



Clics modernos: las relaciones cine-teatro durante la postdictadura argentina

*Modern clicks:
cinema-theater relations in
post-dictatorship Argentina*



Jorge Sala¹

¹ Doctor en historia y teoría de las artes, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), UNA, Universidad de Buenos Aires (UBA). E-mail: jorgesala82@hotmail.com

Resumen: El escrito formula un recorrido cartográfico alrededor de los diferentes tipos de relación que el cine argentino estrenado entre 1984 y 1994 sostuvo con el teatro del período. Para ello se establecen cinco zonas de interacción entre ambas disciplinas: 1) la hegemonía del realismo testimonial; 2) La recuperación de formas escénicas populares (fundamentalmente ligadas al sainete, el grotesco y el tango); 3) la elaboración de alegorías fílmicas basadas en estrategias teatrales; 4) Los films que utilizan el teatro como operación metarreflexiva; y 5) la aparición de propuestas cinematográficas contrarias al realismo cuyo diálogo se entabló con los espectáculos emergentes de la postdictadura.

Palabras clave: postdictadura; Argentina; estudios interartísticos; puesta en escena; cartografía.

Abstract: The article formulates a cartographic route around the different relationship modes that the Argentine cinema premiered between 1984 and 1994 sustained with the theater of the same time. We establishes five interactions areas between both disciplines: 1) the hegemony of testimonial realism; 2) The recovery of popular scenic forms (mainly linked to sainete, grotesque and the tango); 3) the formulation of alegoric films based on theatrical strategies; 4) Films that use theater as a metareflective operation; and 5) the appearance of cinematographic proposals contrary to realism whose dialogue was initiated with the emerging theater of the post-dictatorship.

Keywords: post-dictatorship; Argentina; interarts studies; staging; cartography.

Introducción: modern clix

El título de este ensayo anticipa, bajo la apariencia de un guiño socarrón, algunas claves de lectura. Probablemente estas se reduzcan exclusivamente a dos y quizás, a lo largo de lo que sigue, terminen por convertirse en una sola. A la vez que una cita directa al disco fundacional que Charly García dio a conocer en noviembre de 1983, es decir, al mismo tiempo que se gestaba el retorno democrático argentino, la alusión a los “Clics modernos” se recorta como un punto de partida narrativo, por llamarlo de algún modo, que habilitará avanzar sobre una investigación en desarrollo de la que se conocen solamente algunos de sus resultados parciales (SALA, 2016, 2017, 2018a, 2018b). A diferencia de aquellos trabajos dedicados a obras puntuales, lo que se busca aquí es la construcción de un mapeo integral sobre las estrategias de inclusión y diálogo que el cine argentino de la transición democrática mantuvo con la teatralidad producida contemporáneamente. El objetivo, en consecuencia, se orienta a la conformación de una visión en plano general, panorámica, más que a la minuciosidad analítica que implicaría un encuadre que privilegie el detalle. En síntesis: De lo que se trata es de observar, al interior de la multiplicidad de variantes que constituyen cada obra singular, la consolidación de unas tendencias relativamente estables sobre las modalidades de interacción entre las disciplinas en cuestión que tuvieron lugar durante esos años.

Existe, por otra parte, una razón suplementaria por la cual la referencia a Charly García se torna esclarecedora: si la idea de “clic” remite al registro de un momento, de un punto (algo cercano justamente a la idea de cartografía), el adjetivo “modernos” delimita justamente aquello sobre lo cual se asentará la mirada. En efecto, los diez años ubicados entre 1984 y 1994² constituyen la última fase del proyecto modernizador teatral y cinematográfico iniciado en los sesenta y, por ende, de ciertos modos de intercambio que estas prácticas artísticas entablaron. En ese contexto de declive, los “ochenta” – término que aún hoy está en discusión dentro del campo cinematográfico (SUÁREZ, 2018) – se reconfigura como una instancia pautada por la crisis. Y como en toda etapa en la que, como señalara Antonio Gramsci (1981),

² El marco temporal está delimitado por dos hechos centrales: en principio, el año 1984 marca la rearticulación del Instituto Nacional de Cinematografía bajo la dirección de Manuel Antín, la eliminación de las legislaciones de censura precedentes y el afianzamiento de estrategias dirigidas a la reincorporación de la producción argentina dentro del mercado internacional; por otra parte, el 28 de septiembre de 1994 se sancionó la Ley 24.377 (“ley de cine”) que transforma radicalmente las políticas de fomento a la actividad provocando cambios considerables en todos los aspectos de la actividad, habilitando el camino para el surgimiento de una nueva hornada de cineastas (Pablo Trapero, Israel Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman, entre otros).

hay una pervivencia de lo viejo y lo nuevo, el ocaso testamentario que significó para algunos esta década tuvo su contrapartida en la emergencia de unas formas innovadoras y en mayor o menor medida contestatarias respecto de las primeras.

En su revisión crítica de las producciones audiovisuales gestadas bajo ese paraguas conceptual, Emilio Bernini propone que “no es posible pensar en un cine de la democracia [...] *cualitativamente* diferente respecto del cine que tuvo lugar durante la dictadura” (2017, p. 131, destacado en el original). Su hipótesis tiene el mérito de desandar cierto consenso en torno al período, ligado a la comprensión de los ochenta como una etapa con características innovadoras, realizada por un sector de la academia (ESPAÑA, 1993). Bajo tal premisa, es posible detectar antecedentes que prefigurarían las relaciones interartísticas a partir de 1984 en los últimos años de la dictadura militar. Y aquí nuevamente Charly García aparece como un factor aglutinante que podrá arrojar alguna luz al momento de trazar el mapa de los distintos enclaves que afrontaron los vínculos teatro-cine dentro de la escena argentina de la etapa en cuestión.

