una efectiva unidad de intereses entre sectores emergentes; en la segunda, el análisis se orientará a examinar los mecanismos empleados por el cine moderno argentino, ya en pleno desarrollo, al momento de percibir e incorporar las prácticas espectaculares experimentales, las cuales campearon un territorio fundamental de la renovación artística de los sesenta; por último, el artículo finaliza indagando cómo en la producción del director Leonardo Favio se gesta una recuperación nostálgica de formas anteriores al estallido de la modernidad. A partir de esta predilección, los títulos de su autoría marcan la existencia de una síntesis entre lo viejo y lo nuevo.

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 dónde mirarse, demarcar el espacio a través del cual el cine construyó autoconscientemente un pensamiento sobre sus propias potencialidades e imperfecciones.

Las manifestaciones iniciales del vínculo

Cronológicamente, la primera producción perteneciente a un director novel en la que se hace presente esta forma de relación es el cortometraje documental *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954). En esta obra seminal, su director entabló contacto con uno de los elencos vocacionales que en ese momento presentaban mayores innovaciones dentro sus propuestas: Nuevo Teatro. En el corto de Feldman, todos los aspectos actualizados en pantalla pertenecen a aquello que bordea la representación teatral. Hay una explícita decisión de no filmar la puesta en escena montada por el

grupo dirigido por Pedro Asquini y Alejandra Boero; en cambio, el interés se deposita en mostrar las instancias de entrenamiento, los ensayos, la labor cotidiana de un equipo en funcionamiento. Persiguiendo una estrategia eminentemente moderna, a Feldman le interesa rescatar el proceso más que los resultados, obteniendo de ello un relato en el que el arte se desprende de su carácter aurático asumiéndose como un trabajo. Consecuentemente, frente a una visión que hace prevalecer “el mundo” –en términos de Tesson– 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 *voice over* brinda información sobre aquello que aparece en pantalla, se cifran las expectativas de la concreción de un cine construido a imagen y semejanza del movimiento teatral independiente.

Rememorando sus primeras incursiones en el cine, Feldman afirmaba que cierto sector cinematográfico que pujaba por encontrar un lugar al interior del campo cultural de los cincuenta miraba con gran interés las estrategias de acción y los modos de financiamiento de los circuitos teatrales vocacionales:

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 largo metraje realizado fuera de los carriles comerciales corrientes (28-29).

Al ubicar en paralelo estas declaraciones con el documental sobre Nuevo Teatro, lo que sobresale, antes que un uso reflexivo, es la idea de pensar lo teatral como un desiderátum a partir del cual establecer las propias acciones inmediatas.

En *El protegido* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956), un filme situado, al igual que *Un teatro independiente*, en los prolegómenos de la modernidad, las “referencias explícitas” (Gerstenkorn) a la actividad teatral son recurrentes. De manera cercana a los planteamientos de Feldman, la película de Torre Nilsson demuestra una vez más, en este caso valiéndose de la ficción, la importancia que tuvieron las operaciones de consagración horizontal (Terán) entre estos realizadores y las agrupaciones vocacionales dentro del programa estético que las películas del Nuevo Cine Argentino¹ buscaron llevar a cabo.

1 De manera coincidente a lo experimentado en otras cinematografías europeas y latinoamericanas, la larga década del sesenta en Argentina estuvo pautada por el surgimiento de un “nuevo cine” que tomó distancia de los preceptos narrativos y espectaculares heredados del clasicismo. Este fenómeno se extendió entre 1957 y 1976, conteniendo diversas fases y transformaciones internas a lo largo de estos casi veinte años. Aunque la producción de los años noventa fue caratulada con el mismo rótulo (Nuevo Cine Argentino), el término original pertenece a aquella época en cuestión, en concordancia con el surgimiento de las “nuevas olas” en otros países.

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 encuadradas 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, estableciendo un contrapunto interesante a partir del cual emergen, a la par que una reflexión sobre el propio medio, 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 mecanismos enunciativos, 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 (fig. 1). A partir de este contrapunto 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 –Murray– que escribe, según declara al principio, notas en *Gente de cine*).² Entre ambos, jefe y

2 *Gente de cine* fue una publicación periódica gestada en el marco del cineclub con el mismo nombre. Al igual que lo que sucedió en otros países, tanto en las proyecciones de películas como en su discusión en las páginas de la

FIGURA 1

Afiche promocional de *El protegido*.

