

**Sobre Jorge Sala. *Escenas de ruptura. Relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 2020, 302 pp., ISBN: 978-987-558-680-2.**

Por Victoria Julia Lencina\*



El cartel final de la película *The players versus Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969) propone “inventar los juegos” mientras, en la banda sonora, Clao Villanueva enuncia “la posibilidad de destruir todo, la posibilidad de empezar de nuevo”. ¿Por qué revisar nuevamente el cine argentino de los años sesenta? ¿Todavía queda algo por decir? Jorge Sala descubre una zona vacante, que no ha sido abordada ni sistematizada, y cuya indagación no se vincula exclusivamente con las películas, sino con la relación que estas

establecieron con otras prácticas artísticas. La dimensión lúdica propuesta en la película de Fischerman es también la que caracteriza a la estructura del libro de Sala en tanto invita a los/as lectores/as a ir detectando, paralelamente junto a él, los acercamientos, uniones, intercambios y separaciones que el cine entabló con el teatro local, en particular en lo que se refiere a sus variantes modernizadoras.

En 1966, Susan Sontag afirmaba que “la historia del cine se encara a menudo como la historia de su emancipación de los modelos teatrales” (1966: 24). Uno de los méritos del trabajo de Sala es que choca directamente con la postura de la autora estadounidense en tanto él viene a demostrar que ambos campos artísticos se aliaron y separaron con total normalidad y sin ningún tipo de culpas a lo largo del período 1957-1976. Tomando como punto de partida la

teoría de Pierre Bourdieu, el autor advierte que los artistas pautaron una serie de acciones conjuntas basadas en la obtención de espacios de legitimidad en sus respectivas áreas. Para desarrollar esta idea, Sala primero formula un abordaje histórico-cultural y luego una periodización que puntualiza la presencia de los distintos momentos singulares en el recorrido de esta historia.

En el proceso iniciado en 1957, el vínculo entre cine y teatro se estableció desde una lógica de *legitimidad horizontal* en la que los agentes emergentes de ambas disciplinas buscaron una parcela de visibilidad –por vías de la estridencia o el escándalo– en función de su propia inserción y disputa por la obtención de centralidad dentro del campo. Bajo el denominador común de “lo nuevo”, un imperativo en las producciones artísticas de los años ’60, los jóvenes cineastas observarían a sus pares teatrales “en la búsqueda de consolidación de un entramado estético diferencial respecto del pasado, así como un frente de acciones compartido” (40). A esta primera fase que abarca los años 1957-1964, Sala la denomina “ingreso y legitimación horizontal”, y está atravesada por el golpe militar de Lonardi y Aramburu –equivocamente llamado “Revolución Libertadora”– que destituyó al gobierno de Perón en 1955. La incidencia del campo de poder en el campo artístico se hizo evidente en la gestión de Orestes Caviglia en el Teatro Cervantes y en el rol del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) como ente regulador de acceso al campo.

Sala destaca que en el ámbito teatral existía “una necesidad de barrer con ciertos artilugios de la puesta en escena pensados como obsoletos, como ‘mamposterías enyesadas’” (45). Las propuestas modernizadoras impulsadas por Orestes Caviglia en el teatro Cervantes se sintetizaban en una predilección por lo internacional. Es decir, si Perón a lo largo y ancho de su gobierno hizo gala de un nacionalismo acérrimo, las autoridades actuales del Cervantes apelarían a la apertura al mundo como sello identitario mediante la contratación de compañías extranjeras y el establecimiento de contactos con las prácticas sobresalientes del exterior. Las decisiones estéticas del Cervantes, teatro

financiado por el Estado, seguían la ortodoxia de la alta cultura, privilegiando un “teatro de calidad” –de cariz internacional y culto– en desmedro de un “teatro popular” –como el sainete y el nativismo, enraizados en tradiciones nacionales-. Así, se optó por la exhibición de espectáculos de autores ya legitimados como Shakespeare, Molière, Shaw y Pirandello.

