



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Espectáculos y medios audiovisuales en el Di Tella

Autor:

Pinta, María Fernanda

Tutor:

Trastoy, Beatriz A.

2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis 15-2-13

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 865899	MESA
= 9 DIC 2010	
Agr.	ENTR.

Espectáculos y Medios Audiovisuales en el Di Tella

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Tesis de doctorado

Tesista: Lic. María Fernanda Pinta

Directora y Consejera de Estudios: Dra. Beatriz A. Trastoy

Diciembre de 2010

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Índice

Presentación.....	1
Capítulo 1. Lineamientos de la investigación.....	5
Perspectivas teóricas.....	5
a. Historia.....	5
b. Sociología de la cultura.....	8
c. Semiótica.....	11
Capítulo 2. El Instituto Di Tella y los estudios teatrales.....	16
Introducción.....	16
Configuración de los relatos historiográficos.....	18
Teatro independiente y teatro comercial.....	21
Realismo, vanguardia y experimentación.....	24
El texto dramático en el centro del canon.....	33
Conclusiones.....	38
Capítulo 3. El <i>programa de experimentación audiovisual Di Tella</i>	41
Introducción.....	41
El proyecto de modernización cultural argentino.....	47
La experimentación audiovisual.....	56
Perspectivas acerca del arte y la técnica.....	59
Tres abordajes a las actividades artísticas del CEA.....	71
a- Audiovisuales.....	71
b- <i>Happening</i>	77
c. Teatro.....	82
Proyectos/políticas culturales.....	89
Capítulo 4. La recepción de la crítica teatral. El caso de <i>Primera Plana</i>	95
Introducción.....	95
<i>Primera Plana</i> y la crítica teatral.....	97
Cronotopías de la vanguardia y la experimentación teatral.....	101
a. Circuitos y umbrales.....	101
b. Genealogías de lo sagrado y lo profano.....	113
c. El CEA y la vanguardia teatral de Buenos Aires.....	122
Conclusiones.....	127
Capítulo 5. Otras perspectivas de la recepción: artistas, públicos, espectáculos.....	130
Introducción.....	130
Los espectáculos del CEA y sus espectadores.....	132
a. La encuesta.....	132
b. El público.....	136
Espectáculos y proyectos artísticos.....	141
a. Exploraciones del lenguaje audiovisual.....	145
b. Figuraciones de la vida moderna.....	150
c. La relación espectáculo-espectador.....	152
Conclusiones.....	158

Capítulo 6. (Re)lecturas de las (neo)vanguardias.....	160
Introducción.....	160
Primera aproximación. La noción de (neo)vanguardia.....	161
Segunda aproximación. (Neo)vanguardia y espectáculo.....	164
Tercera aproximación. El legado del 68.....	168
a. <i>La familia obrera</i> (Oscar Bony).....	172
b. Intervenciones de Pablo Suárez y Eduardo Ruano y <i>Mensaje en el Di Tella</i> (Roberto Jacoby).....	175
c. <i>El Baño</i> (Roberto Plate).....	181
d. “Las armas de la crítica por la crítica de las armas”. Tres respuestas.....	186
Conclusiones.....	193
Capítulo 7. El espectáculo teatral y sus dobles.....	196
Introducción.....	196
El teatro después del drama.....	197
<i>Performance</i> , Teatralidad, intermedialidad.....	200
a. <i>Performance</i>	200
b. <i>Teatralidad</i>	205
c. <i>Intermedialidad</i>	207
d. El teatro y sus dobles.....	211
El CEA y sus espectáculos.....	212
Conclusiones.....	240
Conclusiones finales.....	243
Fuentes y Referencias Bibliográficas.....	248
Anexos	
1. Fragmentos de las Memorias 1960-1972 del ITDT.....	258
2. Cronología de actividades del CEA.....	277
3. Conferencias de Enrique Oteiza y Jaime Davidovich.....	288
4. Selección de artículos de <i>Primera Plana</i>	313
5. Estudios de recepción.....	321
6. Selección de proyectos artísticos presentados al CEA.....	334
7. Documentación administrativa del CEA.....	354
8. Espectáculos.....	366

Presentación

En las últimas décadas, los estudios teatrales han reflexionado acerca de un conjunto de tendencias escénicas, (*happenings*, creaciones colectivas, teatro experimental, *performance*, entre otras) que, con antecedentes en la década del 60 y hasta la actualidad ponen en crisis la noción de representación dramática como instancia fundacional del teatro occidental moderno. Dichas tendencias, caracterizadas en su conjunto como teatro *posdramático* (Lehmann, [1999] 2002; Cornago, 2006) o *posrepresentacional* (Pavis, 2000^b), impugnan la jerarquía del *texto dramático* como garante de sentido, así como las modalidades escénicas vinculadas al drama (construcción del personaje en clave psicológica, universo ficcional como totalidad autosuficiente) y ofrecen nuevos desafíos teóricos para los estudios teatrales contemporáneos.

También la escena teatral argentina de los años 60 se vio renovada con diferentes experiencias artísticas que apuntaban, en su conjunto, al cuestionamiento del paradigma teatral dramático. Nucleadas en el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del Instituto Torcuato Di Tella, los distintos proyectos artísticos encuentran en esta institución cultural un importante apoyo para su desarrollo, así como un especial interés en la divulgación de las actividades artísticas modernas a nivel local e internacional. Asimismo, el intercambio permanente con los otros dos Centros de Artes de la institución (el Centro de Artes Visuales -CAV-, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales -CLAEM-), así como con el Laboratorio de Música Electrónica y los Departamentos de Gráfica y Fotografía contribuye a enriquecer las experiencias escénicas.

En el campo de los estudios teatrales, la investigación de Zayas de Lima (1983, 1988) seguida por la de King ([1985] 2007) y otros trabajos breves (Oteiza, 1989; López, 1996; Trastoy, 2003), así como la cobertura periodística que han tenido dichas tendencias escénicas en medios como *Primera Plana*, ponen de manifiesto la relevancia del fenómeno durante su época y en décadas posteriores. A pesar de ello, su estudio se ha visto reducido, creemos, por el lugar central que todavía ocupa el texto dramático en las perspectivas historiografías sobre el tema, relegando las experiencias escénicas que cuestionan sus orientaciones y categorías de análisis.

Vale destacar que los estudios historiográficos y críticos en artes visuales han desarrollado, en cambio, un importante trabajo en torno a las manifestaciones de vanguardia de aquel período y, particularmente, sobre el Di Tella (Masotta, [1967-1969] 2004); Katzenstein ([2004] 2007); Giunta ([2001] 2008); Longoni, y Mestman ([2000] 2008), King ([1985] 2007). Sin embargo, el análisis de algunos fenómenos interdisciplinarios, como el *happening*, desde perspectivas plásticas, podrían ser complementados y ampliados desde los aportes de, por ejemplo, la teoría de la *teatralidad* y del *espectáculo*, que permitan abordar la complejidad artística de estas nuevas tendencias en su correspondiente contexto histórico.

El interés y la originalidad de esta investigación se asientan en un trabajo de revisión y renovación de los fundamentos, categorías y enfoques de los estudios teatrales argentinos tomando como objeto de investigación un fenómeno escasamente tratado por nuestro medio: el *programa de experimentación audiovisual Di Tella* y las tendencias escénicas experimentales allí desarrolladas. Para ello nos proponemos analizar los discursos de los artistas, de la crítica, de las historias del teatro sobre el período y de la propia institución, desde una perspectiva doble y complementaria: por

un lado, la que atañe a sus condiciones de producción y, por otro, sus condiciones de reconocimiento, o sea las diferentes *lecturas* sobre aquellas discursividades. Se apunta a reconstruir los procesos sociales de significación (sincrónicos y diacrónicos) en torno a aquel programa de experimentación) y dimensionar, de esta manera, las reflexiones históricas y críticas de la escena argentina, teniendo en cuenta no sólo la pluralidad de abordajes teóricos, su complementariedad y disenso, sino también una actualización que permita una apreciación más profunda y abarcadora del fenómeno teatral contemporáneo.

La organización de este trabajo responde a las problemáticas teórico-metodológicas a partir de las cuales hemos abordado el tema de investigación. La primera parte introducirá las perspectivas de los estudios teatrales contemporáneos a la luz de la revisión y renovación de la historia, la sociología y la semiótica. Dichas disciplinas nos permitirán, por un lado, analizar el lugar que el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella ha ocupado en las historiografías del teatro argentino (sus condiciones de legibilidad a nivel diacrónico).

La segunda sección se ocupará de estudiar, a nivel sincrónico, de las condiciones de producción del *programa de experimentación audiovisual Di Tella* (que podemos identificar, de modo general, en proyecto modernizador argentino de los años 60) como sus condiciones de reconocimiento (las lecturas realizadas por la crítica teatral, los estudios sociales y los artistas emergentes) con el fin de reconstruir los procesos sociales significación en torno a aquel fenómeno.

El tercer apartado se desarrollará en torno a nuestras propias condiciones de reconocimiento del Di Tella a partir de la revisión de las nociones de vanguardia y experimentación y de los enfoques actuales sobre las artes escénicas. Se analizarán,

asimismo, algunos de los espectáculos realizados en la sala del CEA. Dado el carácter efímero del objeto/espectáculo, se recurrirá a fuentes documentales diversas (programas de espectáculos, textos dramáticos, guiones escénicos, críticas periodísticas, fotografías, registros sonoros, memorias institucionales) en su gran mayoría inéditas, que hemos recabado del Archivo ITDT (Universidad Torcuato Di Tella) y hemerotecas de distintas bibliotecas de la ciudad.

Las conclusiones retoman los ítems centrales de nuestra investigación a la luz de los alcances de la escena teatral *posdramática* actual, visualizada como un tiempo presente distinto al tiempo que han dejado atrás y que representa, a la vez, su umbral. Su prefijo la coloca después de ese tiempo pasado sólo en la medida que, haciendo historia, intentan comprender el tiempo presente. En este sentido, nuestra investigación tiene como objetivo hacer un aporte original a la historia del teatro argentino para comprender algunos de los problemas de la escena teatral contemporánea.

Capítulo 1. Lineamientos de la investigación

Perspectiva teórica

a. Historia

En la década del noventa De Marinis (1997) señalaba que los estudios teatrales presentaban un enorme atraso metodológico, con efectos doblemente negativos para la historia del teatro. Por un lado, los aislaba de las ciencias humanas y otras disciplinas emergentes y, por otro, también los alejaba de la renovación que la propia disciplina historiográfica había producido a lo largo de cincuenta años.

Los estudios teatrales, según el autor, se encontraban signados o bien por una concepción *ingenuamente* realista del hecho teatral y sus documentos (considerados como datos objetivos), o bien por la tendencia a caer en categorías apriorísticas y abstractas. A pesar de constituir posiciones antitéticas, ambas perspectivas (positivista e idealista respectivamente) concordaban en una concepción evolutiva y determinista de la historia del teatro a partir de categorías metahistóricas. Un caso paradigmático es la identificación del teatro occidental de todos los tiempos con la noción de *puesta en escena dramática* (en la que la representación queda subordinada al texto); noción que se asienta en el plano teórico recién en el siglo XVIII y se vuelve operativa en la práctica escénica en el siglo XX.

Con el propósito de evitar tanto el *fetichismo de los hechos*, como el *relativismo radical* (que, en pos de desmitificar las ilusiones objetivistas de la reconstrucción del acontecimiento teatral, postula la irrecuperabilidad del espectáculo), pero también contra las posiciones *anticonceptuales* (que critican el abuso de definiciones abstractas,

apriorísticas y metafóricas de los conceptos teatrales), De Marinis propone una *semiótica histórica* para la cual el documento, en tanto *texto*, deberá ser analizado en su relación *intertextual*¹ con otros textos, considerando tanto su dimensión socio-histórica como sus procesos de significación.

Un ejemplo de la renovación de la disciplina historiográfica es el trabajo de De Certeau ([1978] 2006) que pone en perspectiva tres aspectos fundamentales de la labor historiográfica: su *lugar* institucional en el seno de una sociedad, su hacer en tanto *práctica* científica regulada y su construcción de un relato o texto por medio de la *escritura*. Pasando por las revisiones críticas del cientificismo positivista, De Certeau señala que el análisis ha dejado de lado el *lugar* de la institución del saber. Aspecto central de toda revisión epistemológica, en la medida que es el reconocimiento entre pares lo que permite a una investigación histórica constituirse como un aporte científico pertinente respecto a los objetos y métodos de la disciplina y hacer posible nuevas investigaciones.

¿En qué consiste la práctica historiográfica? De Certeau dirá que comienza con el gesto de poner aparte, reunir, convertir en documento algunos objetos repartidos de otro modo. No hay que olvidar, sin embargo, que estos objetos ya tenían un lugar, desempeñaban un papel; el trabajo científico consiste en redistribuir el espacio, desnaturalizar las cosas para convertirlas en piezas de un conjunto (de problemas, de preguntas, de hipótesis) establecido a priori por el investigador. En este sentido, el autor señala que el análisis contemporáneo ya no trata de reconocer un sentido dado y oculto, sino que se constituye como un examen de la propia práctica. El historiador circula alrededor de los conocimientos adquiridos, en sus márgenes, utilizando aquellos objetos

¹ Respecto de esta noción, el autor cita: Kristeva, Julia (1974) "La mutation sémantique". *Annales E.S.C.*, XXV, 6, 1970; y *Révolution du langage poétique*, París: Seuil.

que le permiten hacer resaltar diferencias respecto a las continuidades y las unidades de donde parte el análisis.

El tercer elemento de la operación histórica es la escritura, espacio de representación que permite a una sociedad darse un pasado y abrir un presente a través del lenguaje. Esta representación se dirige al lector de manera fuertemente normativa y didáctica. De Certeau desestima las analogías entre historia y narración ficcional² pues considera que, en primer lugar, esta perspectiva toma el discurso histórico fuera del gesto que lo constituye en una relación específica con la realidad pasada y, en segundo lugar, no tiene en cuenta las diferentes modalidades (históricas) de esta relación (por ejemplo, la modalidad contemporánea en la que el discurso histórico expone sus propias condiciones de producción en detrimento de los efectos de naturalización y transparencia del discurso positivista).

Tres postulados sintetizan el trabajo de De Certeau: 1- al desplazarse hacia los márgenes, al plantear su propia discursividad en relación con aquello que ha quedado ausente, eliminado, se subraya la singularidad de cada análisis, se pone en tela de juicio la posibilidad de una sistematización totalizante y se considera esencial al problema la discusión pluridisciplinar; 2- estos discursos no *flotan* en un contexto, sino que son históricos porque se encuentran ligados a operaciones de sentido y están definidos por sus funcionamientos sociales; en este sentido, no pueden ser comprendidos independientemente de la práctica de donde proceden; 3- por esta razón, la *historia* es una práctica y un resultado (relato, texto), o la relación de ambos bajo la forma de una producción.

² El autor cita tres textos de Roland Barthes: "El discurso de la historia" (1967). *Social Science information*, VI, 4, 65-75; "El efecto de lo real" (1968). *Communications*, 11, 84-90; y "La escritura del acontecimiento" (1968). *Communications*, 12, 108-113.

Así como De Marinis advertía acerca de la perspectiva evolucionista y determinista de la historia teatral y sus categorías metahistóricas, De Certeau señala que es preciso diferenciar los órdenes que determinan tanto los *usos* como las *significaciones* de los hechos con el fin de comprender no sólo cuál es la relación histórica entre esos órdenes, sino cuales son nuestros propios medios para interpretar los hechos *fielmente*.

En el caso de nuestra investigación, las tendencias escénicas que constituyen nuestro objeto de estudio ponen en crisis los fundamentos sobre los que se asienta la concepción del teatro occidental moderno; nuestro objeto nos propone un primer desafío, ¿qué es el teatro? La pregunta no busca una respuesta ontológica, sino que advierte acerca de la necesidad de interrogarse acerca de los modos en que funcionan los *hechos* según diferentes paradigmas historiográficos, estéticos e ideológicos, a su vez social e históricamente determinados. Es preguntarse, también, acerca de nuestras propias condiciones de legibilidad del fenómeno teatral.

b. Sociología de la cultura

De Marinis (1997) advierte acerca de dos abordajes de la relación teatro/sociedad: un sociologismo mecanicista que se conforma con hacer de la creación teatral un reflejo de las condiciones sociales generales; y un idealismo de la *estética pura* o del formalismo que pretende reivindicar la total autonomía de la obra de arte respecto de la sociedad y de la historia. Alrededor de la década del sesenta, sin embargo, la sociología del teatro puede superar este doble obstáculo intentando establecer formas más fluidas entre las categorías en cuestión. Desde esta perspectiva, la sociedad es un conjunto dinámico de niveles cuyo funcionamiento histórico no es paralelo o

convergente y sus lapsos de transformación tampoco son idénticos; se concibe como una estratificación transversal que permite explicar los fenómenos de supervivencia de contradicciones y conflictos entre un nivel y otro.

Se trata, como puede verse, de una revisión crítica de la relación *base* y *superestructura* de la teoría marxistas que encuentra, entre otros estudios, la teoría cultural de Williams ([1989] 2002) que propone las nociones de *proyecto* y *formación* para aprehender la relación entre el proyecto intelectual o artístico y su formación social. No le interesa estudiar una formación de la cual algún proyecto es ilustrativo, ni un proyecto que podría relacionarse con una formación entendida como su contexto o marco. En este sentido, la teoría cultural se ocupa de estudiar las relaciones entre las numerosas y diversas actividades humanas que histórica y teóricamente se agruparon de esta manera, y en especial de explorar estas relaciones a la vez como dinámicas y específicas dentro de situaciones históricas globales. Williams advierte también acerca de la dimensión histórica que atraviesa no sólo los objetos de investigación, sino también la propia teoría, cuestión que representa uno de los problemas teóricos centrales de la teoría cultural y que una mirada autorreflexiva no puede dejar de considerar.

El teatro también ha ofrecido algunas metáforas epistemológicas para la comprensión de los fenómenos sociales. La noción de *theatrum mundi*³ propone, desde tiempos muy antiguos, un vínculo entre el teatro y la sociedad. Sin embargo, esta idea cobra nuevas aristas en las sociedades industriales modernas y sus tecnologías mediáticas y del espectáculo (fotografía, cine, medios masivos de comunicación). La noción de *sociedad del espectáculo* (Debord [1967] 2008) sintetiza no sólo un nuevo

³ Metáfora inventada en la Antigüedad y en la Edad Media, y generalizada por el teatro barroco, que concibe el mundo como un espectáculo escenificado por Dios e interpretado por actores humanos carentes de envergadura. (...) También es el término adecuado para los espectáculos interculturales que Barba prepara como colofón de los seminarios-taller de ISTA que reúnen a los maestros orientales con los actores occidentales. (Pavis, 1998^a: 476)

umbral en la relación teatro/mundo, sino un verdadero punto de inflexión en los modos de producción, circulación y consumo de los bienes culturales. El espectáculo, en términos de Debord no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre personas mediatizada a través de imágenes. El espectáculo, en este sentido, es un dispositivo social que regula (disciplina y controla) a la vez los objetos y los vínculos interpersonales.

La perspectiva a la vez histórica y social que va del *theatrum mundi* a la *sociedad del espectáculo* encuentran, según De Marinis (1997), por lo menos tres ámbitos de reflexión: el primero, filosófico, para el cual el desarrollo tecnológico de la sociedad industrial y posindustrial se concibe como un proceso de desrealización que atraviesa la trama social (real/virtual, simulacro/realidad, etc.); el segundo, los estudio de las comunicaciones de masas, en el que la sociedad de la información se plantea también como sociedad del espectáculo (los *mass media* alterando la relación hecho/noticia, realidad/imagen); y el tercero, en el que la metáfora teatral se aplica tanto a momentos claves de la vida social (ceremonias, rituales, en donde se elaboran los conflictos sociales latentes), como a las prácticas de la vida cotidiana (donde las relaciones interpersonales están socialmente determinadas por un repertorio de habilidades y técnicas compartidas y tipificadas). Estos enfoques retroalimentan, a su vez, la práctica y la teoría del teatro contemporáneo, en la medida que asumen la producción escénica ya no en los términos de reproducción mimética sino de producción de lo real, de la vida, de lo social.

c. Semiótica

La teoría de los discursos sociales (Verón, 1997, 2005) agrega una tercera perspectiva de análisis: la de la *semiosis social* entendida como dimensión significativa de los fenómenos sociales.

El estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido no desconoce que los modos de organización social, su estructuración y sus relaciones de su producción, así como la naturaleza y el juego de los conflictos estén determinados por otros factores; pero considera que la teoría de los discursos sociales es uno de los capítulos fundamentales de una teoría sociológica, en tanto la producción de sentido es el fundamento de las llamadas *representaciones sociales*. Sin caer, por otro lado, en el reduccionismo semiótico de observar todo fenómeno social como fenómenos significantes, la teoría de los discursos sociales propone estudiar el problema específico de los modos de comportamiento del sentido.

Con respecto al funcionamiento social, la teoría de los discursos no prejuzga acerca de su homogeneidad o su coherencia significativa; en efecto, la semiosis no manifiesta la misma modalidad en todos los sistemas sociales, ni estos tienen algún tipo de unidad significativa.

Finalmente, el modelo de la semiosis da cuenta de una red interdiscursiva donde se articulan instancias de producción, circulación y consumo; lo que implica: en primer lugar, que no se pueden inferir de una manera directa y lineal los efectos de sentido de un discurso (sus lecturas) sobre la base de la descripción de sus condiciones de producción en la medida que puede haber desfases entre los polos de la relación (desfase que representa el principio constitutivo de la historia de los discursos). En segundo lugar, el concepto de circulación designa el proceso a través del cual el sistema

de las relaciones entre producción y recepción es engendrado socialmente. En tercer lugar, el analista de los discursos sociales realiza lecturas de esos discursos, siempre está situado en reconocimiento. Aunque su posición no coincide con la de los receptores de los conjuntos textuales sometidos al análisis, su lectura está igualmente inmersa en la red interdiscursiva de la *semiosis social*.

La investigación

Nuestro trabajo en torno al Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella se inicia en el año 2006 como un interrogante acerca de un fenómeno que veíamos repetirse en los estudios del teatro argentino: una mención obligada sobre dicha institución que no llegaba, sin embargo, a desarrollar un conocimiento profundo acerca del mismo. Las lecturas de Perlas Zayas de Lima y King nos ayudan a configurar un panorama más preciso aunque las perspectivas actuales del espectáculo hacían necesario, a nuestro entender, una revisión de los modelos de análisis.

Por otro lado, los estudios en artes visuales (Giunta [2001] 2008; Longoni y Mestman [2000] 2008; Katzenstein [2004] 2007, King [1985] 2007), ofrecían otros materiales de investigación y nuevas perspectivas de análisis acerca de fenómenos como los *happenings* y el *arte de acción* de la época, pero su escasa vinculación con los estudios del teatro y artes escénicas en general, afirmaba nuestra intención de investigar los cruces productivos entre aquellos campos disciplinares.

Finalmente, nuestro trabajo en el Archivo ITDT de la Universidad Torcuato Di Tella, nos permite acercarnos a una importante cantidad de material documental (programas de espectáculos, catálogos, memorias institucionales, textos dramáticos,

guiones escénicos, fotografías, registros sonoros de espectáculos). El procesamiento de datos implicó, a su vez, una instancia de reflexión crítica a la luz de las reflexiones actuales en torno al estatuto de los estudios historiográfico y el tratamiento de las fuentes documentales. Resulta ineludible señalar tanto los lugares institucionales, como las prácticas sociales y los procesos de lectura/escritura (De Marinis, 1997) puestos en juego tanto en la configuración del archivo y las memorias. Brevemente, archivo y memoria se constituyen como estrategias de legitimación de prácticas, discursos, tradiciones de una sociedad o institución proyectadas, principalmente, a su reconocimiento en el futuro.

Desde esta perspectiva, el Archivo del ITDT, en tanto reservorio de la memoria histórica de la propia institución, deja entrever en la organización, selección y tratamiento de sus documentos no sólo su significación actual para la Universidad Torcuato Di Tella (y su historia), sino sobre todo en relación a las representaciones que da a la sociedad de sí misma.

En la reedición del trabajo de King ([1985] 2007), el autor señala que durante los años de su investigación (1978-1980), el Instituto tenía, además de la biblioteca, todos los registros del Di Tella: “todo estaba disponible en una miriada, si bien no clasificada, de cajas de cartón”. Actualmente el Archivo está en proceso de digitalización, aunque el material correspondiente al Centro de Experimentación Audiovisual continúa en cajas de cartón y algunas de ellas se han extraviado. El procesamiento de datos y su análisis intenta reponer, en la medida de lo posible, la significación social de construcción de un archivo/memoria institucional tanto en el contexto de los años 60 como en la actualidad.

Siguiendo los lineamientos metodológicos de la teoría de los discursos sociales, nuestra investigación se centra en el estudio de un corpus documental heterogéneo

(textos escritos, imágenes, sonido). En tanto *textos* (objetos concretos, de materialidad significativa diversa y organizados a partir de los saberes, técnicas y restricciones que constituyen los lenguajes, medios, dispositivos y géneros implicados en todo fenómeno de significación) han sido tomados del archivo cultural y representan el punto de partida del análisis discursivo, que consiste en la identificación de las propiedades o marcas que permitan vincular aquellos discursos con algunos de los discursos que hicieron posible su producción (condiciones de producción), como con aquellos otros que se establecen como sus lecturas (condiciones de reconocimiento). Partiendo de los productos (los textos), se busca reconstruir el proceso de producción de sentido en tanto fenómeno interdiscursivo.

Las lecturas de la historia del teatro sobre el Di Tella representan una primera aproximación al fenómeno (diacrónica); en la segunda parte, estudiaremos las condiciones de producción y los efectos de lectura a nivel sincrónico (crítica teatral, recepción por parte del público y los artistas). En la tercera sección, finalmente, proponemos una lectura de algunos de los espectáculos producidos en la sala del Di Tella desde la perspectiva del *teatro posdramático* a la luz de la revisión de las categorías de vanguardia y experimentación en el contexto del proyecto modernizador argentino de los años 60.

Existe una asimetría entre las condiciones de producción y recepción: mientras que una vez producido un discurso en determinadas condiciones, éstas serán siempre las mismas; la recepción, la lectura, en cambio, puede modificarse indefinidamente (las diferentes lecturas de la crítica, de la historia y la que realizaremos aquí son ejemplo de ello).

Es importante señalar que los discursos en producción y en reconocimiento *forman parte* de las condiciones productivas y no *son* esas condiciones en su totalidad. Primero, porque las condiciones de producción y de reconocimiento de un discurso no son sólo discursivas. Segundo, porque hay otros discursos que, siendo parte de las condiciones de producción y de reconocimiento, no estarán incluidos en este análisis en la medida que no responden a la perspectiva (o nivel de pertinencia) establecida para esta investigación, a saber: las reflexiones en torno a la noción de *posdramaticidad*.

Finalmente, con respecto de este nivel de pertinencia, el paradigma teatral *posdramático* pone de manifiesto un proceso de transformación del teatro occidental contemporáneo como producto de la crisis del paradigma teatral moderno y sus fundamentos: la configuración de un universo ficcional cerrado y autónomo con respecto a la instancia de representación; la constitución del personaje como sujeto de la acción psicológicamente determinado; el lugar hegemónico del texto dramático y la palabra en detrimento del resto de los lenguajes escénicos; y el género naturalista y su verosímil mimético.

Desde esta perspectiva *posdramática*, consideramos que el *proyecto de experimentación audiovisual Di Tella* no sólo da cuenta del umbral histórico que significó la década del 60 en el pasaje del *teatro dramático/posdramático*; sino que representa, para el caso argentino, su exponente más representativo. ¿Por qué ha despertado, sin embargo, un escaso interés en los estudios teatrales? Como señalamos anteriormente, el análisis de su entramado discursivo nos permita ampliar el campo de saber teatral sobre un objeto ineludible a la hora reflexionar acerca del teatro contemporáneo.

Capítulo 2. El Instituto Di Tella y los estudios teatrales

Introducción

En las últimas décadas, los estudios historiográficos han realizado, desde diferentes perspectivas de análisis, una revisión crítica y autorreflexiva de sus propios paradigmas epistemológicos. En tanto se pone de relieve las mediaciones discursivas propias del proceso de construcción del relato histórico, entran en crisis el estatuto ontológico de los objetos de estudio, el rol del historiador y los mecanismos de selección, organización y exclusión de todo relato histórico.

En este trabajo nos proponemos analizar los siguientes textos históricos: Luis Ordaz ([1968] 1999)¹, Raúl Castagnino (1968), Néstor Tirri (1973), Lilian Tschudi (1974), Perla Zayas de Lima (1983), John King ([1985] 2007), Osvaldo Pellettieri (1997, 1989 y 2003), Oteiza (1989) y Beatriz Trastoy (2003) con el propósito de esbozar una revisión crítica de los fundamentos epistemológicos que guían las historias del teatro argentino de la década del 60.

Las historias en cuestión presentan una gran homogeneidad con respecto a la organización y selección de los hechos narrados. En primer lugar, el teatro argentino de la década del 60 se presenta como la continuidad de una larga tradición, la del *teatro independiente*, que tiene sus orígenes en la década del 30. Se establecen paralelismos en lo que respecta a la organización de la actividad teatral (la conformación de grupos y escuelas, la recepción de la literatura dramática europea y norteamericana, etc.) y al contexto socio-cultural (modernizaciones de 1930 y de 1960). A su vez, se presenta

¹ Luis Ordaz publica este texto por primera vez en 1968 (en fascículos semanales); luego tiene una primera reedición entre 1979 y 1982 y finalmente el Instituto Nacional de Teatro lo reedita en 1999. Cfr.: Lafforgue, Jorge, *Prólogo* (en Ordaz, 1999:6).

como un período de crisis y profundos cambios para el *teatro independiente*, en la medida que la profesionalización de los teatristas y la maduración de un método de actuación (el stanislavskiano) que renueva, a su vez, las prácticas de dramaturgos y directores llevan al programa del *teatro independiente* a enfrentarse con sus propias limitaciones.

En segundo lugar, la década del 60 se visualiza como un momento de recambio generacional, cuyos protagonistas son los representantes de dos tendencias denominadas, en términos generales, *realista* y *vanguardista*. Otras prácticas teatrales denominadas por las propias historiografías como *experimentales*, quedan relegadas a una breve referencia (Pelletieri, 1997), a la descalificación (Tirri) y sólo en algunos casos tiene un desarrollo mayor (Zayas de Lima y King).

Las tipologías utilizadas por estas historias para clasificar a sus objetos de estudio apuntan a modos de producción y tendencias estéticas; algunas organizan, a su vez, sistemas antitéticos: *teatro comercial e independiente* (Castagnino y Ordaz), *realismo reflexivo* y *neovanguardia absurdista* (Pelletieri), que quedan superados al final del relato. El final se proyecta en una doble acepción, como clausura del relato y como proceso de evolución de los acontecimientos que ha permitido alcanzar determinados fines (mayor valor artístico, mayor compromiso político, etc.). Estos fines u objetivos se proponen como *naturales* con respecto a los acontecimientos relatos, borrando los juicios estéticos e ideológicos que han guiado la organización y selección de los mismos, así como su relación causal (Castagnino y Ordaz).

El *canon* teatral argentino de la década del 60 se organiza, en gran medida, a partir de la historia de las poéticas de los autores dramáticos y sus obras; pero teniendo en cuenta que la noción de *canon* deja de ser sinónimo de “lista de obras importantes”,

aquí consideraremos las reglas y los procesos constructivos del mismo en tanto “producto de evaluaciones sociales, condiciones de legibilidad e ilegibilidad y coyunturas históricas que fijan las reglas y los límites del arte” (Cella, 1998:14). Una manera de acercarnos a este *canon* teatral será indagar lo que queda en los márgenes del mismo: el llamado *teatro comercial* y la *tendencia experimental*. Para ambos, se considerará su escaso desarrollo y su descalificación estético-ideológica; a lo que se sumará, en el segundo, la incertidumbre acerca de su estatuto teatral. El análisis de esta segunda categoría en los discursos históricos nos permitirá, a su vez, esbozar una problemática que recorre los estudios teatrales desde por lo menos la década del treinta del siglo XX: ¿Cuál es el objeto de estudio teatral? ¿El texto dramático o el espectáculo? (De Marinis, 1997).

Configuración de los relatos historiográficos

Haremos un primer abordaje a los textos históricos considerando sus respectivas configuraciones narrativas y explicativas. En primer lugar, el relato puede poner en escena la propia actividad narrativa o, por el contrario, crear el efecto de un relato *transparente* y *objetivo*, la autopresentación de los hechos en su encadenamiento cronológico. Como ejemplo de este último:

El teatro independiente había trabajado ante todo dentro de un marco realista-naturalista, aunque hacía concesiones a otras formas teatrales con reposiciones de obras anteriores en la tradición del grotesco. Sin embargo, después de 1955 el teatro moderno se asimiló cada vez más al realismo, con exclusión de otras formas. A fines de los años 50 una generación de jóvenes dramaturgos empezó a interpretar la sociedad argentina utilizando pautas realistas o naturalistas. Uno de los precursores de este grupo, como hemos mencionado, fue Carlos Gorostiza, cuya obra *El puente* (1948) prestó atención a los cambios sociales producidos

por el peronismo. Su ejemplo fue seguido una década más tarde, por Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Ricardo Halac, Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik y Sergio de Checco, interesados en explorar los problemas políticos y sociales argentinos a través de las formas del drama naturalista-realista. (King, 1985: 31)

Como ejemplo de relato que pone en escena su propia actividad narrativa, en cambio, tenemos el siguiente fragmento, cuyos deícticos temporales: *ahora* y *hoy*, pone en perspectiva el relato histórico con el presente de la actividad narradora:

Subrayar la relación entre *El puente* y la serie de estrenos que comenzaron a registrarse doce años más tarde, es una apreciación crítica factible sólo ahora: no es improbable que ninguno de los autores jóvenes mencionados haya tenido conciencia de ello, durante algún tiempo al menos. Hoy es posible comprobar, sin embargo, que un par de rasgos establecen una comunicación retrospectiva con la *opera prima* de Gorostiza, que el movimiento del 60 no puede encontrar con tanta claridad en ningún otro antecedente. Uno de los rasgos es histórico-social: la repercusión indirecta del peronismo. El otro es un sensible acceso a formas y procedimientos que responden a una tendencia estética: el naturalismo. (Tirri, 1973: 89)

A su vez, ambos párrafos presentan las características de explicaciones genéticas; o sea, explicaciones que seleccionan y organizan una serie de hechos a partir de una lógica causal en que si un hecho subsigue a otro, el segundo sucedió a causa del primero (Zamudio y Atorresi, 2000: 16). Tanto en la cita de King como en la de Tirri, el criterio de pertinencia en la selección de los hechos es el de la historia teatral como *continuidad* y *causalidad* de factores estéticos (la tendencia naturalista-realista) y socio-políticos (las repercusiones del peronismo) cifrados en *El puente*. Mientras que en la cita de King la narración borra las huellas del narrador en el relato, presentándose como un discurso *objetivo*; en el caso de Tirri, en cambio, podemos encontrar la temporalidad discursiva del presente de la enunciación, así como las operaciones que organizan y legitiman dicho discurso

(“una apreciación crítica factible”, o sea: “la distancia temporal autoriza a hacer esta lectura”). Las explicaciones de estas citas construyen, finalmente, un lector no especializado que puede acceder a la información sin poseer conocimientos específicos sobre el tema.

Como contrapartida de los fragmentos anteriores en tanto discursos de tipo divulgativo, el texto de Pelletieri (1997) presenta las características del discurso académico: utilización de categorías de análisis compartida por otros campos disciplinares pero específicas en cuanto a su utilización (como la noción de *microsistema teatral*²) y la periodización del teatro independiente en *tres momentos o fases*

1. La primera fase (1930-1949), de culturización, se planteó la modernización como ruptura con el microsistema teatral anterior. (...)
2. En la segunda fase (1949-1959), de nacionalización, siguió pesando el encono hacia lo comercial, pero se atenuó el nihilismo frente a la tradición. (...)
3. La tercera fase (1960-1967), de reflexiva modernización, de acuerdo con la teoría de Fowler, que compartimos, fue al mismo tiempo la primera fase del microsistema teatral del 60 (...). (Pelletieri, 1997:40)

Si bien la voz enunciativa se hace presente en el texto, la misma se presenta como un *nosotros* (implícito) que produce un efecto de objetividad en la medida que introduce a una comunidad (académica) que legitima el discurso. La misma pronto se hace presente en la utilización de un léxico especializado que a su vez explicita las relaciones intertextuales con una serie de autores y campos del saber. Si bien, como

² “Al hablar de sistema literario y por extensión de sistema teatral, aludimos a lo que comúnmente se denomina tradición teatral.” El autor define *sistema* como el texto o conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia, cuya nota dominante es su dinamismo, su constante evolución. *Subsistema* es definido como las divisiones internas de dentro del sistema, cambios en los distintos niveles del texto, en su evolución o en su recepción. *Microsistema* es definido como las manifestaciones peculiares de distintos tipos de textos dramáticos y espectaculares dentro de los subsistemas. (Pelletieri, 1997:14)

señalábamos más arriba, estos términos son compartidos por varias teorías y no ofrecen gran dificultad de comprensión para quienes se hayan iniciado en el estudio de las mismas, suponen ciertos conocimientos específicos diferentes a los exigidos por las citas de King y Tirri. Los objetos referenciales del discurso son, al mismo tiempo, los acontecimientos del pasado y los conceptos teóricos mediante los cuales periodiza y caracteriza a dichos acontecimientos. Es un discurso que se apoya, más que los otros dos, en un discurso previo (retomado mediante la presencia de citas bibliográficas), de los que parte para seguir en la misma orientación o en una orientación diferente, es decir, para adscribir a una línea de investigación o para polemizar con ella.