“protegido”, se sitúa 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 fin de una era: aquella que tuvo al cine de los estudios como protagonista unívoco. Torre Nilsson, formado dentro de esta lógica de producción, encuentra una solución a este conflicto irresoluble y la coloca 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 es consciente de la crisis que aqueja tanto al cine como al teatro comerciales. “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 para abrazar su nueva carrera como dramaturgo.

revista empezó a cimentarse un discurso en torno a la figura del autor cinematográfico, a la revalorización de ciertos directores bajo una óptica intelectualizante.

Graciela (1956), el largometraje siguiente a *El protegido*, inscribe en su relato los ensayos de una puesta teatral 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, de intriga sentimental, con un gran despliegue escenográfico y de vestuario en una sala a la italiana. Sin embargo, lo innovador de la inclusión de esta representación dentro de la representación radica en un momento anterior a la misma: Graciela (Elsa Daniel) descubre 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, omnicompreensivo, 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 representación y la mirada que la antecede provocan la caída de la máscara en los personajes que asisten a la función, revelándose para la protagonista la identidad de cada uno de ellos.

La inversión provocada por un ojo que mira hacia un lugar opuesto al que debería cristalizar en gran medida la poética del director y su relación con el teatro y las demás artes. En *La Tigra* (Torre Nilsson, 1953), basado en la obra teatral de Florencio Sánchez,³ el motivo visual que activa el drama se inicia en el momento en que Luis (Duilio Marzio) un joven estudiante de pintura decide mirar hacia el lado contrario al que miran sus compañeros. Buscando un tema que lo interpele más allá del paisaje pintoresco de La Boca, Luis coloca su punto de vista –el encuadre– en el proscenio 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 estilísticos tendientes a transformar el lugar del cine y de la representación.

Las películas anteriores, con excepción de *Graciela*, ponen el foco en los elencos independientes asumiéndolos como epicentro de las transformaciones que el teatro se encontraba afrontando. A la manera de un espejo idealizado, la actitud vocacional, los lineamientos estético-ideológicos y el trabajo grupal aparecen en el corto de Feldman y en *El protegido* como aquello a lo que tanto el Nuevo Cine como las producciones de los grandes estudios debían aspirar. 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 73).

Preanunciando un cambio de rumbo, el prólogo de *Racconto* (Ricardo Becher, 1961) construye una puesta en abismo en la que empieza a dibujarse con claridad la difuminación de los límites entre el cine y el teatro que progresivamente se convertirá en uno de los rasgos característicos de la modernidad. En la secuencia de apertura de esta ópera prima, que careció de estreno comercial, se presenta a María Vaner recostada

3 En un texto anterior (2014) indagué las particularidades de esta operación de reescritura de la pieza teatral.

FIGURA 2

María Vaner y Leonardo Favio en el prólogo de *Racconto*.

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 (fig. 2). 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 proscenio 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.

Paula cautiva (Fernando Ayala, 1963), por su parte, se afianza en la cita directa a lo teatral para desmontar los mecanismos de representación –incorporando las múltiples acepciones de la palabra: cinematográficas, escénicas y asimismo políticas– que organizan algunos símbolos tradicionales del sentir nacional. El filme de Ayala, basado en un relato breve de Beatriz Guido,⁴ convierte esta polisemia en un relato en el que se privilegia la explicitación de los aspectos de construcción de las figuraciones y los modos de entender la realidad por parte de la sociedad argentina de principios de los sesenta. A partir de esta conciencia, exacerbada al interior de los procedimientos temáticos y formales, se gestiona un paso hacia adelante dentro de las prácticas de cruce intermediales analizadas hasta el momento.