Por otro lado, en cuanto al cine, la crisis de los grandes estudios había alcanzado su punto más alto con el cierre de varias empresas –Lumiton (1952), Estudios San Miguel, Emelco, Artistas Argentinos Asociados (1958)– y la mengua en la cantidad de películas argentinas estrenadas. En los últimos años del peronismo, Sala señala que se llegó a un promedio de 40 largometrajes estrenados, mientras que en 1957 la cifra cayó a 16. Esta crisis del sector cinematográfico estimuló el reclamo público por la promulgación de una ley en defensa del cine nacional que reunió a directores consagrados y jóvenes realizadores, así como a peronistas y anti-peronistas. La promulgación de la ley de cine 62/57 “pretendió paliar una situación compleja en la que había caído la producción local; a su vez el modo en que fue recibida y tratada permite avizorar la apertura de nuevos frentes de combate” (94). La creación del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) “estuvo ligado a un conjunto de demandas hacia la participación del Estado en distintas esferas de la actividad cultural” (94). Y esto encontró una respuesta en sintonía con el propio proyecto político de la dictadura militar. El INC pasó a convertirse en un ente regulador de acceso al campo cultural. El decreto de ley 3775/57 motivó la creación de una subcomisión calificadora que avalaba a las producciones argentinas y extranjeras a exhibirse en salas. Las películas pasaron así a estar separadas en A –exhibición obligatoria– y B –exhibición no obligatoria–. Estos mecanismos de censura solapada en un purgatorio cinematográfico fueron el principal obstáculo para el desarrollo de un cine moderno.

Como destaca Sala en su ensayo, “las calificaciones a los films establecen un punto de conexión entre las políticas del INC y las desarrolladas en el teatro

oficial” (119). En ambos casos prevaleció una estética conservadora que tendió a favorecer a los autores, espectáculos, estudios y realizadores ya legitimados que a aquellos que daban cabida a la expresión de formas de ruptura. Así se encontraban dos bandos irreconciliables atravesados por la edad, la legitimidad y la trayectoria: los directores y autores consagrados –Mario Soffici, Daniel Tinayre– versus los nuevos realizadores –Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez–.

Sala destaca 1964 como un año bisagra en el proceso que media entre el acceso al campo y la obtención de legitimidad por parte de los jóvenes teatristas y cineastas. Aparece la revista especializada *Teatro XX*, que incluye una sección denominada “Teatro en el cine” a cargo de José Miguel Couselo, y se organiza el ciclo “Generación cortometrajista 1958-1964” en el Instituto Torcuato Di Tella. Para el autor, “con esta elección, la historia de los intercambios entre el cine y el teatro durante la modernidad comenzaría a fundar una nueva etapa histórica sustentada por la discreta defensa de una continuidad e interdependencia entre las artes” (131). Esta segunda fase abarca el período 1964-1973 y Sala la denomina “intermedialidad profunda” debido a que la mayoría de las producciones y proyectos artísticos aparecen como parte de un gran magma común. Los intercambios artísticos pasan a estar signados por la indeterminabilidad debido a que ya no hay distinción entre tipo de artistas, entre disciplinas y entre sujetos; los roles pasan a ser múltiples e intercambiables, los lugares no están delimitados y los límites tradicionales de los géneros se exceden al mezclarlos. En este sentido, el *happening* y las películas experimentales son comprendidas por Sala como “textos de cruce” que provocan un borramiento de las fronteras, haciendo del *shock* y de lo aleatorio sus principios constructivos. Para el autor, este concubinato entre cine y teatro alcanzó su apogeo en 1965 con una muestra sobre el New American Cinema en el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), dirigido por Roberto Villanueva. La exhibición fue prohibida con el argumento de que no se permitía la utilización de una misma sala como cine y teatro. Evidentemente,

las situaciones intersticiales y anti-estructurales que ponen en crisis las jerarquías y *status* resultaron intolerables para el campo de poder.