Total interferencia

Durante un concierto de Serú Girán de 1981 registrado en el disco *Yo no quiero volverme tan loco* (2000) García presentó a la platea colmada del teatro Coliseo a unas ignotas *Bay biscuits*, un grupo al que el músico había visto por primera vez actuando dentro del ciclo “Danza abierta”. Charly definió el arte de estas mujeres – Mayco Castro Volpe, Fabiana Cantilo, Lisa Waykoluk y Viviana Tellas – como alternativo, no profesional, en síntesis: como algo *subterráneo*. Luego de sus palabras, las *Bay biscuits* iniciaron su performance interpretando una versión sonoramente punk de “Marcianita”, una canción chilena de principios de los sesenta. El tema musical, popularizado en Argentina por Billy Caffaro, uno de los integrantes del programa televisivo “El club del clan”, mezclaba en iguales dosis los ritmos en boga en ese tiempo – el twist con algunos acentos vagamente rockeros – con el foxtrot de los años veinte (GONZÁLEZ, 2013). Sin embargo, “Marcianita” no era más que una excusa para el despliegue de una performance alegórica a través de la cual este colectivo de mujeres exhibió un número llamado “Acto inaugural de la primera planta espacial argentina”.

La introducción del cantante y el número musical posterior operan como una suerte de síntoma, de marcación de un *ethos* epocal que habilita una lectura de otro tipo. La procedencia de las cuatro performers (1), las reminiscencias a un pasado remoto al que remite la canción utilizada (2), la apelación al discurso alegórico (3),

el efecto reflexivo que produce dicho cortocircuito (4) y, por último, sus notas paródicas, burlonas, así como el estilo de las *Bay biscuits* (5), construyen unos horizontes desde los que es posible delimitar cinco zonas (con sus porosidades) que determinan las modalidades de vinculación intermedial entre los escenarios y el cine de la época.

Como toda abstracción teórica, esta debe ajustarse a los casos y no a la inversa. Por ende, será factible observar, en lo que sigue, cómo una película cualquiera forma parte de más de una de las categorías; asimismo, también se constatará que los parámetros de análisis propuestos permiten algunas asociaciones aparentemente insospechadas entre films que antes no se pensaron como parte de un mismo conglomerado.

Salir de la melancolía: Teatro Abierto y la impronta realista como horizonte

La mención a “Danza abierta” organiza un primer recorte, inscribiendo una línea de fuga. La alusión al movimiento, no sin un dejo de ironía por parte de Charly García (“una cosa así donde todo el mundo se expresaba...”) refiere justamente a un sector de la producción que ocupó el centro de la escena dentro de la concepción cinematográfica global del período. En este sentido, el lugar donde fueron “descubiertas” las *Bay biscuits* se enlaza directamente con otro espacio, aquel iniciado por los teatristas que ocupaban la plana mayor del campo cultural como acción de resistencia frente a la dictadura. En efecto, el fenómeno inaugurado por el ciclo Teatro Abierto en sus diferentes ediciones (entre 1981 y 1985) marca el sesgo dominante y al mismo tiempo cercano a su ocaso que tuvieron en esta etapa las poéticas escénicas cuyo origen se remonta a los tempranos sesenta. Su fuerza durante las postrimerías del régimen cívico-eclesiástico-militar se debió a su capacidad de condensar las tendencias dramáticas y escénicas más importantes gestadas en las décadas anteriores (realistas y experimentales, ambas en sus diversas declinaciones); a su vez, Teatro Abierto cumplió con el precepto modernizador de politización del arte, reestableciendo un nexo con las expresiones radicales de las décadas pasadas (PELLETTIERI, 1992). A partir de este impulso, los teatristas volvieron a ocupar el centro de la escena como intelectuales comprometidos dentro de un entorno en cierto modo hostil.

Dentro de este panorama, la vertiente realista tuvo una recepción muy favorable dentro del cine, en particular a partir del rol preponderante asumido por varios dramaturgos provenientes de este espacio devenidos guionistas de un nutrido conjunto de films. El cine producido con posterioridad a los siete años de terror dictatorial, construido sobre la base de conjurar el silencio forzado provocado por

la censura y la violencia estatal, lo hizo a partir de articular la demanda de ver y de mostrar artísticamente aquello que antes había permanecido oculto.

Prácticamente de manera especular a lo ocurrido en el ámbito teatral, se congregan en esta zona aquellas películas que formulan una continuidad con los lineamientos modernizadores del campo cinematográfico de las décadas pasadas. Se trata, por tanto, de la última fase de aquel proyecto interrumpido por la dictadura y es, en muchos sentidos, su cara epigonal, testamentaria, aunque no por ello haya dejado de tener un impacto positivo en vastos sectores de la platea. La comunión de búsquedas del realismo cinematográfico y teatral permite apreciar cómo el éxito obtenido por una pieza como *Papá querido*, de Aída Bortnik (integrante de la primera edición de TA) obtuvo su correlato en la trascendencia que adquirió un film cuyo guion llevaba su firma: *La historia oficial* (1986), de Luis Puenzo. Sin desmerecer su evidente resonancia pública (al ser la primera película argentina ganadora de un Oscar), su preponderancia puede traducirse también como un ejemplo paradigmático de la productividad entre los dramaturgos realistas y el cine testimonial que en los ochenta buscó revisar las heridas abiertas por el golpe de Estado. En un arco temático amplio que abarca no solo la rememoración del pasado inmediato sino también las reconstrucciones históricas de otros períodos se vislumbra el papel cumplido por Bortnik en *Pobre mariposa* (1986), de Raúl de la Torre, y *Tango feroz, la leyenda de Tanguito* (1993), de Marcelo Piñeiro. Entre los relatos situados en un tiempo distante y la comedia de costumbres pueden ubicarse también los guiones elaborados por otros dramaturgos provenientes de Teatro Abierto, tal es el caso de Ricardo Halac en *La Rosales* (1984), de David Lypszyc; de Carlos Somigliana en el film de Juan José Jusid, *Asesinato en el senado de la nación* (1984); de Oscar Viale en *El año del conejo* (1987); de Roberto Cossa en *No habrá más penas ni olvido* (1983) y *El arreglo* (1983 – en colaboración con Somigliana), todas de Fernando Ayala; o de Jorge Goldenberg, uno de los más prolíficos de todos junto con la mencionada Bortnik, con títulos como *Pasajeros de una pesadilla* (1984), nuevamente de Ayala; *La película del Rey* (1986), de Carlos Sorín; *Miss Mary* (1986), de María Luisa Bemberg, o *Sostenido en La menor* (1986), de Pedro Stocki. En estos trabajos, con excepción de ciertos tramos de la ópera prima de Sorín en los que se evidencia una teatralidad desembozada y artificial, la apelación al realismo aparece como un mecanismo constitutivo de la puesta en escena.