Teatro independiente y teatro comercial

La noción de *teatro comercial* queda apenas instalada en el caso de King: “El teatro “independiente” de Buenos Aires data de principios de la década del 30, cuando Leónidas Barletta fundó el Teatro del Pueblo (tomando el nombre de los textos pioneros de Romain Rolland). Se trataba de un intento de romper con el teatro comercial que dominaba el gusto del público en esa época.” (1985:29); y en el caso de Pellettieri, cuando señalaba más arriba: “En la segunda fase (1949-1959), de nacionalización, siguió pesando el encono hacia lo comercial, pero se atenuó el nihilismo frente a la tradición”. En el texto de Castagnino y de Ordaz la noción de *teatro comercial* adquiere claras connotaciones negativas:

(...) si se alertaron esperanzas de recuperación para la escena profesional, se debieron en gran parte la influencia de la rama independiente que ha aportado sentido de responsabilidad, disposición para el estudio, inquietudes innovadoras, plumas creadoras, sentido del teatro como integración, como equipo. El teatro

comercial no ha logrado todavía desprenderse totalmente del lastre del “divismo”, de las cadenas económicas, de ciertas plumas venales, de trabas gremialistas ajenas a la vocación artística. Gravitan aún en él autores que sirven al mal gusto populachero y que acuden a las viejas recetas de títulos en pareados y *clagues* instruidas para subrayar latiguillos patrioterros y alevosías sentimentales. Lamentablemente, la crisis económica que sufre el país, intensificada desde 1966, ha asestado rudo golpe a los teatros independientes y hoy, 1967, ha retraído sus actividades de manera alarmante. (Castagnino, 1968:164)

Mientras el sainete porteño le corresponde reflejar la etapa tumultuosa que cubre la media centuria que abarca el oleaje inmigratorio (con el adensamiento del simple jugueteo pintoresco por el entañamiento tragicómico del “grotesco criollo”) el movimiento de elencos independientes es la reacción que aparece dentro de nuestro propio organismo teatral (como anticuerpo siempre alerta y de intervención oportuna y exacta), para neutralizar el bastardeo comercial en el que se ha hundido a la escena nacional, y devolverle a los causes normales para su continuidad y completo desarrollo. (...) lo que debe perseguirse, a partir de su agotamiento, no es la simple revitalización y mera continuidad, sino la superación de lo realizado, puesto que otros son los tiempos que se viven y distintas sus exigencias históricas. Ya se está logrando algo que resulta difícil y por eso no es muy común, a pesar del empeño: actuar con entera independencia, pero partiendo de un auténtico concepto de lo profesional. Profesional en el doble sentido: económico (poder vivir, como artistas, de la dedicación de cada uno) y ético (por profesar, en una entrega total y responsable, con rigor absoluto, alentados por una fuerza mística que, en la circunstancia, se refiere al arte teatral). (Ordaz, 1999: 406)

Como en las citas anteriores, éstas últimas se basan en razonamientos desarrollados por relaciones lógicas de hipótesis-conclusión, causa-consecuencia, razón-resultado (Zamudio-Atorresi, 2000:29-30). Mientras que las citas anteriores buscarían modificar las representaciones del lector, *hacerle saber* determinados procesos de la historia del teatro argentino amparando sus razonamientos en los objetos a los que ha hecho referencia (tanto empíricos como conceptuales); en el caso de los textos de Castagnino y Ordaz, se apela a una serie de adjetivaciones que modelizan a los objetos de manera antagónica y excluyente (dejando en un segundo plano la comprobación del razonamiento desarrollado), son de naturaleza evaluativa. En este sentido, más que

fragmentos explicativos serían fragmentos argumentativos que buscan convencer al lector acerca de los valores (éticos y estéticos) del *teatro independiente* en relación al *teatro comercial*.³

Estas tipologías textuales -narración, explicación y argumentación- otorgan la estructura general a los relatos historiográficos que conforman nuestro corpus, organizando no sólo el encadenamiento de los contenidos, sino también su configuración textual. Asimismo, podrán observarse como una constatación en los próximos análisis.

En cuanto a las instancias de producción de estos discursos podemos distinguir tres *lugares*: el lugar concreto de la comunicación (entendida ésta como un acontecimiento puntual que ocurre en la intersección de un tiempo y un espacio determinado), el lugar institucional y el lugar ideológico (Zamudio y Atorresi, 2000:44)⁴. Con respecto al primero, hemos observado el funcionamiento (por presencia u omisión) de algunas de las marcas discursivas (deícticos) que señalan a los interlocutores y a las coordenadas espacio-temporales de la situación comunicativa. En las dos últimas citas podemos encontrar marcas como: “Lamentablemente, la crisis económica que sufre el país, intensificada desde 1966, ha asestado rudo golpe a los teatros independientes y hoy, 1967, ha retraído sus actividades de manera alarmante.” (Castagnino, 1968:164); ó: “Ya se está logrando algo que resulta difícil y por eso no es muy común, a pesar del empeño: actuar con entera independencia, pero partiendo de un

³ La argumentación puede definirse como el conjunto de estrategias discursivas que se ponen en práctica para lograr la adhesión del destinatario al punto de vista que se presenta para su validación. Para lograr la adhesión buscada, el buen argumentador se valdrá de muy diversos recursos, que van desde los razonamientos más objetivos a la seducción más sutil y los reclamos más vehementes. Narraciones, descripciones, instrucciones, explicaciones pueden transformarse, en última instancia, en material argumentativo con tal que se las enmarque en un texto para convencer. Aquí ya no se persigue la verdad sino la aceptabilidad. (Zamudio y Atorresi, 2000:36)

⁴ Los autores caracterizan estos tres lugares para los discursos explicativos y argumentativos; nosotros hacemos extensiva esta caracterización para todos los tipos de discursos aquí analizados.

auténtico concepto de lo profesional” (Ordaz, 1999: 406). Pelletieri, por su parte, también apela a un “hoy” de la enunciación para señalar la importancia que el Teatro Independiente tendría no sólo para el teatro de la década del 60 sino también para el teatro actual (actualidad que, por otro lado, justifica la pertinencia de su estudio, y del trabajo en cuestión): “todavía hoy, a más de veinticinco años de su decadencia y desaparición como microsistema teatral, sus *tics*, sus mitos, sus creencias, parte de sus utopías, se encuentren diseminadas en nuestro teatro” (1997:39). El lugar institucional será considerado más adelante en los aspectos que atañen a los fundamentos epistemológicos que guían los relatos historiográficos, vinculados a su vez, estrechamente, con el lugar ideológico.

Realismo, vanguardia y experimentación

Para la década de 1960 los relatos históricos organizan, en líneas generales, el siguiente mapa:

En la década del 60, el quehacer teatral argentino se escinde cuanto menos, en tres orientaciones nítidas: una es de carácter realista-naturalista; otra corresponde a la llamada vanguardia, y la tercera es de corte experimental. La primera de ellas se edifica sobre las ruinas del teatro independiente, que quema sus últimas posibilidades hacia 1960 (había alcanzado su punto culminante a mediados de la década anterior), y contará con siete u ocho dramaturgos de interés que, si bien no involucran valores trascendentales en la literatura dramática argentina, al menos –y evaluados en perspectiva histórica- cumplirán un rol de transición y depuración considerablemente importante. La que pudo denominarse “vanguardia argentina”, en cierto modo por repercusión del correspondiente movimiento europeo (el teatro del absurdo y sus derivados), tuvo en Griselda Gambaro (*El desatino, Los siameses, El campo*), Eduardo Pavlovsky (*Robot, Robot 2, Absur-2*, entre otras) y Alberto Adellach (*Homo dramaticus*) sus principales cultores; con el tiempo, sin embargo, Pavlovsky y Adellach evolucionaron hacia expresiones de cierto realismo alegórico, rico en ideas, con

piezas como *La cacería*, *La mueca* y *El Señor Galíndez*, del primero, y *Chau papá*, del segundo.

Finalmente, las prácticas experimentales localizaron en el Instituto Di Tella su centro de operaciones, con resultados dispares, casi siempre producto de frivolidades estéticas de moda, pero en todo caso nunca exentas de audacia; la carencia de un programa de acción coherente determinó que, a su desaparición en 1970, no sobreviviera ningún movimiento capaz de continuar la experimentación en otro ámbito, y el paso de algunos grupos interesantes (Yezidas, Lobo), quedaron sólo como el recuerdo de fugaces destellos circunstanciales. (Tirri, 1973:11-12)

Vale señalar que tanto Lilian Tschudi (1974) como Perla Zayas de Lima (1983) propone otras clasificaciones, pero tanto sus respectivos corpus de análisis (textos dramáticos) como sus respectivas caracterizaciones presentan coincidencias con respecto a las clasificaciones de los otros autores.

Siguiendo la clasificación propuesta por Tirri más arriba, el *realismo* se presenta como la continuidad del teatro independiente inmediatamente anterior; continuidad dada, según Tirri (y también según Castagnino, Ordaz, King y Pelletieri), por factores estéticos (formas y procedimientos realista-naturalistas) y socio-políticos (repercusión del peronismo). En lo que respecta a los factores estéticos, estas historias destacan la influencia de los dramaturgos norteamericanos y la sistematización de un método de actuación que modifica tanto los procesos de creación del autor como las estéticas de sus textos dramáticos:

El realismo reflexivo es un microsistema realista iniciado en el Río de la Plata por *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac con dirección de Augusto Fernández. Su concreción llegó por la mezcla de la poética de Arthur Miller con la textualidad realista preexistente en el país –costumbrismo, microsistema de Florencio Sánchez, refuncionalizado por Gorostiza en la década anterior-. Esta tendencia pudo ser puesta en escena debido a la consolidación de la práctica escénica y la preparación de actores stanilavskiano-strasbergianos. (Pelletieri, 1997:109)

(...) reemplazados los grupos independientes por pequeños talleres (cuyo acento pedagógico debe atribuirse a la seriedad que han restituido a la investigación dramática maestros como Hedy Crilla –sin duda la primera- Roberto Durán, Juan Carlos Gené, Carlos Gandolfo, Carlos Augusto Fernández y Agustín Alezzo, entre otros), la interacción de actores y dramaturgos integrados en la labor de escuela ha sido decisiva. (Tirri, 1973: 74)

El teatro independiente había trabajado ante todo dentro de un marco realista-naturalista, aunque hacía concesiones a otras formas teatrales con reposiciones de obras anteriores en la tradición del grotesco. Sin embargo, después de 1955 el teatro moderno se asimiló cada vez más al realismo, con exclusión de otras formas. A fines de los años 50 una generación de jóvenes dramaturgos empezó a interpretar la sociedad argentina utilizando pautas realistas o naturalistas. Uno de los precursores de este grupo, como hemos mencionado, fue Carlos Gorostiza, cuya obra *El puente* (1948) prestó atención a los cambios sociales producidos por el peronismo. Su ejemplo fue seguido una década más tarde, por Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Ricardo Halac, Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik y Sergio de Checco, interesados en explorar los problemas políticos y sociales argentinos a través de las formas del drama naturalista-realista. (King, [1985] 2007: 56-57)

En lo que respecta a la continuidad dada por factores socio-políticos, el peronismo se vuelve un pasaje obligado del derrotero político argentino del período y el teatro, según una parte importante de las historias que configuran nuestro corpus, no es ajeno a ese proceso. El punto inicial de la mirada teatral sobre el fenómeno político del peronismo se localiza (según estas historias) a fines de la década del cuarenta en *El puente* (Carlos Gorostiza; estrenada en 1949) y encuentra su punto de giro a principios de la década del setenta con *El avión negro* (Grupo de autores: Cossa, Rosenmacher, Somigliana y Talesnik; estrenada en 1970)

Tomaremos tres ejemplos: Castagnino caracteriza el golpe militar al gobierno de Perón como una “revolución anhelada para reimplantar la libertad de los individuos, pero una revolución sin brújula, [que] cae en manos de ambiciosos” y tiene como consecuencia la ruptura de la dinámica generacional, cuya consecuencia es una “profunda incomprensión entre los jóvenes y no jóvenes”, también señala una

“dramática comprometida” entre los autores más jóvenes cuya politización se orienta “hacia las izquierdas” (1968: 182-183).

Por su parte, Tirri señala que la aparición del peronismo en el teatro no interesa en cuanto asunto al que se hace referencia, sino en cuanto a “los resultados de una transformación social: el surgimiento de la clase media”, cuyo recorrido puede verse desde los muchachos de *El puente* (hijos de trabajadores y pequeño comerciantes), hasta los “desorientados jóvenes de clase media” que diez años después aparecen en *Nuestro fin de semana* (Roberto Cossa, 1964), *Estela de madrugada* (Ricardo Halac, 1965), *¿A qué jugamos?* (Carlos Gorostiza, 1968) *La fiaca* (Ricardo Talesnik, 1967) como “despojos de un proceso no acabado” (1973: 89-90).

Finalmente, Ordaz explica que *El avión negro*, “especie de revista política, compuesta por sketches (...) en la que se planeta, en forma irónica y burlesca, el posible retorno al país del líder popular Juan Domingo Perón, que se encuentra en el exilio” cumple el ciclo del realismo crítico iniciado por Halac en 1961 con *Soledad para cuatro* (1999: 391); cita en la que puede observarse tanto el tópico peronista como las razones estéticas por las que el autor considera como culminada la estética realista: un viraje hacia la revista política.

Con respecto a las otras dos orientaciones, la *vanguardia* y la *experimentación*, algunos autores las consideran como una única tendencia contenedora de todo aquello que no es *realista*. Caracterizando al teatro que surgía a principios de los años 60 como “serio, ortodoxo y comprometido”, cuyo tema era principalmente “la frustración de la clase media después del peronismo” (obsérvese los puntos de coincidencia con el tratamiento dado al *teatro realista* más arriba: su compromiso, su vinculación con el peronismo y la clase media), King señala que el Di Tella (y también el grupo Yenesí)

ocupa el vacío dejado por aquel teatro en lo que se refiere a “formas no tradicionales, y a menudo no verbales del teatro”, “aspectos de lo que se ha calificado como teatro “alternativo”, según lo ilustran el trabajo de compañías como el *Living Theater* y el *Open Theater* en Estados Unidos, o el *Laboratorio Teatral* de Grotowski en Polonia” ([1985] 2007: 57).

Castagnino también indica que, frente a un teatro “comprometido”, se insinúa una corriente que escapa al realismo fotográfico con “evidentes influjos del expresionismo” a la par de un grupo de jóvenes autores que “capta con nuevas técnicas, a las cuales no es ajeno el viejo realismo, la idiosincrasia del hombre argentino actual” (1968:165). Ordaz (1999) señala la presencia de grupos “decididamente experimentales que frecuentan la dramática de la vanguardia universal [y] constituyen un campo de actividad práctica e incitante para las creaciones de ruptura y avanzada”(388). Pelletieri (1997), por su parte, denomina *neovanguardia* a las tendencias nucleadas en el Instituto Di Tella, caracterizadas, a su vez como: de la creación colectiva, el *happening* y el absurdismo (157)⁵.

Zayas de Lima (1983), por su parte, realiza una diferenciación conceptual entre *teatro experimental*, *de vanguardia* y *de ensayo*⁶, con la intención de complejizar el fenómeno y proponer ella misma una clasificación de su corpus a partir de estas definiciones:

⁵ El autor señala como ejemplos del *happening* a *Vivo-Dito* (1964) de Alberto Greco, *Simultaneidad en Simultaneidad* (1966) de Marta Minujín y *¿Por qué somos tan geniales?* (1966) de Eduardo Costa y Roberto Jacoby. Sin embargo, el *Vivo-Dito* de Greco no fue realizado en el Di Tella y según denominaciones actuales sería más apropiado denominarlo *performance* o *arte de acción*; *¿Por qué somos tan geniales?*, por otra parte, era un afiche publicitario colocado en la calle Florida, más próximo al *arte de los medios de comunicación* que a un *happening* y sus autores fueron Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Jiménez.

⁶ La autora toma estas definiciones de: Veinstein, André (1968). *Le théâtre experimental (Tendances et propositions)*, París : La renaissance du Livre.

(...) lo experimental en el teatro supone un estudio práctico, desinteresado. Los espectáculos experimentales no intentan demostrar algo, solamente plantean preguntas, y aparecen a menudo como una prueba de mise en oeuvre. (...) El teatro de ensayo implica la producción de una obra o una serie de obras acabadas, conforme a una concepción o una fórmula artística que es o se considera original. (...) Por su parte, el teatro de vanguardia se declara teóricamente un teatro reformador o revolucionario por el descubrimiento de contenidos o de formas nuevas donde la producción, considerada como acabada, se colocará en un momento dado, en la cabeza de la evolución artística (168).

El fragmento de Tirri que abre este apartado daba cuenta del juicio de valor estético del autor con respecto a las prácticas experimentales y el Instituto Di Tella como *su centro de operaciones*; juicio estético que encuentra eco en otras voces dentro del campo teatral (Rozenmacher) y fuera de él (Terán):

Germán Rozenmacher da su versión de las diferencias entre ambas tendencias:

“(...) hacia 1965 se crea el Instituto Di Tella, que tiene una media docena de experiencias saludables que se salvan del fárrago infernal de los miles de espectáculos totalmente inútiles que se hicieron allí. Y es un nuevo modo de asumir nuestra actitud de país colonizado”. Estas observaciones sugieren el áspero debate que el Di Tella crearía en el mundo del teatro, que continúa la polémica que -como hemos visto- era constante en el siglo veinte. (King, [1985]: 2007: 57-58)

Cuestionado por la derecha [el autor habla del Instituto Di Tella] como disolvente de las buenas costumbres, desde la izquierda sólo se verá la frivolidad que en efecto contenía y que figuraba la antítesis del modelo predominante del intelectual comprometido, ocluyendo así la comunicación entre vanguardia artística y política. Una verificación de este desencuentro la ofrece la escisión en la producción teatral entre propuestas como Soledad para cuatro de Halac o Nuestro fin de semana de Cossa, por una parte, y El desatino de Gambaro por la otra, que fue estrenada precisamente en el Di Tella en 1965 y desató la polémica de los llamados “realistas” versus “absurdistas”. (Terán, 1993:80)

Obsérvese la fórmula que utiliza Terán para poner como opinión de otro lo que termina siendo su propia opinión: “desde la izquierda sólo se verá la frivolidad que *en efecto* contenía y que figuraba la antítesis del modelo predominante del intelectual comprometido”.

El *happening*, por su parte, es incorporado a algunas de las historias del teatro argentino de nuestro corpus. Zayas de Lima (1983), por ejemplo, se pregunta: “¿el *happening* es verdaderamente teatro? Es un interrogante que por ahora no nos atrevemos a responder” (214). Es King quien incorpora los *happenings* llevados a cabo en el Di Tella a su historia institucional; aunque su historia, sin embargo, no profundiza en los alcances del trabajo experimental e interdisciplinario del *Centro de Experimentación Audiovisual* del Instituto en relación a los cambios epistemológicos, axiológicos, estéticos e ideológicos producidos por el arte de la década del 60 (en general) y el teatro (en particular), tanto en argentina como en el resto del mundo.

Algunos indicios del *boom* del *happening* en el ámbito local pueden encontrarse en el interés que despierta el fenómeno en los medios gráficos, como es el caso de *Primera Plana*⁷, que en su primer número de 1962 lo anuncia como “una forma extraña de hacer teatro” que tenía lugar en Nueva York (Longoni, 2004:57). Fenómeno mediático que es trabajado por Oscar Masotta y un grupo de intelectuales y artísticas que llevan a cabo un ciclo de *happenings* y conferencias en el Di Tella⁸, una de las cuales analiza extensamente la relación del teatro con el *happening* (Páez, 1967). Este será nuestro punto de partida para analizar el fenómeno desde perspectivas actuales.

⁷ Sobre el impacto de *Primera Plana* en la modernización de la cultura argentina de la década del 60 véase: Alvarado y Rocco-Cuzzi (1984).

⁸ *Acerca (de) happenings* (1966).

Si bien la tendencia *vanguardista*, representada por Griselda Gambado (exponente, a su vez, del Instituto Di Tella) y Eduardo Pavlovsky (exponente del grupo Yenesí) han sido ampliamente estudiada (Ordaz, Zayas de Lima, Tschudi y Pellettieri), la tendencia *experimental*, en cambio, ha sido menos trabajada (Zayas de Lima, King). Observamos, por un lado, juicios negativos con respecto las propuestas estéticas e ideológicas de dichas prácticas (Tirri), exclusión de las mismas del corpus de análisis (Pellettieri), e incluso dudas acerca del estatuto teatral de una de sus formas: el *happening* (Zayas de Lima).

Las hipótesis implícitas de estas historias acerca de los factores estéticos que harían pertinente el estudio de las dos primeras tendencias (*realista y vanguardista*) por sobre la tercera (*experimentación*), serán confrontadas más abajo con nuestra hipótesis acerca de los posibles factores axiológicos y epistemológicos que guían la elección y organización del respectivo corpus en estas historias. En este sentido, no nos ocuparemos de la pertinencia de la elección de los objetos historiográficos; sino de los valores y saberes que hacen posibles dichas elecciones, así como las operaciones de legitimación de las mismas.

Sin embargo, podemos realizar una primera aproximación sobre el tema considerando las coincidencias que estas historias del teatro de los años 60 presentan en el desenlace de los respectivos relatos:

(...) varios autores que crean y se singularizan dentro del nuevo realismo crítico (Halac, Cossa) habrán de coincidir, ya en años más cercanos, con quienes se orientan por un teatro de vanguardia y ruptura (Pavlosvky, Gambaro), aunque cada uno desde sus propias concepciones, en la utilización de “lo grotesco” para la conjugación y el traslado al escenario de la realidad circundante. (...) Así es como el “grotesco” siente fuertemente las incidencias de “absurdo”, a partir de las propuestas de Ionesco y de Beckett. Tal vez la coincidencia señalada se produce porque, en definitiva, tanto el antiguo grotesco discepoliano como el

nuevo absurdo son por entero géneros realistas, más allá del equívoco a que pueden llevarnos las distintas formulaciones. Es un realismo que llega hasta los sobresaltos de la exasperación y persigue captar, con signos de significación, el mundo absurdo que se vive y se padece. (Ordaz, 1999: 392)

La neovanguardia fue una forma teatral que apareció en la Argentina en los años 60. Se concretó sólo la primera fase entre 1960 y 1976. Las que se podrían considerar su segunda y tercera fase se dieron –a nuestro juicio- dentro del realismo. Esta tendencia se disolvió en el sistema teatral argentino “arrasada” por la fuerza que tiene en nuestro medio el realismo, en los niveles de producción, recepción y circulación, y por imposición del medio político-social y del campo intelectual que demandaba el compromiso y la referencialidad de esa forma estética. (Pellettieri, 1997:157)

Existe la urgencia de señalar lo que aquí ocurre. Lo corrobora el costumbrismo y la adaptación tan particular que sufre el teatro de vanguardia entre nosotros, utilizándolo para claros fines de acusación, actitud siempre estrechamente ligada al “aquí y ahora”. La técnica narrativa tomada del teatro épico que aparece en un gran número de piezas señala esta misma dirección. Persiste el teatro moral; y la postura moralizante, como la didáctica, está necesariamente pegada a su propio tiempo concreto. (Tschudi, 1974: 132)

Al finalizar la década, ocurrió que, en cierta medida, todas estas tendencias comenzaron a interpenetrarse, y dieron por resultado algunos fenómenos de compleja conformación, en los que sólo la convergencia de vertientes múltiples (entre las cuales las tres enunciadas serían las básicas) podría explicar su génesis. Ese resultado podría caracterizarse como una suerte de realismo artaudiano (que no excluye ciertos aportes brechtianos), una despareja pero fecunda mezcla de teatro de la crueldad con testimonio sociopolítico, con el que –desde 1970 en adelante- ha comenzado a construirse una dramática argentina más rica y más libre que la que le precedió, ahora desprovista de las limitaciones costumbristas y veristas, y de las caprichosas irracionalidades de lo experimental y vanguardista. (Tirri, 1973:12)

La conjunción de las tendencias *realista* y *vanguardista* hacia un teatro *ligado al* “aquí y ahora”, a la “realidad circundante”, al “medio político-social”, un “teatro de acusación, moral y didáctico” cierra el ciclo que las historias habían abierto con el *teatro independiente* de la década del 30 (caracterizado con atributos similares). Obsérvese que Tirri, a pesar de las opiniones negativas que tenía sobre la tendencia

experimental, es el único que incluye esta tendencia en la convergencia que dará lugar a la tendencia de los años 70.

Así como el *teatro comercial* no sería *arte* (en los términos artísticos y éticos en los que lo presentan Ordaz y Castagnino), el teatro *experimental* tampoco parecería serlo (por lo menos en los términos también artísticos y éticos en los que lo plantea, entre otros, Tirri: “frivolidades estéticas de moda”). Ahora bien, no solo parecería no ser *arte*, sino que tampoco parecería ser *teatro* (del *teatro comercial* nadie duda, en cambio, que se trata de teatro).

El texto dramático en el centro del canon

Para los estudios teatrales, la noción de texto implica una doble denominación: *texto dramático* y *texto espectacular*. La formulación de cada uno de estos conceptos atañe a la propia historia de las teorías teatrales en la medida que cada uno de ellos corresponde no sólo a diferentes objetos de estudio, sino también a los diferentes paradigmas epistemológicos y axiológicos que han guiado dichos estudios a través de los años. De Marinis (1997) reconstruye parte de esta historia señalando algunos momentos de este periplo: la dominancia de la “ideología textocéntrica”, que en los años 50 y 60 dirige la atención hacia el *texto dramático*, considerado, “el único componente esencial del hecho teatral, el único depositario de significados y valores artísticos que la representación (entidad secundaria y subalterna) se limitaba simplemente a “traducir” e ilustrar con la ayuda de otros sistemas significantes” (21-22). Luego, en la segunda mitad de los años 70, la semiótica del teatral “tiende a abrirse camino progresivamente una concepción (fundante) del espectáculo teatral como texto complejo, sincrético,

compuesto por más textos parciales o subtextos, de diversa materia expresiva” (23). En estos enfoques semiótico-textuales del teatro se diferencia el espectáculo, como “objeto material”, del texto espectacular o *performance text*, como “objeto teórico”, “de conocimiento”, que se construye tomando al espectáculo-objeto como principio explicativo de los fenómenos comunicacionales observables. Algunos estudios reparan en el problema señalando:

Se me ocurre, ante muchos desviados esfuerzos observados, que el abecé de la formación técnica de un dramaturgo debe consistir en el convencimiento de que la letra, el texto, es sólo un elemento del hecho teatral; de que la representación es una fiesta; de que la escena no está sólo para que se digan cosas importantes, sino que la importancia de las cosas debe surgir del conjunto en que se integran y no de sesudas elucubraciones de gabinete. (Castagnino, 1968: 205)

Lilian Tschudi, por su parte, propone la siguiente metodología para el análisis teatral:

(...) me pareció necesario partir del elemento “fijo” del teatro, el texto dramático, para volver a la representación escénica al final, tomada desde el punto de vista de la comunicación, establecida entre el cuerpo escénico emisor y el espectador.

Texto será lo escrito, trátase de la obra de un autor o de las direcciones y diálogos recogidos al final de múltiples ensayos de un equipo teatral. Por lo tanto, se pondrá entre paréntesis para el cuerpo principal de este trabajo, toda la representación escénica, sin duda una parte vital del fenómeno pero, dada la índole de la intención propuesta, se considerará teóricamente legítima la extracción de uno de sus componentes. Una lectura supletoria de la obra dramática, que articule dentro de lo posible la palabra y toda la obra desde la representación teatral, mediatizando in mente el texto a través de todos los elementos de la expresión teatral, tratará de minimizar esta parcialización (1974:18)

Tschudi considera, en primer lugar, el texto como entidad lingüística y elemento fijo del teatro, y en segundo lugar, que su elección con respecto a otros elementos significantes es teóricamente legítima para el análisis (implícitamente, el texto

dramático tendría una legitimación científica por tratarse de un documento escrito, verificable); sólo en una lectura supletoria posterior se ocupará de articular la palabra y el resto de los elementos de la representación. Como veíamos con De Marinis, sin embargo, en el campo de los estudios teatrales (de mediados de la década del setenta, al igual que el trabajo de la autora argentina), la noción de texto habría perdido su especificidad lingüística y el análisis de los procesos de significación y comunicación teatral habría abandonado la perspectiva *textocéntrica*, lo que implicaría que la representación no es una entidad subalterna del texto dramático, sino que implican lenguajes y modalidades de producción-recepción diferentes que necesitan de unos abordajes que contemple sus respectivas especificidades discursivas (en todo caso complementarios).

En Pellettieri (1997), se incluye la perspectiva del *texto espectacular/texto dramático*. Considera que la “puesta en escena resulta de una peculiar relación entre ambos y se ha establecido que puede haber cuatro tipo de vínculos diferentes: puesta tradicional, puesta tradicional no ortodoxa, el texto previo es sólo un referente [y, por último,] no hay texto previo.” (26-27). A partir de esta sintética referencia podemos observar que, también para este autor, la puesta en escena se define a partir de la relación representación-texto dramático, relación en la que el texto es previo a la representación en la mayoría de los casos (los tres primeros); en el último caso señala:

Es la situación en la que se hallan en los años 60 las denominadas creaciones colectivas, *happenings*, etc. Estos textos no tienen texto [sic] en el sentido literario (una obra dramática) como punto de partida para la puesta en escena (...) Es imposible registrar en ellos todas las palabras o las acciones de los personajes, puesto que las primeras pueden llegar a ser inaudibles o inexistentes, a veces improvisadas e invariables en cada función al igual que las segundas. El guión se elabora durante los ensayos y es un reflejo poco fiel de la representación, por lo tanto, la lectura del guión es incapaz de restituir la

dimensión plástica del texto y su cualidad de fragmento repetitivo. (...) La característica de este guión es su carácter “provisional”.

Es una forma elemental de describir el espectáculo y en general no tiene una calidad poética en sí mismo: no remite nunca a sí mismo. Se aproxima más a un libro de instrucciones o indicaciones para llevar adelante un proyecto (Pellettieri, 1997: 27)

De lo afirmado por Pellettieri surgen algunas preguntas y una primera aproximación a la conformación de un *canon* teatral como producto de la selección y organización de los relatos históricos y sus corpus. En primer lugar: ¿el texto dramático literario *registra todas las palabras o las acciones* de los personajes en escena? Una parte importante de las mismas (sobre todo las acciones) son el producto del trabajo de los actores y los directores sobre el texto dramático en cuestión. Se dice también que este tipo de guiones es poco *fiel* a la representación, pero ¿se solicita la misma *fidelidad* al texto dramático *literario*? Así como, dentro de la tipología de puestas en escena propuestas por el autor, existen representaciones para las cuales el texto *previo* es sólo un referente, también aquí el texto *posterior* podría serlo.

Por otro lado, se observa que el guión es elaborado en los ensayos y que es poco fiel a la representación, motivo por el cual “la lectura del guión es incapaz de restituir la dimensión plástica del texto y su cualidad de fragmento repetitivo”. Esta relación causal resulta confusa ya que si se está pensando en la restitución de la dimensión plástica del texto enunciado en escena (tono, timbre, *coloratura*, ritmo de la voz), tampoco la lectura del texto dramático lo hace; si, en cambio, se está pensando en la restitución de cierta calidad poética del texto dramático en sí mismo (como se dice inmediatamente más abajo) no sería, en todo caso, la intención del guión restituir una dimensión plástica en sí misma porque, como señala el autor, funciona como un libro de instrucciones provisional.

Por su parte, este carácter provisional implica que el guión no es concebido como obra literaria con un valor artístico independiente de la representación y, por otro lado, que la escritura es pensada ya no como algo fijo, sino como algo efímero, al igual que la representación teatral. Igual estatuto tiene, por ejemplo, los guiones cinematográficos que pueden ser guardados como documentos, reunidos en publicaciones, etc., pero su valor artístico no es independiente del film. Con respecto a la calidad poética de los guiones teatrales, vale destacar que es propio de las estéticas contemporáneas trabajar con textos no poéticos (manuales de instrucción, guía de teléfono, etc.), para crear un efecto poético *otro*, a partir de su inserción en un proyecto artístico (*Futura*, de Alfredo Rodríguez Arias, estrenada en el Di Tella en 1966 trabajaba, por ejemplo, con un ensayo de arquitectura).

Finalmente, los ejemplos que el autor ofrece con respecto a las puestas en escena que trabajan con este tipo de guiones, son aquellas que en otro pasaje señalaba que no estudiará: creaciones colectivas, *happenings*, etc. Como puede observarse, por un lado, se reflexionaría sobre estos *guiones* o *libros de instrucciones*, a partir de lo que no tienen (en comparación con los textos dramáticos tradicionales); y por otro lado, se los excluye del corpus historiográfico en la medida que son el producto de un teatro que no se considerará.

¿Qué implican estas operaciones de inclusión/exclusión de los discursos históricos?

Conclusiones

Según hemos podido analizar en los apartados anteriores, la constitución de un canon teatral argentino presentaría las siguientes características. En primer lugar, una mirada *textocéntrica* del fenómeno teatral, deudora de los estudios literarios, sobre la que hemos hecho referencia en el apartado anterior⁹. En segundo lugar, un proceso de especificidad de los discursos literarios y artísticos en los que se configurarían campos (Literatura, Artes Visuales, Teatro, etc.) que implican y recorte y exclusión de aquellos fenómenos que se considerados ajenos al propio campo. La historia del Instituto Di Tella nos proporciona un buen ejemplo acerca de la especificidad de los campos disciplinares y sus limitaciones; en la medida que el propio objeto de estudio (los Centros de Artes del Di Tella), propone una perspectiva interdisciplinar. King opta por exponer, alternativa y cronológicamente, la producción de cada uno de los Centros; con el fin de desarrollar un relato institucional que de cuenta del impacto del Di Tella en el campo cultural argentino de la época. En este sentido, el autor describe sintéticamente algunos aspectos temáticos y/o formales que le permiten, a su vez, desarrollar los aspectos centrales de su investigación:

El nombre “el Di Tella” -utilizado para describir los Centros de arte del Instituto Di Tella- ha evocado y evoca todavía asperezas, disensos y conflictos encontrados. Una discusión sobre su trabajo revela antagonismos arraigados en el corazón del desarrollo cultural de la argentina moderna. Aún no se ha intentado, sin embargo, evaluar de un modo sistemático este importante movimiento cultural: un complejo de alegatos a favor y en contra, de recuerdos y de olvidos, sustituye el análisis serio. El debate se ha vuelto tan polarizado y tan superficial que el significado verdadero del trabajo de los Centros se ha perdido de vista. El presente estudio se propone clarificar esta situación mediante un

⁹ Cfr. también Pavis (2000) y Feral (2004).

análisis detallado de la contribución del Centro a la cultura argentina. (King, 1985:7)

Algo similar ocurre con los artículos de Oteiza (1989) y Beatriz Trastoy (2003) sobre el Instituto Di Tella, incluidos en las respectivas compilaciones de O. Pellettieri. En el contexto de cada una de las historias, la *neovanguardia absurdista* representa por la dramaturgia de Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro y las puestas en escena de sus obras ocupan un espacio central, quedando los estudios sobre el Di Tella en secciones más reducidas. Los tres trabajos mencionados hacen referencia a la producción interdisciplinar llevada a cabo en los Centros de Artes del Instituto como un fenómeno de renovación para las artes escénicas que, desarrolladas principalmente en el *Centro de Experimentación Audiovisual*, convocará a artistas de diversas procedencias disciplinares e incluirá diferentes formas de espectáculos: teatro, danza, mimo, *happenings* y espectáculos musicales. La perspectiva de estas historias sobre el Di Tella ya no se centra en el texto dramático, sino en la noción de espectáculo; perspectiva que incluye formas escénicas múltiples, que sin embargo, pueden ser estudiadas desde la dimensión escénica.