Paula Peña (Susana Freyre) es una joven perteneciente a una aristocracia en decadencia que oficia de *call-girl* para animar la estada de visitantes extranjeros de negocios en el país. Su doble vida, la construcción de una imagen falsaria que emerge como consecuencia frente al derrumbe de su clase, se sob reimprime a una segunda línea narrativa, aquella que pone en la pantalla las representaciones que monta su abuelo (Orestes Caviglia) en la estancia familiar como atractivo turístico. Siguiendo el análisis de María Valdez, en el relato filmico todos los personajes “construyen simulacros en torno de la aceptación de sus realidades” (“Fernando Ayala” 284). En este juego de apariencias, sintetizado en el plano inicial en el que se ve un reflejo de la protagonista en el agua, *Paula cautiva* establece su narración basándose en 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 contemporáneas y, específicamente, las posiciones de las clases acomodadas dispuestas 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 que se superponen a las imágenes de Buenos Aires registradas por la cámara; las chinas y los gauchos contratados para el espectáculo que montan a caballo y finalmente salen de la estancia a bordo de unas motocicletas,⁵ son algunos de los instrumentos que componen el juego de espejismos que organiza el relato. Lo teatral, la espectacularización de la mayor parte de las instancias que cubren la “realidad” argentina –hasta la disputa entre azules y colorados y el levantamiento armado de 1963, que compite en popularidad en la radio con un partido de fútbol– expresan la visión desesperanzada del

4 Sintomáticamente, el cuento de Guido se titula “La representación”. María Valdez desarrolla un examen pormenorizado de los vínculos entre el texto original y el filme *Paula cautiva* (“De ‘La representación’” 119-131).

5 Un 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 de fútbol.

director respecto a la situación del país. A partir de la recurrencia de la puesta en evidencia del artificio teatral que transita los distintos elementos de la fábula, Ayala 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” (“La ‘generación desperdiciada” 45).

La representación teatral conjugada en la estancia “La cautiva” para un público de norteamericanos interesados en consumir el color local (al igual que deseosos por probar la carne asada y sus mujeres) adquiere vigor al funcionar en sintonía con otros procedimientos articulados por la puesta en escena filmica. 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 la 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 recursos 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 atento 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 un tipo predominante de recorte espacial y de ubicación de los cuerpos que dialoga abiertamente con esta disciplina. Entre estas últimas, la más importante seguramente tiene que ver con la manera como se encuadran gran parte de 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 inscripción de los cuerpos en el espacio visual provoca que en el filme las referencias explícitas se complementen con estrategias en las que aparece una evidente modelización de lo teatral en la pantalla (Gerstenkorn).

Al igual que otros largometrajes estrenados durante la época, como *El centroforward murió al amanecer* (René Mugica, 1961) o *Pajarito Gómez, una vida feliz* (Rodolfo Kuhn, 1965), *Paula cautiva* problematiza 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 escenificaciones, la vida de los intérpretes y las bambalinas no solamente ocupan una porción de espacio de los relatos marcos. En ellas también las citas se articulan con la exhibición de sus procesos de producción y, algo aún más importante, sus estrategias tienden a contaminar otros aspectos de la organización formal. En síntesis, ya durante los primeros años de la década la teatralidad deja en estos casos de ocupar la

posición de topos narrativo, de citas puntuales, para empezar a imbricarse de manera más intensa con otros elementos de la puesta en escena como el tipo de planos, su duración, la actuación de los intérpretes y la distribución de los cuerpos en el espacio.

La articulación del cine con las prácticas escénicas experimentales

En una serie de títulos estrenados entre la segunda mitad de los sesenta y principios de la década siguiente afloran inscripciones explícitas de espectáculos y eventos artísticos que, por esos años, tendieron a inclinarse hacia los planteamientos de la vanguardia internacional. 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 al público al que aspiran) estas películas dan cabida a la recuperación de *happenings* y otras experiencias teatrales ligadas a las formulaciones de avanzada gestadas predominantemente dentro del Instituto Di Tella y en otros espacios cercanos.

Mosaico (la vida de una modelo) (Néstor Paternostro, 1968) narra la relación entablada entre un publicista (Federico Luppi) y una mujer descubierta por él en las calles, que terminará convertida en el rostro de su campaña de cigarrillos (Perla Caron). A partir de esta excusa argumental, la película reconstruye irónicamente el entramado que une el mundo de la publicidad con el artificio de las representaciones que conviven en el presente. Buscando confundir deliberadamente la promoción de una mercancía con el espectáculo, el enfoque sobre esta actividad provoca la aparición de distintas instancias de inscripción de lo teatral en la pantalla.