Convertidos en estandarte de la resistencia cultural a la dictadura, los pilares sobre los que se asentó Teatro Abierto – la reivindicación de la función social del arte, de las tradiciones nacionales vinculadas al “teatro de calidad”, de su carácter

colectivo y, no menos importante, de su sesgo pedagógico – operaron como pautas a seguir dentro de las corrientes culturales hegemónicas de la transición democrática. Estrenado hacia el final del gobierno de Raúl Alfonsín, el documental de Arturo Balassa, *País cerrado, Teatro Abierto* (1989), recobra esas ideas como uno de los logros del campo artístico para la consolidación de la lucha por la democracia. Al mismo tiempo, por su capacidad de captura de los entretelones del movimiento, de los ensayos y de algunos fragmentos de las puestas en sí, el trabajo de Balassa se erige en una suerte de monumento fílmico de un hecho efímero, aunque perdurable por sus implicancias dentro del campo artístico.

Más allá de la probada coincidencia de nombres, los fundamentos instruidos por aquel movimiento teatral entroncaron a la perfección con toda una corriente del cine de la transición que buscó apuntalar sus ficciones sobre la base de la problematización del pasado. Si bien el realismo no fue la poética excluyente dentro de las expresiones escénicas de Teatro Abierto, este se recortó como un punto de referencia clave en su pasaje al cine. Aun cuando no contaran con la intervención de dramaturgos en la firma de los guiones, varias películas de la época dieron cuenta de un afán de construcción testimonial basada en sus artilugios retóricos: la conformación de un referente reconocible, la enunciación verbal de los conflictos, los estallidos dramáticos calculados y su escansión interna, su materialización audiovisual en la que prima la lógica de continuidad de los planos y de homogeneidad narrativa. Títulos como *Los chicos de la guerra* (1984), de Bebe Kamin; *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera, o *Darse cuenta y Sofía* (1984 y 1987), de Alejandro Doria, concuerdan con esos parámetros mediante los cuales el cine hegemónico construyó respuestas concluyentes (y, en cierto modo, no problematizadoras) sobre los acontecimientos políticos recientes.

No obstante su carácter dominante, este modo de construcción de los relatos fílmicos no dejó de recibir críticas enconadas. En 1986, luego del estreno de *La historia oficial*, el cineasta Rafael Filippelli escribió en la revista *Punto de vista*: “Hoy parecemos vivir en el cuento de la casita ordenada: ése es de acá, esto va allá y aquello no entra. El realismo, en el sentido más literal, concebido como *Realpolitik*, como lo único posible, impera en la Argentina” (FILIPPELLI, 1986, p. 4). En suma, lo que el director encontraba en estas películas se asociaba al hecho de que “se asiste a la enunciación de juicios sumarios y al mismo tiempo simplificadores sobre nuestro pasado” (FILIPPELLI, 1986, p. 4). Frente a la necesidad imperiosa de construir un testimonio urgente que llegara a amplios sectores del público, una vasta zona del cine, el teatro e incluso varias ficciones televisivas de la época apelaron a una *realpolitik*

tranquilizadora. Independientemente de ello, el encuentro en torno a un modo de encarar las experiencias pretéritas expresa, a su vez, la intensidad de los vínculos entre artistas identificados con aquellas disciplinas.

A los jóvenes de ayer

Aún a costas de la preeminencia de la línea mayoritaria anteriormente descripta, la producción fílmica de los ochenta hizo visible también otra forma de vinculación con la teatralidad. Mientras en los escenarios un conjunto de espectáculos estrenados durante esos años exhibió una mayor permeabilidad a incluir procedimientos artificiosos y a una reminiscencia a las prácticas populares, apareció un cine al que la crítica especializada calificó rápidamente bajo el equívoco nombre de grotesco o neo-grotesco. Si la alusión al foxtrot en la canción de las *Bay Biscuits* emitía sus resonancias hacia un estilo añejo, la recuperación que hicieron varias películas respecto de ciertas corrientes culturales previas a los procesos modernizadores de los años sesenta operaba en un idéntico anclaje en unas tradiciones remanentes.

El film clave y el que probablemente aparezca como emblema de las búsquedas de un parentesco con los procedimientos escénicos de raigambre popular es la reescritura de la obra de Jacobo Langsner, *Esperando la carroza* (1986), de Alejandro Doria. No solo por el tema tratado, sino por las actuaciones desmesuradas y, fundamentalmente, debido a una organización de la puesta en escena en la que los personajes se agolpan constantemente dentro del plano, la película de Doria construye sus lazos evidentes con el sainete. Una relación que se acrecienta en la decisión de sostener en la mayor parte del metraje las acciones al interior de esa casa de patio interno que recuerda en su iconografía a los patios de conventillo de las piezas teatrales de principios de siglo. Asimismo, esta recurrencia a situar las ficciones dentro de la mitología barrial, del universo tanguero o del argot popular se extiende a otros casos. El film de Juan José Jusid, *Made in Lanús* (1987), al igual que *El acompañamiento* (1988), de Carlos Orgambide; *Cien veces no debo* (1990), de Alejandro Doria, o *Convivencia* (1994), de Carlos Galetini, son representantes de esta tendencia basada en la nostalgia. Aunque todos estos son ejemplos de reescritura de piezas teatrales,³ es decir, que en ellos se trama una variante directa