Tanto King como Oteiza, Trastoy y también Zayas de Lima ponen en evidencia la necesidad, por parte de los discursos teóricos, de ampliar y redefinir las herramientas de análisis en concordancia con los desarrollos propuestos por los objetos de estudios. Las prácticas denominadas *experimentales* desafiarían las categorías y las metodologías de análisis. En la medida en que se configuran como fenómenos interdisciplinarios se hacen necesarios diferentes perspectivas de análisis que crucen, a su vez, diferentes campos del Saber. Como observa Cella (1998:11-12), la relación dialéctica entre los márgenes y el centro hace verosímil los juicios, jerarquías o valores que fundamentan

un *canon*. Éste, a su vez, como producto de evaluaciones sociales, condiciones de legibilidad e ilegibilidad y coyunturas históricas es susceptible de permanentes reconfiguraciones. Otros fundamentos epistemológicos, entonces, podrían reconfigurar el mapa del campo teatral argentino de la década del 60.

Capítulo 3. El programa de experimentación audiovisual Di Tella

Introducción

Constituido en julio de 1958¹ por el núcleo familiar de una de las industrias nacionales más importantes del país, Siam-Di Tella, y en homenaje a su fundador, Torcuato Di Tella (padre), nace el instituto que lleva su nombre y que se dedicará a la promoción de las ciencias y las artes. Como las instituciones culturales anglosajones (Oteiza, 1997) sobre las que se basa el proyecto de Guido Di Tella y Enrique Oteiza desarrollado tras sus respectivas estancias en Estados Unidos (Cassese, 2008), el instituto articula sus programas artísticos con diversas formaciones de vanguardia, a la manera del *patronazgo moderno* (Williams, 1982) ó *mecenazgo liberal* (García Canclini, 1987), consistente en la financiación empresarial de proyectos culturales. Esta experiencia significa una novedad en el medio argentino, ya que lo que existía hasta el momento eran organizaciones de caridad financiadas por la filantropía. La Fundación subsidiaba al Instituto con un porcentaje de las acciones de la empresa Siam-Di Tella pertenecientes al núcleo familiar, manteniendo cada entidad autonomía con respecto a las otras dos. El Instituto² recibía también subsidios de otras fundaciones como Ford y Rockefeller.

Enrique Oteiza, Director Ejecutivo del Instituto Di Tella, señala cuáles eran los objetivos del mismo:

¹ Fundado el 22 de julio de 1958, el ITDT inicia sus actividades el 1 de agosto de 1960. Creado con carácter de entidad de bien público sin fines de lucro recibe el reconocimiento del Superior Gobierno de la Nación según los Decretos N° 11.823 y 6.455 (*Memorias 1960-1962*. Buenos Aires: ITDT. Archivo UTDT).

² El Directorio estaba presidido por María Robiola Di Tella, Guido Di Tella, Guido Clutterbuck, Mario Robiola, Torcuato Sozio, Torcuato Di Tella y Enrique Oteiza como Director Ejecutivo. Los Centros de Arte, a su vez, estaban dirigidos por Jorge Romero Brest en el CAV, Roberto Villanueva en el CEA y Alberto Ginastera en el CLAEM.

Consideramos que el Instituto, por sus objetivos de bien común, es una entidad pública, aunque no estatal. Como entidad de bien público se debe a la comunidad nacional en el sentido más amplio, y es por lo tanto a esta comunidad a la que rinde cuenta de su acción en esta memoria.

La ciencia y el arte, la investigación y la creación, son las actividades humanas a las que el Instituto dedica sus esfuerzos, de acuerdo a la orientación fijada por sus estatutos. En la actual etapa del desarrollo argentino y latinoamericano, la necesidad de impulsar estas actividades es urgente. Es imperioso conocer la naturaleza de nuestros problemas y pensar auténticas soluciones a los mismos (...) De ahí que una de las intenciones básicas de los que participamos en esta experiencia, es la de que el Instituto sea una entidad nueva en el país. Nueva no por su poca antigüedad en el tiempo, sino por la forma como está organizada, el espíritu que la anima y la manera de encarar los problemas. Deseamos una institución ágil, que no sea fácilmente afectada por los vaivenes del derrotismo emocional, desprejuiciada, objetiva y alerta. Deseamos que la capacidad y el amor a la verdad se impongan a cualquier otra consideración. Queremos que se pueda trabajar eficientemente en equipo, pero que el equipo parta del respeto a la persona y no de su neutralización. En una palabra, convivencia y no simplemente coexistencia” (*Memorias 1963*)

Esta extensa cita nos permite dar cuenta de las proyecciones que el Instituto y sus actividades se proponían a la vez que deja ver algunos de los tópicos centrales de otras discursividades sociales, culturales y políticas:

- 1- el *desarrollo* argentino y latinoamericano
- 2- la *convivencia* y no sólo coexistencia entre el individuo y el grupo al interior de la *comunidad nacional*
- 3- un espíritu *nuevo* en cuanto a formas de organización y de resolución de problemas.

Efectivamente pueden rastrearse en estos tópicos el proceso que recorre toda la década del 60, proceso en el cual la cuestión nacional implica desarrollo y modernización en sintonía con el resto del mundo, principalmente con Estados Unidos. Definida como una *estructura de sensibilidad* (Terán, 2009), en tanto ideas, creencias y valores, la modernidad de la segunda posguerra se instala en el país un poco después, a mediados de la década del 50, tras el golpe militar al gobierno de Juan Domingo Perón, para alcanzar las ciencias, el arte, los medios masivos de comunicación y la vida

cotidiana de un público ampliado e interesado en *ponerse al día* respecto a las últimas tendencias culturales de las modernas metrópolis³.

En el plano nacional, la cuestión peronista se instala en la sociedad argentina como una polaridad ideológica que vuelve conflictiva la convivencia entre individuos y grupos. Su posterior proscripción (y con él de la mayoría del electorado de la escena política) divide a una sociedad cuyos sectores medios y ámbitos intelectuales miran con buenos ojos un proyecto modernizador que viene a reemplazar un proyecto político que consideran fuertemente antiintelectualista, populista y autoritario (Sigal, 1991). La presencia omnisciente del líder peronista exiliado irá adquiriendo con el correr de la década, sin embargo, una creciente adhesión inversamente proporcional a los esfuerzo por desarticularlo, principalmente en sectores antes opositores y que configurarán una nueva izquierda en la Argentina.

Desde la perspectiva regional, la mirada vigilante de Estados Unidos hacia sus vecinos latinoamericanos se cristaliza en diversos programas culturales, económicos y militares como estrategia de construcción de un frente común contra el comunismo y su representante en América: Cuba. Entre estas estrategias, se implementará el apoyo financiero y técnico de la región y sus instituciones culturales como el Di Tella.

Mientras los *Centro de Ciencias Sociales* del Instituto se instalan en el barrio de Belgrano, los *Centros de Artes* (proyecto que se configura en un primer momento en torno a la exposición de la colección de artes plásticas de la familia Di Tella): *Centro de*

³ Además del Instituto Di Tella, una serie de instituciones privadas y públicas, algunas nuevas y otras ya existentes (aunque fortalecidas por el impulso renovador) se dan como tarea la modernización del campo cultural argentino de aquellos años; entre ellas: el Museo Nacional de Bellas Artes (reabre en 1956), el Museo de Arte Moderno (1956), el Fondo Nacional de las Artes (1958), el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (1957), la creación de centros de investigación y carreras de grado (Psicología y Sociología, entre otras) en la Universidad de Buenos Aires. A ello se suma la prolifera actividad editorial de Emecé, Losada, Sudamericana, grandes editoriales a las que se les suman pequeñas empresas como Fabril, Centro Editor, Jorge Álvarez, De la Flor, EUDEBA (Editorial de la Universidad de Buenos Aires). Cfr. King ([1985] 2007); Pacheco (2007); Sigal (1991).

Artes Visuales (CAV), el *Centro de Experimentación Audiovisual* (CEA) y el *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (CLAEM), instalados en la calle Florida, se visualizan rápidamente como uno de los epicentros del circuito modernizador porteño (junto con editoriales, bares, la *Universidad de Buenos Aires* en lo que se dio en llamar *la manzana loca*). Beatriz Sarlo señala con respecto a esa escena urbana:

Creo que habría que pensar una “trama cultural” que, en el comienzo de esa década y hasta 1966, estaba caracterizada por la presencia muy fuerte, en la vida cultural argentina, de la universidad de Buenos Aires. Universidad que, a partir de la caída del peronismo, había sufrido un proceso de modernización acelerado, tanto en Ciencias Exactas, (...) como la Facultad de Filosofía y Letras, que se convirtió en el enclave de algunas de las formas de la modernización teórica en la Argentina (...) Diría que es importante considerar este centro que era la universidad, porque estaba unido -hasta física y espacialmente- con otro centro de modernización, el Instituto Di Tella. Podría pensarse en una continuidad espacial, que abarcaba las calles que van desde Viamonte a Charcas con Florida como eje. (en King [1985] 2007:419-420)

John King agrega a esa particular topografía cultural otros detalles señalando:

Los Centros Di Tella de Florida no sólo ocuparían un lugar privilegiado en la principal zona comercial y peatonal de Buenos Aires. También penetró en un distrito que era el centro de la vida cultural de Buenos Aires en los años 50. Esta vida se centraba en la calle Viamonte. Allí se encontraban las oficinas de Sur, y varios escritores iban a las oficinas o se encontraban en el Jockey Club de Viamonte y Florida antes del incendio. (...) y contenía la frecuentada librería Verbum y los bares favoritos de los intelectuales y estudiantes, el Chambery, el Florida, y más tarde el Cotto y el Moderno. (King, [1985] 2007:51)

El mapa de la calle Florida y sus alrededores adquiere una particular visibilidad durante aquellos años; el quehacer de intelectuales, estudiantes, jóvenes y *hippies* se vuelve político. Alfredo Rodríguez Arias comenta:

Recuerdo que una vez salía del Di Tella y en la calle me detuvo un policía para decirme que ese lugar era muy malo (no sabía por qué, pero alguien se lo había dicho). Me dijo: “Estoy aquí cada dos días y si usted pasa de nuevo lo llevaré

directamente a la comisaría”. A veces estábamos tomando un café y nos llevaban a la comisaría por veinticuatro horas, sin ninguna causa. Tal vez no era intencional, pero el lugar se volvió político para las autoridades (en King, [1985] 2007: 391)

Roberto Villanueva asume la dirección del CEA, con el objetivo de que sea un espacio interdisciplinario. El Centro se encontraba abierto a recibir propuestas de jóvenes realizadores que eran seleccionadas por el mismo Villanueva para su realización en el Instituto. Los grupos participaban de las recaudaciones y contaban con los recursos técnicos y la colaboración de los Departamentos de Diseño y Fotografía y Técnico Audiovisuales, del Laboratorio de Música Electrónica y de los otros dos Centros, en el CAV y el CLAEM. Sin embargo, en pocos años debe abandonar el proyecto de cine y televisión para que sus actividades queden circunscriptas al teatro y a otras formas de espectáculos en las que igualmente se mantienen algunos desarrollos audiovisuales en la utilización de diapositivas y sonido. Tanto el programa como los objetivos del CEA pueden verse en estos comentarios de Villanueva:

Imagen y sonido son los medios. Son los del cine, los del teatro, los del espectáculo en general, por eso los involucramos.

(...) La imagen visual y la imagen sonora integradas en la imagen audiovisual, más rica de posibilidades, síntesis de afectividad y saber, como signo con el cual elaborar un lenguaje de estructura diferente a la del lenguaje verbal. Sobre eso experimentamos.

(...) La realización de objetos de prueba, es imprescindible para cumplir este trabajo. Por eso hacemos espectáculos experimentales. Estos no intentan demostrar algo. Solamente plantean preguntas. En algunos casos, nuevas. Estos trabajos no niegan las obras del pasado o las convencionales del presente. Al contrario, pensamos que constituyen vías de comunicación con ellas.

En un mundo complejísimo en trance de cambio total, en un mundo no-euclidiano y no- cartesiano, en un mundo al mismo tiempo adormilado por saturación ante el exceso de informaciones, reclamos, estimulantes y tranquilizantes, en el que aconteceres, pasiones y palabras significan poco, son necesarias nuevas herramientas de representación. Simplemente porque hay nuevas realidades y nuevas relaciones entre cosas que representar y nuevas posibilidades de hacerlo. (*Memorias 1965-1955*)

Los años 60 son tiempos de un “mundo complejísimo en trance de cambio total”. Como ya hemos comentado, desde mediados de la década del cincuenta, Argentina se encuentra en plena carrera de modernización luego de los diez años de gobierno de Perón (1945-1955). Atravesada por dos golpes de Estado militar (la *Revolución Libertadora*, 1955 y la *Revolución Argentina*, 1966) y dos gobiernos constitucionales (Arturo Frondizi, 1958-1962 y Arturo Illia, 1963-1966) signados por la ilegitimidad de unas democracias que sostienen la proscripción del peronismo, acusaciones de “traición” (en el primer caso) e incompetencia (en el segundo) y por la permanente vigilancia de las Fuerzas Armadas; “acontecimientos, pasiones y palabras” hacen “necesarias nuevas herramientas de representación” para legitimar discursos y prácticas, poder y saber. En el mapa internacional, “un mundo no-euclidiano y no-cartesiano”, donde la Segunda Guerra Mundial da paso a la Guerra Fría, se reconfiguran las alianzas entre los países desarrollados y los subdesarrollados (o en vías de desarrollo) a partir de la visibilidad de “nuevas realidades y nuevas relaciones”. Y se tiene la certeza de contar con “nuevas posibilidades” de crear las herramientas necesarias para representar dichas realidades.

En los cruces de las múltiples discursividades que configuran la matriz modernizadora de los años 60, el Instituto Di Tella aparece como uno de sus objetos paradigmáticos. Las apasionadas adhesiones y detracciones que produjo representan síntomas de su fuerte protagonismo en el escenario cultural de Buenos Aires.

El proyecto de modernización cultural argentino

Ya en las primeras *Memorias 1960-1962*, la Institución se define como una entidad *nueva* en el país “no por su poca antigüedad, sino por la forma en que está organizada, el espíritu que la anima y la manera de encarar los problemas”. Problemas vinculados, según se evalúa, a la etapa de desarrollo en que se encuentra Argentina y Latinoamérica. Siguiendo este diagnóstico, en las *Memorias 1964* se considera que, en el plano artístico, existe una actitud *culturalmente limitativa, dependiente* “de esquemas anticuados que no responden ni a la realidad de las sociedades modernas ni a las posibilidades del país”. Tiempo después, en las *Memorias 1965-1966*, se caracterizan las aspiraciones de las nuevas generaciones como “una profunda vocación por un cambio que permita progresar hacia formas más avanzadas de organización social, donde haya más riqueza y la misma esté mejor distribuida, donde haya más participación y desaparezcan las exclusiones, donde haya más creación y disminuya la dependencia externa”. El *nudo del problema* se sintetiza, justamente, en que “ideas, arte, ciencia y tecnología fueron tradicionalmente creados fuera de nuestra sociedad y simplemente imitados con retraso y éxito variable por nosotros”; se considera necesario, entonces, romper con esa situación de dependencia, para lo cual la institución se propone contribuir a la tarea de modernización cultural del país como forma de promover una actitud creativa independiente (*Memorias 1967*) y un desarrollo autosostenido (*Memorias 1968*). Habrá, a lo largo de todas las *Memorias*, una mención a la situación política del país en términos de crisis y extrema polarización (*Memorias 1960-1962*), cuya actualización estructural se visualiza como proceso cultural sin coacciones o sujeciones a prejuicios o esquemas obsoletos (*Memorias 1967*). Esta

sinéctica aproximación a las *Memorias* del ITDT a lo largo de casi toda la década del 60 arrojan como resultado una articulación conceptual que funciona como eje de todo el discurso institucional: *desarrollo y modernización*. La historia de estos conceptos nos permitirá comprender su alcance y significación.

El concepto de *desarrollo* (Sunkel y Paz, 1970) se instala en el nuevo orden internacional de la segunda posguerra como fundamento de la reconstrucción y reactivación de las áreas directamente afectadas por la guerra con el objetivo y el compromiso asumido por las potencias aliadas de dejar definitivamente atrás los problemas de las décadas anteriores (guerra, miseria, desempleo, desigualdades políticas, sociales, económicas). Sin embargo, los reclamos de las antiguas colonias y otros países (mayoritariamente latinoamericanos) cuya situación económica también queda afectada, aunque indirectamente, por el conflicto bélico (incluso se ve afectada con anterioridad, durante la crisis del 30) cambia, tempranamente, el eje de las discusiones y los programas de desarrollo económicos llevados a cabo por los organismos internacionales. La búsqueda, por parte de estos países (denominados *Tercer Mundo*), de un nuevo modelo de desarrollo que les permita promover sus economías y aumentar su independencia política reconfigura la agenda internacional con temas como el bajo nivel de vida de los países *subdesarrollados*, la desigualdad (no sólo considerada en términos de crecimiento económico, sino también de oportunidades de bienestar socio-cultural) entre ellos y los países industrializados, así como la necesaria participación de toda la comunidad internacional en pos del progreso económico y social en estas regiones del mundo.

Se inician, entonces, programas especiales por parte de algunos países *desarrollados* y de los organismos internacionales (como las Naciones Unidas) con el

propósito de brindar asistencia técnica y financiera a los países *subdesarrollados* (o en *vías de desarrollo*), aunque se orientan, también, geopolíticamente en la lógica bipolar de la guerra fría (como sucede, por ejemplo, con los programas de financiación de estrategias de desarrollo que Estados Unidos brinda a América Latina tras la revolución cubana de 1959 y las perspectivas de avance del bloque comunista en el continente).

En este mapa geopolítico el análisis del problema de los países del *Tercer Mundo* y la búsqueda de posibles soluciones se realizan desde la perspectiva de la *modernización* para reformularse, luego, en los términos de la *dependencia*. Desde el primer enfoque, la *modernización* es un proceso que se realiza en sucesivas etapas de evolución, desde sociedades *tradicionales*, *precarias* o primitivas hasta alcanzar una fase *moderna* representada por los países *industrializados* de Europa y Estados Unidos. Desde el segundo enfoque, el *subdesarrollo* y el *desarrollo* representan aspectos de un mismo proceso histórico global que se inicia con la conquista de América. En este sentido, uno y otro están vinculados funcionalmente e interactúan y se condicionan mutuamente, dando como resultado la división del mundo entre países *avanzados* o *centros*, y países *subdesarrollados* o *periféricos* (fenómeno que se repite, a su vez, dentro de cada país en áreas *modernas* y otras *dependientes*). Se trata de estructuras parciales pero interdependientes, que conforman un único sistema mundial, a partir del cual habrá que considerar, respecto de los problemas de desarrollo de un país determinado, tanto las variables internas (nacionales) como las externas (internacionales) de dicho proceso.

Ya a fines de la década del 40 la CEPAL (Comisión Económica para América Latina, dependiente de las Naciones Unidas) no sólo señala que se había prestado una atención insuficiente a la necesidad de una acción conjunta a nivel internacional para el

desarrollo económico de América Latina, sino que observó también que existía una tendencia a ver los problemas de los países subdesarrollados desde la perspectiva de los países desarrollados. Estas observaciones serán precisamente las críticas que puede hacerse a la perspectiva *modernizadora* cuyo enfoque unidireccional del proceso histórico homogeniza procesos culturales y sociales diversos en pos de alcanzar un único modelo (fuertemente etnocéntrico) de desarrollo. La aplicación de los postulados cepalianos en la región no trae como consecuencia, sin embargo, el progreso económico y social esperado y, ya en la década del 60, se dejan oír diferentes (auto)críticas metodológicas e ideológicas. Se observa que han apuntado a un trabajo de tipo descriptivo, orientado a estudiar las economías y sociedades latinoamericanas por etapas y como entidades aisladas, reproduciendo los modelos que se habían criticado en sus supuestos fundamentales.

Es importante señalar que, a diferencia de los enfoques clásicos del *desarrollo* en términos exclusivamente económicos, tanto la perspectiva de la modernización como de la dependencia incorporan variables culturales, sociales, políticas e institucionales al problema del desarrollo. El enfoque *modernizador* tendía, no obstante, a tomar una de las variables de manera aislada, exagerando su importancia como factor causal del *subdesarrollo*, y caía en una visión parcial y mecanicista del fenómeno. Desde el enfoque de la *dependencia*, estas variables implican una reorientación de la acción política hacia una mayor participación de los grupos excluidos, hacia los instrumentos y las estructuras del poder político, hacia la cultura nacional y a hacia la capacidad de investigación científica y tecnológica como elementos determinantes en el proceso de desarrollo en tanto proceso de cambio social. Con respecto a ello, desde el Di Tella se señala:

La tarea de creación artística en conexión a problemáticas “contemporáneas” nuestras y mundiales, la investigación en ciencias básicas naturales y sociales, la investigación tecnológica conectada por un lado con la básica y por el otro con los sectores de la producción, la intensificación de las comunicaciones en el plano intelectual a nivel nacional e internacional, son actividades que deben desarrollarse mucho para poder así dinamizar el proceso de nuestro desarrollo. Un desarrollo que se produzca de adentro hacia fuera, en donde el pueblo desempeñe un papel activo y creativo, y se beneficie de los frutos de su esfuerzo. (*Memorias 1965-1966*)

Ahora bien, la forma política que adquiere la noción de *cambio social* a lo largo de los años 60 puede entenderse, en parte, a partir de la manera en la que se entienden, a su vez, las nociones de *modernización* y *dependencia*, así como su variada articulación. Para el proyecto Di Tella, por ejemplo, no parece haber contradicciones entre señalar que el atraso cultural argentino se debe a la importación de valores culturales (“imitados con retraso y éxito variable por nosotros”) y, a su vez, proponer como solución para la eliminación de las desigualdades un trabajo artístico, científico y tecnológico basado “fundamentalmente con referencia a la situación de los pueblos más avanzados” (*Memorias 1965-1966*). Tampoco se considera contradictorio sostener la necesidad de romper con esa *situación de dependencia* promoviendo un desarrollo *independiente* y *autosostenido* (*Memorias 1967 y 1968*) y, a su vez, recibir apoyo financiero por parte de los países centrales y sus instituciones de promoción y financiación (como Ford y Rockefeller).

Silvia Sigal (1991) encuentra una tensión conceptual análoga cuando reflexiona acerca de las posiciones culturales y políticas de la universidad posperonista afín, a su vez, al proyecto *desarrollista* de Arturo Frondizi y Rogelio Frigerio:

Existían en realidad analogías considerables entre [el espíritu reformista modernizador de la universidad posperonista] y el que había llevado a Arturo Frondizi al gobierno, puesto que ambos estaban imbricados en la gran ideología de la época: el desarrollismo. El pivote de la analogía era, en el fondo, una idea simple: el rol de la industria –de preferencia pesada– para el crecimiento económico del país tenía su equivalencia en el rol de los equipos científicos para

el avance del conocimiento y de la técnica. (...) Industrialización, progreso y modernización cultural quedaron asociados, de acuerdo a la promesa del desarrollismo, a la realización de una sociedad más democrática y más autónoma.

Ahora bien, tan fuerte era la coincidencia de los objetivos modernizadores, en lo económico y en lo cultural, que tenían en común también, un problema. La clave de ambos proyectos residía en la capacidad de control del medio elegido: el financiamiento externo. (...) ¿Las inversiones extranjeras eran el medio adecuado para llegar a un desarrollo autónomo? ¿Los subsidios extranjeros eran capaces de asegurar la ciencia y la creación del cuerpo de científicos que la Argentina necesitaba? (94-95)

La autora observa que los intelectuales universitarios progresistas escinden su comportamiento en el campo cultural (aceptación de las subvenciones extranjeras) de sus opciones políticas (críticas al gobierno de Frondizi respecto al financiamiento externo); con esta *identidad bifronte* (*culturalmente modernizadores y políticamente progresistas*), los intelectuales que dirigen la universidad entre 1955 y 1962 logran preservar tanto el proyecto modernizador como la autonomía universitaria, al precio, sin embargo, de profundizar las diferencias respecto a la posición político-cultural de los sectores intelectuales radicalizados. A principios de la década del 70 (cuando las polémicas no se centren ya en el binomio *desarrollo/subdesarrollo*, sino en el de *dependencia/liberación*), estos sectores señalarán, desde una crítica radical, que las medidas *desarrollistas* y *modernizadoras* han sido *parches* para la situación local de dependencia, incluso como teorías importadas de los centros mundiales de poder con claros propósitos imperialistas (Gutiérrez, 1973).

Efectivamente, a lo largo de la década del 60 y principios de la siguiente, sectores progresistas y de izquierda⁴ articulan sus críticas desde posiciones antiimperialistas, considerando el paradigma modernizador (occidental y capitalista) y

⁴ En este nuevo contexto habrá que considerar aquellos sectores de izquierda tradicionales como también, no sin tensiones y desencuentros, la perspectiva latinoamericanista –con la revolución cubana como faro–, la mirada nacional y popular de una nueva izquierda y la revisión del peronismo. Cfr. Sigal (1991); Terán (1991).

la situación de dependencia como las dos caras de una misma situación (e intereses) de explotación, subordinación y violencia de los centros de poder hacia los países del Tercer Mundo. Desde esta perspectiva, el Di Tella representa una élite cultural despolitizada, evasiva, frívola, reproductora de la ideología neoimperilaista norteamericana (como se denuncia, por ejemplo, en el film *La Hora de los Hornos*⁵)

Los sectores de derecha, por su parte, tendrán en el gobierno *de facto* de Juan Carlos Onganía un proyecto modernizador en el plano económico, aunque conservador en el plano cultural⁶; y verán al proyecto artístico del Di Tella como foco de subversión de los valores tradicionales de la sociedad occidental y cristiana que aspiran instaurar. De hecho, los Centros de Ciencias Sociales del Instituto no sufren el hostigamiento que recibían los Centros de Artes de Florida⁷, e inclusive muchos cuadros técnicos provenientes del Di Tella son incorporados en los ministerios de los gobiernos militares del período; cuestión que, a su vez, plantea líneas políticas divergentes al interior del proyecto institucional (Oteiza, 1997). King (1985) recoge dos sintéticas observaciones acerca de la posición del gobierno militar frente al Di Tella:

(...) Había una gran desconfianza hacia el proyecto Siam-Di Tella, como declara Sorensen, un industrialista de Siam: “El problema Siam era mirado con sumo cuidado por los militares en general y por Levingston en particular (...). Esto ocurría porque se identificaba a Guido Di Tella con el Instituto Di Tella, o sea, con los “hippies”, la marihuana y la destrucción de la moral y las buenas costumbres. Esto por un lado. Por otro lado, por las posiciones de Guido Di Tella, posiciones muy incomprensibles para los militares, porque a Guido Di Tella se lo veía como a un eficientista frío y calculador (...) capaz de generar un Instituto como el Di Tella donde se tomaba marihuana y a él le importaba poco,

⁵ Film del Grupo Cine Liberación, con dirección de Fernando Solanas y guión de Solanas y Octavio Getino, se estrena en el festival de Pésaro en 1968. En Argentina se exhibe primero en circuitos obreros, militantes y populares de forma clandestina y se estrena en sala comercial, posteriormente, en 1973.

⁶ Cfr. Sigal (1991) caracteriza de esta forma al gobierno de Onganía. cuyo período presidencial (1966-1970), en el marco de la llamada *Revolución Argentina*, coincide con la presión política sobrellevada por los *Centros de Artes* del ITDT hasta su cierre a mediados de 1970.

⁷ En King (2007), diversos testimonios de artistas, intelectuales y otros agentes culturales dan cuenta del permanente hostigamiento que recibían por parte de las fuerzas policiales.

no se preocupaba por la moral (...). No era “hippie” y comunista, sino más bien “hippie” eficientista, un poco a la norteamericana”. (178)

Juan C. Onganía: Para mí, la cultura argentina siempre pensaba más en los medios que en los fines y estos medios no estaban adecuados para un pueblo joven como el nuestro. La formación cultural nacional era algo extranjerizante, no apto para el medio. Todo estaba centrado en una ciudad cosmopolita que daba un mal ejemplo. (...) es una tradición que sigue amargando al país. Yo me acuerdo que alguien me contó que en la pared del Di Tella, había un miembro pintado y que exhibían baños. Bueno, la idiosincrasia argentina no está preparada para este tipo de cultura. Estos intelectuales traían la cultura de afuera. (...) Para mí la cultura debería ser una consecuencia de lo que pasa en el país, un proceso mucho más lento. (309)

Utilizando las figuras que, según Terán (2009), caracterizan la *estructura de sensibilidad* de la época, mientras que la izquierda denuncia el *alma Kennedy de la Alianza para el Progreso*, la derecha censurará violentamente una avanzada cultural que considera cercana al *alma Lennon del flower power* y al *alma Che Guevara de la revolucionaria*, expresiones antagónicas (moral e ideológicamente) de su proyecto occidental y cristiano.

A las razones financieras dadas por las *Memorias 1970-1973*⁸, se han sumado diferentes lecturas que han aportado tanto reflexiones en torno a cuestiones artísticas y políticas, siendo nuestra propia reflexión, en parte, deudora de estos análisis (King, [1985] 2007; Giunta, [2001] 2008; Longoni y Mestman, [2000] 2008). Quisiéramos agregar, sin embargo, además de la radicalización política de los artistas, las presiones ejercidas por los gobiernos militares y los problemas económicos de la institución junto

⁸ Las *Memorias 1970-1973* dan cuenta de un contexto socio-político conflictivo en el que se descuidan las políticas culturales y educativas respecto a la inversión en investigación y formación de recursos científicos y tecnológicos. En este contexto, la institución señala que sus problemas financieros no encuentran solución ni en el ámbito público ni privado y vuelve insostenible el mantenimiento de los *Centros de Artes*. El CLAEM mantiene su programa hasta fines de 1971 y luego se traslada a la Municipalidad con un nuevo nombre, CICMAT, y un nuevo programa de actividades. Según King (1985:182), el edificio de la calle Florida se cierra en mayo de 1970, con un espectáculo de Marilú Marini; sin embargo, hemos podido corroborar en los comprobantes de boletería que el espectáculo *María Lucía Marini es Marilú Marini* tiene su debut el lunes 25 de mayo 1970 y cierra con 16 funciones el domingo 28 de junio 1970 (Archivo ITDT).

a los del complejo industrial Siam-Di Tella, la variable de las *políticas culturales modernizadoras* de la institución como límite y causa del cierre de los Centros de Artes.

Recordemos que habíamos establecido un nivel de pertinencia para nuestra propia lectura respecto de las *condiciones de producción* del proyecto Di Tella, que caracterizábamos como *matriz modernizadora*; pues bien, hemos tenido oportunidad de observar su desarrollo en las *Memorias* institucionales, en los diferentes debates y posiciones a lo largo de la década, así como sus antecedentes. ¿Cuál es su pertinencia a la hora de reflexionar acerca de la disolución del proyecto Di Tella?

Trazados algunos ejes respecto de las condiciones de producción del proyecto artístico del Di Tella, podríamos proponer una primera conclusión: si a fines de los años 50 y principios de la década siguiente el proyecto del Di Tella respondía a las expectativas y aspiraciones de amplios sectores medios e intelectuales de una sociedad que, como señalábamos más arriba, concebía sus propios esfuerzos e intereses en pos de la *modernización* cultural, así como con un contexto político también favorable a nivel local y regional (el *desarrollismo* del gobierno democrático de Arturo Frondizi, el programa de ayuda económica de Estados Unidos a América Latina -la Alianza para el Progreso), el panorama socio-político y cultural de mediados de los años 60 y principios de los 70 (el gobierno *de facto* de la Revolución Argentina, el programa militar de seguridad interamericano por parte de norteamericano -la Doctrina de Seguridad Nacional⁹-, la radicalización política por parte de los sectores de izquierda), sumado a

⁹ Tanto la *Alianza para el Progreso* como la *Doctrina de Seguridad Nacional* representaron estrategias anticomunistas por parte de Estados Unidos. Desde la promoción y asistencia del desarrollo cultural y económico hasta la promoción del militarismo en el continente, ambos proyectos expresan el proyecto político de Estados Unidos para la región, así como la forma que ésta irá adquiriendo en contacto con el entramado socio-político, económico y cultural de cada país latinoamericano. Como hemos visto más arriba, desde la perspectiva de la relación centro/periferia, las nociones de modernización y (sub)desarrollo no resultan ajenas a este terreno de estrategias geopolíticas.

los problemas financieros de la institución, por el contrario, deja al proyecto artístico del ITDT sin la legitimación ni el apoyo con que contaba en un primer momento.

No se trataría sólo de factores *externos* (un contexto político desfavorable, la radicalización del trabajo de los artistas, los problemas financieros), sino que las propias *políticas culturales* de la institución (respecto, al menos, de la actividad artística), que en un primer momento se articulan con un proyecto político de amplio consenso social, entrarán más tarde en conflicto con los programas de derecha y de izquierda que, al finalizar la década, no sólo se encuentran enfrentados entre sí, sino también con el proyecto político y social precedentes. Lo que se pone en juego en interior de una institución “pública, aunque no estatal” (*Memorias 1963*) es justamente un *proyecto cultural* en tanto *proyecto político*.

La experimentación audiovisual

A fines de 1963 se crea el *Centro de Experimentación Audiovisual* con el propósito de “contribuir a la búsqueda de la expresión y la comunicación del hombre contemporáneo en la totalidad de su ser (...) [y poner] a la comunidad en contacto con los hechos culturales que inciden sobre ella y la van transformando” (*Memorias 1963*); para ello considera fundamentales el trabajo con las técnicas tradicionales (teatro, danza, música) a las que suma las nuevas técnicas audiovisuales (cine, espectáculos con diapositivas y sonido); unas y otras completan la historia de la expresión y comunicación del hombre (desde la palabra y los gestos, pasando por las artes escénicas y musicales, hasta las nuevas tecnologías y sus técnicas de representación).

La noción de *experimentación* se manifiesta un año después, cuando cambia su nombre original: Centro de las Artes de la Expresión Audiovisual. En las *Memorias 1965-1966*, el centro define la experimentación como la realización de objetos de prueba, que son los espectáculos. Espectáculos entendidos, a su vez, como documentos no definitivos, documentación de una nueva actitud de búsqueda, de nuevas herramientas de representación.

Con estos principios rectores, el CEA desarrolla principalmente dos tipos de actividades artísticas: espectáculos audiovisuales (proyecciones de imágenes combinadas con sonido y cine) y espectáculos escénicos (teatro, danza, café concert, *happenings* y conciertos de rock). Como señala Roberto Villanueva (director del centro), la diversidad de actividades no sólo implicaba un trabajo *interdisciplinar* entre los Centros de Artes (colaboración del *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* y su *Laboratorio de Música Electrónica* en la banda sonora de los espectáculos; trabajos conjuntos con el *Centro de Artes Visuales* en *happenings* y otros espectáculos; colaboración de los *Departamentos de Fotografía y Diseño Gráfico* en la confección de afiches, programas y material visual), constituyéndose en “una caja de resonancias para la labor de los otros centros de Instituto” (*Memorias 1964*); también significa un trabajo *multidisciplinar* al interior del CEA, donde las categorías tradicionales (teatro, danza, cine, poesía) pierden sentido en favor de espectáculos experimentales que, lejos de proponerse como productos acabados, “plantean preguntas” e intentan “construir vías de comunicación con la tradición y con el presente” (*Memorias 1965-1966*).

La propuesta del CEA resulta no sólo una caja de resonancia de las actividades artísticas del instituto, sino también caja de resonancia de un fenómeno cultural global:

una noción ampliada de *espectáculo* que implica un cambio en la concepción de la actividad teatral como así también un cambio de paradigma cultural respecto de las formas tradicionales de entretenimiento, arte y comunicación. Por un lado, se plantea un concepto de creación escénica en diálogo con las formas de comunicación dominantes en la cultura contemporánea, de ahí el énfasis en los medios masivos de comunicación, el audiovisual y las herramientas tecnológicas. Por otro lado, de la antigua metáfora del *theatrum mundi* se pasa a la de la *sociedad del espectáculo* (Debord, [1967] 2008) abriéndose, por lo menos, tres direcciones de reflexión socio-cultural sobre el fenómeno: una filosófica, sobre las condiciones tecnológicas de la sociedad industrial y posindustrial en un proceso de desrealización que atravesaría toda la trama de las relaciones de los hombres entre sí y con las cosas; otra comunicacional, sobre el rol social de los *mass media* en la relación entre hecho y noticia, dato e información, realidad e imagen (en tanto la sociedad del espectáculo se plantea también y sobre todo como sociedad de la información); por último, una mirada antropológica, en la que el teatro es pensado como un modelo explicativo de la vida cotidiana y los vínculos sociales a partir de la extrapolación de nociones como *performance*, representación, rol, actor, conflicto, drama, entre otras (De Marinis, 1997).