No es menor el hecho de que Sala, tanto en la primera como en la segunda fase, haga visible la relación entre “juventud”, “ruptura”, “apertura”, “experimentación”, debido a que en esos jóvenes se manifiesta un estado de ánimo revulsivo y combativo, dispuesto a desmontar –y reconocer– críticamente los vestigios del pasado, para motivar un cambio de rumbo. Es interesante, a su vez, que el autor establezca una notable diferencia entre una “juventud adocenada”, legitimada y avalada por el campo de poder, que encontraba sus ecos en el grupo musical el Club del Clan, frente a otra “rebelde e iracunda” que, por poner en entredicho el lugar de las obras, de los artistas y el del espectador, era el centro de las miradas del campo de poder que pretendía domesticarla y corregirla.

Por otro lado, Sala señala que la ruptura violenta contra la estética hegemónica motivó también el compromiso del artista con la política. Esto se hizo carne en la vanguardia cinematográfica local mediante la irrupción de películas como *La hora de los hornos* (Pino Solanas, 1969), *Tiro de gracia* (Ricardo Becher, 1969), *Invasión* (Manuel Antín, 1969) y *The players versus Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969). El golpe militar de 1976 terminó por desarticular las transformaciones y alianzas entre el cine y el teatro en tanto estrategias de retroalimentación. De este modo, el autor detecta una tercera y última fase denominada “reorganización de las competencias disciplinares”, que se desarrolla en el período 1973-1976. Muchos directores del cine clásico dejaron de filmar –Mario Soffici, Hugo del Carril, Luis César Amadori, Daniel Tinayre– y cedieron definitivamente el terreno a los cineastas más recientemente incorporados a la actividad. Así, estos últimos se afianzaron paulatinamente hasta obtener una centralidad dentro del campo. Algunas tendencias como el *realismo behaviorista*, el *realismo subjetivo* y el *cine metarreflexivo* se consagraron como formas aceptadas por el público y reconocidas por la crítica.

A su vez, la intrusión máxima del campo de poder en el campo intelectual – censuras, persecuciones, secuestros, exilios– fue extinguiendo la llama de las experiencias modernizadoras fomentadas años anteriores.

En el segundo capítulo de su libro, “Entreacto teórico”, Sala delinea las características de tres modelos de representación –el *realismo behaviorista*, el *realismo subjetivo* y el *cine metarreflexivo*– sobre los cuales las obras dialogan y se afirman. El autor examina las estrategias narrativas y de puestas en escena concretas implementadas por las películas. El *realismo behaviorista* introdujo una concepción original de la temporalidad: los tiempos vacíos, lo aleatorio, el debilitamiento de las relaciones causales, que quedan ilustrados en películas como *El jefe*, *El candidato*, *Sábado a la noche*, *cine* (Fernando Ayala, 1959, 1960) y *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962). El *realismo subjetivo*, por su parte, articuló el predominio del mundo onírico y la importancia que adquiere el trabajo de la memoria. Dos ejemplos fundamentales de este modelo de representación son *El centroforward murió al amanecer* (René Mugica, 1961) y *El reñidero* (René Mugica, 1965). Por último, el *cine metarreflexivo*, propone un esquema más radical debido a que busca provocar extrañeza y reflexionar sobre las propias estrategias invocadas para la enunciación. Aquí aparecen los ejemplos de *The players versus Ángeles caídos*, *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971), ... (*puntos suspensivos*) (Edgardo Cozarinsky, 1970) y *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio Ludueña, 1974).

Sala enfatiza que:

si los diferentes realismos, behaviorista o subjetivo, se vinculan con las distintas variantes dramáticas y espectaculares de los sesenta (el realismo reflexivo, el realismo crítico, el absurdismo), el cine metarreflexivo apunta en primera instancia a una relación directa con los postulados del distanciamiento brechtiano y, en sus variantes más radicales, con las formas impulsadas por la

teatralidad emanada por los *happenings*, las ambientaciones y el arte de los medios (163).