³ El film de Jusid tomó como base la pieza *Made in Argentina*, una exitosa obra contemporánea de Nelly Fernández Tiscornia; Galetini y Doria, por su parte, reescriben sendas piezas estrenadas con bastante antelación: *Convivencia* (1979), de Oscar Viale, y *Cien veces no debo* (1970), de Ricardo Talesnik; por último, *El acompañamiento* (1981) fue la traslación de la pieza homónima de Carlos Gorostiza, que integró la primera edición de Teatro Abierto. En particular esta película exhibe la porosidad de las categorías que se despliegan aquí y la posibilidad de vincular a un film en más de una de ellas.

de vinculación entre prácticas artísticas, la persistencia de la matriz sainetera y de los estilemas asociados al tango y a las formas populares aparece en otros títulos como *Flop* (1991), de Eduardo Mignona, o *Gatica, el mono* (1993), de Leonardo Favio. En ambos biopics, el primero dedicado a la figura del actor teatral y cinematográfico Florencio Parravicini, mientras que el siguiente recupera varios tramos de la vida del boxeador José María Gatica, se reconstruye la atmósfera de la cultura de masas de la primera mitad del siglo XX. En ese marco, ambas propuestas exhiben el modo en que, durante esos años, el teatro de variedades, el tango, el deporte o la industria radial (a los que podría sumarse la política devenida espectáculo por derecho propio) convivieron en un verdadero enlace sinérgico.

Cuarteles de invierno (1984), la obra que cierra la filmografía como director de Lautaro Murúa, reconstruye, a partir de las figuras de un cantor de tango y un boxeador en decadencia, el papel que los entretenimientos populares tuvieron dentro del andamiaje dictatorial. A diferencia de *Esperando la carroza*, el film de Murúa es una obra amarga, de derrota, que devela cómo el placer espectral hacia las disputas pugilísticas o las audiciones tangueras fueron un engaño que ocultó el carácter genocida del gobierno que sostuvo a esos artistas.

Sobre el final del período analizado, *El acto en cuestión* (1993), de Alejandro Agresti, se sitúa en una senda similar a la de Favio y Mignona, al reconstruir la biografía, en este caso ficticia, de un mago de los arrabales porteños. No obstante, más que referencias directas a lo escénico (a excepción de los estilizados trucos de magia situados en varios momentos), la puesta en escena del director recurre a una estrategia que podría denominarse como paráfrasis visual: apelando, sobre todo en su primera parte, a una lógica análoga al abigarramiento de los cuerpos en los conventillos de los sainetes teatrales, *El acto en cuestión* formula un aire de familia con la tradición popular vernácula sin por ello tener que explicitar las fuentes de referencia de las que abreva. En esta película, no solo el sainete sino fundamentalmente la literatura de Roberto Arlt y el cine de trucajes de Georges Méliès confluyen en la consolidación de una estética a la que el propio cineasta calificó como “maximalista” (WOLF, 1993, p. 10).

Inconsciente colectivo

Mientras las *Bay Biscuits* interpretaban “Marcianita” para aludir a cierta situación política argentina en las postrimerías del gobierno militar, es decir, configuraban unos relatos indirectos, pero inequívocamente reconocibles, el cine también se valió de lo metafórico estableciendo nuevos contactos con la teatralidad local. La metáfora, la mención transversal a determinadas situaciones mediante la

construcción de un mundo ficcional completo y homogéneo, venía siendo utilizada desde los años del gobierno militar y continuó teniendo efectividad bajo el retorno democrático (LUSNICH, 2016). La reconversión de este recurso producida por el cine de los ochenta tuvo que ver con la voluntad de dejar asentadas las que consideró como algunas de las constantes del comportamiento del país. A la manera de un sustrato inamovible (justamente, un supuesto “inconsciente colectivo”) estos temas explicarían (y, en algunos casos, justificarían) lo que nos pasó. En este sentido, la inclusión de lo alegórico cumplió una función idéntica a la utilización de las formas populares analizadas en el punto anterior.

La estrategia alegórica resultaba sencilla: correr el discurso de la referencialidad inmediata y, a partir de un ejercicio de extrañamiento – muy en sintonía con lo teatral –, tornar visibles ciertos temas. No obstante, de acuerdo con Nicolás Suárez, se trató en muchos casos de un uso limitado de las potencias de dicha figura, en tanto aparece como “mera técnica de representación en imágenes de un concepto preexistente y estático” (2018, p. 51). Si la alegoría durante la dictadura devino una figura recurrente frente a la imposibilidad de denunciar abiertamente un estado de cosas – pueden mencionarse casos como *La nona* (1978), de Héctor Oliviera, basado en la obra teatral de Tito Cossa, o *La isla* (1979), de Alejandro Doria, con guion de Aída Bortnik – en la transición estos films pudieron tratar temas espinosos sin ser acusados de ser vanos testimonios directos de lo inmediato.

Uno de los estrenos más resonantes que inauguraron la apertura democrática, la premiada y taquillera obra de María Luisa Bemberg, *Camila* (1984), aludía oblicuamente a los acontecimientos políticos inmediatos a partir de una homologación con un tiempo histórico distante: la Argentina de mediados del Siglo XIX bajo el gobierno de Juan Manuel de Rosas. Una operación similar, presentada todavía en tiempos del gobierno militar es la formulada por Griselda Gambaro en su pieza teatral *La malasangre* (1982). En ambos casos, la conformación de una trama melodramática hizo las veces de vaso comunicante que facilitó la conformación de un sólido puente conector entre los conflictos individuales y los político-sociales. En una senda similar, cabría recuperar otras películas de reconstrucción históricas mencionadas anteriormente, como *Pobre mariposa* o *No habrá más penas ni olvido*.