Una reflexión acerca de la actividad del *Centro de Experimentación Audiovisual* en el interior del proyecto cultural del Di Tella desde la perspectiva de la relación del arte, las tecnologías y los medios de comunicación nos permiten visualizar un umbral histórico en el que el arte reconfigura estrategias, técnicas, campos disciplinares y redefine, a su vez, su vínculo con el mundo. A partir de la tematización y experimentación de nuevos y viejos lenguajes: la televisión, el comic, el cine, el teatro, la danza, el diseño y la moda, el CEA aboga, finalmente, por una concepción

*intermedial*¹⁰ del espectáculo como respuesta al paisaje tecnológico y mediático de su época.

Las características arriba mencionadas implican, por último, considerar el desarrollo de las artes escénicas (tema central de esta investigación) en consonancia con otros fenómenos y problemas del campo artístico, a la manera que lo hace el propio proyecto institucional del CEA.

Perspectivas acerca del arte y la técnica

En 1962, Enrique Oteiza, Director del ITDT, ofrece una conferencia en la Universidad de Buenos Aires¹¹. Cercano a las propuestas de Mumford ([1952] 1957), a quien cita varias veces, el autor argentino comienza estableciendo las características y diferencias entre las nociones de arte y técnica. Mientras la primera descansaría sobre la capacidad humana de simbolizar, capacidad que le permite abstraer y representar su ambiente y sus experiencias, apuntando a necesidades de tipo espiritual; la segunda apuntaría a la solución de problemas inmediatos, de subsistencia, problemas diarios que necesitan soluciones prácticas.

Su reflexión acerca del arte en la era tecnológica comienza con el proceso de industrialización del siglo XIX y los cambios en las formas de organización de las actividades productivas y del consumo (el tiempo, los objetos y las técnicas). Si, durante el siglo XIX, diversos movimientos reaccionan en contra y a favor de la máquina (figura paradigmática del proceso en su conjunto) en distintos intentos de encauzar las nuevas

¹⁰ Construido sobre la base de la *intertextualidad*, el término *intermedialidad* designa los intercambios entre los medios de comunicación (Pavis, 1998: 251).

¹¹ "El arte en la era tecnológica" (conferencias ofrecida en dos partés), en el Ciclo *Ciencia, técnica y sociedad*, entre el 21 y el 23 de agosto de 1962, en la Universidad de Buenos Aires. Cfr. Anexo 3.

formas de producción industrial; en el siglo XX, la maquinaria bélica de la primera y la segunda guerra mundial termina por dejar al descubierto el alcance constructor -pero también destructor- del desarrollo técnico.

Frente a este paisaje tecnológico, Oteiza señala algunas conclusiones sobre el campo del arte: en tanto la actividad artística no se ajusta a la organización industrial, el artista debe luchar contra estas formas de organización para mantenerse libre de sus presiones. En la medida que el paisaje se vuelve más artificial, producto de la técnica industrial que permite al hombre, a su vez, acercarse a la descripción de la naturaleza con mayor precisión, el artista se desinteresa del paisaje exterior y se vuelve hacia una búsqueda de tipo introspectiva, hacia “paisajes internos”. En lo que respecta a formas modernas de unión entre arte y técnica, Oteiza toma dos ejemplos: el diseño industrial y el gráfico. El peligro de este último, sin embargo, es doble: por un lado, la producción en serie corre el riesgo de saturar la capacidad receptiva y perder su poder de sugestión. Por otro lado, por medio de la publicidad, el público puede ser “educado o corrompido” (dando como ejemplo la manipulación publicitaria de Rosemberg y Goebbels). Aquí la reflexión se desplaza del imaginario industrial y sus objetos (respecto del cual Oteiza hace reiteradas referencias cuando habla del “mito de la máquina”) al de los medios de comunicación y sus procesos de significación.

Algunas observaciones: en primer lugar, si bien Oteiza señala el vínculo del artista y su obra con la sociedad, y a pesar de que también plantea los condicionamientos históricos de esta relación (“falta de libertad, obras por encargo con fines extra-artísticos”), cierta mirada idealizada del artista (como un hombre distinto del resto, un adelantado a su época) y del proceso creativo (proceso intuitivo, libre e individual), pierde de vista las mediaciones históricas entre el proyecto creador y el

campo artístico (instancias de legitimación, géneros canónicos, interrelaciones entre los agentes, instituciones, etc.).

Por otro lado, a pesar de que el autor señala diferentes correspondencias históricas entre el arte y la técnica, ¿acaso la capacidad simbólica del hombre no se expresa también en la ciencia y en la filosofía? La definición de la técnica en términos puramente prácticos ¿no está históricamente vinculada a la de la razón instrumental? ¿Se puede hablar de arte, como hace Oteiza, en el caso de las pinturas prehistóricas de las cuevas de Lascaux, o fue necesario, en cambio, un proceso de autonomización de ciertas prácticas estéticas de otras esferas sociales para que se formara históricamente la noción de arte? Su tendencia a caracterizar una y otra en términos opuestos y complementarios tampoco permite una mirada compleja que pueda reflexionar acerca de la técnica desde una perspectiva estética y del arte en términos técnicos; no como “casos de curiosa analogía” entre unas y otras formas, sino como actividades que cruzan procesos lógicos e intuitivos y variables estéticas y utilitarias.

Finalmente, si bien Oteiza comienza su conferencia señalando que en la era tecnológica existe cierta dificultad de comunicación entre el artista y los espectadores, inclusive que los primeros se sienten incomprendidos y los segundos burlados por el arte, el desarrollo posterior de la conferencia gira en torno del artista y su obra y sólo al final vuelve la mirada hacia la recepción, aunque en clave pasiva: un público que puede ser educado o corrompido por la publicidad, sin considerar instancias más complejas de *usos y prácticas* estéticas del público sobre la publicidad y los productos culturales en general.

Un año antes de la conferencia de Oteiza, Jaime Rest (1961) publica un artículo en la *Revista de la Universidad de Buenos Aires (RUBA)* en el que analiza la situación

del arte en la era tecnológica desde la perspectiva de las transformaciones sufridas por los medios de difusión cultural. El diagnóstico de su época es el de un complejo proceso de crisis en el que la tecnología resulta uno de los más importantes factores, en la medida que ha provocado una transformación integral de la vida cotidiana (desde los cambios en los métodos de producción, hasta la supresión de las barreras nacionales y culturales mediante el empleo del transporte rápido y las comunicaciones instantáneas). El campo del arte no es ajeno a este proceso y el avance de los medios masivos de comunicación puede observarse tanto en la difusión de las creaciones tradicionales como en la instauración de nuevas disciplinas, materiales expresivos, temáticas y procesos constructivos, entre otros aspectos.

El problema -según el autor- es el impacto que producen los nuevos medios difusores (radio, cine, prensa, televisión) en el gusto artístico al someter los criterios de selección a fines propagandísticos (tanto comerciales como políticos). Al igual que Oteiza, sostiene que estos medios sólo son instrumentos cuyos efectos dependen del empleo que se les dé. Sobrevuela aquí tanto el fantasma de la demagogia de los regímenes totalitarios¹² como la manipulación seductora y tendenciosa del mercado. Como alternativa optimista confía en que una adecuada socialización de los medios de difusión conduciría a una acción pedagógica racional, planificada, con el propósito de comprometer al público en un proyecto cuyo objetivo sería “elevar el nivel cultural de la colectividad en su índice medio” (Rest, 1961:337).

Esta función educativa de los medios de comunicación adquiere, sin embargo, aristas *apocalípticas* (Eco, [1965] 2008) con respecto a la *cultura de masas*. Teniendo

¹² En los primeros años de la década del 60 el campo intelectual argentino tiene, en su gran mayoría, una orientación política antiperonista que vincula la figura de Juan Domingo Perón con el fascismo italiano. Las reflexiones de Rest y Oteiza acerca de los regímenes totalitarios europeos podrían estar, en este sentido, orientadas a una reflexión implícita acerca del ex presidente argentino. Cfr. Sigal (1991); Terán (1991).

en cuenta que se rige por las leyes de la rentabilidad tanto comercial como política, ésta intenta captar la mayor cantidad de público posible y, como este público resulta ser el proletariado de los núcleos urbanos (de poca o nula educación estética) y las clases medias, los productos tienden a nivelarse de acuerdo a ese *bajo* índice estético (tendiente al despliegue espectacular, la evasión, el entretenimiento y el estímulo temporal).

Si bien Rest señala el papel activo del espectador y/o lector en el proceso creativo (cuya interpretación, al otorgar sentido a la obra, termina por configurarla), esta capacidad de cooperación quedaría circunscripta a un público de arte ilustrado, minoritario, ya que “la producción mediocre incide de manera casi exclusiva en ciertas clases sociales que sólo fueron alfabetizadas en época reciente y que en el pasado no contaron con beneficios culturales o artísticos porque eran iletradas” (322). No habría decadencia del gusto estético -reflexiona el autor siguiendo la argumentación de “críticos autorizados”- porque la industria cultural no perjudicaría a “las personas realmente cultivadas sino que se propondría satisfacer la vulgaridad de aquella masa de población que recibió apenas una educación muy elemental, casi adquirida en forma incompleta y azarosa” (322). Rest advierte, inclusive, que si bien existe preocupación por alfabetizar a los estratos populares, no se les trasmite “esa sabiduría tradicional y esa capacidad de discernimiento propia del hombre iletrado de épocas pasadas” (323); considera que se promueve, en cambio, una instrucción de tipo *informativa* en detrimento de la educación *formativa*.

¿A qué se refiere con “esa sabiduría tradicional y esa capacidad de discernimiento propia del hombre iletrado de épocas pasadas”? Parecería referirse a la sabiduría iletrada de la *cultura popular* que, con el surgimiento de la *cultura de masas*,

se vuelve residual, pasada; el problema sería, entonces, ésta última. Rest reseña brevemente el advenimiento de la *cultura de masas* cuya base, en el siglo XVIII, está dada por el aumento de la población y de la instrucción popular, el moderno concepto democrático (que otorga igualitarios derechos de participación en los poderes públicos) y el perfeccionamiento tecnológico (que permite introducir en la vida cotidiana dispositivo para una fácil, rápida e ilimitada comunicación). El problema sería, entonces, que las masas no ilustradas pero con derechos de participación en el poder público, seducidas por tácticas demagógicas, puedan llegar a desarrollar “una actitud gregaria e irracional, destinada a fortalecer un instinto natural de rebaño (...) que hace posible la instauración de regímenes totalitarios” (321).

Como puede observarse, la cultura y la sensibilidad estética son los valores de la *alta cultura*, de la cultura letrada; su propuesta pedagógica presenta, en este sentido, un sesgo paternalista y clasista. No es que neguemos el papel productor y reproductor de los medios de comunicación, la tecnología y las prácticas artísticas en sistemas de poder/saber, sino que creemos necesario reflexionar acerca de los procesos culturales en términos de tensión y de mutua interdependencia entre *alta, media y baja* cultura (Eco, [1965] 2008)

Entendemos que Rest, al igual que Oteiza, ofrece una mirada idealizada de la obra de arte del pasado, concebida como esfuerzo personal del creador que expone su visión del mundo desinteresadamente; la obra de arte de su tiempo, en cambio, es vista como producto de la reproducción industrializada y en masa, como mercancía. En todo caso, la reproducción masiva por medios mecánicos acelera y aumenta un proceso de mercantilización de la obra de arte ya existente. La caracterización de la obra de arte en términos de autonomía, unidad formal y trascendencia significativa parecería no tomar

en cuenta, por ejemplo, el papel de las vanguardias históricas en la puesta en cuestionamiento de, por lo menos, las dos primeras de estas características.

Otra perspectiva ofrece, en cambio, Oscar Masotta, en dos conferencias pronunciadas en el Di Tella entre 1966 y 1967¹³. En ellas sobrevuela el diagnóstico de que la década del 50 representaría el fin del maquinismo y se abriría un nuevo tema para el arte de la década del 60: los medios de comunicación; desplazamiento que pudimos observar en las reflexiones de los otros dos autores. Este paradigma comunicacional atravesaría -según Masotta- no sólo el campo del arte, sino también al de las ciencias sociales, con problemáticas que van desde un interés temático común (los medios y la cultura de masas), hasta los intentos de operar, tanto en el área estética como crítica, desde la teoría de la información. Este pasaje a los medios de comunicación tendría como consecuencia, por un lado, la progresiva *desmaterialización* de la obra de arte y, por otro lado, la *discontinuidad* como operatoria común de las distintas estrategias artísticas sobre la investigación de los sistemas de signos y los procesos de significación.

Respecto de la noción de *discontinuidad*, brevemente, ésta consistiría en la puesta en evidencia de los elementos *significantes* de la obra de arte y sus mutuas relaciones, llamando la atención sobre sus aspectos materiales, destacando su importancia en el proceso de significación, en oposición a la concepción del significante como simple vehículo del *significado*. Por medio de esta operación se pone en evidencia la lectura tradicional de la obra de arte en la que el sentido adquiere una forma orgánica,

¹³ “Los medios de información de masas y la categoría de ‘discontinuo’ en la estética contemporánea”, conferencia realizada el 15 de noviembre de 1966, como parte del ciclo *Acerca (de) happenings*, en el Instituto Torcuato Di Tella; publicada en Masotta et al. (1967). “Nosotros desmaterializamos”, conferencia realizada el 21 de julio de 1967, en el Instituto Torcuato Di Tella; publicada con el título “Después del pop: nosotros desmaterializamos”, en Masotta (1969). *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez. Ambos artículos se encuentran publicados posteriormente en Masotta (2004). Para la cita de estos trabajos hemos tomado esta última edición.

autosuficiente, cerrada, un *continuum* cuyas *metáforas benéficas* “son la tela que se teje, el agua que corre, la harina que se muele, el camino que se sigue”, para pasar a *metáforas antipáticas* “que hacen referencia a un objeto que se fabrica, es decir, que se *bricole* a través de materiales discontinuos” (Barthes¹⁴, en Masotta, [1967] 2004: 249). La *discontinuidad* consistiría, entonces, en el aislamiento y análisis de los *parámetros* (también los denomina niveles; por ejemplo: niveles lingüístico y paralingüístico) que constituyen un lenguaje artístico. Compara, por ejemplo, el *happening* y el teatro: mientras que la estructura teatral presenta dos niveles distintos (el de la ficción escénica y el de la realidad de la sala teatral), el *happening* perturba esta estructura involucrando ambos niveles en uno. Considera que esta perturbación de cualquiera de los parámetros arrastraría, a su vez, una modificación a nivel de la lectura del relato teatral como continuo. ¿Cuál es el resultado de este *pasaje analítico a los parámetros*?

En primer lugar, una crítica a la idea de que en una situación de comunicación sólo se transmiten contenidos. En segundo lugar, una perspectiva acerca de la comunicación que considera que ésta se construye sobre un conjunto de *parámetros* y sus relaciones. Tercero, si el proceso de comunicación no se agota en la vehiculización de significados, es porque “existe un lado eficaz del significante, porque los vehículos de los mensajes son, en un sentido fundamental, el mensaje mismo” ([1967] 2004: 237). La operación, ya presente en muchas de las estrategias del arte de principios del siglo XX, incluso anterior, ofrece renovadas posibilidades de experimentación y reflexión acerca de los medios, las nuevas tecnologías de la información y sus efectos de recepción. Conclusión que lo lleva, a pesar de las críticas

¹⁴ Cfr. “Literatura y discontinuidad” (Barthes, [1964] 2002).

(ideológicas, entre otras), a la conocida tesis de McLuhan ([1964] 1996): “el medio es el mensaje”.

La tesis apunta justamente a poner de relieve el lugar protagónico del medio en el proceso de comunicación, no como vehículo del mensaje, sino como el mensaje mismo. El desarrollo de las técnicas implicadas en los procesos de comunicación, por su parte, conllevaría cambios no sólo en los medios de comunicación (de la escritura a la imprenta, del cine a la televisión, etc.), sino que implicaría cambios globales del *environment* (entorno, ambiente) de cada cultura así como también (y en tanto el hombre de cada cultura se haya determinado en cada momento histórico por una ambientación producida por los medios de comunicación disponibles) de los modos de percepción/cognición del hombre en dicha cultura. Pero la tesis se amplía, a su vez, respecto a los contenidos: “El medio es el mensaje significa, en los términos de la edad electrónica, que una nueva ambientación global ha sido creada. El contenido de esa nueva ambientación (...) es la ambientación del viejo mundo mecanizado de la edad industrial. La nueva ambientación levanta un pleito a la vieja” (Masotta [1967] 2004: 239).

Según Masotta, interesa retener de la tesis de McLuhan la reflexión sobre las características materiales y cuantitativas de los diferentes medios y sus efectos en la conducta de las audiencias, en la medida en que la aprehensión de todo mensaje sería diferencial respecto de las características del medio y la aparición de nuevos medios implicaría un crecimiento en la capacidad de discriminación de las diferencias.

Las estrategias básicas de la estética contemporánea, entonces, podrían resumirse: pasaje analítico a los *parámetros*, llamada de atención sobre las características materiales, tematización de los medios como medios y uso de esa

materialidad en relación a la conducta del espectador. No hay, a diferencia de la perspectiva de Rest, observaciones negativas acerca de la calidad estética de los productos masivos o del gusto masivo; por el contrario, Masotta señala que si bien las estrategias publicitarias del mercado tienden a crear conductas homogéneas en las audiencias, no hay que perder de vista que éstas están formadas por individuos concretos cuyas prácticas y aprendizajes con respecto a la información publicitaria no puede ser pensadas en términos de subjetividades totalmente pasivas.

Con respecto a la noción de *desmaterialización*, que da nombre a la segunda conferencia de Masotta, el autor cita un artículo de El Lissitsky¹⁵ en el que puede leerse:

Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época. (...) Brevemente: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más. Perezosas masas de materia son reemplazadas por energía liberada (en Masotta, [1969] 2004: 335).

Siguiendo la línea de análisis de la conferencia anterior, Masotta observa que los problemas del arte de su época residen menos en la búsqueda de contenidos nuevos que en la investigación de los medios de transmisión de esos contenidos; *medios de información* como televisión, cine, revistas, periódicos. Toma como ejemplo el cine que, pretendiendo comentar o mostrar la realidad social, fiel al espíritu neorrealista, no puede más que llegar tarde porque esta realidad ya habría sido comentada y sobrecomentada por los medios de información. El artista contemporáneo, según Masotta, no puede dejar de tomar conciencia de la aparición de estos fenómenos masivos que, de alguna manera, descentran su trabajo. Y éste es el caso del *arte de los medios de comunicación* que, como respuesta a la *sobreinformación* mediática

¹⁵ El Lissitsky, (1967) "El futuro del libro". *New Left Review*. n° 1/41 (enero/febrero). (Versión original 1926). En Longoni (2004), p.87.

comienza por difundir la información de un *happening* que no existió¹⁶. La materia con la que se construyen estas obras informacionales serían, según Masotta, los fenómenos de la información desencadenada por los medios de información masiva; una materia *inmaterial, invisible* que daría lugar a la *desmaterialización* del objeto artístico¹⁷.

La difusión mediática de un suceso que no existió como obra de arte implica romper con el principio de organicidad y singularidad para dar lugar a un *bricolage* que incluye acciones de difusión, gacetillas, imágenes y manifiestos, a los que habrá que sumar, en la medida que se trata de una obra que se configura como tal en el interior de los medios de comunicación, los artículos de diarios y revistas a modo de crónicas, rectificación y análisis del fenómeno. Como puede verse, es el proceso (la acción de los artistas y la respuesta de los medios) y no el producto/objeto lo que se vuelve relevante en este tipo de obras de arte; lo que suma, a su vez, la dimensión temporal del *hacer*, de la construcción (de la obra, de la noticia), del *bricolage*, que el objeto tradicional en tanto producto, sentido cerrado, *metáfora benéfica*, no problematizaba.

Nuestro recorrido por algunas reflexiones en torno de la relación del arte y la técnica durante década del 60 nos ha permitido observar algunas problemáticas centrales acerca del tema: el impacto de la industrialización y la reproductibilidad

¹⁶ *Anti-happening, Happening que no existió, Happening de la participación total o Happening para un jabalí difunto* (1966), de Jacoby, Escari y Costa. Cfr. Katzenstein (ed.) (2007).

¹⁷ La aproximación a la obra de arte contemporáneo en términos de *desmaterialización*, aunque exitosa para señalar la puesta en crisis de la obra de arte tradicional (composición, técnicas, presencia objetual), resulta inexacta a la hora de definir la noción de *materia* en los términos semiológicos que plantea el propio autor. Con este término la teoría semiológica designa la manifestación sensible de todo signo o sistema de signos en tanto condición material de toda producción de sentido. Los fenómenos de la información desencadenada por los medios sería, en cambio, los procesos de significación (generación/recepción de la obra informacional) o producción de sentido. También Lippard ([1973] 2004: 33), utiliza el término *desmaterialización* y observa posteriormente acerca de las objeciones que ha recibido: "Desde que escribí por primera vez sobre el tema, en 1967, se me ha puntualizado a menudo que *desmaterialización* es un término impreciso, que un trozo de papel o una fotografía son objetos, o algo tan "material" como una tonelada de plomo. Concedido. Pero, a falta de un término mejor, me he continuado refiriendo a un proceso de *desmaterialización*, o a una retirada del énfasis sobre los aspectos materiales (singularidad, permanencia, atractivo decorativo)".

técnica para los regímenes tradicionales de producción, circulación y recepción de la obra de arte; el impacto de las guerras mundiales en el imaginario artístico y, consecuentemente, la relación del arte y la sociedad; la reconsideración de nociones como *alta* y *baja* cultura frente a la industria del entretenimiento y la cultura de masas; el cambio de paradigma estético (en tanto conocimiento sensible) frente a los nuevos paisajes tecnológicos; finalmente, un desplazamiento del imaginario industrial de la primera modernidad por otro *mass mediático* durante la segunda modernidad que orientaría las prácticas y las reflexiones artísticas hacia nuevas direcciones de investigación y experimentación.

Las palabras de Paul Valery¹⁸ que inician el clásico texto de Benjamín acerca de la reproductibilidad técnica sintetizaban ya en la década del 20 (como el texto de Lissitsky) algunos puntos centrales de este recorrido:

En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometida del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes trasformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte (en Benjamin, [1936] 1973: 17).

¿Cuál es la respuesta de CEA a este nuevo paisaje artístico? Veamos algunos ejemplos.

¹⁸ Valery, Paul (1999). "La conquista de la ubicuidad". En *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor. (Versión original 1928).

Tres abordajes a las actividades artística del CEA

a- Audiovisuales

En su artículo acerca del arte y los medios de difusión masiva, Rest observa que el perfeccionamiento técnico en la reproducción de imágenes y sonido ha posibilitado la proliferación de láminas, libros especializados de artes, micro-films, grabaciones en cinta magnética, etc., provocando una verdadera revolución de las condiciones de acceso a las artes tradicionales. Entre ellos, Rest considera que el film de arte tiene un valor pedagógico excepcional y en este mismo camino es que se orienta la realización de los *Audiovisuales* del Di Tella.

Dos primeras experiencias, entre 1960 y 1961¹⁹, ponen al Instituto en contacto con el género y en 1961 patrocina un espectáculo experimental²⁰ en el Museo de Bellas Artes. Entre 1962 y 1963²¹, el Instituto crea el Equipo Móvil que lleva por todo el país el *Espectáculo Audiovisual Rodante*, a la vez que continúa auspiciando los *Audiovisuales* que se producían en Buenos Aires por el grupo originario²². En las *Memorias 1963* del CEA se explica el sentido del proyecto:

¹⁹ En 1960, en ocasión de la Exposición del Sesquicentenario, se realiza en el pabellón de Shell un espectáculo multimedia (cinematografía, fotos fijas, escultura, luces y sonidos) con la intención de reemplazar a los mensajes publicitarios convencionales. Roberto Villanueva es el autor de "El camino", texto del audiovisual. Esta experiencia se sumada a la que los arquitectos Miguel Asencio y Rafael Iglesia realizan en el programas de extensión cultural que el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo realiza por televisión durante 1961 y 1962, en la Universidad del Aire del Canal 13. En: *Sala Audiovisual* (documento inédito), Archivo ITDT.

²⁰ "Candongá", realizado por los arquitectos Rafael Iglesia y Miguel Asencio bajo los auspicios del Museo Nacional de Bellas Artes, el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, y el Instituto Torcuato Di Tella. En *Programa Candonga*, Archivo ITDT.

²¹ Hasta la creación del CEA, los *Audiovisuales* son realizados por el Centro de Artes Visuales -CAV- en colaboración con el Museo Nacional de Bellas Artes y el Instituto de Arte Americano Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo-UBA. El proyecto del *Audiovisual Rodante* es realizado por el CAV.

²² Paralelamente a la experiencia de los Audiovisuales el CEA programa una serie de ciclos de cine (cortometraje argentino, cine americano, cine polaco, cine alemán) sobre el que no haremos referencia aquí con el fin de focalizar el análisis sobre la problemática de los Audiovisuales.

Sentido es estos trabajos

El proceso de acción del trabajo reseñado sigue los delineamientos que se propone el Instituto Torcuato Di Tella: las líneas de acciones paralelas de indagación a alto nivel y la puesta en contacto simultánea con el público de los resultados de esa indagación. De esta manera, cada confrontación marca nuevas pautas para el estudio y, además, provoca un enriquecimiento de la comunidad.

En la etapa del Audiovisual Rodante en sí, se producen los dos hechos paralelos e inter-sostenidos:

Llevar como primer aporte del Instituto al interior del país, un programa constituido por materiales procedentes de aquella etapa de indagación patrocinada por el Instituto en Buenos Aires, con el agregado de algunas películas cinematográficas que los complementaban. La exhibición de este material promovía una experiencia sensible capaz de provocar un clima adecuado para el diálogo, que establecía la buscada vinculación.

Fue ésta una manera de reconocer a nuestro país y crear una primera relación entre los hombres del interior y este Instituto.

Esta relación se planea en lo futuro, gracias a esos contactos vivos establecidos en las giras, como un intercambio constante de ideas y labor.

La experimentación audiovisual se presenta, desde diferentes perspectivas (la difusión por parte de los realizadores, las críticas periodísticas, las repercusiones del nuevo medio educativo y cultural), como un fenómeno cuya arista tecnológica resulta una de las más relevantes. La mirada sobre este aspecto, sin embargo, no siempre resulta alentadora e inclusive los problemas tecnológicos aparecen como los mayores inconvenientes:

(...) los elementos mecánicos dejan mucho que desear. La pantalla es de dificultosa instalación. La sincronización de los proyectores de diapositivas está bien lejos de construir un problema resuelto. Por más empeño que se puso para prepararlos, en las representaciones de Mar del Plata, no hubo vez en que no fallara el automático o sugiera otro tipo de inconvenientes.

La fidelidad del equipo proyector de películas es apenas mediocre. Su sonido es muy defectuoso. Se carece de repuestos fundamentales (...)

Con el traqueo y la sucesión de desembalajes y montajes, el instrumental se resiente y su rendimiento disminuye paulatinamente.

Merece un elogio el amplificador del equipo grabador, pero ni la banda magnética de "Candongá" y en menor grado la de "Wright", permiten una audición aceptable.

La acogida del público ha sido principalmente fría, es decir, desprovista de entusiasmo o interés. La medida en que pudieren haber incidido los inconvenientes citados más arriba, es de imposible determinación. Lo concreto

es que no hubo empatía. Un hecho físico-mecánico si se quiere, la impidió. Pero si en un ambiente apto el funcionamiento del equipo hubiera sido normal, no se puede afirmar tampoco que el resultado hubiera sido otro. Es un problema psicofisiológico serio que no se puede analizar en escuetas líneas y menos en las de carácter objetivo e informativo, como quieren ser estas.

(...) Viene al caso –es lo único que me permito- sugerirle un reenfoque en la preparación del espectáculo, en lo que hace a las relaciones públicas previas. Creo que sería conveniente que alguien, con debida anticipación, se encargara de poner en condiciones el ambiente, en todos sus aspectos²³.

En otras ocasiones, en cambio, el aspecto técnico *moderno* y la programación se conjugan en un saldo cultural positivo:

El jueves y viernes pasado el Instituto Torcuato Di Tella ofreció sendos espectáculos cinematográficos en la sala de la municipalidad, ante un público interesado por esta forma educativa tan eficaz. (...) El saldo cultural fue notoriamente positivo. Equipos técnicos modernos estuvieron al servicio de las dos presentaciones trasladando con suma fidelidad las obras programadas, todas ellas inteligentemente escogidas, con evidente destino de divulgación cultural²⁴.

Las repercusiones que tienen los *Espectáculos Rodantes* durante 1963 son registradas en detalle en un documento elaborado por el equipo responsable. Sin bien el documento es sólo una memoria de la experiencia, sin pretensiones de sistematicidad científica, su elaboración es un indicio del interés social-cultural del proyecto. Este interés puede verse también en las reflexiones acerca de una posible reorientación de los efectos negativos de los medios masivos de comunicación:

La función audiovisual es un exponente típico de una cultura de imágenes generada por ella y colaborante con ella, le corresponde entonces el lenguaje propio de las imágenes, cuya amplia gama incluye a los jeroglíficos, las pinturas mágicas de Altamira, las series de televisión y las historietas dibujadas. La tarea que nos hemos propuesto con tal medio y con tal lenguaje es recrear la realidad, analizándola, mostrándola, testimoniándola y comprometiéndonos con ella. No podemos recurrir al modo discursivo, analítico, abstracto del lenguaje, pero las imágenes nos permiten sus formas concretas, descriptivas, sensoriales, sincréticas.

²³ Carta de H. W. Bauer dirigida a Enrique Oteiza (1963, 12 de junio). En: Cajas de Actividades del CEA, Archivo ITDT, Biblioteca UTDT.

²⁴ "Un buen Espectáculo Audiovisual" (1962, 30 de noviembre). *Tribuna*. Campana, año XIII, n° 309, Segunda época.

Realidad recreada con un propósito: enriquecen vitalmente al espectador. Los medios de comunicación de masas han demostrado ser provocadores de la percepción pasiva. Como tales, instrumentos de atrofia de las capacidades vitales. Proponemos aquí un cambio de signo. Queremos movilizar dinámicamente la energía del espectador, desarrollar su imaginación. A pesar de su inmovilidad física, la recepción debe ser activa. Cada función es una incitación enriquecedora de la experiencia total²⁵.

Aparecen en este breve fragmento algunos de los tópicos más transitados en torno al lenguaje audiovisual en aquella época: la genealogía de la imagen, las reflexiones en torno a la recepción de los nuevos medios de comunicación, la capacidad testimonial del medio audiovisual respecto a la realidad, la consideración de los efectos negativos (pasividad) del audiovisual, así como sus posibilidades respecto a enriquecer y vivificar la realidad, así como movilizar la imaginación al espectador, etc.

El perfil pedagógico del proyecto, por otro lado, encuentra repercusiones y paralelismos en todo el mundo, como puede verse en un folleto archivado entre los documentos del CEA sobre una Conferencia Mundial²⁶ a realizarse en Roma, en 1965, para la creación de un complejo científico y técnico para la utilización de medios audiovisuales modernos, o una conferencia ofrecida por Jaime Davidovich en un Congreso Internacional de Educación Artística²⁷ donde menciona, específicamente, la experiencia del Instituto Di Tella.

La gira de 1963 se ve interrumpida por un incendio del equipo técnico después del cual no se vuelve a repetir la experiencia del *Espectáculo Rodante*; sin embargo, el Instituto Di Tella continúa produciendo *Audiovisuales* en los años subsiguientes que se ofrecerán, a partir de 1963, en la Sala del CEA de la calle Florida.

²⁵ En *Sala Audiovisual*, op. cit.

²⁶ "Ciudad Científica Internacional (Creación de un complejo científico y técnico para la utilización de medios visuales modernos)". *Conferencia Mundial*. Roma, 22-28 de marzo de 1965. Archivo ITDT.

²⁷ "Panel: Art Education and Mass Communication. Utilization of Mass Communication in Art Education". Cfr. Anexo 3.

Por otro lado, el debate en torno a los medios de comunicación audiovisual, particularmente la televisión, encuentra un especial foco de interés en el contexto de la *modernización* cultural del país. Recordemos que ésta incluye nuevos y diversificados consumos de entretenimiento e información entre las capas medias y la irrupción de la televisión en la vida cotidiana de los argentinos resulta un fenómeno clave en este proceso modernizador²⁸. Como fenómeno internacional, encontramos también a Eco ([1965] 2008) que analiza extensamente la mesa redonda “Influencias recíprocas entre Cine y Televisión”, que se realiza en Italia en 1962. El debate incluye aspectos técnicos, sociológicos, psicológicos, estéticos, comunicacionales y políticos; su conclusión apunta a una *prudente política* educativa de los hombres de cultura respecto de la *operación TV*, que contemple la compensación de la recepción de imágenes con la recepción de información “escrita”. Como puede leerse más arriba, los *Audiovisuales* del Di Tella, en cambio, redoblan la apuesta con respecto a las posibilidades descriptivas, sensoriales, sincréticas del lenguaje audiovisual, con el fin de recrear la realidad, analizándola, mostrándola, testimoniándola y comprometiéndose con ella, en detrimento del modo analítico y abstracto del lenguaje verbal.

Años después del cierre del CEA, Roberto Villanueva señala que tanto la producción cinematográfica como televisiva eran muy costosas para el centro, inclusive la exhibición de películas se vio afectada por una ordenanza de la Municipalidad que no autorizaba la exhibición cinematográfica en la misma sala donde se ofrecía teatro (y el CEA optó por el teatro):

²⁸ Los propios medios de comunicación, se hacen eco de este fenómeno. El semanario *Primera Plana*, por ejemplo, dedica un amplio artículo que da cuenta de la historia de los canales televisivos en el país, las características de su programación, preferencias y consumos de los telespectadores; además de frecuentes notas de opinión respecto de las series televisivas de ficción de la época. Cfr. “TV. Por qué se cansa el público” (1965, 21 de diciembre). *Primera Plana*. Buenos Aires, año IV, n° 163, pp. 40-42.

Había que elegir o cine o teatro. Era más coherente seguir con el teatro porque permitía una producción propia... Así de estúpidas son las razones. Desde ese momento hubo ya una grave distorsión, una grave fragmentación en el planteo de las cosas. Ni la televisión, ni el cine, el audiovisual era un poco ridículo referido al teatro o a ese sistema de dispositivos y sonido, le quedaba un poco grande el nombre. De cualquier manera hubo que seguir sosteniéndolo porque a las autoridades del Instituto les interesaba el medio audiovisual. (Villanueva en King, [1985] 2007: 344-345)

Este testimonio, lejos de desestimar una reflexión en torno a la importancia de los medios audiovisuales en el proyecto Di Tella, nos permite observar en todo caso cierta tensión entre el proyecto y las condiciones materiales disponibles. Vale la pena advertir, sin embargo, que durante los años de funcionamiento del centro (1963-1970), los programas de cine se realizan durante las temporadas 1964, 1965 y 1966 y los ciclos de audiovisuales continúan exhibiéndose en la sala hasta 1968, año en que se muestran dos audiovisuales institucionales. Será Jorge Romero Brest, director del *Centro de Artes Visuales* (CAV), quien proponga un proyecto televisivo cuando, sobre el final de la década, se evalúan alternativas de reestructuración de los *Centros de Artes*. El cierre de la sede de la calle Florida, sin embargo, no permite su realización²⁹.

Un breve artículo de *Primera Plana* acerca de un *moderno* stand de exposiciones de la empresa Siam-Di Tella pone en perspectiva la articulación arte-diseño-industria en tanto signo de época:

El espectáculo audiovisual es presentado todos los días en el stand de Siam-Di Tella, instalado en la Exposición del Comercio y la Industria –complementaria de la ganadera– en Palermo. Napoleón, Chaplin, refrigeradores y automóviles despiertan allí parecido interés a pesar de su heterogeneidad. El secreto puede estar en la combinación de propaganda y espectáculo que, en última instancia, decidió al jurado especial a premiar a la muestra de Siam-Di Tella como la mejor de la exposición³⁰.

²⁹ Cfr. Entrevista a Jorge Romero Brest. En King ([1985] 2007).

³⁰ “Detrás de las luces y los colores” (1964, 28 de julio). *Primera Plana*. Buenos Aires, año II, n° 90, p. 64.

Como puede verse, la reseña periodística recoge de forma sintética algunos de los temas hasta aquí tratados: el arte en conjunción con formas estéticas y comunicacionales propias de la época, como la publicidad y el diseño (de imagen y sonido), el espectáculo audiovisual integrado a los eventos y productos de consumo masivo (siguiendo la genealogía iniciada con el cinematógrafo como espectáculo de feria). Finalmente, cierta idea de *bricolage*, *discontinuidad*, respecto a la conjunción heterogénea de referencias históricas y artísticas con productos industriales.