Más allá de que en su recorrido integral toda la ficción organizada en *Mosaico* aparece contaminada de un sentido de teatralidad, hay dos ocasiones puntuales de presencia de este campo. 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 ingreso a la sala, un conjunto de uniformados irrumpe en el lugar. Los militares asedian a la mujer semidesnuda blandiendo unas armas inexistentes sugeridas por sus juegos de mímica. La salida de escena se funde con imágenes que en apariencia están fuera de la propuesta teatral. Por corte directo, el registro del espectáculo se superpone a una sucesión de fotografías y fragmentos filmicos de archivo que ocupan todo el campo visible. El sonido de unas metralletas se encabalga con la risa frenética⁶

6 La misma risa femenina aparece en la banda sonora de la secuencia 12 de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966/1968) "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, aunque, como se verá más adelante, esta referencia asume un sentido más abiertamente polémico que en *Mosaico*.

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 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 que se oye en 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 sincopado 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– 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, enfrentándose a algunas personas presentes en la sala. Culminando 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” (98). 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. Más allá del hecho de que este filme clave del cine militante de los sesenta denostó estas prácticas escénicas, puede verse cómo ambas comparten ciertos rasgos comunes en la apelación directa a un público del que se demandaba un despertar de la consciencia y un pasaje a la acción.

En *Mosaico*, 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 demandándole su participación. La cuarta pared quedaba definitivamente rota y las acciones ocupaban la totalidad del espacio. El juego de las ficciones oscilaba cons-

tantamente, como en *el film*, entre el distanciamiento y la afección, entre la reflexión sobre aquello que acontecía ante la mirada y una demanda de intervención 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, además, le permitía soportar económicamente la filmación de un largometraje sin necesidad de tener que 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.⁷

La alianza entre cine y teatro por medio de la contribución fundamental de la publicidad organiza una mirada novedosa sobre los contactos entre las artes y las particularidades que tuvieron estas 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. Como 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.⁸ Ese año, el premio Di Tella a Marta Minujín por *¡Revuélquese y viva!* funcionaba a un 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 propio cuerpo” (Giunta 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 descrita 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

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

8 Recuérdese, por ejemplo, las notas sobre el *happening* publicadas en el primer número del semanario *Primera Plana* (“Una extraña forma de teatro” 31-34).

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, como indica María José Herrera, el uso de esta palabra poseía claras connotaciones sexuales (47). 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 del teatro referida antes. Aquí nuevamente hay una voluntad de intensificar el efecto de *shock* a partir de procedimientos de montaje que redundan en una impertinencia semántica dada por el encajamiento de las imágenes. Acompañando este movimiento, la secuencia de registro del *happening* apunta a profundizar el tópico de la violencia dirigida hacia el público partícipe de esta clase de experiencias. La diferencia con el ejemplo 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 cámara, 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. Como en *La menesunda*, 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 aquél 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 215-216. Énfasis en el original).

El montaje rítmico, ajeno a las convenciones de la linealidad narrativa, contrasta el interior y el exterior, exponiendo entrecruzadamente en el filme las diversas moda-

lidades 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 163). En *Mosaico*, su director expone un costado menos alegre que coloca el acento en lo terrorífico de este despertar de la conciencia espectral.

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 dejaba de establecer una distancia y un solapado cuestionamiento al tratamiento que se hacía de sus contenidos y a sus lógicas de recepción. *Mosaico* elabora, más allá de la voluntad de sostener un tipo de relato críptico, algunos apuntes críticos que aproximan el filme a los criterios más abiertamente polémicos del primer episodio de *La hora de los hornos*. En el 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 que se exhibían en el Di Tella, operan como sostenes de la penetración ideológica instaurada por el imperialismo. No existe mayor diferencia en el tratamiento en esta película del *shock* que produce la mezcla entre las imágenes de los *happenings* contrapuestas a fotografías de levantamientos armados y represiones a los trabajadores y a la protesta social. La única disparidad, 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” (95). Para Cine Liberación, con el *happening* “la monstruosidad se viste de belleza” (según señala uno de los carteles del documental) y, por lo tanto, es necesario emprender una operación de desenmascaramiento.