En la dimensión lúdica dispuesta por jóvenes portadores de un espíritu de cambio encuentra su esencia el libro de Sala. Su introducción reza “senderos que se bifurcan y caminos que se encuentran”, casi como si se tratara de un juego de rayuela que los/as niños/as practican en un parque. El término “ruptura” que acompaña a “los años sesenta” en el título del libro se ramifica en un elogio del pensamiento, que no es otra cosa más que el acto de equivocar sentidos, desviar propuestas hegemónicas, tomar distancia de las normas que adoctrinan para habilitar el espacio a lo desconocido, lo incierto, lo intempestivo. Lo nuevo como categoría divergente a lo viejo se devela como un acto de subversión inigualable que pretende dinamitar sistemáticamente todo lo ya conocido para construir bases inéditas e impensadas.

En esa alteración de lo pre-configurado y lo pre-sabido, Sala advierte que “la idea de la ventana abierta al mundo aparece como síntoma de muchas decisiones de puesta en escena aplicadas por los directores” (170). Por eso él propone ir más allá de las imágenes y reflexionar sobre la distribución y el acto de registrar y representar la realidad. Así distingue que mientras el *realismo behaviorista* suponía una recuperación inmediata de la experiencia vital y el realismo subjetivo apuntaba hacia la imprecisión de los límites entre la realidad y la fantasía, entre el sueño y la vigilia; el cine metarreflexivo rompe con esa dicotomía bajo un principio de indeterminabilidad radical “al denunciar la espectacularidad –el grado de ficcionalización– que preside todas las opciones de escritura, y la insistencia de lo aleatorio que pulsa por hacerse un lugar dentro de las ficciones” (205).

Alberto Fischerman, director que para Sala llevó más lejos esta indiscernibilidad de los límites entre cine y teatro, expresaba una frase elocuente: “el cine siempre es teatro”. Sin embargo, la imagen teatral no está

hecha ni depende de la misma materia prima que la imagen cinematográfica. En este sentido, Sala caracteriza la relación entre el cine y el teatro como “asintótica” –nunca completa del todo– debido a que si bien los cineastas, los directores de teatro, los actores y los dramaturgos buscaron unirse para establecer un diálogo fecundo, nunca llegaron a homologarse ni a intersectarse del todo. Los campos teatrales y cinematográficos parecieron confundirse y devenir uno, pero Sala desentraña y resuelve que “el cine se aproxima infinitamente al teatro sin llegar nunca a tocarlo” (32).

La aventura de este itinerario de relaciones entre el cine y el teatro y los circuitos comunes transitados por sus exponentes –como el espacio del Di Tella, frecuentado por dramaturgos, actores, cineastas e intelectuales– era una zona vacante dentro de los estudios intermediales. En esta investigación, a su vez, queda expuesta una iniciativa que nos invita a seguir reflexionando:

sería interesante revisar cómo las elecciones estilísticas de algunos títulos [...] basados en piezas de Sartre, Sergio De Cecco y Javier Portales, respectivamente, pueden entablar un diálogo con el encierro y la unidad espacial evidenciados en otros textos teatrales y filmicos examinados en este ensayo; o ahondar, por ejemplo, en cómo la noción de *callejón sin salida* y la opción por la estética del deambular funcionan como claves de lectura del trabajo de puesta en escena articulado por Feldman en *Los de la mesa 10* (1960) o por Jusid en *Tute cabrero*” (287).

### **Bibliografía**

Sontag, Susan (1966). “Film and Theater” en *The Tulane Drama Review*, volumen 11, número 1, pp. 24-37.

---

\* Victoria Julia Lencina es Licenciada en Artes, orientación en Artes Combinadas, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL- UBA). Integra el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL-UBA). Fue becaria Estímulo CIN (2018) por su trabajo "Imaginario social: espacio, cuerpo y marginalidad en el cine de Raúl Perrone (1994-2014)". Se desempeñó como Adscripta (2016-2018) en la materia Historia del Cine Universal (FFyL-UBA). Es columnista de cine en los programas radiales "Abramos la Boca" (FM GRÁFICA 89.3) y "Todo Sigue Igual" (FM SECLA 106.1), y crítica de cine en la página web "Hacerse la Crítica". Email: [lencina.victoria@gmail.com](mailto:lencina.victoria@gmail.com)