En último lugar, aunque no menos importante, los medios audiovisuales representan como pocos el carácter *inmaterial* de las formas artísticas modernas. Como proyección de luz o transmisión de ondas electromagnéticas, las imágenes audiovisuales existen como tales sólo cuando se las reproduce (incluso el audiovisual realizado por medio de diapositivas y sonido sincronizado); en el rollo de película o en la cinta de video, en cambio, no hay otra cosa que codificación fotosensible o señal eléctrica. El fenómeno de *desmaterización*, en términos de virtualidad de la imagen audiovisual, representa uno de los tópicos más desarrollados por la reflexión estética moderna y contemporánea.

b- *Happening*

El *happening*, por su parte, se instala en el medio artístico porteño sobre todo como comentario más o menos crítico de los medios y las tecnologías de la comunicación. Como señalábamos más arriba, Masotta analiza el *happening* como un fenómeno de *sobreinformación* de los medios masivos de comunicación, un *mito* que poco corresponde con los *happenings* efectivamente realizados y vistos en el escenario porteño. Tiene además, según el autor, el signo de vejez de lo nuevo, en la medida que,

tan pronto como el mito se instala en el imaginario modernizador de la época, tanto más los artistas buscan “colocarse ‘más allá’ o ‘después’ del *happening* como género fechado históricamente” (203). Inclusive, como señala Longoni (2004), la compilación que realiza Masotta en 1967 y que lleva por título *Happening?* (con signo de interrogación), “no deja de ser sintomático del veloz desencanto que traza en propio libro: de la exaltación activa en pos de la implantación del *happening* en nuestro medio a la crítica y desmitificación del género y su relevo por el *anti-happening*” (38).

Sí, por un lado, hay una reflexión acerca del impacto del *happening* en los medios masivos locales, por otro lado, los medios registran el fenómeno en clave *escandalosa*, como una *frivolidad* muy alejada del compromiso político y social que se esperaba de los intelectuales y artistas frente a las problemáticas sociales de la época³¹. Masotta mismo reflexiona acerca de esta cuestión en “*Yo cometí un happening*”, luego de las críticas propiciadas por Klimovsky sobre los *happenistas* y sus actividades³².

Por su parte, como operación *desmitificadora* del *happening*, Jacoby, Costa y Escari realizan el *Anti-happening* del que hablamos más arriba; la mirada se desplaza de la obra artística a la construcción mediática de un fenómeno artístico que no existió. La obra informacional apunta no sólo a dejar al descubierto el carácter engañoso de las técnicas mediáticas con respecto a la construcción de la realidad, sino que se propone reflexionar acerca del agotamiento y la necesaria renovación de las técnicas del arte tradicional en vistas al desarrollo de los medios masivos de comunicación y sus efectos en la cultura de masas.

³¹ Cfr. Terán (1991) y Sigal (1991).

³² Cfr. Masotta ([1967] 2004)

Resulta importante destacar el carácter híbrido, *intermedial*, que presentaría al *happening* como un género de difícil clasificación. Respecto de ello, Masotta señala en el programa de *Acerca (de): "Happenings"* (1966)³³:

Al "boom" de los medios de información (sin duda, el caso especial es la televisión) de los años posteriores a la segunda guerra mundial, sigue una transformación esencial, una rápida metamorfosis del "objeto figurativo". Pero ella no servirá únicamente para generar o definir estilos o tendencias nuevas (...) estará simultáneamente en la base de la producción de áreas nuevas de la actividad artística, híbridos de otros géneros o géneros nuevos, como el "happening", gracias al cual ahora es posible no solamente convertir en tema los productos de la información masiva (según la postura y la fórmula pop), sino recortar y ensanchar el campo de un "intermedia", una zona de actividad que se apoya en el híbrido de los géneros a condición de colocarse, paulatinamente y cada vez más, en el interior mismos de los medios de información. Pero para interrogar el "concepto" de "happening", será preciso desmontar los equívocos que la palabra recubre.

Al carácter *intermedial* se suma una mirada *interdisciplinaria* (artes visuales, danza, la música y teatro) articulada por Alicia Páez (1967), quien recorre las teorías acerca del *happening* deteniéndose, particularmente, en la relación teatro/*happening*. El trabajo, presentado inicialmente en el Di Tella como una de las conferencias del ciclo *Acerca (de) Happenings* (1966), sintetiza las principales características del nuevo género³⁴:

- a. Manipulación creativa de la relación con el público (desde la agresión directa y situaciones desagradables hasta procedimientos explicativos a la manera de "reglas de juego" que permitan la participación voluntaria).
- b. Importancia de los materiales (relevancia de los objetos, tratamiento de personas como objetos, uso de los materiales por sus propiedades sensibles, aspecto ambiental entendido como la composición que rodea al espectador, importancia de los efectos visuales, sonoros y sensoriales en general).
- c. Ausencia de argumento. Se trata, en cambio, de una serie de acciones no conectadas lógicamente.
- d. Indeterminación y no improvisación, en tanto se planea cuidadosamente, aunque no se ensaya debido a la simplicidad de las acciones, al carácter

³³ En Archivo ITDT.

³⁴ Cfr. Lebel ([1966] 1967); Sontag ([1961] 2008). Ambos textos son citados por la autora en sus versiones originales.

- irrepetible de acontecimiento y a la falta de destreza especial en su ejecución o creatividad individual. La acción, dentro de ciertos límites, no está rigurosamente pautada.
- e. Uso del lenguaje como efecto sonoro y expresivo, más que como medio de significación y comunicación.
 - f. El sueño, lo irracional, el inconsciente, lo afectivo como contenidos.
 - g. El tiempo ya no es progresivo, lineal, sino que es una temporalidad circular y de la repetición. (28-30)

A partir de estas características la autora compara *happening* y teatro considerando:

1. Se trataría de una comparación provisoria, en tanto no implica determinaciones a priori, sino un modo de conceptualización operativo.
2. La comparación ofrece un examen fructífero de algunos de los rasgos formales de *happening*, en razón de sus semejanzas (estructuras complejas en sí mismas por la inclusión de medios y lenguajes; acción de personas) y diferencias con el teatro tradicional.
3. Se hace justicia, a su vez, de las aspiraciones renovadoras de algunas de las figuras teatrales más relevantes del siglo XX (Gordon Craig, Antonin Artaud), a favor de un lenguaje teatral propio, liberado de la tradición literaria del teatro y que encontrarían en el *happening* las condiciones de una efectiva realización. (36-37)

La clave, tanto desde el punto de vista de la actuación como de la estructura del espectáculo, es la de *discontinuidad*. *Actuación no matizada* significa, entonces, que en los happenings las acciones no se proyectan en un contexto ficcional, ni tienen una connotación psicológica; se trata, por el contrario, de acciones simples, de carácter inmediato y concreto. Mediante la noción de *estructura compartimentada*, Páez explica que las unidades de acción del *happening* dispuestas secuencial o simultáneamente, no presentan entre sí un encadenamiento lógico. Relaciones lógicas y sentido lineal, continuo, progresivamente construido son las características de las formas literarias de la tradición dramática, ahora perturbada por las nuevas formas teatrales, entre ellas el *happening*.

El objetivo de estos procedimientos (obsérvese las coincidencias con el diagnóstico de Villanueva respecto al mundo contemporáneo, la palabra y las nuevas herramientas de representación): “En un mundo saturado por las concepciones impuestas a través de los medios de comunicación de masas, el ataque debe dirigirse principalmente a la percepción, y no a una razón impedida de ejercicio crítico, para poder reorientar tanto a la percepción como a la razón” (41). En este examen se hace ineludible la referencia a Artaud³⁵: un *teatro de los sentidos* en el que los aspectos plásticos y sonoros cobran una nueva significación, donde los objetos reales adquieren una nueva importancia, donde desaparece el aspecto lógico y discursivo de la palabra en favor de su aspecto físico y afectivo.

Páez encuentra, por último, que la noción de *performing arts* admite la hibridación de formas en sí misma, designando un vasto rango de fenómenos caracterizados tanto por la superposición de lenguajes (*yuxtaposición*), como por la acción y su dimensión temporal (*ejecución actual*); noción que, como veremos mas adelante, también es utilizada por Villanueva.

Tanto la conferencia de Páez como el ciclo³⁶ en el que participa, dan cuenta del aspecto fuertemente didáctico que opera también en el caso de los *happenings* como característica general del programa del CEA. Inclusive uno de los *happening* de ciclo, llamado *Sobre happenings*, está conformado por un conjunto de *happenings* ya realizados en el extranjero y reconstruidos bien por medio de la publicación de los

³⁵ Cfr. Artaud (1997). La autora cita la versión de Ed. Sudamericana de 1964.

³⁶ *Acercas (de) Happenings*. Ciclo de dos conferencias y tres *happenings*, presentados por Oscar Masotta: “El concepto de happening y las teorías”, conferencia de Alicia Páez; “Para inducir el espíritu de imagen”, happening de Oscar Masotta; “Señales”, happening, ambientación de Mario Gandelsonas; “Los medios de comunicación y la categoría de “discontinuo”, en la estética moderna”, conferencia de Oscar Masotta; “Sobre happenings”, happening del equipo de Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Pablo Suárez, Oscar Bony y Miguel Ángel Telechea. Programa del ciclo, en Archivo TDT. Según el registro de Boletería del CEA, el *happening* ambientación de Gandelsonas no se realiza.

guiones en revistas especializadas, bien de primera mano, por el relato de Masotta de su propia experiencia en New York, con el propósito de hacer una historia del género.

c- Teatro

¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos, y, sin embargo, de ritmo diferentes; en un determinado momento del espectáculo recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras), pero algunas de estas informaciones se mantienen (éste es el caso del decorado), mientras que otras cambian (la palabra, los gestos); estamos pues ante una verdadera polifonía informacional y esto es la teatralidad: un espesor de signos. (Barthes, [1964] 2002:353-354)

A principios de la década del 60, Barthes ensaya esta definición de la teatralidad que resulta, aún hoy, un pasaje casi obligado de los estudios teatrales. La definición plantea dos cuestiones de interés: por un lado, concibe la especificidad teatral en el espectáculo y no en el texto dramático; por otro lado, un análisis teatral en términos comunicacionales que incluye al espectador, a los distintos sistemas expresivos y a la temporalidad del espectáculo. ¿Qué es el teatro? Un conjunto de operaciones técnicas (de emisión y recepción de mensajes) sobre elementos heterogéneos (actor, escenografía, vestuario, etc.) que encuentra en la *máquina cibernética* (conjunción del imaginario maquínico con el informacional) un modelo para reflexionar acerca de la teatralidad en tanto dispositivo semiótico.

Barthes ([1957] 2003) también analiza *dos mitos del joven teatro francés* de fines de la década del 50. Al primero lo llama la *combustión del actor*, un despliegue técnico de tipo psicofísico, “verdadero incendio de pasión” por medio del cual el actor “se entrega al demonio del teatro, se sacrifica, se deja comer desde el interior por su

personaje” (110-111). El segundo lo denomina el *hallazgo*, cuando el director es capaz de hacer “bajar los muebles del techo en cada acto” (111) en pos de la novedad escénica. Ambos mitos ponen en evidencia, según Barthes, la lógica de la mercancía: deben ser fenómenos cuantificables, espectaculares (cantidad de llanto, sudor y/o saliva por parte del actor, cantidad de artilugios escénicos por parte de la puesta en escena) y, aunque se les otorgue el valor desinteresado de un *estilo*, no serían más que *técnicas de evasión*. Podemos reconocer estas técnicas espectaculares como marcas distintivas de los productos de la industria cultural y sus tecnologías, pero también como parte de las estrategias de renovación del arte teatral de la época.

Rest, por su parte, observa el impacto de las tecnologías y los medios de comunicación en las artes escénicas en lo que respecta a los medios escenotécnicos disponibles (iluminación, sonido, proyecciones, etc.), la situación del actor (sus técnicas interpretativas, su relación con el público, su presencia escénica) y el impacto del relato audiovisual (*racconto*, saltos temporales, etc.) en la reconfiguración tradicional de la trama dramática.

Efectivamente, el teatro de la década del 60 se encuentra atravesado por una crisis del paradigma *textocéntrico* y la estructura dramática tradicional, una revalorización del espectáculo en su aspecto *performático* (en tanto proceso) y teatral (en tanto artificio, teatro no naturalista), así como una mirada crítica o apologética, de las tecnologías audiovisuales de la industria del entretenimiento (cine, televisión). El proyecto del CEA se propone explorar estas problemáticas como estrategia de renovación del teatro porteño dominante. Su proyecto incluye desde un equipamiento escenotécnico con tecnología de punta, hasta una programación multidisciplinar con un fuerte eje en lo sonoro-visual por sobre las formas dramáticas más tradicionales.

El saldo de las experiencias no siempre es positivo en opinión de la crítica que, en ocasiones, juzga el despliegue audiovisual como un pretexto que no compensa un desempeño dramático pobre. Una crítica de *Lutero* (1965), de Jorge Petraglia (espectáculo estrenado por primera vez en español en el CEA), apunta en esta dirección (obsérvese sus puntos de contacto con las *mitologías* barthesianas):

La falta del texto está acentuada por la morosidad del director Jorge Petraglia. El hombre tiene fecundos antecedentes (...). Esa proficua experiencia no levanta del tedio y la apatía a una versión que es un prolongado error. Parte fundamentalmente en la elección de un primer actor insufrible: Leal Rey (en *Lutero*), un actor con más vocación para la declamación que para la composición de un personaje. No debe confundir crisis de fe con histérica violencia contenida con exacerbación gratuita. (...) Pero ni los padecimientos teológicos que la obra establece, ni la errática concepción del director, atemperan las tres horas de la espectacular experiencia que ofrece la sala. (...) Como lenguaje audiovisual, el asunto es un admirable pretexto. Como drama teológico de un personaje atendible ni siquiera subsiste³⁷.

Mientras algunos espectáculos intentan desarrollar una práctica integradora de las tecnologías audiovisuales disponibles recurriendo, entre otros recursos, a la moda, la historieta, la música popular y el *jingle* publicitario para dar forma a un teatro más visual que dramático y leer, a su vez, los fenómenos de la *cultura de masas* en sintonía con la *modernización* cultural argentina de la época; otros, en cambio, se resisten a la investida de las formas mediáticas volviendo a lo que consideran sus raíces primigenias³⁸ (el teatro ritual, sagrado) y a sus elementos mínimos (el actor y su relación con el espectador). Esta línea de trabajo escénico sigue los postulados del *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud, el trabajo del *Teatro Laboratorio* de Jerzy

³⁷ Billotto, Dardo (1965, 6 de agosto). "Lutero". *El Nacional*. Montevideo, p. 13.

³⁸ Esta vuelta a los orígenes sagrados del teatro en estrecha relación con la mirada europea hacia culturas no occidentales es una constante en la historia del arte a lo largo de todo el siglo XX; historia de ideas que vuelven una y otra vez a ocupar el centro de la experimentación y la reflexión artística como forma de contrarrestar el avance de la ideología occidental moderna (su concepción instrumental de la tecnología y la ciencia, su fe en la razón y el progreso), piénsese en el primitivismo, el expresionismo y algunas expresiones cubistas. Cfr. (para el caso del teatro) De Toro (1999); De Marinis (2005).

Grotowski y las experiencias del *Living Theatre*, entre otros. Grotowski ([1968] 2008), por ejemplo, señalaba:

Cuando se me pregunta ¿cuál es su concepto de teatro experimental?, me pongo un poco impaciente; tal parece que la expresión teatro “experimental” implicase un trabajo tributario y lleno de subterfugios (una especie de juego con nuevas técnicas cada vez que se monta una obra). Se supone que en cada ocasión se tiene como resultado una contribución a la escena moderna: escenografía que utilice técnicas electrónicas o escultóricas a la moda, música contemporánea, actores que proyectan independientemente los estereotipos de circo o de cabaret. (9)

Y compara al teatro con otras formas espectaculares contemporáneas para predicar:

El teatro tiene que reconocer sus propias limitaciones. No puede ser más rico que el cine, dejemos que sea pobre. Si no puede ser tan atractivo como la televisión, dejemos que sea ascético. Si no puede ser una atracción técnica, renunciemos a toda la técnica exterior. De esta manera nos quedamos con un actor “santo” en un teatro pobre. (36)

Tratándose de una investigación centrada, principalmente, en el desarrollo de las artes escénicas en el CEA, resulta significativo señalar que a partir de 1967 el centro otorga mayor relevancia al teatro, al que le dedica, de forma exclusiva, las *Memorias* de ese año:

La actividad del CEA provoca y posibilita la realización de un teatro vivo y realmente actual cuya última finalidad es mantener una actitud positiva de búsqueda y ayudar a construir un campo de comunicación-comunión, un lenguaje más extenso y no dependiente del verbal

El teatro está tomado así como “medio” y deriva en otro tipo de experiencia que puede llamarse ya no teatral sino que desemboca en una explosión de lo teatral hacia el futuro.

Objetivos:

- 1- Experimentación de las relaciones Imagen-Sonido y su integración en espectáculos.
- 2- Creación de una Sala-Laboratorio como centro de la actividad creadora de los jóvenes artistas de vanguardia en el terreno de las “performings arts”.
- 3- Mantenimiento de información de actividades similares en el panorama mundial.

Desde su inauguración en 1965, la sala del Centro ha realizado tres temporadas durante las cuales se han presentado 47 espectáculos distintos. Todos ellos

fueron estrenos absolutos y, la mayoría, obra de creadores argentinos. Dentro de la tónica de la experimentación, se dio acceso a toda clase de tendencias, tratando de facilitar la búsqueda, no de orientarla dogmáticamente. Así, al hacer que la sala fuera un lugar de encuentro entre los espectadores inquietos por todo lo que significara la nueva elaboración expresiva y los nuevos creadores, preocupados por el mismo problema, se produjeron algunos hechos importantes: Uno, la afluencia cada vez mayor de público, cada vez mejor dispuesto para valorar la experiencia; otro, la aparición de fenómenos teatrales de singular valor. (*Memorias 1967*)

Más arriba nos hemos ocupado del desarrollo de algunos de los objetivos que aparecen nuevamente en estas *Memorias* a modo de balance general: experimentación de la relación de la imagen y el sonido, creación de una sala en tanto laboratorio de experiencias escénicas interdisciplinarias, híbridas (el término *performing-arts*, utilizado ya por Páez, apunta a este tipo de experiencias escénicas). Otros objetivos, en cambio, merecen algunas reflexiones finales: en primer lugar, la propuesta de un teatro vivo, que busca construir un campo de comunicación-comunión a través de un lenguaje más extenso que el verbal; en segundo lugar, un teatro que derivaría en una experiencia más allá de lo teatral y que se proyectaría hacia el futuro.

Un año más tarde, en el marco de un conjunto de charlas ofrecidas por Villanueva para la programación de Departamento de Adherentes de los Centros de Artes -DACA-³⁹, decía:

Durante estas tres conversaciones quiero acercarme al teatro no como a un objeto sino como a un organismo vivo.

No quiero dirigirme a los especialistas, hablar desde la técnica o desde la historia.

Es más, quisiera acercarme a un teatro sin historia, al margen de la Historia.

“En un período en el cual la violenta evolución de la civilización aúna a la alegría de la conquista los sufrimientos derivados de la falta de raíces, y cuando

³⁹ “En agosto de 1966 fue creado en Departamento de Adherentes a los Centros de Artes con el fin de establecer una comunicación más directa y personal con el público que cada vez en mayor número concurría a las distintas actividades que se realizan en su sede de Florida. En marzo de 1968 (...) se resolvió ampliar el área de actividades para que abarcara también algunos temas correspondientes a los Centros de Investigaciones Sociales del Instituto. (...) Por ese motivo la denominación varió a la de Departamento de Adherentes al Instituto Torcuato Di Tella”. En *Memorias 1968*, Archivo ITDT.

las disciplinas y las artes tradicionales pierden su función viva, encontramos el sentido del teatro retornando a sus antiguas fuentes.

Las representaciones de Grotowski quieren hacer renacer la utopía de las emociones elementales con las cuales la comunidad recrea su propia esencia.

La experiencia nos ha conducido al teatro-misterio.

Pero ¿cómo crear el teatro-misterio del momento de la extinción, de la dispersión de los rituales, cuando estos rituales no poseen ya un valor universal?" (Ludwik Flaszen Consejero del "Teatro Laboratorio" de Jerzy Grotowski)⁴⁰.

Años más tarde, Villanueva señala, también, que ante la posibilidad inminente del cierre de los *Centros de Artes*, él propone como alternativa al CEA, un espacio de reflexión del trabajo realizado hasta el momento en dos o tres espacios ubicado en algún barrio periférico, para realizar un tipo de trabajo menos expuesto, "un período de despojamiento (...) la formación de grupos de estudio" (en King [1985] 2007: 346-347).

Como puede observarse, distintas intervenciones de Villanueva, tanto como director del CEA, pero también como director de espectáculos realizados en la Sala del Di Tella: *Timón de Atenas* (1967), *Ubú encadenado* (1968), apunta en la dirección del trabajo experimental de teatro *Laboratorio* de Grotowski y las tendencias teatrales concomitantes que hacíamos referencia más arriba. Tendencias que busca volver a las raíces primigenias del teatro: el actor y su vínculo con el espectador, así como las posibilidades de teatro de ampliar los límites de la experiencia estética contemporáneas (a nivel vital y en sus múltiples aspectos: perceptiva, cognitiva y emocional) y una transformación radical de los esquemas epistemológicos, éticos, estéticos y técnicos (fundados en la razón instrumental) arraigados en la cultura occidental moderna a nivel individual y social. El actor como *chamán*, *brujo* (Artaud), *actor santo* o *performer* (Grotowski) se vuelve maestro de una ceremonia en la que la precisión de la técnica y la organicidad (conexión cuerpo-interioridad, llámese esta mente, espíritu, etc.) de la

⁴⁰ "Tres charlas con R. Villanueva" (1968, 13 de agosto) *Programación del Departamento de Adherentes de los Centros de Artes -DACA-* (documento inédito), Archivo ITDT.

acción se vuelven principio y fin de una experimentación donde la palabra articulada pierde eficacia en favor de un trabajo vocal como sonoridad expresiva e inarticulada (el grito, susurro, los cantos vibratorios tradicionales, los cantos- danza) donde confluyen cuerpo y voz del actor en comunicación-comunión con el espectador⁴¹.

Estas propuestas teatrales llevan, finalmente, a la disolución de la concepción tradicional del teatro, de allí su búsqueda de los orígenes y su proyección al futuro, al margen de la Historia; en tanto historia del teatro tradicional, ni los orígenes ni el futuro forman parte de la misma; en tanto relato moderno, unos y otro quedan en los lindes de la Historia⁴². Volviendo a los orígenes el teatro deja de ser concebido como arte (ésta última noción históricamente fechada), clausura un relato histórico acerca del mismo y se dirige hacia un futuro donde experiencia epistemológica, ética, estética y técnica configuran un nuevo paradigma respecto a la experiencia vital del hombre.

Dejamos planteados algunos núcleos básicos acerca de las *performing arts*, cuyo desarrollo será uno de los temas centrales de la segunda parte de este trabajo. Vale destacar, sin embargo, que el programa que anima estas discusiones no sólo en el plano local, sino también internacional, se encuentra conformado por un trabajo a la vez artístico-práctico y teórico- reflexivo, cuya sistematicidad no será objeto de este capítulo; aunque sí lo será el hecho de que el destino del mismo está intrínsecamente relacionado con la difusión que teatristas y teóricos han hecho del mismo y, en este sentido, el Di Tella representa un interesante ejemplo.

Consiguientemente, y al igual que en el caso de los audiovisuales y los *happenings*, la actividad teatral se complementa con una actividad didáctica cuyo objetivo es, como lo indicaban las primeras Memorias del centro: “[poner] a la

⁴¹ Cfr. en De Marinis (2005): “Hacia la acción eficaz”.

⁴² Cfr. Danto (2006)

comunidad en contacto con los hechos culturales que inciden sobre ella y la van transformando". Hemos mencionado la charla dada por Villanueva en el DACA, durante 1968, pero ella forma parte de un programa de extensión cultural amplio, donde confluyen tanto las actividades del *Centro de Adherentes de los centros de Artes*, como el programa de radio del Di Tella⁴³, donde el CEA tendrá una presencia continua y extensa⁴⁴.

Proyectos/políticas culturales

García Canclini (1987) caracteriza el *mecenazgo liberal o moderno* como una actividad llevada a cabo por una familia poderosa o un consorcio controlado por una gran empresa que dona periódicamente importantes sumas de dinero para la creación

⁴³ "El propósito del Instituto Torcuato Di Tella de establecer comunicación permanente con el público masivo, ha motivado que en diversas oportunidades se realizaran audiciones radiales de tipo cultural. Por este medio se ha intentado informar sobre las actividades del Instituto en su conjunto, y también mostrar el panorama más amplio del quehacer artístico e intelectual de nuestro país. En 1967 se transmitió – durante los meses de octubre, noviembre y diciembre-, el ciclo "El paso a mañana", puesto en el aire por LS1 Radio Municipal, los días lunes, martes, jueves viernes a las 7.30 horas. Este programa se ocupó de temas diversos, e incluyó una variada selección musical, así como textos y poemas de autores argentinos y extranjeros. Fueron entrevistados investigadores y creadores cuya labor se desarrolla dentro del Instituto y también destacadas personalidades no vinculadas al mismo" (*Memorias 1967*). "En 1968 el Instituto patrocinó una audición titulada "Argentina 1968" que se transmitió por LS1 Radio Municipal durante los meses de enero hasta septiembre. "Argentina 1968" intentó una aproximación didáctica a los problemas de la sociedad argentina actual mediante reportajes y notas a especialistas de distintas áreas. Se buscó con ello, mediante el esclarecimiento y la información, a la mejor ubicación del oyente en una realidad en permanente desarrollo. El ciclo se irradió los días lunes, martes, jueves y viernes a las 7.30 hs. Temas tratados y personas entrevistadas: Teatro: Roberto Villanueva, Mario Trejo, Alfredo Rodríguez Arias, J. López Pertierra, Orestes Caviglia, Ricardo Halac. Danza: Susana Zimmerman. Cine: Jorge Andrés, J. E. Cronberg, Guillermo Fernández Jurado, Osías Wilensky. Además de otros como Lingüística, Literatura, Música, Plástica. (*Memorias 1968*), Archivo ITDT.

⁴⁴ 1965: "Dos ciclos de conferencias organizadas por el Seminario de Estudios de Teatro". 1966: *Acerca de Happenings. Ciclo de dos conferencias y tres happenings*. 1967: charlas como "Teatro en Di Tella" (sobre *Los Siameses y Libertad y otras intoxicaciones*, por Roberto Villanueva), "Los espectáculos y sus creadores" (siete encuentros con directores y actores) y cursos: "Introducción al lenguaje cinematográfico" (por Víctor Iturralde Rúa), "Teatro y poesía" (por Mario Trejo), "El joven y las expresiones audiovisuales" (por Víctor Iturralde Rúa), audiciones radiales: "El teatro en la Argentina" (Roberto Villanueva, Carlos Gorostiza, Carlos Gandolfo, Griselda Gambaro), "La danza en nuestros días" (Susana Zimmerman y Ana Kamien). 1968: "Tres conversaciones con Roberto Villanueva sobre teatro actual" (por Roberto Villanueva), "Teoría y práctica de los audiovisuales" (por César Bolaños), "Comunicación por la imagen" (por Víctor Iturralde Rúa).

artística. Observa que la actividad está basada en gustos y criterios de selección personales, guiados, a su vez, por la estética elitista de las bellas artes. Desde una concepción burguesa, el desarrollo de la cultura no es un asunto colectivo, sino que resulta, por el contrario, de relaciones individuales. Y, si bien esta actividad toma en cuenta la difusión masiva, no se trataría de otra cosa que de una estrategia que persigue en rédito publicitario del mecenas, así como la ostentación de su poder y su riqueza el bajo prestigio que otorgan los bienes culturales, a la vez que controla su producción y difusión.

El *Instituto Di Tella* responde, desde su fundación, a algunas de estas características. Otras, en cambio, nos permiten precisar de forma sintética y comparativa la relevancia del proyecto institucional. En primer lugar, es importante señalar que las actividades de la institución apuntaron a la formación y promoción de cuadros artísticos, técnicos y científicos que fueron identificados por el campo cultural de la época en forma grupal y no como individualidades aisladas (puede tratarse de grupos ya conformados, pero su visibilización y legitimación dentro la institución los define bajo el *sello Di Tella*).

En segundo lugar, el Di Tella se caracteriza como un espacio de promoción de la vanguardia artística buscando renovar las estructuras culturales tradicionales. A su vez, muchos de esos programas vanguardistas denuncian el paradigma elitista de la alta cultura y las bellas artes. Si bien su legitimación dentro de las instituciones culturales, (re)productoras del *status quo*, entra en contradicción con estos postulados, la dinámica institución/vanguardia agita no sólo los debates que tendrán lugar en el Di Tella, sino que representa paradigmáticamente las tensiones internas (políticas, sociales) de aquel proyecto de modernización cultural sobre el que se funda.

En tercer lugar, si bien algunos directivos de los *Centros de Artes* y de su directorio están conformados por personas allegadas a los hermanos Di Tella, diferentes testimonios dan cuenta de la libertad con la que contaban dichos centros respecto de su programación como los artistas (una vez aceptadas sus propuestas) respecto de su actividad⁴⁵. Si bien podrían estar en juego ciertos criterios personales de los directores de los centros, sus actividades estaban, por otro lado, suficientemente avaladas por sus respectivas trayectorias profesionales.

Respecto al rédito publicitario y el prestigio personal del mecenas vía la promoción de bienes culturales, Cassese (2008) indica que Guido Di Tella efectivamente “buscaba asociar su apellido a una institución con nervio para sacudir las conciencias de los porteños” y que apenas pasados los 30 años “estaba a punto de conquistar el trono de renovador de la cultura y pensaba que pronto lograría lo mismo con la industria. Entonces, quedaría en una posición expectante para la más profunda de sus ambiciones: la política” (151-153).

A pesar de que ambos hermanos ingresarán a la política posteriormente (durante los años 90 y 2000), la asociación de la empresa industrial Siam-Di Tella con el instituto representó siempre motivos de desconfianza en los sectores políticos y culturales respecto a los *verdaderos* objetivos del instituto. Inclusive entre las hipótesis del cierre de los *Centros de Artes* está aquella que señala que, frente a la difícil situación económica de la empresa y la necesidad de contar con apoyo estatal, el gobierno militar de Onganía propone como moneda de cambio el cierre de los centros. Vimos más arriba también la desconfianza que Levingston sentía por Guido Di Tella a quien veía como *un hippie eficientista a la norteamericana*. Tampoco algunos miembros de la empresa

⁴⁵ Cfr. en King ([1985] 2007) las diversas entrevistas allí publicadas.

veían con buenos ojos los *Centros de Artes*, considerados una provocación conflictiva e innecesaria para la firma industrial. Lo mismo sucedía inclusive en los *Centros de Ciencias Sociales* del propio instituto. Como puede observarse, la estrategia de legitimación a través del prestigio de los bienes culturales presentó, para el caso Di Tella, facetas conflictivas.

García Canclini advierte que la actual crítica al paradigma monetarista y a la concepción empresarial de la cultura después de los procesos neoliberales llevados a cabo en la mayoría de los países de América Latina durante los últimos años no implica desconocer que las empresas están alcanzando un lugar social y político hegemónicos, entre otras razones, porque saben insertarse en la industrialización del mercado simbólico. Su poder se sustenta tanto en recursos económicos, como en el aprovechamiento de las nuevas tecnologías y las telecomunicaciones. En este sentido, el proyecto Di Tella ofrece una perspectiva histórica respecto de la promoción cultural, el mecenazgo privado y el rol de los sectores intelectuales y del poder político en la configuración de políticas culturales, como así también de los debates acerca de los lenguajes de la cultura de masas y su articulación con prácticas estéticas y comunicacionales contemporáneas.

El autor señala también que los procesos culturales son espacios simbólicos donde las sociedades configuran la continuidad y las rupturas entre su memoria y su presente a la vez que proyectan el futuro. Para ello, una *política cultural* debe abarcar no sólo la organización del desarrollo cultural en relación con las necesidades utilitarias de las mayorías (condición indispensable para que sea democrática), sino que debe promover también la experimentación, las búsquedas conceptuales y creativas a través de las cuales cada sociedad se renueva. Desde esta perspectiva, el *proyecto de*

experimentación audiovisual del Di Tella resulta un ejemplo significativo en lo que respecta a la articulación de distintas disciplinas artísticas cuyos saberes, técnicas y prácticas representan aspectos experimentales y creativos del campo cultural.

El análisis de las condiciones de producción del *proyecto de experimentación audiovisual del Di Tella* desde la perspectiva de un programa de *modernización cultural* nos ha permitido recorrer diferentes perspectivas (sociales, políticas, culturales, ideológicas) en torno a su significación (así como las tensiones y conflictos en la lucha por el poder simbólico y político). La inscripción del *programa de experimentación audiovisual Di Tella* en esta matriz *modernizadora* da cuenta de un paradigma por demás extendido en América Latina que considera el proceso de desarrollo regional a imagen de los países centrales, para lo cual la formación de cuadros técnicos, científicos y artísticos de avanzada se vuelve una tarea fundamental. La dependencia económica (subsidios de fundaciones extranjeras cuyos programas apuntan a objetivos geopolíticos que apuesta a consolidar, a su vez, modelo hegemónicos de centro/periferia) y artística (modelos legitimadores de la escena artística europea y norteamericana), paradójicamente, resulta una etapa ineludible del desarrollo autosostenido.

Avanzada la década del 60, amplios sectores intelectuales, artísticos y políticos (tanto de izquierda como de derecha) apuntarán una mirada crítica, cuando no un accionar represivo (en el caso de los gobiernos militares) hacia aquellas políticas culturales del Di Tella y sus Centros de Artes del Di Tella. Tanto las paradojas del paradigma modernizador como los modelos artísticos considerados *extranjerezantes, frívolos, estetizantes e inmorales* serán motivo de tensiones estéticas, éticas e ideológicas en una lucha por el poder simbólico y político que será cada vez más radicalizada.

Cinco décadas después de aquel proyecto cultural aún continuamos escuchando acerca de los problemas latinoamericanos del (sub)desarrollo y la dependencia cultural. Como observa García Canclini, la solución a ello estará en profundizar críticamente en nuestra memoria e imaginar nuevas relaciones sociales que nos permitan, a su vez, participar y decidir en las formas (culturales) de hacer política. En esta dirección, el presente capítulo ha buscado trazar un espacio de reflexión acerca de una de las instituciones y de los programas culturales paradigmáticos del proceso modernizador argentino de los años 60, intentando desplegar la escena de escritura/lectura de archivos y memorias en tanto proceso histórico de significación.

Capítulo 4. La recepción de la crítica teatral. El caso de *Primera Plana*

Introducción

¿Qué efectos de lectura ha tenido el *proyecto de experimentación audiovisual Di Tella* en la crítica teatral de la época? La pregunta adquiere pertinencia frente a la importancia que los medios de comunicación han alcanzado a partir de la segunda mitad del siglo pasado en la (re)producción y difusión del conocimiento, la conformación de la experiencia, el imaginario, la identidad y la memoria social, colocándolos en el centro de la reflexión contemporánea acerca de la discursividad social y sus procesos de significación. Las reflexiones se orientan al desarrollo tecnológico de los medios de comunicación, pero fundamentalmente al impacto cultural y político de los dispositivos mediáticos en tanto modos de vinculación social y prácticas cotidianas referidas a la opinión pública, hábitos de consumo, formación de gusto, etc. Aquí tomaremos como caso paradigmático del discurso periodístico de la década del 60 al semanario *Primera Plana*.

Desde la perspectiva del estudio de los medios de comunicación y el discurso periodístico, se hace necesario establecer, inicialmente, algunas características específicas respecto a la crítica teatral. En primer lugar, debemos recordar que todo discurso crítico se encuentra restringido por ciertas condiciones de reconocimiento en relación a su objeto de análisis, entre ellas: el referente de la crítica teatral, la especificidad de su discurso crítico de teatro en relación con los nuevos paradigmas de la crítica literaria, la semiología y el estructuralismo, entre otros y, finalmente, las características de los medios de comunicación. Con respecto a la primera restricción, se

hace evidente que el propio objeto de análisis delimita una serie de lecturas posibles. En cuanto a la especificidad del discurso crítico de teatro, una de las cuestiones más debatidas es la de su *objetividad/subjetividad*. Si, por un lado, se espera una distancia crítica, un juicio racional, un discurso científico (su adecuación a la verdad o, en todo caso, a su verificabilidad); por otro lado, se considera que, en la medida en que se trata implícita o explícitamente de un juicio de valor, es un discurso subjetivo, que busca persuadir con argumentos que se adecuan a lo probable y no a lo verdadero, apelando, a su vez, no sólo a la emotividad del propio emisor, sino también a la del destinatario.