En un polo extremo de la relación teatro y cine se ubica el filme radical *The Players versus Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969). Este celebrado ejemplar de la vanguardia cinematográfica argentina funda su acercamiento a la teatralidad a partir de enarbolar un abierto reconocimiento de las instancias intervinientes tanto en la producción de cualquier obra como en una pieza de teatro. En un sentido más preciso, aquello que el filme busca constantemente es la creación de un espectáculo ubicado en el linde entre diferentes disciplinas artísticas. Su estrategia, por lo tanto, no pretende articular dos campos sino mezclarlos indiferenciadamente. La obra de

Fischerman,⁹ 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 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 organizar un conjunto de planteamientos sobre los actores, sobre la imposibilidad de la representación o la competencia entre el azar y el montaje. Mediante estas superposiciones, la puesta borrea las fronteras entre lo teatral y lo cinematográfico. “No solo en el principio. El cine es siempre teatro”, escribió el propio Fischerman (32). Su película da cuenta de esta mezcla asumida como una efectiva interdependencia. *The Players...* no solamente es, como propone Oubiña (128), 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, también, sobre la puesta en sí misma, que no se compone de más elementos que el encadenamiento de las improvisaciones de los participantes (fig. 3).

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 filme se construye como un registro de su propia construcción y al mismo tiempo como la documentación final de los resultados obtenidos. Por esta razón, las acciones no siempre calculadas de los *performers* figuran 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). “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 128). Exponiendo abiertamente su condición de ejemplar (quizás el más representativo) de la intensidad alcanzada por los vínculos interdisciplinarios durante los sesenta, en el filme 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” (Mahieu 55).

9 La insistencia en la ostensión de lo teatral en el cine de este director 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).

FIGURA 3

Parte del elenco del filme *The Players versus Ángeles caídos*.

Siguiendo la estela inaugurada por *The Players versus Ángeles caídos*, dos películas del *contra-cine* (Wollen) de los setenta, basadas en una franca asunción de la meta-reflexividad –*Alianza para el progreso* y *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio Ludueña, 1971 y 1974, respectivamente)–, juegan de manera original con la inclusión de puestas teatrales en sus relatos. En la primera de estas, 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 con las demandas de los consumidores– surge como una figura irónicamente “comprometida” (en el sentido sartreano del término), pero incapaz de avanzar hacia la toma de las armas. La impugnación a los espectáculos de intervención política impulsada por el filme 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?” (105-106). La película de Ludueña contrapone esta clase de experiencias teatrales al considerarlas 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 la película anterior de Ludueña quedó desmantelado debido a la expresión abierta de la violencia política. En este segundo filme se registra documentalmente la representación de una versión de *Coriolano*, de Shakespeare, que un grupo de actores monta en una villa miseria. Las imágenes entablan 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 instaló el espectáculo. El cuestionamiento se materializa por medio de la intersección de lo documental captando lo aleatorio de la situación mezclada con la ficción provista por los actores interpretando exageradamente los textos de la pieza. A la manera de un *happening* que procura violentar los sentidos del público, Ludueña ocupa el espacio callejero para sorprender a los transeúntes. Y, al igual que *The Players versus Ángeles caídos*, el único núcleo articulador toma a Shakespeare como un punto ciego de la representación.

Las referencias continuas a este autor no solamente ligan este conjunto 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 al detener la mirada en las estrategias implementadas por el teatro experimental de la época toda vez que decidió encarar uno de los textos del dramaturgo. Como un ejemplo puede mencionarse la puesta de *El 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” (cit. en Pinta 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” (Warschaver 104). Al integrar los elementos de su textualidad de una manera desjerarquizada y carente de reverencias, las propuestas de Ludueña y Fischerman eliminan toda posibilidad de pensar las alusiones a Shakespeare como si se tratara de una cita de autoridad. Las referencias a su universo (fragmentarias, crípticas) aparecen en el entramado audiovisual como un elemento más dentro de su ensamblaje, como si se tratara de un fragmento externo adherido al *collage* desordenado de los relatos.

Leonardo Favio: los espectáculos teatrales como nostalgia de un tiempo perdido

Junto con Alberto Fischerman, del grupo de cineastas de la modernidad que con mayor frecuencia han acudido a la incorporación de representaciones teatrales en sus películas, sin lugar a duda Leonardo Favio ocupa un lugar preponderante. Pero, como se aprecia 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 teatrales de principios del siglo xx. Al entablar un diálogo productivo mayormente con el pasado más que con el presente inmediato, su cine apela a la nostalgia de un tiempo perdido. Un tiempo que solamente puede ser recobrado a través de un espejo añejado pero todavía activo para amplios sectores de la sociedad.

Una escena clave de *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (1967), 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 (Schettini 102).