La temática del encierro y la omnipresencia de unas casas delineadas como entornos claustrofóbicos fueron núcleos dramáticos recurrentes que permitieron unir las búsquedas del cine con una evidente teatralidad de los conflictos. Ana Laura Lusnich (2016) menciona cómo esta reducción del espacio transitable por el protagonista ordena el repertorio visual de un film como *Hay unos tipos abajo* (1985),

de Rafael Filippelli y Emilio Alfaro. Más allá de que la circunscripción espaciotemporal establezca un eco inconfundible con relación a la triple unidad aristotélica, lo teatral de la película toma lugar también en otras decisiones. En este sentido, la voluntad de sostener continuamente un fuera de campo (una extraescena) amenazante, implica la existencia de puntos de contacto con la dramaturgia que Eduardo Pavlovsky venía poniendo a prueba desde *El señor Galíndez* (1973) y que retorna de manera ominosa en uno de los estrenos clave del período: *Potestad* (1985).

Aun cuando en *Hay unos tipos abajo* se aludiera a los años de la dictadura bajo referencias inconfundibles como el Mundial de fútbol de 1978, en otros relatos el encierro permitía la conformación de un microcosmos autónomo a partir del cual era viable leer ciertas alusiones metafóricas al país o a determinadas clases sociales. *Malayunta* (1986), ópera prima de José Santiso basada en la pieza *Paternoster*, de Jacobo Langsner; *Diapasón* (1985) y *En el nombre del hijo* (1987), ambas de Jorge Polaco, o *La sagrada familia* (1988), de Pablo César, abrevan en esta idea que homologa la clausura espacial a lo constrictivo, a la represión que la sociedad ejerce sobre los sujetos. A través del reconocimiento, en este caso abierto, del carácter metafórico, estos films tendieron a exponer sin rodeos su filiación respecto del teatro. En Polaco, en particular, el uso continuo del plano secuencia y la artificiosidad escenográfica de sus construcciones espaciales remiten también a dicho campo artístico. La omnipresencia de las casas habitadas por esos seres monstruosos que pueblan tanto sus ficciones como las de Pablo César, o bien la organización de la pieza-cárcel en la que se encuentran los personajes de *Malayunta* reconocen inconfundiblemente sus deudas con los escenarios valiéndose de la unidad espacial como núcleo estilístico.

Mientras miro las nuevas olas

La apelación a la teatralidad por parte del cine de los ochenta allanó también el camino para que ciertos realizadores formularan una serie de reflexiones sobre el acto creativo; asimismo, la remisión a los escenarios sirvió para configurar relatos cuyos andamiajes estuvieron asentados alrededor del establecimiento de unos juegos especulares de representaciones dentro de representaciones, propios del barroquismo de la época. Si lo reflexivo y la construcción de puestas en abismo fueron sin lugar a duda estandartes principales del discurso modernizador iniciado en los sesenta, su expresión más acabada en la transición fue llevada a cabo por dos de los cineastas insignes provenientes de sus tendencias más vanguardistas: Pino Solanas y Alberto Fischerman. Particularmente en *El exilio de Gardel (Tangos)* (1985),

del primero, y en *Gombrowicz o la seducción (representado por sus discípulos)* (1986), de Fischerman, el teatro opera como un bajo continuo que impregna el despliegue narrativo y visual, colaborando en una desarticulación de la unicidad del relato en beneficio de la emergencia de múltiples centros de interés. Como el propio Solanas tematizara en boca de uno de sus personajes-alter ego: “no es desorden, es otro orden; no es falta de estilo, es otro estilo, es otra forma”.

El exilio de Gardel narra las desventuras de los refugiados políticos sudamericanos en París. El carácter colectivo y multifocal del relato toma como punto de intersección los ensayos de la tanguedia que da título a la película. La identidad entre el propio film y la puesta en escena que aquel enmarca magnifican, por ende, su carácter reflexivo. No se trata, en consecuencia, de una mera cita al universo teatral o de la inclusión de momentos de este tipo – dancísticos, más concretamente⁴ – sino de la conformación de un metadiscurso paralelo (PÉREZ BOWIE, 2010) en el que las performances escénicas, la renuncia de uno de sus directores (interpretado por el propio Pino Solanas) y, sobre todo, la imposibilidad de hallar un final para la pieza dan cuenta de la dificultad de conformación de un pensamiento poético sobre la experiencia del exilio que no esté signado por la derrota, por un sino de derrumbe.

Fischerman opta, en cambio, por el registro documental para delinear un retrato poliédrico del escritor polaco Witold Gombrowicz, que residió en Argentina durante más de veinte años. Para ello convoca a cuatro de sus discípulos para que lo invoquen y lo representen como si se tratara de un ritual de espiritismo filmado en el encierro de un plató vacío. La teatralidad deviene, entonces, un mecanismo de develamiento del carácter construido de todo discurso.

Mediante el subrayado del artificio, la película logra hacer tambalear la idea del documental como campo asociado a la transmisión fidedigna de la realidad. Lo que muestra, en cambio, es que este es un objetivo en cierto modo inalcanzable y, además, una meta decididamente no deseada. En consecuencia, los recursos actorales de los cuatro hombres, más allá de no disponer de unas técnicas aprehendidas, no procuran ser referenciales o buscar un acercamiento realista. A Fischerman no le interesa desentrañar de manera objetiva quién fue Gombrowicz. Por el contrario, su búsqueda se basa en un ejercicio bifronte: mostrando cómo la huella del maestro quedó impresa en la subjetividad de quienes lo encarnan; y viceversa, exponiendo

⁴ Las elaboradas coreografías que aparecen en la película fueron llevadas a cabo por el grupo Nucleodanza, dirigido por Susana Tambutti y Margarita Bali.

a los discípulos como intérpretes capaces de transformar ficcionalmente la materia bruta de los hechos.