Demás está decir que la dicotomía *objetividad/racionalidad/verdad* versus *subjetividad/emotividad/falsedad* ha sido ampliamente discutida desde las consideraciones acerca de la fecunda relación entre procesos cognitivos y emotivos, el cuestionamiento a la noción de verdad como fundamento del conocimiento de lo real, etc. Los artículos sobre los que hemos trabajado (Féral, 2004; Ubersfeld, 1988; Esslin, 1970; Monleón, 1990; Diago, 1992; Mirza, 1999; Hamm, 1970; Helms, 1970, entre otros) coinciden, en su gran mayoría, en que la crítica no sólo debe explicitar desde dónde crítica (sus fundamentos estéticos, ideológicos, etc.) (Pellettieri, 1992), sino que debe también ensayar una escritura del deseo, de la emoción, de las pasiones y del yo autobiográfico (Trastoy, 2002^a). La crítica, sin embargo, no renunciaría a la verdad, sino que cambiaría su estatuto y su función para convertirse en un principio regulador del intercambio dialógico con el otro (Todorov, 1991).

Podemos establecer, asimismo, una tipología general del discurso crítico: uno *periodístico*, otro *académico*; tipología que presenta distintos grados de pureza e implica, a su vez, considerar las restricciones de los medios de comunicación e

instituciones donde se inscriben: extensión de la crítica, periodicidad, volumen de impresión, espacios de circulación, lenguaje más o menos especializado, tratamiento del acontecimiento, destinatario (público, artistas, otros intelectuales), etc.

***Primera Plana* y la crítica teatral**

Los estudios relevados sobre *Primera Plana* (1962-1969¹) caracterizan al semanario desde tres perspectivas diferentes y complementarias (Alvarado y Rocco-Cuzzi, 1984; Sigal, 1991; Mazzei, 1995; Verón, 2005; entre otros) que podrían resumirse en estos ejes:

1. Su rol protagónico en la *modernización* del discurso periodístico del período implica, por un lado, la incorporación de recursos poéticos y narrativos próximos a la ficción literaria (totalmente innovadores respecto de las modalidades meramente informativas) y, por otro lado, nuevos temas de opinión pública y perspectivas de análisis (psicoanálisis, sociología) que requerirán nuevas competencias de lectura y una amplia enciclopedia cultural.
2. Se trata de una verdadera ampliación del público lector como efecto de nuevos modos y productos de consumo cultural, entre los que se encuentran no sólo una mayor oferta editorial, sino también el impacto de la televisión. A partir del análisis de la publicidad y de las librerías donde se consultan los libros más

¹ El semanario se funda con la dirección de Jacobo Timerman, que ocupará este lugar hasta 1964 y su redacción estaba integrada por jóvenes y destacadas periodistas como Tomás Eloy Martínez, Ramiro de Casasbellas, Ernesto Schoó, entre otros. Cuenta con la asociación de L'Express y Newsweek, que le permitirá disponer de importantes notas en exclusiva y destacadas columnistas. La financiación fundamentalmente es de la empresa IKA. El 5 de agosto de 1969 el semanario es clausurado y reaparece el 8 de septiembre de 1970. Entretanto se publica *Ojo* (con sólo una edición, también clausurada) y *Periscopio*. En 1972 tiene una etapa de apoyo a la guerrilla y es nuevamente clausurada el 16 de septiembre de ese año. En 1973, el financista Jorge Antonio hace un último intento por reabrirlo y, tras una única edición, es nuevamente clausurado. La reemplaza el semanario *Nueva Plana*, que edita sólo dos números en enero de 1973. Cfr. Alvarado y Rocco-Cuzzi (1984) y Mazzei (1995).

vendidos, se establece una tipología del público potencial (a la vez, consumidor y habitué de productos y zonas de la ciudad), entre los que se identifican ejecutivos de empresas multinacionales, segmentos de la clase media y del campo intelectual.

3. El semanario, finalmente, aglutina aspiraciones, intereses y temas de opinión pública vinculados a los sectores arriba mencionados, a los que habrá que sumar sectores militares (los azules) alineados en la idea de un recambio del gobierno civil bajo el signo del golpe de estado y la figura del general Juan Carlos Onganía.

Desde las diferentes perspectivas, *Primera Plana* representa uno de los emergentes más destacados del proceso de *modernización* cultural de los años 60; proceso que se constituye tanto como un fenómeno de internacionalización (incorporación de elementos provenientes del exterior y exportación de nuevos fenómenos latinoamericanos), como de nacionalización (tematización del ser nacional, relectura del peronismo, legitimación de la literatura nacional) y que aspira a configurar una nueva hegemonía cultural, socio-política y económica tras el derrocamiento del gobierno de Juan D. Perón en 1955. Este proyecto *modernizador*, sin embargo, presenta tensiones y contradicciones internas que pueden encontrarse, también, en la relación del semanario y el poder político de la época (del apoyo al golpe de estado en 1962, a la decepción en 1969, hasta su clausura por el propio gobierno militar ese mismo año).

Como señala Mazzei (1995):

(...) su historia siguió la parábola de los sucesos político de la década. Representó, también, la profunda contradicción de una parte de la sociedad argentina de aquellos años. En sus páginas convivía la modernización económica del desarrollismo con las formas más progresistas del arte y la cultura. Pero también un profundo escepticismo por el sistema democrático que llevó al semanario a apoyar

la llegada al poder de un régimen reaccionario y autoritario. La propia *Primera Plana* fue víctima de esa contradicción. (27-28)

Dada estas condiciones (materiales y discursivas) de lectura, la sección de *Artes y espectáculos* ofrece, junto a los artículos de actualidad, una gran cantidad de notas especiales dedicadas a las tendencias teatrales renovadoras de la escena internacional de finales del XIX y XX. Con un lenguaje entretenido (se utiliza a menudo un estilo narrativo más próximo a la ficción que a la crónica periodística), el semanario parecería dirigirse a un lector no especializado, aunque *culto* (son frecuentes las citas intertextuales que hacen referencia a una amplia y actualizada enciclopedia cultural, juegos de palabras, etc.), e interesado por estar al tanto de las últimas tendencias artísticas. En algunas oportunidades, estos artículos son traducciones de revistas extranjeras como *Newsweek*, también se apela a la autoridad de críticos teatrales de prestigiosos medios periodísticos como *Le Nouvel Observateur* e intervienen algunos corresponsales desde el exterior. A diferencia de la frecuente referencia a medios extranjeros, no hay prácticamente ningún comentario respecto a opiniones críticas y/o publicaciones nacionales²; se establecen, en cambio, constantes relaciones entre nuevos y viejos artículos del propio semanario conformando, de esta manera, una especie de archivo (a la vez temático e histórico) del teatro de la época. Esta operatoria autorreferencial y archivística de *Primera Plana* configura, finalmente, un programa de lectura particular en la medida en que opera no sólo en el propio discurso crítico y en su objeto (organizándolos, historizándolos), sino que ofrece al lector, a su vez, una

² Entre los casos excepcionales, podemos citar la elogiosa reseña del primer número de *Teatro XX* y de la labor de su director Kive Staif. En: "El crítico que no quiere ser autor" (1964, 16 de junio). *Primera Plana*, Año II, Nº 84, p. 43. Así como una breve pero negativa referencia a la labor de Jaime Potenze en el diario *La Prensa*, en la que se denuncia su tendencia a hacer apología de la censura. En: Schoó, Ernesto (1968, 17 de septiembre). "Teatro: Sloane y la extraña familia". *Primera Plana*, Año VI, Nº 299, pp. 74-78.

información complementaria respecto de la actualidad que le permite reconstruir los procesos y las trayectorias históricas, culturales y biográficas del fenómeno teatral en cuestión.

Esta especie de función historiográfica dada por las notas especiales no desdibuja, sin embargo, la función predominante del semanario (Verón, 2005): la de la actualidad, que adquiere, a su vez, varias funciones. En primer lugar, la actualidad como novedad: una nueva situación, un nuevo escenario respecto a un estado de cosas dadas. En segundo lugar, la actualidad como *metalenguaje* cuyo referente es lo dicho por los medios acerca de un hecho más que el hecho en sí (Verón, 2005). En el caso de la crítica de espectáculos, la permanente referencia a los estrenos y otros sucesos del campo teatral internacional desde los dichos de reconocidos especialistas de medios gráficos del exterior cumpliría con esta función *metadiscursiva* que legitima (en apelación a voces autorizadas y legitimadas), a su vez, al propio discurso crítico de *Primera Plana*. Respecto de la cobertura de la actualidad teatral local, las actividades del Instituto Di Tella ocupan siempre un lugar destacado como uno de los epicentros de la vanguardia porteña de la época.

Ahora bien, ¿mediante qué tipo de operaciones la crítica teatral *lee y hace legible* los fenómenos que analiza? ¿Cómo recorta, selecciona, organiza un discurso coherente, un argumento convincente, un juicio pertinente respecto a su objeto de análisis? La relación crítica/objeto (en nuestro caso el *proyecto audiovisual Di Tella*) resulta, respecto a estas preguntas, sin duda un núcleo clave de la trama del tejido *interdiscursivo*; sin embargo, también será necesario considerar aquellos otros discursos sin los cuales tanto la crítica como su objeto pierden el anclaje referencial de su propia

historia. Desde esta perspectiva hemos sistematizado el corpus de textos críticos considerando tres variables interconectadas:

- 1- Un circuito porteño de espacios teatrales con características experimentales análogo a otros a nivel internacional.
- 2- Una genealogía de la vanguardia y la experimentación teatral a nivel local e internacional.
- 3- La lectura del CEA en el entramado de estos circuitos y genealogías.

Cronotopías de la vanguardia y la experimentación teatral

a. Circuitos y umbrales

El itinerario topográfico³ se inicia con la inauguración del edificio de la calle Florida, sede central del Instituto Di Tella, y su crónica por parte de *Primera Plana*⁴:

Florida 940. Alguna vez fue una casa de decoración, alguna vez fue un salón de venta de automóviles y motonetas. Pocos recuerdan que, cuatro décadas atrás, la Wagneriana instaló allí un teatro. Tampoco se advierte, al pasar frente al edificio, que se trata de uno de los locales más vastos de Buenos Aires, ocupando una superficie de 3.500 metros cuadrados.

Desde febrero de este año, el Instituto Torcuato Di Tella realiza allí trabajos de refacción para instalar su sede central y varias de sus dependencias. Ayer - increíble record de rapidez en una ciudad donde las obras, públicas y privadas, suelen demorar años-, el Instituto abrió las puertas de su local, coincidiendo con la inauguración del premio nacional e internacional de pintura que lleva su nombre. (...)

Desde ayer, en Florida 940, el mundo moderno está al alcance de todos. Basta atravesar estos umbrales para comprender que, con los mismos títulos que la

³ Una parte importante de la renovación teatral a lo largo del siglo XX y, particularmente, durante los años 60, se lleva a cabo en el espacio. Los estudio acerca del emplazamiento geográfico y la configuración arquitectónica del edificio teatral en relación al espacio mundanal y periférico, como el espacio propiamente escénico en su doble aspecto de representación/ ficción y su relación con el espectador adquieren una gran relevancia para la investigación teatral contemporánea. Cfr. Javier (1981), Breyer (1968), entre otros.

⁴ "De sala de teatro, en 1920, a sede del Instituto Di Tella, en 1963" (1963, 13 de agosto). *Primera Plana*, Año II, N° 40, pp. 32-33.

política y la economía, las artes visuales forman parte de la vida del hombre, la integran y la explican. (32-33)

Basta atravesar los umbrales del edificio, del mundo moderno, de la democratización de la cultura, de la decisión y eficacia en la concreción de un proyecto cultural, para comprender que el arte tiene efectos concretos (como la economía y la política) en la vida del hombre (moderno). Pero al comparar el arte con la economía y la política (esferas sociales a las que el semanario dedica también importantes secciones), el artículo vuelve legible, también, el valor económico y político del emprendimiento *modernizador*.

¿De qué modo se materializa esa *modernidad*? Fundamentalmente una concepción arquitectónica que, desde los restos del antiguo edificio teatral, ofrece formas, dimensiones, materiales y hasta en ansiado contacto moderno con la naturaleza:

La primera impresión que espera al visitante es la de vastedad. Grandes espacios, superficies descubiertas, enormes muros. Todo modulado según una concepción espacial que, lejos de disminuir al público por su grandiosidad, lo incorpora a la estructura, lo invita a seguir adelante en la exploración de este inmenso dominio. (...)

Atravesando laberínticos pasillos y retorcidas escaleras -restos, también, de un pasado escénico que se resiste a desaparecer- se accede a las oficinas del Instituto, que hacen *pendant* con la cafetería, al otro lado. Ambas dependencias son como jaulas de vidrio suspendidas sobre la primera sala del Museo (...). En el centro de ésta, el pozo de aire del edificio ha sido rodeado de cristales para exhibir un verdadero jardín que introducirá, insólitamente, un trozo de naturaleza entre el cemento, los mármoles y el hierro. (...)

Los muebles y accesorios fueron cuidadosamente seleccionados por los arquitectos entre diseños que se encuentran a la venta en cualquier casa de decoración moderna, pero partiendo del principio de que nada en el Instituto, ni un tintero, puede estar fuera de la línea de la más rigurosa contemporaneidad. (...) La noción fundamental que informa al edificio entero es la de constituir un centro irradiante de cultura que no solamente sea accesible a todo el público sino que, asimismo, introduzca a este público dentro de estructuras propias del mundo contemporáneo, tal como la técnica y el arte lo proponen. (32-33)

A diferencia de la chatarra reciclada (también industrial y moderna) con la que Berni realiza, para la misma época, la serie de *collage* de Juanito Laguna haciendo referencia a la realidad social de las villas miserias que se extienden en el cordón de la ciudad⁵, la *modernidad* del Di Tella apela, en cambio, a un imaginario lujoso, con elementos rigurosamente seleccionado para crear un estilo sofisticado y un habitar confortable. El énfasis puesto en el carácter democratizador de un proyecto, “al alcance de todos”, intentaría despejar dudas, a su vez, respecto a cierto elitismo asociado a aquel imaginario.

El entorno en que se emplaza el proyecto juega también un lugar central en la conformación de una topografía *moderna*. Efectivamente, la *manzana loca*⁶, como se bautizó el barrio del Di Tella, pronto se recorta del resto de la zona céntrica de la ciudad tanto por sus instituciones culturales como por las personas que frecuentaban esos sitios. Escenario de la cultura *hippie* y de una activa vida intelectual, el barrio recibe también la mirada crítica de los sectores más tradicionalistas. Numerosos testimonios ofrecidos en el trabajo de King ([1985] 2007) señalan el hostigamiento permanente de las autoridades policiales después del golpe militar de 1966, por ejemplo, Marilú Marini comenta que el barrio era tanto un *ghetto* como un refugio (389). Por un lado, la zona se vuelve el ámbito de una minoría, separada del resto de la sociedad y, por otro, un

⁵ Laura Podalsky (2004) analiza las transformaciones culturales y espaciales de Buenos Aires entre 1955-1973 desde la perspectiva del consumo y las prácticas urbanas de los sectores medios de la sociedad. Para ello considera su dimensión simbólica (el status social y sus efectos alienantes, así como sus representaciones en la literatura, el cine y los medios de comunicación) y su dimensión material (el desarrollo de una arquitectura moderna, la reconfiguración de lo público/privado, ciudadanía/consumo, cultura/mercado, el uso del transporte público y del automóvil, etc.). Según la autora, Buenos Aires en tanto ciudad capital (concebida como realidad material y formación discursiva) deviene, después del derrocamiento de Juan D. Perón en 1955, el eje de un nuevo proyecto social, político, cultural y económico promovido por los sectores medios en pos de renegociar su posición (hegemónica) en el orden social. Entre un proyecto cosmopolita, modernizador y el crecimiento exponencial de villas miserias en el cordón suburbano de esa ciudad espectacular (como titula Podalsky su texto), la década del '60 constituye también, siguiendo la hipótesis de la autora, el germen del proyecto neoliberal que se desarrollará entre las décadas del '70 y '90.

⁶ La revista *Claudia* publica en noviembre de 1968 un dibujo de este barrio con sus calles, centros comerciales, galerías de arte, restaurantes, bares, etc. Reproducido en King ([1985] 2007:169).

espacio donde ciertas prácticas estéticas (moda, arte, eventos culturales) encontraban protección, acogida, frente a los prejuicios de los sectores de derecha, pero también de izquierda. Roberto Villanueva, a su vez, no descarta cierta atención morbosa por parte de los medios masivos de comunicación que contribuía a crear una imagen frívola y escandalosa de las actividades del Di Tella (347-348).

En su primer número, un año antes de la inauguración del Di Tella en la calle Florida, *Primera Plana* ofrece una *lectura* acerca prácticas urbanas/estéticas a nivel internacional⁷ que bien pueden orientar (tanto por sus analogías como por sus diferencias) una lectura respecto del fenómeno de la *manzana loca*:

Greenwich Village acaba de inventar una nueva forma de arte: el Happening (Evento). Pero ante todo ¿Qué es Greenwich Village? En la ciudad más grande del mundo –la más mercantil, la más prosaica– hay un barrio bohemio, un refugio del inconformismo, como Saint Germain-des-Pres en París o Vía Margota en Roma” (31).

Como puede verse, el *happening* adquiere sentido no tanto en términos artísticos (si bien se lo caracteriza a partir de movimientos de vanguardia explícitamente identificados), sino por su dimensión socio-cultural y su inserción en la ciudad moderna por excelencia: Nueva York. Dentro de ella, sin embargo, unos contornos bien delineados en el Greenwich Village, espacio donde la ciudad capitalista se permite “la aventura, la libertad, el ocio fecundo” (31). Citando a un especialista diagnóstica: (...) “La bohemia es indispensable; sin ella, no estaría asegurada la salud espiritual de la ciudad moderna” (31). Ésta no sólo se asegura la salud espiritual delimitando un espacio bien definido, sino que también se permite la autocrítica:

La juventud del “village”, frustrada en sus aficiones histriónicas, representa en las veredas una especie de pantomima. Al principio eran simples humoradas de

⁷ “Una extraña forma de teatro en Nueva York: el happening”. (1962, 13 de noviembre). *Primera Plana*, Año I, N° 1, pp. 31-34.

gente ociosa, pero luego adquirieron una elevada categoría artística. Un crítico definió este género como “una combinación de teatro expresionista y charada surrealista”. Se trata de breves anécdotas sin palabras, que reflejan un humor sombrío y una punzante crítica social. (32)

Así como Nueva York tiene su *coto* bohemio⁸ también lo tienen, según el semanario, otras grandes ciudades del mundo como París y Roma. Sin embargo, el valor de éstas no estaría tanto en su actualidad (cuyo representante a nivel mundial sería Nueva York), sino en su significación histórica, como representantes de las grandes ciudades de su tiempo (moderna y antigua respectivamente), epicentros artísticos y culturales, grandes imperios, antecesoras directas de la ciudad norteamericana.

Como señala Laura Poldasky (2004), el Di Tella, ubicado en una de las principales arterias de la *manzana loca*, articula de forma paradigmática el proyecto cultural, político y económico de ciertas capas medias de la sociedad argentina (proyecto que venimos caracterizando como *modernizador*). En el campo artístico, el mismo incluye nuevas formas y relaciones de consumo cultural donde se entrecruzan, moda, entretenimiento y arte. Ejemplo de ello resultan los *happenings* y las *ambientaciones* que renovaban los conceptos y los espacios tradicionales del museo y la galería. Procuraban, de esta manera, transformar la sensibilidad y la conciencia del espectador convirtiéndolos en participantes activos y no simples espectadores; el instituto dejaba de ser el espacio de contemplación solemne y pasiva para convertirse en el espacio de encuentros festivos. Por otro lado, el arte también trasgredía el espacio

⁸Algunos años después, en un artículo acerca del *Off-off-Broadway* el semanario retoma y amplía la idea de un mapa de la vanguardia neoyorkina, *coto* perfectamente delimitado en su territorio pero que, a diferencia de la *manzana loca* porteña, se encuentra en la zona pobre (aunque pintoresca) de la ciudad, una París de los años '20. En: “*Off-off-Broadway*, nuevo país” (1967, 23 de mayo). *Primera Plana*, Año V, N° 230, pp. 66-68.

público saliendo a la calle y/o proponiendo recorridos urbanos como parte de la experiencia artística⁹.

Siguiendo las reflexiones de la autora, el furor sobre el Di Tella se debe, en parte, al modo en que redefinió el rol del arte en la sociedad. Como lo hiciera, por ejemplo, la revista *Sur* en décadas anteriores, el instituto se propone *modernizar* el arte argentino promoviendo lazos con Europa y Estados Unidos en tanto paradigmas a partir de los cuales medir el valor cultural de la producción local. Divergía de éstas, en cambio, respecto de relación que establecía entre arte/mercado. En primer lugar, la relación de patronazgo entre el instituto y la empresa Siam-Di Tella (a través de la fundación) fue vista por sectores críticos, pero también por miembros de la propia empresa como estrategia de autopromoción y visibilización de la marca comercial a través de las actividades (y escándalos) de los *Centros de Artes* de la calle Florida. El testimonio de Torcuato Di Tella resulta una buena síntesis al respecto:

(...) iba poco a las “actividades”, donde me hacía mucha mala sangre, aunque no tanta como mi madre, porque me parecía que había un poco de macaneo bajo la pretensión de innovación. Pero quien era yo para opinar sobre estas cosas, y además me consolaba pensando que todo eso ayudaría a vender más heladeras y autos. (329)

En segundo lugar, como dejamos planteado en el capítulo anterior, esta nueva relación arte/mercado se encuadra en el cambio de paradigma cultural propio de la época y produce una profunda reconfiguración de las jerarquías y los valores tradicionales del campo del arte en diálogo (crítico y/o apologético) con la industria del entretenimiento, la moda, los medios y las tecnologías de la comunicación.

Respecto del ámbito teatral porteño resulta pertinente considerar tanto el contexto artístico/urbano arriba analizado como otros fenómenos específicos; entre

⁹ Varias de estas experiencias son relatadas en Masotta (2004) y Katzenstein (2007).

ellos, las salas teatrales de la ciudad de Buenos Aires resulta de larga *data*, como puede leerse en un artículo de 1962 sobre el Teatro San Martín¹⁰:

Hace 20 años, Buenos Aires tenía 50 teatros; hoy tiene alrededor de 20. Pero entre esos 20 está uno de los más modernos del mundo: el San Martín (30.000 metros cubiertos, 2 salas para 1.800 espectadores, un microcine, 12 pisos y 4 subsuelos). (...)

Las protestas provienen de dos episodios íntimamente conectados: la designación de un comité de 5 asesores rentados, a cuyo cargo quedó la programación de 1963 para el San Martín; y los detalles de esa programación, así como sus vinculaciones con quienes la establecieron. (...)

¿Dónde termina la seriedad y dónde comienzan las intrigas? ¿Quién tiene el monopolio de la verdad? La respuesta tal vez la dé el tiempo, en ese enorme edificio de la calle Corriente que agrega un capítulo a su legendaria historia: proyectado en 1954 e iniciadas las obras en junio de ese año, se paralizó la construcción en 1956, se reanudó en enero de 1960 y aún no está concluido, a pesar de la inauguración oficial efectuada el 23 de noviembre de 1961, cuando el capital invertido alcanzaba los 140 millones de pesos. El teatro municipal, como organismo cultural, se fundó en 1943, y ocupó la sala del antiguo teatro Nuevo, desalojando al Teatro del Pueblo, al que se le habían cedido las instalaciones en 1937, por 25 años. Desde 1952, el teatro municipal no existe. ¿Saldrá adelante, ahora? ¿En qué acabará esta polémica? He aquí un duro enigma. (42-43)

En comparación con la crónica de 1963 sobre la inauguración del Di Tella, dos aspectos resultan destacables: nuevamente la caracterización de la sala en términos de su *modernidad* y la ineficacia parte del estado en consolidar un proyecto cultural. Mientras que la modernidad resulta un aspecto altamente positivo, la incompetencia es un aspecto claramente negativo que se repetirá a lo largo de la década, como puede leerse en un artículo de 1969 firmado (excepcionalmente) por Ernesto Schoó y Julio Ardiles Gray¹¹:

La mención de las salas oficiales -Cervantes en el orden nacional, San Martín en el municipal- suele provocar un escozor de escepticismo, cuando no el rechazo decidido, no sólo entre el numeroso grupo de la llamada "gente de teatro" sino también en el espectador común (...)

¹⁰ "Un hervidero de protestas en la sala más moderna de la ciudad" (1962, 25 de diciembre). *Primera Plana*, Año I, N° 7, pp. 42-43.

¹¹ Schoó, Ernesto y Ardiles Gray, Julio (1969, 4 de marzo). "Teatros: Otra vez desde cero". *Primera Plana*, Año VII, N° 323, pp. 76-79

Prácticamente desde la caída del peronismo, cada Gobierno argentino se ha traído bajo el brazo su plan para cancelar definitivamente las dolencias de los tablados propios. El de la llamada *Revolución Argentina* no se ha quedado atrás. (...) se necesitaría [sin embargo] que el entusiasmo y el optimismo de los renovadores encontrarán un contexto adecuado (...). Porque bien podría ser que algún funcionario quisquilloso demorase o prohibiese, sin más, la venida de un director extranjero que haya viajado a Rusia o a Cuba (...); o se sobresaltase por sus heterodoxias sexuales; o, en fin cuestionase sus amistades, sospechosas de extremismos incompatibles con eso que se ha dado en llamarse –sin definirlo nunca– “el estilo argentino de vida”. (76-79)

A la incapacidad para encontrar soluciones a los teatros oficiales se suma, al finalizar la década, la censura ejercida por el gobierno *de facto* del general Juan C. Onganía. Este gobierno se caracteriza por políticas culturales represivas que se inician ya desde su arribo al poder en 1966, como puede observarse respecto de la clausura masiva de salas de teatro y cine (*Café Teatral Estudio, El Laberinto, ABC, Agón, Altillo, Auditorio Kraft y Centro de Artes y Ciencias*) ese mismo año¹²:

El lunes de la semana pasada, antes de medianoche fueron clausuradas en la ciudad cuatro salas de teatro y dos de cine, en fulmíneas operaciones de tipo comando, combinadas con reflectores y cámaras de televisión, con abundantes primeros planos del inspector municipal que la presidía. (...) Se adujo que las condiciones de seguridad, salubridad y moralidad de las salas, en su mayoría pequeñas, eran escandalosas. (...)

Un clima de terror se apoderó de los teatros independientes: el mismo martes, algunos de los afectados tuvieron una hermética reunión y decidieron convocar a una conferencia de prensa para el día siguiente, en una sala de San Martín y Córdoba, donde Pedro Asquini y representantes de 22 teatros examinaron las posibilidades del diálogo con los perseguidores. Pese a las dimisiones, no se habían desmentido las amenazas de clausura para otras catorce salas, que llegarían hasta el minúsculo reducto del Yenesí. (...)

“Político”, “Apolítico”, rezaban las carátulas de algunos expedientes. (74)

El cierre concreto de las salas implica, a la vez, la clausura simbólica de los espacios artísticos independientes. Obsérvese que las estrategias policiales no escatiman recursos mediáticos, espectaculares y sensacionalistas similares a los que se le

¹² “La peste viene del teatro” (1966, 29 de noviembre). *Primera Plana*, Año V, Nº 205, p. 74.

cuestionaban, por ejemplo, al Di Tella. La referencia doblemente intertextual del título de artículo (“La peste viene del teatro”) merece, sin embargo, un comentario aparte. Por un lado, da cuenta de lo que señalamos más arriba respecto del tipo de trabajo de reconocimiento que el semanario proponía a sus lectores como *guiño* cómplice de una enciclopedia cultural compartida. En la misma se conjuga tanto la metáfora artaudiana de un teatro que rompe no sólo con la tradición teatral, sino con toda la tradición occidental y cristiana, como la caracterización de la sociedad argentina, por parte del gobierno militar de la época (que defendía valores occidentales y cristianos), como un cuerpo enfermo que era necesario curar (Proaño-Gómez, 2002). El título plantearía una disputa por el valor simbólico de la imagen de la peste, a la vez que el sensacionalismo y el “clima de terror” impuesto por la fuerza de un gobierno *de facto* deslegitimaría su posición en favor del teatro¹³.

Ello se ve reforzado por el tono de permanente entusiasmo con el que el semanario recibe, a lo largo de aquellos años, la apertura de muchos de estos espacios en tanto signos alentadores de la supervivencia del teatro frente a la amenaza permanente que significa la disminución de salas en la ciudad porteña¹⁴. Este diagnóstico se resume en un artículo publicado en 1964¹⁵ en el que se anuncia, además, la apertura del *Centro de Experimentación Audiovisual* del Di Tella, entre otros:

Hasta hace poco, decir que Buenos Aires era una ciudad amenazada de quedarse sin teatros parecía un lugar común: las demoliciones, los proyectos de construir que no pasaban de la mesa de café, la paulatina quiebra del movimiento

¹³ La referencia también podría estar haciendo alusión a la obra dramática de Osvaldo Dragún *La peste viene de Melos*, de mediados de los años 50, que tuvo un importante impacto porque fue la primera que reelaboró la poética brechtiana y con ella, una perspectiva crítica y política del teatro.

¹⁴ Con motivo de las refacciones y próxima apertura de El Altillito y del Teatro del Globo, el semanario publica: “En las pasadas semanas, la implacable realidad ha demolido uno de los más transitados mitos de la gente de teatro de Buenos Aires: ‘No podemos trabajar porque no tenemos sala’. En los lugares más insólitos, los recintos teatrales afloran con pertinacia; y sus dimensiones, a veces mínimas, se convierten en un imán para el público, lanzado a la aventura de recónditos escondrijos”. En: “El fervor derriba un antiguo mito” (1964, 1º de diciembre). *Primera Plana*, Año III, Nº 108, pp. 42-44

¹⁵ “Cuatro paredes y un techo” (1964, 29 de diciembre). *Primera Plana*, Año III, Nº 112, pp. 38-39.

independiente que, quince años atrás, había inundado la ciudad de ambiguos rincones promovidos a sala de espectáculos, daban asidero a las agorerías.

Lentamente, casi como un animal subterráneo de contornos imprecisos, este año recomenzó la fiebre (PRIMERA PLANA N° 108). Ahora en el furor que precede a las temporadas, en pleno verano, la calle Florida amaga un imprevisible cambio en su fachada cultural: de tradicional *calle de las galerías*, puede pasar a ser también calle de los teatros.

(...) Roberto Villanueva (35 años, soltero, director del Centro de Artes de Expresión Audiovisual¹⁶, del Instituto Di Tella) no se muestra parco para comentar los detalles de la cuarta sala que contribuirá a crear “el milagro de la calle Florida”: la que habilitará en marzo el Instituto, en el primer piso de su publicitado salón de exposiciones. (38)

Del fragmento resulta de interés señalar el modo en que el semanario refiere a un artículo anteriormente publicado acerca del mismo tema. Esta estrategia se repite en numerosas oportunidades y constituye un ejemplo de lo que señalábamos más arriba respecto de una operatoria a la vez autorreferencial y archivística de *Primera Plana* que configura un programa de lectura específico: opera en el propio discurso crítico, en su objeto (organizándolos, historizándolos) y ofrece al lector una información complementaria acerca de la actualidad ya que posibilita la reconstrucción de los procesos y las trayectorias históricas, culturales y biográficas del fenómeno teatral en cuestión.

En relación al CEA, por otro lado, la crónica se inclina nuevamente por brindar detalles acerca de la modernidad de la sala representada por un despliegue tecnológico del que no se da cuenta en los casos de las otras salas reseñadas (el resurgimiento del Salón Kraft, la compra y refacción del Nuevo Teatro Apolo –ubicado en la calle Corrientes- por parte de Nuevo Teatro):

¹⁶ Como indicamos en el capítulo anterior, este nombre es modificado al año siguiente por el de Centro de Experimentación Audiovisual.

(...) la moderna sala cuenta con seis proyectores de dispositivos, y de cine en 8,16 y 35 mm, todas las cuales pueden combinarse sobre una gigantesca pantalla de cinemascope.

La estructura interna del salón (diseñado como un set de televisión, con pantallas acústicas, un tejido de caños y rieles en el techo para la iluminación, desprovisto de parrilla, aforamientos y foso) hace que ese “segundo paso” sea un verdadero desafío: la despojada arquitectura del Di Tella, con su tablado indefenso de 16 metros de embocadura enfrentado a las 250 butacas de la platea, promete exigir un estilo de puesta no muy corriente en Buenos Aires. “Habrá que pensar con mucho cuidado en la elección del espectáculo que inaugure la sala como teatro - agrega Villanueva-; pero con seguridad será dentro de 1965.” (38-39)

Proyectores, pantalla de cinemascope y una sala no tradicional constituyen los signos de un proyecto moderno e innovador que exige “un estilo de puesta no muy corriente en Buenos Aires”. Al año siguiente el semanario publica otro artículo, esta vez dedicado exclusivamente al CEA, donde amplía los avances del proyecto¹⁷:

El arquitecto Roberto Villanueva muestra, con un gesto amplio, la flamante sala del Instituto Di Tella, en Florida al 900 y explica: “No quisimos que fuera un teatro convencional, sino algo así como un set de televisión, un laboratorio; una sala que respondiera a la denominación del Centro de Experimentación Audiovisual”. Algunas escaleras, una caja de herramientas, un vago olor de pintura y de urgencia, expresan el afán de culminar los trabajos antes del 28 de abril, día en que el teatro (que no tiene escenario, desde el punto de vista tradicional, ni parrilla de luces) recibirá a los primeros espectadores.

En verdad, más que una inauguración es un reencuentro: en la década del 20 ese recinto fue un teatro (ver PRIMERA PLANA, número 40), y ahora se lo rehabilita bajo formas contemporáneas. (52)

Como puede observarse, se trata de la crónica de un proyecto que aún no está terminado, y ése parecería ser justamente su valor: no tanto los resultados, sino la sola existencia de un proyecto que permite reencontrar el pasado a través de formas contemporáneas. Sin embargo, a pesar de ser laudatoria respecto de la inminente inauguración, la crónica no desdeña cuestiones vinculadas a los valores artísticos de las

¹⁷ “Entre la aventura y el orden” (1965, 27 de abril). *Primera Plana*, Año III, N° 129, p. 52

futuras producciones y, con motivo del estreno de *Lutero*, espectáculo con el que se abrirá la sala al público, se advierte:

(...) Villanueva sonríe cuando se le recuerda que, pese a provenir del padre de los *angry young men* del teatro inglés (cuyo auge inicia Osborne con *Recordando con ira*, en 1956), *Lutero* no es una pieza de vanguardia. ¿Significa esto que la política del Centro Audiovisual del Di Tella será menos agresiva que la del Centro de Artes Visuales, guiado por el extravertido Jorge Romero Brest? “Significa, tan sólo -dice Villanueva-, que no hemos de mostrar únicamente lo de avanzada, sino todo lo que parezca de calidad”. Lo que no dice es que la avanzada, para responder a la clasificación de “experimental” que ostenta el Centro, quizá estará en las realizaciones y no solamente en los textos. Lo que también, probablemente, es obvio. (52)

El fragmento abre nuevos aspectos referidos al alcance de nociones como vanguardia, avanzada e experimentación, así como el de la calidad/valor de los espectáculos y la relación texto/puesta¹⁸ en escena que desarrollaremos en el apartado sobre el CEA. Para cerrar este primer recorrido topográfico, finalmente, quisiéramos sintetizar algunos puntos. En primer lugar, destacar la cobertura que el semanario brindó al Di Tella y su sede en la calle Florida desde el inicio de cada una de sus actividades. En segundo lugar, señalar que el surgimiento del instituto *es leído y se hace legible* en el contexto/cartografía de una *modernización* cultural sobre la que *Primera Plana* no sólo informa sino que se vuelve un verdadero portavoz. Finalmente, respecto del campo específicamente teatral, el semanario toma partido por la defensa y la promoción de

¹⁸ La relación texto/puesta en escena será un tópico transitado por diferentes artículos dedicados tanto a dramaturgos como a directores. *Primera Plana* recoge con entusiasmo varias experiencias de dramaturgia colectiva aunque no descarta el valor del texto dramático tradicional. Entre los defensores del texto y el rol del dramaturgo, Edgard Albee, por ejemplo, observa: “Un cierto número de actores y de directores han adquirido la mala costumbre -refunfuña- de usurpar el papel del dramaturgo, el único creador, pero, al hacerlo, todas esas gentes transforman el hecho teatral en periodismo. En realidad no se trata sino de un aspecto nuevo de una vieja querrela: la del autor y las gentes de teatro”. En: “Las paradojas de Mister Albee” (1967, 31 de octubre). *Primera Plana*, Año V, N° 253, p. 74. También Harold Pinter da su opinión sobre el tema: “Ser antitexto es hoy muy popular. Yo creo que no conduce a nada. No deploro los esfuerzos de dramaturgos y actores, pero no me interesa esa indisciplina. El *Living Theatre*, a pesar de ciertas excepciones meritorias, es aburrido y escaso de imaginación. Sólo sirve a quienes se adoran a sí mismos. Yo no me adoro a mí mismo, y prefiero pasar por un reaccionario”. En: “Teatro: la revolución de un reaccionario” (1968, 12 de noviembre). *Primera Plana*, Año VI, N° 307, p. 69

nuevos espacios (en sentido material y simbólico) e iniciativas artísticas frente a la gestión de unos gobiernos ineficientes, incluso represores; sin descuidar, por ellos, ciertos valores artísticos que analizaremos a continuación.

b. Genealogías de lo sagrado y lo profano

Numerosos artículos dedicados a la biografía artística de destacadas personalidades del campo teatral del siglo XIX y XX no deja de estar vinculada, a su vez, con cierto aspecto de la actualidad teatral (la reedición de un texto, una traducción reciente en lengua española, un homenaje); inclusive, cierta actualidad teatral en particular: la de la vanguardia; de esta manera, el semanario *lee y hace leer* el presente en relación con el pasado, configura, a lo largo de sus ediciones, un relato histórico del teatro. Mientras Antonin Artaud encarna el rol del padre del teatro de vanguardia de los años 60, Alfred Jarry será el mito cuyo espíritu, desde los umbrales del siglo XIX, hecha la suerte no sólo del teatro realista y su crisis, sino también la del teatro que se propone, de allí en más, una crítica radical de la escena y del mundo. La zaga también tiene maestros, figuras consagradas de la *regie* y/o de la dramaturgia, así como nuevas tendencias artísticas (*happening*) que, en los bordes de las disciplinas tradicionales, recuperan los principios fundamentales de la herencia de sus antecesores.