Buscando reivindicar lo primitivo, el gusto por lo popular como posibilidad legítima de representación, la forma en que el espectáculo está 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...* busca aludir deliberadamente, 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 cristalizada por las películas de Georges Méliès. Como indicaba Jacques Aumont sobre algunos cineastas de la modernidad –Bergman y Buñuel, entre ellos–, Favio construye con

esta cita una puesta en escena filmica que “conjuga evidentemente el recuerdo de la teatralidad primitiva con la consciencia de la libertad del punto de vista, del ángulo, de la distancia” (35). Estableciendo un abierto contraste con el carácter arcaico que predomina en la filmación del juego de los comediantes, el contraplano que prosigue a la filmación de la representación, aquel en el que aparecen los personajes distribuidos entre el público de la función, plantea un tipo de emplazamiento espacio-temporal antagónico: 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 recursos estilísticos propios del cine moderno al cual se adscribe su autor.

La inscripción del espectáculo en un momento narrativo clave de *El romance del Aniceto y la Francisca...* se enuncia bajo la forma de un espejo que no refleja la situación diegética, sino que, por el contrario, la invierte radicalmente. Si en la puesta enmarcada la justicia poética quedaba figurada con el aspecto de un *deus ex machina*, en la narración marco no habrá lugar para la reconciliación de las partes o para el castigo. En tanto en el pobre escenario improvisado en un club de barrio se inicia el punto de giro de la historia de la pareja protagónica debido a la aparición de otra mujer, la representación teatral se recorta como un instante que conjuga al mismo tiempo la mayor felicidad con la amenaza del final de la relación. El mundo idealizado elaborado por los artistas impone una función contrastiva (Pérez Bowie) frente a la dura realidad. La inocencia del espectáculo, reivindicada por Favio en su declaración, deviene así un espacio imposible de rescatar en las relaciones contemporáneas en las que predominan el abatimiento y la desdicha de los personajes.

La predilección del director por dar lugar en sus películas a formas propias del teatro popular 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 encargados de montar 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 filme, que en cierta medida cierra el círculo de los casos en los que el cine inscribió explícitamente espectáculos teatrales o el mundo que gira alrededor de los mismos 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 131).

Refiriéndose a las condiciones de posibilidad de la emergencia de la teatralidad en el cine moderno, Michèle Garneau propone que, en este último, la crisis de la acción y la consolidación de unos filmes articulados en torno a la preminencia de lo corporal “produce efectos de teatralidad en la medida en que, al no participar en la acción sino en

el gestus, los cuerpos son teatralizados” (28).¹⁰ En *Soñar, soñar*, la actuación evidenciada que construyen un boxeador (Monzón) y un cantante melódico (Pagliaro) provoca una sedimentación de lo artificioso que apunta a señalar abiertamente la autoconsciencia del gesto. El hecho de que dos personalidades famosas pertenecientes al universo del espectáculo (en su caso deportivo y musical), aunque no directamente relacionadas con las disciplinas artísticas en cuestión, induce a que se desprenda de él un particular efecto de extrañamiento. Leonardo Favio sabe explotar este recurso pero, paradójicamente, logra obtener de él un buscado carácter sentimental. Una de las principales instancias emotivas del filme, 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 Cullen¹¹ en el centro de la imagen– coloca en primer plano la declamación del actor eventual junto con las lágrimas de glicerina de Carlos Monzón. Enmarcados en una situación que hace gala abiertamente de su carácter de producto construido, ambos hombres, con rulos en la cabeza, exponen fehacientemente la prueba de que, en el cine moderno, hasta el propio cuerpo es pasible de convertirse en sede de una puesta en escena (fig. 4).

Del espejo al abismo

“La magia de los espejos –escribió Umberto Eco– consiste en que su extensividad-intrusividad no solo nos permite mirar mejor el mundo, sino también mirarnos a nosotros mismos tal como nos ven los demás” (22-23). A lo largo del recorrido propuesto quedó demostrada la intensa relación que un conjunto importante de películas y cineastas de la modernidad argentina mantuvieron con la teatralidad del momento. Desde el último plano de *Un teatro independiente*, cuya narración se clausuraba con la apertura del telón preanunciando sintomáticamente la potencia del vínculo intermedial, hasta *Soñar, soñar*, en el cual el encierro de los personajes en la cárcel puede ser leído como una alegoría sobre el fin de ciclo instaurado por la última dictadura militar, el contacto entre las disciplinas en cuestión produjo un muestrario heterogéneo de modalidades de engarce. Sin necesidad de recurrir a operaciones de reescritura (que en el corpus de obras seleccionado fueron deliberadamente omitidas) el cine moderno argentino demostró cierto énfasis y constancia al acercarse a las innovaciones gestadas en los escenarios.