Sintomáticamente, tanto en Fischerman como en Solanas, hay un llamado de atención a las nuevas generaciones, a las “nuevas olas” que ellos, desde su presente y su consabida trayectoria, están observando. En Solanas esta intención se plasma en la figura de María (Gabriela Toscano), la hija de exiliados que establece el punto de vista principal del relato. A partir de su discurso y de su mirada a cámara es posible imaginar “un futuro diferente al concebido por sus padres con relación al regreso a la Patria” (AMADO, 2009, p. 71). En Fischerman la operación es más sutil y se ubica en la propia factura del documental. Independientemente de que este sea en todo sentido un discurso sobre las huellas que un maestro dejó en sus aprendices, también se trató de una experiencia pedagógica del propio cineasta como docente del Centro de Experimentación y Realización cinematográfica (CERC). Entre sus asistentes se hallaban Ana Poliak y Andrés Di Tella, alumnos de la escuela y futuros protagonistas de la renovación ocurrida una década más tarde. Particularmente este último manifestó la consistencia del legado, constatando el lugar de *Gombrowicz o la seducción* como un pivote entre las búsquedas de un director consagrado y la exploración de nuevos horizontes (DI TELLA, 2017). Con todo, la configuración de lo nuevo y, por ende, de los vínculos con el teatro más innovador, llegará de la mano de varios directores que se iniciaron en estos años.

Nuevos trapos/Ojos de videotape

Mientras los agrupamientos esbozados anteriormente responden a una serie de prácticas ya puestas en juego anteriormente por el teatro y el cine locales, resta ver el modo en que las expresiones emergentes de la teatralidad de los ochenta se perfilaron como horizonte y posibilidad de los contactos interdisciplinarios. El término “subterráneo” enunciado por Charly García para referirse a las *Bay Biscuits* remite a la idea gramsciana de crisis mencionada al principio, de algo que emerge en la medida en que otro se encuentra en pleno ocaso.

Como contrapartida al realismo modalizado por el costumbrismo, a las ficciones alegóricas o la recurrencia al establecimiento de puentes con las tradiciones culturales pretéritas, las prácticas artísticas innovadoras de la postdictadura propiciaron el surgimiento de formas heterodoxas que pretendieron impugnar la hegemonía de la *Realpolitik* denunciada por Filippelli. Recurriendo a estrategias como la parodia, la discontinuidad narrativa y el shock visual, la irrupción de elementos que atentaban contra el decoro instalado por el cine dominante, estas formas buscaron obtener

un espacio diferencial dentro del campo, sirviéndose de una relación intensa con las prácticas teatrales surgidas en paralelo. La obra de dos cineastas, Jorge Polaco – las ya mencionadas *Diapasón* y *En el nombre del hijo* (1987), a la que cabría agregar *Kindergarten* (1989) – y de su discípulo Pablo César – *La sagrada familia* (1988) –, pero también del aún más subterráneo Jorge Acha – *Hábeas corpus* (1986), *Standard* (1988) y *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* (1994) – conforman un muestrario en el que sus decisiones de puesta en escena se asemejan a las estrategias espectaculares elaboradas desde ciertas zonas del teatro renovador del período.

Los filmes de Polaco y César guardan similitud no solo con el culto al exceso y al feísmo impulsado desde el *under*, en el que dominaron, entre otros, colectivos como *Las gambas al ajillo*, *Los melli*, *Los peinados Yoli* o el trío conformado por los actores Humberto Tortonese, Alejandro Urdapilleta y Batato Barea. En otro sentido, en las búsquedas de un estilo diferencial, pautado por un trabajo en el que impera el barroquismo de la puesta en escena y el predominio de la visualidad sobre la narración, las estrategias de estos cineastas plantean una proximidad con la estética del teatro de la imagen que tuvo en Argentina a mentores como Alberto Félix Alberto y Javier Margulis. Por su parte, Acha, uno de los cineastas más inclasificables del período, construye en su filmografía un repertorio de escenas en las que predomina un abierto reconocimiento de la teatralidad. *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, por ejemplo, extrema el uso de planos frontales omnicomprendivos (que remiten a la mirada de un espectador ideal en un teatro de caja a la italiana) en los que prima un develamiento de lo artificioso de la escenografía y del desempeño de los actores. Hay en sus películas, además, una predilección por los materiales de segunda mano, un gusto por el kitsch – patentizado, entre otras cosas, en la decisión de convocar a la estrella del cine erótico Libertad Leblanc como protagonista de *Standard* – y por las expresiones de unas sexualidades disidentes que atraviesan toda su filmografía. Es imposible no reconocer en estas estrategias un nexo evidente con la corporalidad travestida de Tortonese y Urdapilleta, con la bijouterie barata y recargada de Batato Barea, con la fealdad buscada de *Las Gambas al ajillo* y, sobre todo, con la lógica del “casi bien” celebrada por las *Bay Biscuits* que decantaría en el “teatro malo” de Vivi Tellas (BROWNELL, 2015).

Las películas de estos cineastas traban un vínculo con la escena *under* a partir de la exhibición de unas corporalidades ajenas a los cánones de belleza dominante. No se trata exclusivamente de tomar distancia de cierta iconografía preconizada por el realismo, sino también de dinamitarla a partir de la construcción de una fisicidad basada en la alteridad (visual, sexual, etaria). En ambos campos

artísticos lo excéntrico, lo desbordado, se recorta como un signo característico. En sus performances, Emeterio Cerro “llevaba el cuerpo de los actores a la condición de muñecos con tocados pesadísimos, pechos gigantes, máscaras, maquillaje excesivo” (GARBATZKY, 2013, p. 82). De modo análogo, la figuración audiovisual de Margotita Moreyra, la septuagenaria actriz fetiche de Jorge Polaco, la convertía en una muñeca gigante en ruinas, en un ser monstruoso y al mismo tiempo seductor que habita una casa llena de artefactos de ese tipo como era el escenario principal de *En el nombre del hijo*.