Proponemos reponer la trama desde una perspectiva no cronológica, tanto respecto de los hechos narrados como de la narración; no podemos prescindir, en cambio, de un principio (a la vez causa, fundamento, pero también estrategia de organización) que, como decíamos anteriormente, se constituye como tal posteriormente, en vista de dar sentido al presente. Numerosas referencias a lo largo de la década desarrollan estos lazos entre Artaud y el presente, resuena en el lenguaje, las

figuras y las imágenes utilizadas a lo largo de la sección para caracterizar gran parte del teatro contemporáneo. Se multiplican, por ejemplo, los “hijos de Artaud”¹⁹, se disemina la peste en salas porteñas (como pudimos ver más arriba), así como otras formas de vincular explícita o implícitamente a la vanguardia y a la experimentación teatral de la época con el legado artaudiano. Un artículo de 1968²⁰, sintetiza su omnipresencia en las propuestas teatrales desde la década del 50 en adelante:

La dramaturgia revulsiva de la década del cincuenta, encabezada por Jean Genet y Samuel Beckett, los “iracundos” ingleses (sobre todo Pinter y sus casi adolescentes sucesores), Peter Weiss y su Marat-Sade, Peter Brook y Charles Marowitz en Gran Bretaña, el ambulante y prodigioso elenco del Living Theatre, los inquietantes intentos del Teatro Pánico de Jodorowsky, Topor y Arrabal, la búsqueda de los argentinos Jorge Lavelli y Víctor García, la nueva metodología de trabajo con el actor del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski, el sarampión formal que estalló en Buenos Aires a mediados de 1965, y maduró en *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo, y en el *Timón de Atenas*, de Roberto Villanueva, son hijos directos o indirectos de Artaud, han bebido sus propuestas y se han esforzado por verificarlas: han comprendido que ese grito solitario traía la vacuna redentora; la única posibilidad que el teatro tenía para sobrevivir a su deterioro, a la mediocridad en que lo habían sumido cuatro siglos de dependencia (54).

Se traza la figura del sacrificio y el relato adquiere un tono épico al que no le falta el estigma social de la locura, la humillación de las internaciones psiquiátricas, el consumo de drogas y la enfermedad:

(...) Antonin Artaud necesitó morir, atravesar sin alivio un tiempo despiadado, para reconquistar en ser perdido con el nacimiento, del que su cuerpo fue un perpetuo extranjero. Algún dios, imaginaba, había organizado en su carne esa burla macabra: expulsado del Paraíso pero conservador de su memoria, le tocó llamar en vano, durante medio siglo, a la conciencia de quienes no sufrían esa nostalgia.

¹⁹ Se utiliza esta expresión para referirse al *Teatro Pánico* de Arrabal, Topor y Jodorowsky donde se dice: “(...) el alucinante autor del *El teatro y su doble* empieza a ser reconocido como el patriarca del arte dramático de vanguardia”. En: “La convocatoria al aquelarre” (1965, 2 de noviembre). *Primera Plana*, Año III, Nº 156, p. 62.

²⁰ A. C. [¿Alberto Cousté?]. “Antonin Artaud: El poeta asesinado” (1968, 27 de febrero). *Primera Plana*, Año VI, Nº 270, pp. 52-54. Alberto Cousté firma con nombre completo otros artículos del semanario y realiza la puesta en escena de *Artaud 66* (1966) en el Di Tella.

Los destinatarios de ese grito, estaban por nacer: iban a investigar sus gestos, a reclamar su presencia, a decapitar el arte para proteger la vida, cuando esa última madrugada de Irvy fuese del todo irrecuperable (52).

El relato va más lejos y, junto a Alfred Jarry, Artaud se vuelve mártir y profeta.

El relato de su vida se vuelve una combinación de biografía artística y hagiografía. Su legado incluye apóstoles y evangelios:

Que Artaud y el teatro del siglo XX estén unidos por ese origen común [el año de su nacimiento, 1896, coincide con el estreno de *Ubú rey*, considerada la “partida de nacimiento del teatro contemporáneo”], no parece casual. Esa coincidencia celebra la identidad entre un proceso histórico y su profeta, y no es extraño que se haya demorado setenta años, dos grandes guerras y una multitud de *ismos* en aceptarlo. (...) ambos debieron morir [Jarry y Artaud] para que Jean Genet, Peter Brook, Jerzy Grotowski o el Living Theatre escribiesen los Evangelios (52).

Alfred Jarry tendrá un artículo propio también en 1968²¹, momento en que la actualidad (la primera edición en español de *Ubú cornudo*²² y *Ubú encadenado* por Brújula y el estreno en el Di Tella de *Ubú encadenado*, con dirección de Roberto Villanueva) lo convoca. Un extenso artículo lo identifica como un “Ángel Mistificador” cuya “melena flameante” no deja de recordar, a su vez, a cierta caracterización (rebelde) de los *hippies* y su pelo largo:

El culto de Jarry sobrevivió secretamente (alimentado, durante dos generaciones, nada menos que por Guillaume Apollinaire y Antonin Artaud) hasta la segunda posguerra (...). La noche del 10 de diciembre de 1896, su melena flameante presidió, desde el modesto escenario del *Théâtre de l'Oeuvre*, el estrepitoso nacimiento del teatro contemporáneo: sólo dos funciones duró la temporada del *Ubu Roi* en esa sala, pero en realidad se había estrenado para siempre. Es lo que comprendieron las vanguardias de los años sesenta, cuando volvieron ávidamente a beber en las fuentes de Jarry: él había prefigurado la realidad, y ahora la realidad lo necesitaba para confirmarse (71).

²¹ “Alfred Jarry: El Ángel Mistificador (1968, 16 de julio). *Primera Plana*, Año VI, N° 290, pp. 71-72. La crítica (poco elogiosa) al espectáculo *Ubú encadenado* está editada en un recuadro aparte, firmada por E. S. [Ernesto Schoó].

²² Un mes antes de la publicación del artículo sobre A. Jarry el semanario adelanta un fragmento de la inminente edición de *Ubú cornudo* por Brújula. En: “Textos de Primera Plana. *Ubú cornudo*” (1968, 18 de junio). *Primera Plana*, Año VI, N° 268, pp.72-73.

Un mistificador respecto de sus personajes, pero también de sí mismo:

(...) nadie, entre sus contemporáneos, alcanzó a proyectar fuera de sí un sosia de las dimensiones de Faustroll o de Ubú; convertir sus obsesiones en una cosmogonía habitable y alimenticia (...)

El lo sabía, seguramente, cuando aceptó desempeñar para los demás el papel de excéntrico supremo (habitaba un altillo, en la rue Cassette, de un metro y medio de altura; se abría paso en las aglomeraciones con un revólver en la mano; comía carne cruda y bebía una mezcla de ajeno, vinagre y tinta), cuando decidió que todas sus declaraciones estarían gobernadas indefectiblemente por la contradicción (72).

Ángel y profeta, Jarry y Artaud respectivamente representan los orígenes *sagrados*²³ de un teatro que, ya desde fines del siglo XIX, abjura de la tradición realista moderna y, con ella, de la tradición moderna en su conjunto. Lo que nos interesa destacar es, en todo caso, el modo en que la crítica teatral de *Primera Plana* se acerca al discurso de los artistas respecto a esta noción de *lo sagrado*. Para ello se vale de recursos retóricos e imágenes fuertemente emotivas, próximas al campo literario y que dejan al descubierto, a la vez, dos aspectos de la crítica. Por un lado, lejos de proponerse como discurso objetivo, racional, se constituye en el polo de la subjetividad y la emotividad. A su vez, también se vuelve evidente que la subjetividad no es sólo patrimonio del discurso literario y/o artístico, sino que la crítica y sus estrategias argumentativas se apoyan en la fuerza perlocutiva de la retórica y sus figuras. Se trata de un tipo de crítica teatral que, más allá de la incorporación de ciertos mecanismos de ficcionalización (Alvarado y Roco-Cuzzi, 1984), se afirma en la conciencia de la construcción de una ilusión referencial, en la crisis de la noción de objetividad del discurso periodístico respecto del acontecimiento; aspecto, este último, estrechamente

²³ Cfr. Innes ([1981] 1995).

vinculado al cuestionamiento (moderno) del sujeto en general y del autor/enunciador del discurso crítico en particular (Liliana López, 2001)²⁴.

Hemos realizado un primer recorrido genealógico en torno al establecimiento de una *tradición* de la vanguardia legitimadora, al mismo tiempo, de algunas posiciones en el presente; queda por indagar el modo en que el semanario *lee* ciertos fenómenos contemporáneos próximos a teatro, como el caso del *happening*. Comencemos con la reseña de *El Happening*²⁵, edición en español del libro de Jean- Jacques Level (Nueva Visión, 1967), donde el semanario esboza una síntesis de su lenguaje y su contexto:

El lenguaje del *happening*, que no goza de una definición unánime pese a su edad relativamente madura, es posiblemente la culminación de una crisis extendida desde la plástica hasta el teatro, que se manifestó como un creciente abismo entre la obra y el espectador; es decir, una irrealidad cada vez mayor de las convenciones de la cultura, la esterilidad de los diferentes lenguajes para producir mutaciones en el público. La revisión de esos lenguajes condujo a la búsqueda de fenómenos que superan la interpretación frente a la obra: el *happening* pudo plantearse en un principio (y en un modo general) como un acontecimiento verdadero (según Sastre, es el acto único y provocador, por oposición al gesto falso de la representación). Pero no es el acontecimiento lo que interesa, la "obra", sino la respuesta del público: la obra sale de su existencia separada (expresión del artista) y termina por reconocerse en la experiencia del espectador, que ahora es actor. (64)

Como señala De Marinis (1997: 176-178), tanto esta perspectiva como la anterior, que denominábamos *sagrada*, tienen un origen común aunque estrategias opuestas. Ambas se proponen reconciliar el arte y la vida (una vida más verdadera, oculta tras las falsas apariencias y las convenciones de una cotidianidad engañosa); sin embargo, unos recurrirán a formas premodernas, rituales, extracotidianas, mientras otros se sumergirán en la vida moderna, sus objetos, tecnologías y consumos con el propósito de descontextualizar lo dado, estetizar el paisaje cotidiano y propiciar, de esta manera, una nueva sensibilidad/conciencia. El eje de ambas investigaciones ya no es la obra de

²⁴ Cfr. Barthes ([1964] 2002 y [1957] 2003).

²⁵ "Violación, violación, violación" (1967, 8 de agosto). *Primera Plana*, Año V, Nº 241, pp. 64-65.

arte, sino la experiencia (vital) del espectador. Sus raíces, por otro lado, la herencia de las vanguardias de principios del siglo XX vinculadas (gran parte de ellas), a una concepción idealista-romántica del arte entendido como ámbito de total libertad y búsqueda de verdades esenciales ocultas.

Sobre esta base también opera el fenómeno del *happening* local que posee, no obstante, ciertas particularidades. La nota de tapa que en agosto de 1966 *Primera Plana* dedica al *pop*²⁶ porteño (la mayoría de ellos vinculados al Di Tella), sintetiza los aspectos más sobresalientes de la confluencia *pop/ happening*. Primero, como apertura de nota y mediante un ejemplo reciente, las expectativas del público frente al fenómeno artístico en cuestión:

En la noche del jueves último, una multitud fragorosa se impacientaba ante las puertas del Instituto Di Tella, en la calle Florida. Unos tenían localidades reservadas y otros no: pero finalmente todos se apeñuscaron en la atildada sala y se dispusieron, con una ansiedad que tenía algo de anticipado éxtasis casi religioso, a presenciar el estreno de *Drácula*. Por si no bastara con los nombres de sus autores -Alfredo Rodríguez Arias, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Susana Salgado y Juan Stoppani-, la lectura de una previa circular explicativa ("creado a partir del clima propuesto por las fotos de avisos publicitarios" y con "una composición que sigue la estructura de las historietas") servía para ubicar nítidamente a *Drácula* como espectáculo *pop*²⁷. (70)

En segundo lugar, se subraya el carácter internacional de fenómeno y se propone sistematizar algunas definiciones del mismo apelando a voces de autoridad:

¿Qué es *pop*, esa savia distinta que desde por lo menos dos años viene empapando todos los niveles de la vida en occidente, desde Nueva York hasta Buenos Aires, desde París hasta Río de Janeiro? (...)

El semanario *Newsweek* intentó resumirlo así hace algunos meses: "*Pop* es cualquier cosa imaginativa, carente de seriedad, rebelde, nueva o nostálgica; cualquier cosa básicamente divertida". No es todo, sin embargo. Porque desde su trono de (hasta ahora) suprema sacerdotisa de esta corriente en la Argentina,

²⁶ "Pop: ¿Una nueva forma de vivir?" (1968, 23 de agosto). *Primera Plana*, Año IV, N° 191, pp. 70-75

²⁷ El artículo también hace referencia a *Dance Bouquet*, espectáculo estrenado en 1965 por Marilú Martínez y Ana Kamien en el Di Tella; así como *Microsucsesos* (1965) y *Help, Valentino!* (1966), espectáculos/*happenings* estrenados en el Teatro de la Recova, entre otros ejemplos *pop*.

Marta Minujín (25 años, casada con el licenciado en Ciencias Económicas Juan Carlos *Bebe* Gómez, y madre de Facundo, 18 meses) se encrespa y declara, desdeñosamente: “(...) Aquí todo es una gran deformación hecha por las revistas y por los medios de difusión y por la gente que es *snob* y no sabe. Todo se llama *pop* aquí; mejor dicho, el año pasado era el *pop* y ahora es el *happening*”. Es terrible: me rasco la nariz, me siento en una silla, hago una fiesta en la *boîte* Whisky a Gogo –alusión a un show presentado en ese lugar por Delia Puzzovio, Carlos Squirri y Edgardo Giménez-, y es *happening*. Es un snobismo repugnante, la distorsión de las ideas, la vulgarización ¡hasta las *nenas bien* hacen fiestas-*happening*! (70)

Por un lado, se denuncia cierto snobismo por parte de los artistas pop; por otro, tanto las expectativas del público caracterizadas en la cita anterior²⁸, como la distorsión de la información acerca del *happening* y del *pop* por parte de los medios de comunicación resultan, según el testimonio de Roberto Villanueva, aspectos complementarios de un mismo fenómeno mediático:

[La actividad artística del Di Tella] estaba deformada por esa imagen pública dada por los medios de comunicación. Yo recuerdo un caso que fue típico. (...) El espectáculo funcionó muy bien (...) y entonces de pronto una de las revistas (...) decidió dedicarle una nota; (...) las fotografías que publicaban eran las más ambiguas que habían podido sacar, etc... Entonces comenzó a convertirse en un éxito de público, empezó a venir masivamente. Y el público iba con esa imagen entregada por los medios (...) como una cosa de orgía sexual... Y entonces el público modificó inmediatamente el espectáculo, es decir, como era un espectáculo abierto además... Había participación del público y hubo momentos en que lo invadió, y los actores estaban aterrorizados en un rincón de la sala mientras el público invadía el escenario. Era un fenómeno que desde el punto de vista sociológico era interesante pero desde el punto de vista teatral dejaba de serlo. Lo levantamos al espectáculo por esa razón. (347-348)

En tercer lugar, se hace una historia del fenómeno y se evoca un precursor argentino²⁹ (caso excepcional en una genealogía fuertemente organizada a partir de figuras e *ismos* exportados de los países centrales):

²⁸ Obsérvese que tanto “éxtasis religioso” como la invasión del escenario de los espectadores devenidos actores pone en relación aquellos aspectos sagrados antes analizados como el corrimiento de la obra hacia el público expresado en la cita sobre el *happening* acerca de la crisis y los temas del arte contemporáneo.

²⁹ Cfr. Masotta (2004).

Pero años antes (...) Buenos Aires conocía, asombrado, a un precursor del *pop*, anterior a la acuñación del término por el curador del Museo Guggenheim de Nueva York, Lawrence Alloway.

Un precursor no sólo en lo plástico, sino en la actitud vital. Porque Alberto Greco, que a los 35 años murió en 1965 en Barcelona, fue el último de los bohemios porteños, desahogado y romántico a su modo, y el primero que logró – a partir de la década del 50- que esa bohemia se codease con la moda y la *high life*, proponiendo de paso el *happening* como medio de expresión³⁰. (71)

En cuarto lugar, se reseñan objetivos y actitudes de los artistas *pop* en clara oposición con las formas artísticas del pasado:

(...) en la mayoría de los que trabajan en Buenos Aires, el propósito más intencional y evidente es uno solo: divertir.

De aquí puede deducirse con facilidad el engaño en que incurren quienes suponen a los *pops* nacionales empeñados en derribar o destruir algo. A lo sumo, aspiran a que el espectador entable con las cosas una nueva relación: pero no son rebeldes, como lo fueron los dadaístas (...). (74)

En quinto lugar, se comparan las diferentes condiciones materiales de producción (industrialización, comunicación masiva) del fenómeno *pop* en Estados Unidos frente al *atraso* argentino:

(...) Minujín, “(...) el único origen del pop es la industrialización masiva, la masificación, la invasión incontenible de las cosas, que sólo se da en USA”. (...) Ese fenómeno conduce, también, a lo que Noé lúcidamente describe como “la asunción voluntaria de las leyes de la comunicación masiva y de la industrialización: simplicidad comunicativa y facilidad de reproducción”. En un país con un folklore urbano y suburbano, y campesino, tan encarnizadamente vigente aún como la Argentina, esta cristalización está todavía a considerable distancia, y por eso los *pops* locales se complacen en un barroquismo espectacular. (74)

Finalmente, se señala (con cierta sorna) las dificultades de la crítica local *tradicional* en leer el fenómeno, aunque los artistas tampoco reconocen el pensamiento de sus *paladines*. La pregunta que cierra el artículo, paradójicamente, parecería desestimar cualquier intento de explicación del fenómeno, inclusive el propio:

³⁰ Posteriormente, el semanario publicará un artículo sobre la trayectoria artística de Alberto Greco que incluye pintura, literatura y *performance* (acciones denominadas por el artista como *vivo-dito*). En: “Escritores: El primer novelista pop” (1967, 7 de noviembre). *Primera Plana*, Año V, Nº 254, pp. 60-61

La crítica tradicional, entre tanto, araña el aire en procura de alguna saliente reconocible, antes de precipitarse en el vacío.

(...) los *pops* no reconocen la comprensión de ninguno, ni siquiera la de sus paladines, Jorge Romero Brest y Oscar Masotta. ¿Acaso importa, en último lugar, comprender al *pop*? La tímida Susana Salgado proporciona la respuesta justa: “No hacemos teoría, simplemente vivimos en un cuento de hadas”. Hasta el día en que haga ¡*pop!* y se apague. (75)

Varios tópicos se instalan con este último juego de palabras: en primer lugar, la idea de una práctica efímera, propia de los *happenings*, muchos de los cuales se llevan a cabo por una única vez; en segundo lugar, la lógica de la moda y la sociedad de consumo contemporánea en la que el arte, como otros productos culturales, se venden, se consumen y se desechan velozmente. Si agregamos a ello que el *pop* local es una especie de arte de *segunda mano*, en tanto se encuentra muy lejos de alcanzar los estándares de industrialización y comunicación masiva que posee Estados Unidos (paradigma de *pop*), todo intento de comprensión se vuelve una tarea de traducción, adaptación al menos cuestionable.

Otro tópico que podría operar como *intertexto* es la condición vital de esta nueva forma de arte (señalado desde el título, sin embargo, como una interrogación), que no necesitaría de la comprensión sino de la experiencia. Se opone de esta manera contemplación del arte (objetividad, racionalidad) versus experiencia del arte (subjetividad, sensibilidad, emotividad); debate que encuentra en el ámbito de la crítica de arte de la época una importante reflexión por parte de Susan Sontag ([1961] 2008) bajo la sentencia *contra la interpretación*.

Finalmente, a diferencia del artículo sobre el *happening* que el semanario publicaba en el primer número, donde cierta bohemia ofrecía no sólo un espacio de libertad frente a la dureza del mundo moderno, sino también una crítica al mismo

(crítica que está también en Artaud y Jarry), aquí, por el contrario, los artistas *pop* y sus *happenings* sólo buscan divertir; la sentencia final podría advertir, en este sentido, acerca de las consecuencias de esta falta de perspectiva cuestionadora. En todo caso, valiéndose del lenguaje gráfico y las onomatopeyas tan próximas a la cultura *pop* y sus historietas, el cierre del artículo asume con ironía la futura muerte de esta tendencia artística como un hecho a la vez irrevocable y trivial (simplemente se apagará haciendo “¡pop!”), tanto solo una mera fantasía (“un cuento de hadas”).

c- El CEA y la vanguardia teatral de Buenos Aires.

Hasta aquí la noción de vanguardia ha aparecido esporádicamente, implícitamente, sin pretensión alguna de definición. Un balance de las actividades del CEA en 1966³¹, intenta hacerse cargo de la tarea. El artículo se estructura en dos planos, uno poético y otro informativo. El primero ofrece una escena épica (con un tono similar al utilizado en el caso de los artículos sobre Artaud y Jarry analizados más arriba) en la que se incluye un viejo sabio (al que no le falta ironía), un joven talentoso que intrépidamente se interna en territorios prohibidos, una institución poderosa que ampara la peripecia del joven y hasta el vaticinio de un profeta. Veamos la secuencia:

Antes de venir –ironizó Eugéne Ionesco durante un congreso de escritores de vanguardia, realizado en 1958- tuve la preocupación de informarme sobre qué era la vanguardia. Abrí mi Larousse, y leí: Dícese de las fuerzas de avanzada en las tropas de aire, mar o tierra”. Por supuesto, esa metáfora estaba lejos de ser una broma: el patetismo y la grandeza de las vanguardias ha consistido siempre en el tránsito por territorios prohibidos, allí donde son las víctimas propiciatorias de la crítica y las revulsivas de la tranquilidad pública.

(...) En los últimos años, Buenos Aires se ha enfrentado con esa paradoja que supone una actitud ante las vanguardias, de una manera si se quiere institucionaliza, que desconocía la década anterior: el centro de ese fenómeno – en el terreno de la plástica, el espectáculo y, de alguna manera, la música- ha sido el Instituto Torcuato Di Tella, una entidad fundada a mediados de 1958 para honrar la memoria del creador del poderoso complejo industrial que lleva ese

³¹ “El centro del remolino” (1966, 20 de septiembre) *Primera Plana*, Año IV, Nº 195, pp.75-78.

nombre. (...) el vértice de atracción del Di Tella parece haberse desplazado hacia el Centro de Experimentación Audiovisual, cuyo director, Roberto Villanueva (un calmoso cordobés de 36 años) es uno de los más lúcidos sostenedores de la vanguardia que puedan encontrarse en el enmarañado ambiente artístico porteño.

(...) otra puerta sobre el proceso que “viene ocurriendo -diría Jarry-, ocurrirá, y no hay motivo para suponer que deje de ocurrir”. (75-78)

Entre la definición militar de Ionesco y su Larousse, el semanario esboza otra cercana al *pathos* trágico. En tanto víctimas propiciatorias de una reacción adversa, el texto construye clara, aunque implícitamente, el rol del victimario que no es otro que el orden público representado, en el caso del arte, por la crítica (voz autorizada que imparte la opinión/ juicio público). Si las fuerzas de avanzadas (las que están adelante) son las víctimas, implícitamente, a su vez, los victimarios serán las fuerzas que van atrás, fuerzas reaccionarias y conservadoras del *status quo*.

Esta caracterización parecería responder más a las vanguardias de principios del siglo XX y a su contexto que a la situación de las posvanguardias de los años 60, cuya actividad (en parte como herencia de sus antecesores) ya no representaría un conflicto cultural tan radical pues muchas de ellas resultan funcionales al sistema de producción y consumos culturales marcados por la lógica de la moda. Por otro lado, dadas las particulares características del contexto político y cultural argentino, el panorama arriba esbozado bien podría estar dando cuenta de las dificultades (como las censuras y las clausuras que reseñamos más arriba) por las que atravesaba el campo artístico en aquellos años.

Esta primera modalidad poética con sus personajes, acciones y deseos en conflicto vuelve legible el significado de esta experiencia artística como fenómeno cultural e histórico. Sin embargo, en tanto proceso irrefrenable, augurado previamente

por las palabras proféticas de Jarry, el proceso es también el destino trágico (de grandeza y patetismo) de las heroicas vanguardias.

El segundo nivel, informativo, releva el curriculum de Villanueva como respaldo se sus funciones al frente del Centro, las particulares características del espacio teatral (especie de *set* de televisión) y sus desafíos escénicos, así como las actividades de las dos primeras temporadas del CEA (1965-1966):

(...) los dieciséis meses de actividades del Centro no tienen antecedentes, en cuanto al ritmo de producción de espectáculos, que puedan compararse (...) Trece puestas en escena, algunas de las cuales alcanzaron éxito rotundo (...) Cuatro espectáculos para niños; Tres ciclos de cine (...) y tres audiovisuales, a los que se agregarán en breve otros tres; Cinco espectáculos más que ya tiene fecha de estreno (...) Quizá sus dos últimos estrenos (...) no hacen sino confirmar el acierto de esa política, la necesidad que tiene Buenos Aires de una sala donde la creación no se sujete a cálculos previos. (75)

Algo de este relevamiento cuantitativo, así como el ritmo sin precedentes de las actividades recuerda al tiempo record con el que se que caracterizaban los trabajos de refacción y la inauguración del Instituto en 1963; velocidad, eficacia, capacidad de proyección y producción sin parangones en el campo cultural argentino, caracterización asociada, finalmente, a la idea de un proyecto *moderno* preconizado por la propia Institución:

Una de las intenciones de los que participamos en esta empresa es que el Instituto sea una entidad nueva en el País. Nueva no por su poca antigüedad, sino por la forma en que está organizada, el espíritu que la anima y la manera de encarar los problemas. Deseamos una institución ágil, que no sea afectada por los vaivenes de las crisis políticas, desprejuiciada, objetiva y alerta. (*Memorias 1960-1962*)

Villanueva, por su parte, rescata la labor de avanzada, más allá de los resultados artísticos, en tanto proceso y estrategia válida de exploración:

(...) “Sin embargo –arriesga el cauto Villanueva-, no siempre se comprende la actitud con la que planificamos esta acción: partiendo de un mínimo de calidad aceptable, no nos interesa juzgar a los espectáculos por sus resultados sino por las nuevas puertas que abre a la investigación. Entendemos que esa es la función de un Centro Experimental”. Lentamente, esa actitud ha ido prosperando hacia la captación de un público. (75)

Entendemos que este programa experimental es clave a la hora de comprender la recepción que tuvieron los espectáculos no sólo en los medios de comunicación sino también en el campo intelectual en su conjunto. Ernesto Schoó periodista de espectáculos de *Primera Plana* dice al respecto: “(...) como en toda cosa tipo Di Tella, había de todo: bueno y malo. El solo hecho de saber que era experimental te da una idea de lo que era. Pero fijate que yo pienso que nosotros por educación pensamos que una cosa debe estar perfectamente terminada y responder a un modelo determinado.” (en King, [1985] 2007: 396-397)

Un segundo artículo, de principios de 1967³², adelanta los estrenos de una cartelera porteña (incluida la del Di Tella)³³ que, de la mano de la peste, sacudirá al público y demolerá algunos de los tópicos del “mohoso teatro tradicional” (64) argentino:

Un estallido demolerá los escenarios de Buenos Aires durante la temporada de 1967: un vaho de violencia envolverá al público, y nuevos héroes se harán cargo de sus gritos. Guardados en el altillo, se pulverizarán los viejos gestos, lo pintoresco, la frustración del medio pelo tocada en tango y cantada a media voz, su minimundo, el barrio, alguna esquina. Bruscamente, los espectadores porteños se verán enfrentados con la agresión. Dramaturgos como Genet, Albee, Osborne, Behan, Brook, tratarán, desde sus obras, de sacudirlos, con una crueldad casi sádica, hasta que despierten. Sus armas; mostrar con crudeza una sociedad agonizante, empujarla hasta su muerte y contagiar, de cualquier modo, el desgarramiento de vivirla. (...)

³² “La victoria de la peste” (1967, 7 de febrero). *Primera Plana*, Año V, N° 215, pp. 62-64.

³³ De los proyectos del Di Tella el artículo reseña: *Los siameses* (Gambaro-Petraglia), *Paseo de domingo* (Michel-Kogan), *Timón de Atenas* (Shakespeare-Villanueva), y otras propuestas todavía sin nombre de Augusto Fernández, TIM y Alfredo Rodríguez Arias. Cfr. Anexo con cronología de espectáculos.

Una nueva perspectiva se abre ante el público de Buenos Aires. La peste instaló ya su reino. No existe vacuna ni preventivo, la única salvación es el contagio. (62-64)

Un año después, el teatro de vanguardia aparece en la tapa del semanario, bajo el título "Teatro: la explosión de la vanguardia"³⁴:

Tenía que suceder y –pese a recelos, advertencias y autocensuras- ha sucedido, por fin: la vanguardia teatral, procedente, sobre todo, del *off-off-Broadway* norteamericano y de Londres, llegó a Buenos Aires y está dispuesta a quedarse. (...)

El padre de la revolución es, por supuesto, Antonin Artaud con su Teatro de la Crueldad (...)

Contradictoria, versátil, infinitamente vital, la vanguardia está desmantelando, en el mundo entero, el viejo edificio del teatro clásico, para reemplazarlo por estructuras abiertas, donde la improvisación, la exuberancia física, la violencia, el ruido, la desnudez (incluyendo la masculina...), pretende hacer del espectador un intérprete más. Para producir esta revolución, el teatro argentino cuenta con suficientes talentos y con un público maduro, capaz de prescindir de tutelas; que lo logre, acaso no sea más que una cuestión de tiempo. (74-78)

Entre uno y otro artículo se instalan nombres de dramaturgos extranjeros, sobre todo angloparlantes, se refuerza la idea de la paternidad de Antonin Artaud respecto del teatro de vanguardia, así como los indicios de un teatro que se instala para quedarse. Entre el balance del CEA de 1966 que colocaba a éste Centro en el centro del remolino (en un claro juego de palabras) y esta explosión de la vanguardia de 1968 (donde la actividad del Di Tella es prácticamente ignorada, a excepción de la mención *Macbeth*, *Macbeth*, de Roberto Favre) sólo han pasado dos años, pero todo parece indicar que el epicentro de la vanguardia se ha movido hacia otras salas (Sala Planeta, Teatro Payró, entre otros). Resulta importante destacar, sin embargo, la continuidad de varios de los temas antes mencionados (sobre los cuales la labor del CEA realiza un aporte fundamental):

³⁴ *Primera Plana* (1968, 17 de septiembre), op. cit.

- Una revisión crítica (cuando no una abierta oposición) a los preceptos “psicologistas” del primer Stanislavsky³⁵.
- Un entrenamiento que privilegia la expresividad corporal con técnicas de yoga y gimnasia rítmica, entre otras³⁶.
- Un trabajo dramático en el que el autor construye el texto sobre la base de un proyecto inicial que se nutre de las improvisaciones de los actores para, finalmente, cristalizarse en un texto³⁷.
- Un trabajo escénico que busca transgredir los preconceptos del espectador.

Conclusiones

Hasta aquí hemos recorrido parte de los circuitos y genealogías propuestos por *Primera Plana* respecto del teatro contemporáneo local e internacional. Se puede observar cómo Europa y Estados Unidos (*centros geopolíticos*) marcan cierto *canon estético* para la producción de Buenos Aires. El teatro latinoamericano, comparativamente, resulta escasamente transitado³⁸, salvo en los casos de ciertas figuras que se destacan por sus producciones en Europa (Jorge Lavelli, Copi, Víctor García y

³⁵ Con motivo del aniversario de la muerte de Stanislavsky el 7 de agosto de 1938, el semanario publica un artículo sobre la trayectoria del maestro ruso en donde se advierte acerca de cierto desconocimiento tanto aquí como en Estados Unidos de las transformaciones de su método a lo largo de los años. En: “Aniversarios” (1968, 6 de agosto). *Primera Plana*, Año VI, Nº 293, p. 88.

³⁶ El artículo también reseña la propuesta de Alcides Orozco (alumno de Galina Tolmacheva, discípula, a su vez, de Stanislavsky) que apela a técnicas tanto psicológicas como físicas.

³⁷ El trabajo pedagógico de Hedy Crilla ya contemplaba, varios antes, la interacción del dramaturgo y el actor “sobre el organismo vivo de la pieza naciente”. En “Un laboratorio que produce vivencias” (1964, 29 de septiembre). *Primera Plana*, Año II, Nº 99, pp. 43-44.

³⁸ Hemos podido recoger, por ejemplo, breves referencias al teatro de Uruguay y Chile motivados por los estrenos en Buenos Aires de *El cepillo* (por miembros de la Compañía ICTUS, 1967) y de *Así es, si os parece* (El Galpón de Montevideo, 1965) En: “La reunión de los cuatro coroneles” (1967, 6 de junio). *Primera Plana*, Año V, Nº 232, p. 72 y “Teatro: El Galpón, hoy” (1965, 30 de noviembre). *Primera Plana*, Año IV, Nº 160, p. 47, respectivamente.

Jorodowski).³⁹ El teatro de las provincias del país, generalmente, encuentra espacio en reseñas de festivales nacionales o cuando sus artistas y/o compañías visitan Buenos Aires.

El Di Tella, como también pudimos ver, ocupa un lugar central en la *lectura* que el semanario ofrecía acerca de las vanguardias. Desde su inauguración, pasando por las diferentes etapas de remodelación y programación del *Centro de Experimentación Audiovisual*, el semanario dedica notas especiales a la institución en las que se ocupa de integrarla y *hacerla legible* tanto a nivel de la trama urbana, como de las innovaciones escénicas y la tarea interdisciplinar. Más allá de la valoración artística que el semanario le asigna a cada espectáculo en particular (que analizaremos en próximos capítulos), podemos decir que el Di Tella contó no sólo con suficiente cobertura periodística, sino con el apoyo de un proyecto editorial de similares características: ambos, efectivamente, cambian las reglas del juego cultural introduciendo nuevos criterios de producción, circulación y consumo de bienes simbólicos.

Una idea central respecto de las posibilidades de éxito o fracaso de la vanguardia, finalmente, apunta a cierta madurez del público, “capaz de prescindir de tutelas”. El artículo que abría cronológicamente este recorrido en 1962⁴⁰ y que trataba sobre los *happenings* neoyorquinos también señalaba: “Es indispensable, desde luego, que el público haya sido ‘educado’” (33). Podríamos señalar que, en todo caso, no es tanto el proyecto de la avanzada teatral aquel que se sustenta en esta concepción ilustrada de la cultura sino que es el programa de lectura del semanario el que responde a este criterio. Los planos poéticos, narrativos e informativos de un recorrido a la vez histórico y de actualidad puestos en juego en los artículos analizados, apelarían, como

³⁹ “Teatro: El Galpón, hoy” (1965, 30 de noviembre). *Primera Plana*, Año IV, Nº 160, p. 47.