En cierto modo, el catálogo de inscripciones teatrales en la pantalla desarrollado aquí convalida la idea de Susan Sontag acerca de que el cine “es un medio además de un arte, en el sentido de que puede captar cualquiera de los espectáculos artísticos

¹⁰ En francés en el original. Traducción del autor.

¹¹ La 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” (Schettini 113).

FIGURA 4



Carlos Monzón y Gian Franco Pagliaro reencuadrados teatralmente en una escena de *Soñar, soñar*.

y verterlo en una transcripción filmada” (93). Si bien esta capacidad “omnívora” es indiscutible, también es necesario tomar en consideración que las películas no solo incluyeron puestas o actividades circundantes como un mero registro del presente. Toda representación interna a la propia representación subraya ese fragmento por su mero acto de encuadramiento múltiple. Más que citas aisladas o carentes de significación, estas inclusiones obligan a detener la atención y a preguntarse por las razones de dicho encabalgamiento.

En muchos sentidos, el cine incorporó al teatro a partir de dos intereses divergentes y complementarios: por una parte, asumiéndolo como un espejo prospectivo que devolvía una imagen de aquello que sus artífices deseaban construir a futuro. Fundamentalmente, en los primeros años de la modernidad, los cineastas acudieron a sus pares de las tablas para corroborar sus propios deseos de independencia, para afirmar abiertamente su voluntad transformadora; por la otra, valiéndose de sus recursos para establecer un pensamiento sobre la puesta en escena o bien sobre el lugar del arte y de los creadores. En otras palabras, ideando distintas maneras de abismar la representación filmica.

Lo novedoso de los años sesenta fue que las películas ya no concibieron al teatro como un lugar de autoridad; por el contrario, las diversas congregaciones expuestas

en las obras estudiadas mostraron que sus responsables empezaron a pensar (y, por ende, a asumirse a sí mismos y a sus productos) desde una paridad posicional. Este sentimiento de homologación hizo que progresiva pero también inevitablemente los espectáculos enmarcados por la pantalla irradiaran un potencial metarreflexivo que el cine supo explotar al momento de autoafirmarse.

La historia de los intercambios intermediales a partir de la inclusión del mundo y el momento de teatro en la pantalla debería pensarse como un progresivo pasaje de una instancia especular al predominio de las puestas en abismo. En estos veinte años las referencias explícitas más o menos puntuales perdieron su condición de autonomía mezclándose al interior de la diégesis fílmica, lo cual provocó la intensificación de los contactos interdisciplinarios con el consecuente borramiento de sus fronteras. Ya no se trató exclusivamente de sentar una posición sobre una, parafraseando a Debord, nueva “sociedad del espectáculo” que unió a artistas en igualdad de condiciones; se trató, asimismo, de ir un paso más allá, rompiendo con todos los límites. En el escenario de una modernidad radical, el teatro y el cine quedaron unidos indisolublemente al punto tal de no permitir comprender dónde comenzaba uno y terminaba el otro.

Referencias

- Abuín González, Anxo. *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*. Madrid, Cátedra, 2012.
- Aguilar, Gonzalo. “La salvación por la violencia: *Invasión y La hora de los hornos*”. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005, pp. 85-120.
- Alianza para el progreso*. Dirigida por Julio Ludueña, 1971.
- Aumont, Jacques. *El cine y la puesta en escena*. Trad. Carina Battaglia. Buenos Aires, Colihue, 2013.
- Bal, Mieke. “Mise en abyme et iconicité”. *Littérature* 29, 1978, pp. 116-128.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa y Patricia Wilson. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- Eco, Umberto. *Del espejo y otros ensayos*. Trad. Cárdenas Moyano. Buenos Aires, Sudamericana, 2013.
- El centroforward murió al amanecer*. Dirigida por René Mugica, 1961.
- El protegido*. Dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, 1956.
- Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* Dirigida por Leonardo Favio, 1967.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Trad. Julieta Campos. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Feldman, Simón. *Cine argentino. La generación del 60*. Buenos Aires, Editorial Legasa, 1990.