Una de las cualidades principales de la escena emergente de los ochenta se asocia a su condición evanescente. Varios fenómenos colaboraron en esta imposibilidad de conservar un repertorio: La predilección por lo performático, la inclinación hacia un modo de hacer que, en algunos casos, descreía de la elaboración de narraciones en beneficio de lo sensorial, que ubicó a la improvisación en el lugar de principio rector, así como hizo primar el repentismo de unos espectáculos que ocurrían en medio de una fiesta, en bares o en una discoteca. La resistencia al archivo, como indica Irina Garbatzky (2013), constituye una marca definitoria de estas experiencias. El cine y más ampliamente el audiovisual se perfila, en tal sentido, como un interesante reservorio en el que se registraron muchas prácticas efímeras de esos años. La intermedialidad con lo teatral abre aquí una vía distinta, asociada a lo que Jacques Gersternkorn (1994) agrupa bajo el nombre de *referencias explícitas*. Bajo este concepto se congregan tanto la filmación de puestas en escena o bien la recuperación de actividades circundantes: ensayos, ingreso de espectadores a los espacios teatrales o parateatrales y otras acciones vinculadas al ritual de asistencia a un espectáculo.

La progresiva popularización del uso del video, al igual que el empleo de formatos como el Super 8 y el 16 mm., facilitaron en los ochenta el acopio de un nutrido corpus de imágenes de actividades asociadas al teatro. Estos dispositivos no solo habilitaron la captura de puestas completas (o de algunos fragmentos), sino también de los ensayos, así como de los backstages de los grupos y de sus artistas innovadores. Entre la infinidad de filmaciones de momentos que hoy pueden verse en distintos portales especializados (YouTube, Vimeo), sobresale el contacto mantenido entre el cineasta experimental Claudio Caldini con el grupo *El clú del clau*. Este encuentro dio como resultado trabajos como *Escuela de payasos* (1985) y un cortometraje en Super 8 que abría la obra *¡Esta me la vas a pagar...!* (1987). El film, de poco más de siete minutos de duración, permite apreciar al grupo de actores accionando en la calle y dentro de las instalaciones del Parakultural, espacio clave de

la renovación escénica y alternativa del período.⁵ No obstante, más que la captación documental de una situación teatral preconcebida, el corto de Caldini configura una efectiva puesta en escena para la cámara, en la que se conjuga la teatralidad de los performers con la consciencia de que sus acciones están siendo encuadradas por el dispositivo. En una vertiente similar, *Uore, la película* (1987), de Ezequiel Ábalos registra el espectáculo homónimo montado en la discoteca Cemento – otro enclave de la escena emergente postdictatorial – por el grupo de performances urbanas y de teatro de acción *La organización negra*.

Más allá de la posibilidad de documentar un hecho artístico efímero por naturaleza, las referencias explícitas y la presencia de los teatristas nóveles en las películas colaboraron en la construcción de una atmósfera epocal distintiva en títulos que buscaron asociar sus propias innovaciones con aquellas novedades implementadas desde los escenarios. En *Vivir mata* (1991), de Bebe Kamin, el relato sitúa a los protagonistas como asistentes a una performance de Alejandro Urdapilleta, posiblemente dentro del Parakultural. El film narra el derrotero de un vampiro proveniente del siglo XIX y trasplantado a la Buenos Aires del presente. Bajo esta premisa, la actuación de Urdapilleta, los aplausos de un público que recibe festivamente sus acciones (aunque estas puedan implicar cierta cuota de agresión dirigida a la platea), vienen a señalar aquello que representaba lo más innovador dentro del panorama cultural de la postdictadura. Mientras este momento teatral funcionaba bajo la impronta del registro de las implicancias de la vida urbana actual, Kamin incluye otras instancias de intersección. En otro tramo de la película puede verse a un joven Ricardo Bartís – director teatral clave dentro de la renovación escénica postdictatorial – componiendo un monólogo en el que interpela a un mucho más joven Mauricio Dayub.

Convocar a referentes del campo teatral o a los grupos emergentes brindaba una cuota de extrañeza que los protagonistas de los films experimentaban frente al presente de una Buenos Aires desconocida. Dos películas plantean una relación de este tipo: En *Lo que vendrá* (1988), de Gustavo Mosquera, el protagonista se escapa del hospital en el que está internado para encontrarse en su deambular urbano con una escena en la que varios integrantes de *La organización negra* y de *Las gambas al ajillo* exhiben situaciones que mezclan el teatro físico y la estética del shock propio del primero de estos grupos; por su parte, Olvierio (Darío Grandinetti), el poeta de

⁵ El corto de Claudio Caldini está disponible en la plataforma Vimeo bajo el título de *El chú del claun – The movie* (disponible en: <https://vimeo.com/197672237>. Acceso el: 20 may. 2020). Agradezco a Ezequiel Lozano el dato de la existencia de este material.

El lado oscuro del corazón (1992), de Eliseo Subiela, se topa en el subterráneo con Dalila, integrante del grupo *Los cometabrass*, interpretando una versión extrema de “Ciudad de pobres corazones” de Fito Páez. En ambos films, el encuentro con los artistas cumplía una función idéntica de exhibición de las zonas agresivas, punks y disidentes, que portaban los cuerpos de los teatristas más jóvenes.

Consideraciones finales

Los vínculos analizados no fueron, en todos los casos, el producto de decisiones deliberadas. Las relaciones posibles aparecen, en varias de las películas mencionadas, como el resultado de un sentimiento compartido, como búsquedas que quizás no tuvieron una consciencia común pero que, sin embargo, se dirigían en la misma dirección.

Los ochenta demandaron tres preguntas fundantes que se conjugaron de diversas maneras en los distintos casos (y en algunos confluyeron): 1) ¿Qué nos pasó?; 2) ¿Qué hicimos o cómo fuimos para que nos pasara esto? Como una alternativa a las anteriores, un tercer interrogante fundamental comenzó a reclamar su propio lugar: ¿hacia dónde vamos? Mientras las dos primeras remitían a la búsqueda de explicaciones sobre el pasado o sobre la identidad, la última abría una incógnita hacia el futuro. Y no es casual que la incertidumbre viniera de la mano de los cineastas operaprimistas, de aquellos en quienes no recaía la responsabilidad de hacer un balance, pero para quienes sí surgía como un imperativo el establecimiento de una diferenciación, de mostrar que eran otros, algo distinto. Entonces, mientras la apelación a una *Realpolitik* jugó un papel preponderante al momento de contestar la primera de estas preguntas (con definiciones taxativas y, muchas veces, conciliadoras), la repuesta al *cómo somos* ahondó en nuestras tradiciones culturales históricas y también en la conformación de alegorías que permitían reconocer marcas constantes dentro de unas identidades desarmadas. Lo nuevo, *lo que vendrá*, parafraseando el título del film de Gustavo Mosquera en el que Charly García tuvo un papel secundario, se sirvió de las estrategias y, sobre todo, de los rostros y cuerpos del teatro emergente. Es sintomático, en este sentido, que la nueva torsión en la Historia del cine argentino ocasionada por un film como *Rapado* (1992), de Martín Rejtman, estuviera protagonizada por Damián Dreizik, integrante del grupo *Los melli*.

Muchas de las películas de esos años se han conservado en pésimas condiciones. Sumado a lo anterior, deben considerarse también las dificultades técnicas intrínsecas propias de un país atrasado en lo que a tecnología se refiere, los vaivenes de las modas y, fundamentalmente, tomar en cuenta, por qué no,

el abierto encono por parte de los críticos. Combinadas de diversas formas a lo largo de los últimos años, estas cuestiones han colaborado en el ocultamiento o en la directa negación de los valores de estas producciones tanto como documentos de un momento histórico, pero también en términos estéticos. Sin alcanzar la idea de “canon de la multiplicidad” que emplea Jorge Dubatti (1999) para caracterizar a las producciones teatrales postdictatoriales, los films de esos años presentan una variedad mayor a aquella que el discurso crítico ha estado dispuesto a reconocer toda vez que analizó de manera panorámica los estrenos del período. No en vano los ochenta podrían ser definidos como una etapa en la que coexistió una polifonía de voces. En síntesis, un momento en el cual, volviendo a Charly García por última vez, se encabalaron los estertores de *los dinosaurios* en contrapunto con las estridencias causadas por *esos raros peinados nuevos*.

Referencias

AMADO, A. M. *Cine argentino y política 1980-2008: la imagen justa*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

BERNINI, E. “La configuración de un relato: el cine argentino durante el terror de Estado y la democracia”. In: IRIBARREN, M. (coord.). *La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional*. Buenos Aires: CICCUS, 2017, p. 131-140.

BROWNELL, P. “El recorrido artístico de Vivi Tellas en los ‘80: de las Bay Biscuit al Teatro malo”. *Afuera*, Buenos Aires, año X, n. 15, p. 1-16, 2015. Disponible en: <https://bit.ly/3hhxvKU>. Acceso el: 10 jun. 2020.

DI TELLA, A. “Alberto Fischerman (representado por su discípulo)”. In: IRIBARREN, M. (coord.). *La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional*. Buenos Aires: CICCUS, 2017, p. 123-130.

DUBATTI, J. “El teatro argentino en la postdictadura: el canon de la multiplicidad”. *Revista Teatro CELCIT*, Buenos Aires, año 9, n. 11, p. 30-36, 1999.

ESPAÑA, C. (comp.). *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1993.

FILIPPELLI, R. “Contra la realpolitik en el arte”. *Punto de vista*, Buenos Aires, n. 26, p. 4-6, 1986.

GARBATZKY, I. *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

GERSTENKORN, J. “Lever le Rideau”. In: HAMON-SIREJOLS, C. *et al.* (ed.). *Cinéma et théâtralité*. Lyon: Aléas, 1994, p. 13-27.

GONZÁLEZ, J. P. *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado, 2013.

GRAMSCI, A. *Cuadernos de la cárcel*. México: ERA, 1981.

LUSNICH, A. L. “Formas de la dominación social en las ficciones alegóricas y metafóricas realizadas en épocas de la dictadura y la postdictadura en Argentina”. *Ideas*, n. 7, p. 1-16, 2016.

PELLETTIERI, O. “El sonido y la furia: panorama del teatro de los ‘80 en Argentina”. *Latin American Theater Review*, Lawrence, v. 25, n. 2, p. 3-12, 1992.

PÉREZ BOWIE, J. A. “La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología”, *Signa*, Madrid, v. 19, p. 35-62, 2010.

SALA, J. “Crónica de un caso de censura: Kindergarten (1989, Jorge Polaco), la iglesia y la frágil postdictadura argentina”, *Atrio*, Sevilla, n. 22, p. 218-227, 2016.

SALA, J. “Una mesa familiar imposible: la versión filmica de *Esperando la carroza*”. *Pasavento*, Madrid, v. 5, n. 2, p. 405-423, 2017.

SALA, J. “Formas del exceso: *El acto en cuestión* (Alejandro Agresti, 1993) y el teatro de Ricardo Bartís”. *Telón de fondo*, Buenos Aires, v. 14, n. 27, p. 13-24, 2018a.

SALA, J. “Inventar los juegos: *Gombrowicz o la seducción*: la indeterminación de los límites entre teatro y cine”. *Chasqui*, Quito, v. 47, n. 1, p. 234-248, 2018b.

SUÁREZ, N. “El ‘cine de los ochenta’”. In: BERNINI, E. (ed.). *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: EUFyL, 2018, p. 45-58.

WOLF, S. “Agresti: la indisciplinada combinación”. *Film*, Buenos Aires, n. 3, p. 9-13, 1993.

Enviado el: 29 nov. 2019 | aprobado el: 22 may. 2020