- Fischerman, Alberto. "Actor rebelado, actor revelado". *Revista Film*, año 1, n.º 2, junio-julio, 1993, pp. 32-34.
- Garneau, Michèle. "Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique". *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, 30, 2001, pp. 24-40.
- Gerstenkorn, Jacques. "Lever le Rideau". *Cinéma et théâtralité*. Eds. Christine Hamon-Siréjols, Jacques Gerstenkorn y André Gardies. Lyon, Aléas, 1994, pp. 13-27.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Graciela*. Dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, 1957.
- Herrera, María José. *POP! La consagración de la primavera*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010.
- La civilización está haciendo masa y no deja oír*. Dirigida por Julio Ludueña, 1974.
- La hora de los hornos*. Obra firmada por el Grupo Cine Liberación, 1966/1968.
- "La 'generación desperdiciada' en un film local: ¿Irse o quedarse?". *Primera Plana*, 4 jun. 1963, p. 45.
- La Tigra*. Dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, 1953.
- Mahieu, Agustín. "Cuando todos deben jugar". *Confirmado* [Buenos Aires, Argentina], 19 jun. 1969, p. 55.
- Metz, Christian y Viacheslav Vs. Ivánov. *Filme(s) en el film. El intexto fílmico*. Valencia, Episteme, 2008.
- Mosaico (la vida de una modelo)*. Dirigida por Néstor Paternostro, 1968.
- Oubiña, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Oubiña, David y Gonzalo Aguilar. *De cómo el cine de Leonardo Favio cantó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*. Buenos Aires, Del Nuevo Extremo, 1993.
- Pajarito Gómez, una vida feliz*. Dirigida por Rodolfo Kuhn, 1965.
- Paula cautiva*. Dirigida por Fernando Ayala, 1963.
- Peña, Fernando Martín, compilador. *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires, Ed. Malba, Colección Costantini, 2003.
- Pérez Bowie, José Antonio. "La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología". *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 19, Madrid, UNED, 2010, pp. 35-62.
- Pethö, Agnes. "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.º 12, Madrid, UNED, 2003, pp. 183-208.
- Pinta, María Fernanda. *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*. Buenos Aires, Biblos, 2013.
- Racconto*. Dirigida por Ricardo Becher, 1961.
- Sala, Jorge. "Leopoldo Torre Nilsson reescribe a Florencio Sánchez. Versión cinematográfica de *La Tigra*". *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses*.

- Eds. Roger Mirza y Jorge Dubatti. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Ministerio de Educación y Cultura, 2014, pp. 211-219.
- Schettini, Adriana. *Pasen y vean. La vida de Favio*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Trad. Eduardo Goligorsky Golubofsky. Madrid, Grupo Editorial España, 2011.
- Soñar, soñar*. Dirigida por Leonardo Favio, 1976.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires, Punto Sur, 1991.
- Tesson, Charles. *Cine y teatro*. Trad. María José Furió. Barcelona, Paidós, 2012.
- The Players versus Ángeles caídos*. Dirigida por Alberto Fischerman, 1969.
- Un teatro independiente*. Dirigida por Simón Feldman, 1954.
- “Una extraña forma de teatro en Nueva York: el happening”. *Primera Plana*, año 1, n.º 1, 13 nov. 1962, pp. 31-34.
- Valdez, María. “De ‘La representación’, de Beatriz Guido, a *Paula Cautiva*, de Fernando Ayala o la epifanía de la ambigüedad”. *Actas de las Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística*. Ed. Daniel Altamiranda. Buenos Aires, Mc Graw, 1998, pp. 119-131.
- . “Fernando Ayala. Cultor de la crónica y de la actualidad”. *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1976, Tomo I*. Ed. Claudio España. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005, pp. 272-299.
- Warschaver, Fina. “Teatro de la crueldad en el Instituto Di Tella”. *Revista Testigo*, n.º 5, enero/marzo de 1970, pp. 103-105.
- Wollen, Peter. “Godard and Counter-Cinema: Vent d’Est”. *Narrative, Apparatus, Ideology*. Ed. Philip Rossen. Nueva York, Columbia University Press, 1986.

Enviado: 17 enero 2018

Aceptado: 24 septiembre 2018