⁴⁰ *Primera Plana* (1962, 13 de noviembre), op. cit.

pudimos comprobar a lo largo de este capítulo, a complejas y múltiples operaciones de reconocimiento por parte del lector, potencial espectador, cuando no él mismo actor de una avanzada cultural *modernizadora*.

Capítulo 5. Otras perspectivas de la recepción: artistas, públicos, espectáculos

Introducción

Mientras que en el capítulo anterior analizamos el modo en que la crítica teatral de *Primera Plana* leía y hacía leer (según su particular función social respecto de la formación de opinión pública y gusto estético) el *programa de experimentación audiovisual Di Tella*, aquí nos proponemos analizar los efectos (de lectura) de dicho proyecto en otras discursividades sociales. Será el turno de los estudios sociológicos sobre los consumos culturales y de los artistas. El estudio de los modos específicos en que unos y otros *leen* el programa del Di Tella no sólo complementará el análisis de los efectos de dicho proyecto en el campo cultural y artístico de su época, sino que ofrecerá algunas aproximaciones a dos fenómenos por demás complejos: la recepción y la producción del espectáculo teatral, como también el rol de las instituciones culturales en el proceso de promoción y circulación de la obra de arte.

Como hiciéramos referencia en el primer capítulo, a partir de las consideraciones de De Marinis (1997), el estudio de la producción, recepción y circulación del espectáculo teatral desde una perspectiva socio-cultural, más específicamente sociológica, encuentra ciertos límites teórico-metodológicos tanto en una concepción mecanicista de la relación teatro/sociedad (en la que el primero se encuentra determinado por la segunda), como en aquella concepción idealista y formalista de la obra de arte autónoma (separada tanto de la sociedad como de la historia).

A partir de los años 60, la sociología del teatro busca superar estos límites redefiniendo ambos términos (teatro y sociedad) desde una concepción más dinámica de

los procesos e interrelaciones puestos en juego. Estas aproximaciones se ven alimentadas por los enfoques culturales e históricos contemporáneos y sus reflexiones análogas respecto de la sociedad y la interacción de sus diferentes niveles (estructurales y supraestructurales: económico, político, social, cultural, ideológico, etc.). La noción de sociedad ya no responde a la idea de una entidad monolítica; tampoco sus diferentes niveles determinan o se encuentran determinados de manera unilateral, ni los procesos y transformaciones socio-históricas se desarrollan necesariamente de forma paralela o convergente; en cambio se trata de una dinámica trasversal que opera entre los diferentes niveles y que incluye fenómenos de desfasaje entre los mismos.

A su vez, se amplía la noción de teatro (reformulada a la luz de la experimentación teatral de aquellos años, pero también de los medios y las tecnologías del entretenimiento y las comunicaciones) para dar cuenta de diversos fenómenos sociales desde la perspectiva del espectáculo, la representación, el juego y los roles dramáticos. En esta línea de trabajos se incluyen desde aquellos que estudian las ceremonias sociales altamente ritualizadas, hasta otros que investigan la vida cotidiana en su dinámica interpersonal. Asimismo, el teatro (sobre todo en su dimensión espectacular y en sus mecanismos de identificación) también será objeto de una reflexión en torno a la producción y reproducción de modelos de comportamiento social y consumos culturales en el contexto de las prácticas, circuitos y productos de industria del entretenimiento.

Sobre esta línea de investigación, un trabajo sociológico realizado por Slemenson y Kratochwil (1967)¹ sobre el público asistente a dos espectáculos *pop*

¹ Slemenson y Kratochwil (1967). *El público, receptor del mensaje artístico*. (Encuesta realizada en el Instituto Di Tella). (Documento inédito). Cfr. Anexo 5.

durante 1966: *Juguemos en la bañadera* (sic)² de Graciela Martínez y *Drácula* de Alfredo de Rodríguez Arias nos dará la oportunidad de analizar algunas *lecturas* realizadas por los estudios sociales respecto al Di Tella desde la perspectiva de la oferta/consumo cultural.

Los espectáculos del CEA y sus espectadores

a. La encuesta

Se trata de una encuesta realizada en forma de cuestionarios escritos, entregados previamente a la función, para ser completados antes y después de la misma, con el objetivo de recoger datos cuantitativos y cualitativos del público y elaborar algunas aproximaciones sobre sus gustos y preferencias. El estudio desarrolla una serie de cuestiones preliminares que vale la pena analizar en la medida en que las mismas procuran no sólo hacer explícitos el tipo de cuestionarios empleados, la muestra analizada (tanto la cantidad de espectadores como de funciones por espectáculo), sino que también explicitan algunos de los fundamentos que están en la base de su metodología y sus herramientas de investigación. De esta manera, el trabajo intenta dar cuenta tanto de sus alcances como de sus restricciones.

Entre dichos alcances, en primer lugar, los autores indican que el diseño total de la investigación, denominada *Un estudio del Arte Moderno en Buenos Aires, desde la década del '30 en adelante*, comienza en el ámbito universitario, más precisamente en

² Tanto en las memorias institucionales como en el programa de espectáculos éste de denomina *¿Jugamos a la bañadera?*

un seminario de sociología³, hasta canalizarse en el ámbito de la investigación privada.

En este breve itinerario podemos observar:

a. Como señalamos en el tercer capítulo, la emergencia de los estudios sociológicos en el ámbito académico de aquellos años como parte de un proceso de renovación y modernización de la universidad donde se crean además otras carreras, como Psicología y Ciencias de la Educación⁴.

b. Como también lo indicamos en el tercer capítulo, la estrecha relación entre estas nuevas carreras en ciencias sociales y humanidades y el crecimiento de un mercado cultural que se vale de las teorías y metodologías provistas por aquellas para la medición y persuasión de la demanda (marketing y publicidad), así como de las mejores estrategias para la oferta de productos simbólicos⁵.

c. En este contexto, el objeto de la investigación (el arte *moderno* en Buenos Aires) resulta análogo, respecto de algunas de sus condiciones de producción, a la propia investigación. Asimismo, resulta pertinente destacar que la investigación no define su particular acepción del término moderno; ello nos lleva a pensar que bien podría estar presuponiendo que el trabajo en su conjunto da cuenta de esta noción, o que se trata de un término por todos compartido y que, por lo tanto, no vale la pena explicitar (aunque se destaca que se trata de una acepción particular del término), o, finalmente, en la medida que la investigación se desarrolla en ámbito privado no se vuelve un requisito metodológico fundamental definir nociones teóricas, sino (como ellos mismos lo indican en la nota incluida en la presentación) focalizarse en la información específica sobre el público. A su vez, en tanto el

³ Seminario dictado por la Lic. Marta F. de Slemenson en el Departamento de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1° cuatrimestre 1966.

⁴ Cf. Sigal, 1991.

⁵ Ibidem.

interlocutor de las sugerencias finales del informe es el Di Tella, él mismo autodefinido como una institución *moderna* de promoción cultural, una definición del arte moderno resultaría, tal vez, redundante. Idénticas observaciones pueden hacerse acerca de la noción de arte *pop*.

En segundo lugar, respecto de sus supuestos teóricos implícitos en el trabajo de Slemenson y Kratochwil presenta dos aspectos relevantes:

a. Proponen un enfoque sociológico del arte que busca conceptualizar, a distintos niveles, la significación social del arte.

b. La variable elegida para tal enfoque es “la intención de comunicación” definida de la siguiente manera: “cuando el artista crea, se halla en diálogo con los medios de existencia de su tiempo. (...) Se establecerá así la relación entre el individuo y las estructuras sociales, los grupos, las instituciones, etc. Para ello se utilizan vías de comunicación socialmente elaboradas: normas y pautas, medios y fines sociales, metas generacionales, etc.” (Slemenson y Kratochwil, 1967)

Como puede observarse, el enfoque sociológico se orienta hacia un análisis comunicacional del fenómeno artístico que, si bien considera un *círculo de comunicación* (*emisor, receptor, mensaje u obra, metamensaje* -elementos simbólicos y supuestos implícitos derivados del contexto sociocultural-, *intermediarios* -crítica y publicaciones especializadas, instituciones promotoras y medios de comunicación masiva- y *realimentación del círculo*), termina por analizar, en lo que respecta a este trabajo, sólo uno de los elementos del círculo: la *recepción*, reproduciendo aquellos enfoques que, según De Marinis, aislaban uno de los polos círculo de comunicación y que llevaban posteriormente al propio campo disciplinar a una revisión crítica de sus modalidades de investigación. En parte, ello se justifica, en lo que respecta a la

investigación que aquí estamos analizando, por el carácter exploratorio y preliminar del mismo y que los autores se encargan de explicitar:

(...) trataremos de integrar un mosaico constituido por seis diseños parciales [se refieren a cada uno de los elementos del circuito de comunicación] que finalmente se consolidarían en un todo.

En este momento hicimos nuestras algunas de las afirmaciones de R. Gibaja⁶: “no poseyendo un cuerpo doctrinario organizado, todo trabajo en el plano de la cultura y de las comunicaciones de masas debe tener carácter exploratorio y su finalidad está limitada a la sugerencia de hipótesis pero no a su comprobación”.

Por lo tanto la investigación sería únicamente una exploración preliminar y un pretest de los instrumentos a utilizar en otros trabajos con características más definitivas. (Slemenson y Kratochwil, 1967)

De Marinis también observa que una parte considerable de este tipo de estudios basados en encuestas y estadísticas se ocupan principalmente de recabar datos cuantitativos, utilizando técnicas mecánicas y descriptivas del consumo teatral sin considerar la diversidad de los públicos, grados de cohesión, expectativas, etc. El estudio de Slemenson y Kratochwil también observa este problema y se propone subsanarlo incorporando aspectos cualitativos referidos a actitudes y valoraciones de los espectadores; se trata de un conjunto de preguntas a las que se suman, a su vez, las competencias de análisis de los espectadores.

Finalmente, respecto del esquema del circuito de comunicación propuesto por el estudio⁷, la variable *intención de comunicación* partiría de la hipótesis de que lo que está en juego en los fenómenos de comunicación son mensajes intencionalmente (consciente y voluntariamente) transmitidos; quedaría afuera del estudio tanto la posibilidad de una comunicación involuntaria, como los alcances y límites de una teoría comunicacional basada en la intencionalidad de los sujetos empíricos⁸.

Veamos ahora algunos de los resultados a los que arriba la investigación.

⁶ Los autores hacen referencia a: Gibaja, Regina (1964, septiembre), “El público de arte”. En *Informes de Eudeba*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires/Instituto Di Tella, p. 17.

⁷ Para una la historia de las teorías de la comunicación, cfr. Mattelart y Mattelart ([1995] 2005).

⁸ Cfr. Verón (1998)

b. El público

Enmarcado en el proyecto original denominado *Un estudio de Arte Moderno en Buenos Aires, desde la década del '30 en adelante* (para el cual se tomarían seis muestras diferentes), la investigación toma como muestra al grupo *pop*. Respecto de este grupo, algunas observaciones caracterizan tanto la encuesta como el *círculo de comunicación* que se desea examinar:

a. Se trata de una muestra escogida por razones de tiempo y economía (representativa del propio universo de los investigadores tendría la ventaja de una mayor accesibilidad).

b. El grupo tiene, además, la ventaja de poseer una “delimitación relativamente clara, formado por un número reducido de personas y con promotores, críticos y un público relativamente identificable” (se trataría, por ello, de un “cuasi universo en sí mismo”).

c. A partir de a. y b., la investigación tendría la posibilidad de aplicar técnicas intensivas de estudio de comunidad y de realizar entrevistas en profundidad a todos los componentes del grupo. Esta mayor exhaustividad del trabajo balancearía, según los investigadores, la no representatividad de la muestra (respecto del arte moderno en su conjunto) y el hecho de no tratarse de una muestra al azar (en la medida en que el grupo estudiado y los investigadores forman parte del mismo universo).

d. Por último, el Instituto Torcuato Di Tella es el lugar elegido para realizar las encuestas ya que se considera el centro de las actividades *pop* de la época en la

Capital⁹. La investigación, a su vez, se circunscribe a dos espectáculos teatrales de la temporada 1966 (*Juguemos a la bañadera* y *Drácula*) y, de los mismos, las dos últimas funciones del primero y tres funciones del segundo. Se reparten, en total, 336 cuestionarios.

Sobre la base del análisis de esta muestra (y sus características específicas, arriba reseñadas), las conclusiones del análisis de las encuestas son resumidas por los autores de la siguiente manera:

Es un público que oscila entre los 18 y los 40 años, con un nivel de educación elevado, a menudo universitario; que se autoidentifica como clase media alta y que tiende a ideologías de centro ligeramente proclives a la izquierda. Asiste a distintos tipos de espectáculos, que sus amigos y ciertos medios de comunicación de masas¹⁰ indican como “buenos”, y parecen interesarse por distintos aspectos de la vida cultural. (Slemenson y Kratochwil, 1967)

El desarrollo de esta síntesis agrega algunos datos complementarios como, por ejemplo: lugar de residencia (la mayor parte vive en Capital); sexo (el número de hombres duplican al de mujeres en *Drácula*, mientras predominan ligeramente las mujeres en el caso de *Juguemos...*); tipo de ocupación (remunerada -con destacado porcentaje de jóvenes profesionales en ascenso- y luego estudiantes); tipo de carrera universitaria y/o profesional (predominan los estudios humanísticos como filosofía, letras y derecho, las carreras no tradicionales¹¹ como arquitectura y psicología, así como

⁹ También trabajan con una pequeña muestra de *Help Valentino!* (Teatro de la Recova) que queda, finalmente, fuera del informe aquí analizado.

¹⁰ Se destaca el semanario *Primera Plana*, estudiado en el capítulo anterior.

¹¹ Se comenta al respecto: “Presuponiendo una posible relación entre asistencia a espectáculos de índole experimental con pertenencia a carreras o profesiones no tradicionales, pensábamos encontrar un mayor número de representantes de carreras como sociología, físico-matemática, etc., en desmedro de otras más tradicionales como agronomía, carrera militar, etc. los datos confirman esta idea en forma parcial”. Slemenson y Kratochwil (1967), op. cit.

también artísticos y de idiomas¹²); momento en que se ha decidido ver el espectáculo (casi la totalidad programó la asistencia al espectáculo con antelación¹³); fuente de información consultada para asistir al espectáculo¹⁴ (a los descriptos arriba se suma, en último lugar, las fotografías expuestas en la vidriera del IDT); actitudes de aceptación y/o rechazo del espectáculo (se observan apreciaciones *ingenuas* por parte de los espectadores a la hora de realizar observaciones analíticas); y posibles causas de las actitudes de aceptación y/o rechazo (predominando los aspectos novedosos de los espectáculos)¹⁵.

Finalmente, el estudio indica que se trataría de un público estrictamente de *elite*. También lo consideran demasiado *mayor* para ser realmente *innovador* y señala algunas características de *snobismo* intelectual (tales como afirmar que asisten a muchos, varios, todos los espectáculos *pop*, pero son incapaces, al mismo tiempo, de identificar aquellos a los que asistió, porque no lo recuerda). Indica, asimismo, que sostienen los principios de experimentación e innovación que pregona el *programa de experimentación audiovisual Di Tella*, pero, simultáneamente, carecen de argumentos racionales para sostener sus juicios críticos que, por el contrario, presentan una gran *superficialidad*.

¹² El informe agrega: "Las categorías 'otros', bastante abultada, parece agrupar varios casos de estudios de "idiomas". Esto estaría de acuerdo con la autoimagen de clase, y se adecua especialmente al sexo femenino". Ibidem.

¹³ Sobre este aspecto la reseña completa: "Según la 'variable interés', tal como la maneja Perla [sic] Gibaja, esto lo convertiría en un público muy interesado. Pero suponemos que la variable 'interés' tendrá que ser analizada con un recuadro teórico, diferente -por ejemplo midiéndola en relación a la asistencia previa a otros espectáculos-. La dificultad para conseguir entradas, sobre todo en fin de semana y en espectáculos a los que se concurre con la familia, hace que el público se haya acostumbrado a dedicar tiempo planeado anticipadamente a su asistencia a los mismos y adquiera las entradas por adelantado". Ibidem.

¹⁴ El informe señala: "Los datos permiten suponer que se trata de un público que pertenece a un 'ambiente' dentro del cual circula este tipo de información y recomendación. Ello no excluye la confirmación de ciertos y delimitados órganos de comunicación (si bien no tenemos los datos recopilados, podemos decir que Primer Plana y Confirmado son leídos por una gran mayoría de este público)". Ibidem.

¹⁵ Datos que llevan a la investigación a la siguiente hipótesis: "podría quizás darse una 'fantasía' de 'estar en lo nuevo' que coincidiría con un público que se pretende de 'elite'". Ibidem.

Hasta aquí podemos extraer algunas conclusiones preliminares: en primer lugar, el informe en su conjunto ofrece una caracterización bastante detallada de las condiciones socio-culturales y políticas de las *lecturas* realizadas por los espectadores. Se hace menor referencia, en cambio, a las operaciones puestas en juego en dichas lecturas; las mismas se caracterizan como *ingenuas* (en la medida que tienen parámetros de análisis vagos y generales, sin una mirada analítica respecto de los aspectos temáticos y formales), *snobs* (en tanto afirman conocer otras actividades *pop*, pero a la vez no pueden recordar ninguna), *superficiales* (se considera que los espectadores no poseen argumentos de relevancia para sostener sus juicios positivos acerca de los principios de experimentación e innovación del Di Tella).

Disponemos, en este sentido, de una *lectura* de las *lecturas* de los espectadores sobre los espectáculos del Di Tella. Esta *trama interdiscursiva*, a su vez, posee ciertos efectos en las políticas culturales de la propia institución a la que el informe dedica las sugerencias finales:

Quisiéramos insistir sobre algunos supuestos ya conversadas con el Sr. Villanueva (...) en la medida en que es un público “potencialmente” en aumento, desde que practica una vida social activa y se relaciona en formas diversas con otra gente, cabe insistir sobre la necesidad de conocerlo mejor para realizar una política educacional integral y coherente que permita expandirlo al máximo. (Slemenson y Kratochwil, 1967)

Estas recomendaciones dan cuenta del destinatario último de la investigación: la propia institución interesada, al parecer, no sólo en conocer más y mejor a su público, sino en programar una *política educacional* destinada a crear condiciones de *lectura* apropiadas para las actividades artísticas que promueve, como también ampliar su potencial consumo. Dichas políticas educativas forman parte de las estrategias llevadas a cabo por la institución, algunas de las cuales (seminarios y actividades promovidas

por el Departamento de Adherentes de los Centros de Arte -DACA-, programas radiales, biblioteca y hemeroteca actualizada, etc.) han sido descriptos en el tercer capítulo de este trabajo.

A estas estrategias educativas quisiéramos agregar, como cierre del actual apartado, un comentario acerca de un breve documento firmado por Marta Slemenson y María Teresa Sirvent denominado *Esbozo de un comienzo para un plan de ampliación cultural del Departamento Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella*¹⁶ que complementa la encuesta analizada más arriba. Se trata, como su título lo indica de un plan que responde, según el documento, “a la necesidad de profundizar el estudio del público actual y del público potencial para el logro de una planificación y cambio en su constitución” (caracterización que, sumado a la participación de Slemenson, permite suponer, aunque el artículo no se encuentra fechado, que se trata de un documento estrechamente relacionado con el que hemos analizado más arriba). A modo de sugerencias, las autoras proponen un trabajo teórico-práctico que incluye la realización periódica de breves encuestas tipo con el propósito de sensibilizar al espectador en su apreciación del espectáculo y la confección de un plan educacional que amplíe la pirámide de edades del público (con especial indicación de un público de entre 15 y 20 años) y extienda su universo cultural (cuestión que incluye, a su vez, siguiendo las reflexiones de las autoras, el problema del uso del tiempo libre en adolescentes y jóvenes, así como la brecha entre las expresiones artísticas modernas y el gran público).

Reaparecen aquí, como trasfondo, los debates en torno a la *alta cultura* y a la *cultura de masas* analizados en el tercer capítulo y que Slemenson y Sirvent (s/f) desarrollan de la siguiente manera:

¹⁶ Cfr. Anexo 5.

(...) nos enfrentaríamos con un proceso de cambio que iría de una situación A a una situación B. La situación A se caracteriza por: la existencia de un grupo de jóvenes y adolescentes con intereses, necesidades y expectativas espontáneas frente al uso de su tiempo libre; y la situación B por la conversión y concreción de dichos intereses, necesidades y expectativas a través de expresiones de arte contemporáneo (absorción, familiarización, realización).

Este pasaje de una situación A a una situación B es un proceso de APRENDIZAJE, caracterizado por la introducción gradual de los adolescentes y jóvenes en el arte contemporáneo.

Para que este proceso de aprendizaje se realice es necesario encarar actividades de "Pasaje cultural", es decir que vayan haciendo una gradación a partir de los intereses manifiestos. (...)

Esto implica un intento de estudio experimental que puede comenzarse con grupos específicos de enseñanza media para ampliarlo gradualmente a otros grupos de la población.

Uno y otro trabajo acerca del público del CEA ponen de manifiesto el interés de la institución por conocerlo, incrementarlo, así como ampliar y guiar sus competencias de *lectura*. Los estudios de la recepción nos permiten articular las lecturas de los espectáculos del Di Tella por parte de los espectadores e, inversamente, sus efectos en las políticas culturales y educativas de la institución. Es el momento de analizar la recepción que el *programa de experimentación audiovisual Di Tella* tuvo entre algunos grupos de artistas de la época.

Espectáculos y proyectos artísticos

Un año antes de la encuesta de recepción, Slemenson y Kratochwil publican el resumen del estudio sobre producción *pop* en *Primera Plana*¹⁷. Se trata de una encuesta sobre artistas visuales vinculados, en muchos casos, al Instituto Di Tella. Es pertinente

¹⁷ Slemenson y Kratochwil (1966, 23 de agosto) "Sociología del pop". *Primera Plana*, Año IV, N° 191, 77-78. La Encuesta sobre recepción, a su vez, hace referencia a este trabajo de la siguiente manera: "Sobre los datos surgidos del primer informe: *Los artistas, emittidores del mensaje creador*, informaremos en un seminario sobre *Intelectuales* a realizarse en el Instituto de Sociología Comprada en el mes de julio de 1967. Ver resumen en *Primera Plana*, N° 191".

señalar que la inclusión de un estudio sobre artes visuales en nuestro trabajo, dedicado a las artes escénicas, no es arbitrario, sino que responde a ciertos criterios que valen la pena precisar. En primer lugar, los dos estudios de Slemenson y Kratochwil (que trabajan aspectos complementarios del *círculo de comunicación* artística) toman el movimiento *pop* argentino en su conjunto, más allá de las fronteras disciplinares. Se podrá objetar que, para el caso del estudio de recepción sólo trabajan espectáculos, sin considerar muestras de artes visuales e, inversamente, ocurre lo mismo con el estudio de producción. Un caso fronterizo resulta, sin embargo, el de *Drácula*, sobre el que King (2005) señala:

Fue la primera intervención teatral del grupo que se había iniciado en el arte “pop”. La obra reveló cierta atención hacia la moda y las posibilidades visuales del teatro. Los pintores y escultores que estaban empezando a crear producciones teatrales sentían una inclinación natural por los medios visuales. La producción era deliberadamente convencional y estilizada, y utilizaba el marco de cuadros de historieta para presentar un retrato muy “camp” de *Drácula*. El espectáculo utilizaba muy sabiamente los recursos del laboratorio de sonido. (...) Con tales producciones, el potencial ofrecido por la presencia de tres centros de arte en el mismo edificio podía explotarse en una intensa fusión de música, arte y teatro. *Drácula* fue un gran éxito y eventualmente se presentó en Nueva York. (233-235)

Esta dinámica interdisciplinar, por otro lado, resulta coherente con las propias características del Di Tella, en el que muchos de los artistas circulan indistintamente por los distintos Centros de Artes.

Si bien tampoco el segundo estudio sociológico define la noción de *pop*, su inclusión en el informe especial de *Primera Plana*¹⁸ ofrece elementos suficientes acerca de la noción y de su circulación en los medios de comunicación de la época. Sobre este tema, del que ya hemos hecho referencia en el anterior capítulo, podemos decir brevemente que, si bien resulta un tema de actualidad de considerable impacto cultural

¹⁸ “Pop, ¿una nueva manera de vivir?” (1966, 23 de agosto). *Primera Plana*, Año IV, Nº 191, 70-75.

por sus aspectos novedosos y provocadores (asociado al fenómeno *hippie* y a la cultura juvenil de la época), se caracteriza, a su vez, por ser objeto de cierta controversia respecto de su autenticidad en el campo local a la luz del nacimiento y desarrollo norteamericano del movimiento. En este contexto, Slemenson y Kratochwil (1966) observan acerca del grupo *pop* local:

Supuestos:

- a- son individuos extremadamente jóvenes.
- b- carecen de una preparación artística adecuada.
- c- buscan sobre todo el beneficio económico.
- d- constituyen un movimiento cerrado reducido a unos pocos "snobs".
- e- son individuos sin metas ni creencias.
- f- suelen ser promovidos artificialmente por críticos e instituciones.
- g- son explotadores del escándalo social

Conclusiones:

- a- tiene un margen de edad que va desde los 21 a los 46 años.
- b- han cursado estudios artísticos.
- c- rechazan la influencia mutua en la evolución de su obra; se agrupan por afinidades personales y aceptan extender su radio de relaciones.
- d- la mayoría desea ejercer una función formativa para crear en el público una mejor comprensión de mundo y de las propias capacidades creadoras.
- e- reconocen el interés de unos pocos críticos e instituciones, pero consideran insuficiente esta ayuda.
- f- se quejan de que gran parte del material que se les dedica se centra sobre el sensacionalismo. (78)

Podríamos comenzar señalando que varios supuestos son luego rebatidos en las conclusiones; la encuesta opera, en este sentido, como desmitificación de ciertas representaciones ofrecidas por los medios de comunicación acerca del grupo. Si comparamos, por otro lado, los estudios de producción y de recepción encontramos que ambos arrojan resultados análogos respecto de los artistas *pop* y su público (composición etaria, nivel y tipo de estudios, comportamiento y actitudes *snobs*). También nos ofrece una lectura complementaria acerca de los intereses y preocupaciones de estos artistas y del Di Tella respecto del público (una función

formativa que apunta a mejorar la comprensión del arte contemporáneo). Si bien el trabajo acerca de los artistas *pop* no ofrece dato alguno acerca de posibles *lecturas* de éstos sobre el Di Tella, las conclusiones apuntan al reconocimiento del grupo hacia ciertas instituciones y críticos que, aunque ambos resultan insuficientes, posibilitan la difusión/visibilidad de su trabajo dentro del campo artístico¹⁹.

El estudio de un segundo grupo de textos²⁰, ya fuera del *cuasi* universo *pop* (Slemenson y Kratochwil, 1967) o de las encuestas sociológicas hasta aquí examinadas, nos ofrece elementos de análisis más precisos acerca del modo en que diversos grupos y proyectos artísticos *leen* el *programa de experimentación audiovisual Di Tella* en clave específicamente teatral. Se trata de un conjunto de proyectos artísticos presentados al CEA entre los años 1967-1969 para la temporada del año siguiente; diversos en cuanto a los campos disciplinares involucrados, resultan proyectos convergentes en lo que respecta a las siguientes líneas de investigación artística:

- a. el lenguaje audiovisual
- b. la representación de ideas, creencias y valores propios de la época; aquello que definíamos en el tercer capítulo en términos de *estructura de sensibilidad* (Terán, 2009) propia de la modernidad de la segunda posguerra.
- c. la relación espectáculo-espectador

¹⁹ Mientras que el Centro de Artes Visuales -CAV- poseía un sistema de premios nacionales e internacionales y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales -CLAEM- ofrecía becas de estudio, el Centro de Experimentación Audiovisual con contaba con ninguno de estos recursos consagradorios, su sala de espectáculos, sin embargo, representaba un espacio igualmente consagradorio, incluidas las polémicas que generaron el premio otorgado por la revista *Teatro XX* a *El desatino* en 1965. Cfr. Pellettieri (1989), King ([1985] 2007).

²⁰ El corpus de textos aquí referidos constituye el Anexo 6 del presente trabajo. Los criterios de selección así como el epígrafe que enumera de forma consecutiva a los textos corresponde a la organización dada por este trabajo.

a. Exploraciones del lenguaje audiovisual

En términos generales, los proyectos incluyen algún tipo de exploración audiovisual en tanto interacción de diferentes lenguajes visuales y sonoros (iluminación, sonido, proyección de diapositivas, palabra, gestos y movimientos corporales, etc.). Desde la perspectiva de análisis semiótico, los diferentes desarrollos acerca de un lenguaje audiovisual presentan, por lo menos, tres aspectos a considerar: su materialidad significativa, la articulación de sus elementos y los medios involucrados. A ello podría sumarse el conjunto de técnicas y los modos en que se gestiona el intercambio comunicacional (en este caso espectáculo-espectador).

Como observábamos en los capítulos precedentes, la sala del CEA se hace conocer, a través de los medios de comunicación y de sus propias *Memorias* institucionales, como una sala poco convencional (con un escenario más parecido a un *set* de televisión que a un escenario teatral tradicional) equipada, además, con una moderna luminotécnica, proyectores, pantallas y cabina de sonido²¹. Varios proyectos artísticos trabajan específicamente a partir de los equipos técnicos y de la asistencia de los recursos humanos de la sala²², como es el caso del proyecto del TIM Teatro, que indica: “Espectáculo teatral escrito especialmente para aprovechamiento de las condiciones del ámbito de la sala del Instituto Di Tella”. Las condiciones materiales de la sala resultan, en este sentido, un primer aspecto resaltado por los proyectos artísticos que allí se presentan.

²¹ Cfr. Documento N° 6 - Anexo N° 6 del presente trabajo.

²² “El grupo o compañía que prepara el espectáculo debe costear sus gastos de producción. El Instituto le brinda la más amplia colaboración en el aspecto técnico, tanto en lo referente a equipos como en la asistencia humana. La compañía recibe el 60% de lo recaudado en boletería. El 40% restante sirve para pagar los gastos de personal de sala, publicidad y programas”. En: Documento N° 1 – Anexo N° 6 del presente trabajo.

Otros proyectos, por ejemplo, detallan los recursos escénicos necesarios para sus espectáculos de la siguiente manera:

Recursos escénicos: en el espectáculo utilizará diapositivas, elementos escenográficos visuales funcionales y decorativos, elementos lumínicos estáticos o móviles, montaje sonoro, voces en “off” y voces de los bailarines-actores, movimientos coreográficos o pantomímicos o acciones reales. (Itelman, 1967)

La obra se compone de tres elementos:

- 1) Una banda sonora que contiene todos los ruidos diarios en la vida de un hombre común, desde que se levanta hasta la noche en que copula con su mujer. Incluye los ruidos del desayuno, la oficina, el almuerzo, etc.
- 2) Una historieta presentada cuadro por cuadro en slides proyectados sobre la pantalla. La misma narra las aventuras de “ASEX el insensible”, héroe de 1001 aventuras que jamás conoció la derrota, contra la temible secta del Sombra, adepta a los sacrificios humanos. Esta historieta está acompañada por su correspondiente banda de sonidos ambientales.
- 3) Un intérprete que viste una mala blanca, muy ajustada, que lo cubre íntegramente y su acción es la de un mimo violento, fuera de toda plasticidad. (Galkiewicz y Wall, s/f)

I. El lenguaje físico (estímulos o motivantes) está determinado mediante:

- a) Sonido: grabaciones fonomagnéticas disímiles entre sí y separadas de todo contexto general, uniforme o previsible. En las sesiones, los sonidos: música, sonido ambiental, ruidos, voces, gritos, sonidos especiales, serán elegidos primero por su calidad vibratoria y luego por su contenido simbólico.
- b) Iluminación: mediante efectos luminotécnicos adaptados (si así se lo especifica) a las bandas de sonido a utilizar. La luz jugará como “fuerza”, “sugestión” e “influencia”.
- c) Efectos especiales: esto significa que se propone incluir motivaciones de angustia o alegría, de placer o desesperación, etc., mediante la inclusión de agentes externos actuantes sobre el mismo individuo, sobre su cuerpo, sobre sus sentidos, acompañados de los estímulos antedichos. (González-Cao y López Ferreiro, 1968)

De una descripción breve y sintética de los elementos del primer ejemplo, pasamos a un segundo proyecto que incluye un trabajo intertextual con la historieta (tanto con sus técnicas y operaciones representacionales específicas, como con sus prácticas y saberes asociados). La tercera descripción plantea una primera articulación

(general) de los lenguajes a trabajar (“adaptación de efectos luminotécnicos a las bandas de sonido”), por otro lado, se da especial relevancia a sus cualidades sensibles y sus posibles efectos sobre los espectadores en términos perceptivos y simbólicos²³. Respecto de la articulación de los elementos, algunos proyectos sistematizan ciertas reglas como las siguientes:

La falta de continuidad argumental es acentuada por la no continuidad del estilo general de actuación, luces y letra. No existen tampoco personajes al estilo tradicional, los actores se representan a ellos mismos frente a situaciones no habituales. (TIM Teatro. *Plan de trabajo N° 1*, s/f)

Juego de contraste entre la rigidez y flexibilidad limitada de los materiales, con la dinámica natural del cuerpo humano. (TIM Teatro. *Plan de trabajo N° 2*, s/f)

Aquí las reglas que organizan los elementos son las de la discontinuidad (sobre la que hemos hecho referencia en el tercer capítulo, a propósito de las reflexiones de Masotta²⁴) y el contraste.

Elementos: Cuatro son los elementos a tener en cuenta: forma, color, imágenes y banda sonora. Estos son los elementos que jugarán fundamentalmente en la puesta ya que será un intento de incorporación activa de la imagen a la acción desarrollada en escena. Lo mismo la banda sonora que actuará simultáneamente para hacer progresar la acción propuesta. Con respecto al color se tratará de lograr distintos efectos cromáticos en una sola gama o sea el anti-tecnicolor. (Barbosa, Roth y Barney Finn, s/f)

En este segundo ejemplo, los elementos (imagen visual, sonido y acción escénica) se articulan bajo la regla de incorporación activa de los primeros a la segunda (cumpliendo un rol dinamizador y protagónico). La mención al anti-tecnicolor apunta,

²³ Volvemos aquí a algunas de las observaciones de De Marinis desarrolladas más arriba respecto al estudio sobre la recepción teatral, en donde la separación entre efectos sensoriales, emotivos e interpretativos daba cuenta de la perspectiva analítica del fenómeno, más que del proceso real, en el que todos estos aspectos del proceso de recepción interactúan de forma compleja y simultánea.

²⁴ “Los medios de información de masas y la categoría de ‘discontinuo’ en la estética contemporánea”, conferencia realizada el 15 de noviembre de 1966, como parte del ciclo *Acerca (de) happenings*, en el Instituto Torcuato Di Tella; publicada en Masotta et al. (1967^a) y posteriormente reeditada en Masotta (2004). Recordemos que Masotta toma el término del artículo “Literatura y discontinuidad” de Roland Barthes ([1964] 2002).

por otro lado, a la intertextualidad con la comedia musical; puede verse aquí el modo en que se articulan lenguaje (cinematográfico), tecnología (el tecnicolor) y género (la comedia musical), condicionando tanto el engendramiento como las lecturas de determinados textos artísticos. El anti-tecnicolor se postula, de esta manera, como reflexión (crítica) de un género cinematográfico caracterizado por un rasgo visual de época: el *tecnicolor*.

Espectáculo audiovisual basado fundamentalmente en la interpretación de un conjunto de jazz (trompeta, saxo tenor/saxo soprano, saxo alto/tenor, trombón, guitarra, batería, contrabajo y percusión). Los temas musicales son en algunos casos compuestos; en otros casos se improvisa sobre temas dados, y en otro se improvisa aleatoriamente sobre una programación bastante definida, y en otros se improvisa free-jazz (dirigido).

(...) La exposición de cada tema (durante el cual, o con posterioridad, se interpretará musicalmente) se completará aparte de la fotografía, con leyendas, poemas grabados (en el caso de la miseria), efectos o música grabada, luces. (Chiarella, s/f)

Se considera en este caso un elemento azaroso en diferentes grados (la improvisación musical), y un trabajo de complementación de diferentes elementos visuales y sonoros.

(...) proyectamos este espectáculo basado sobre el juego activo de 3 mimos y su acompañamiento con masas corales de mimos o actores. Se pasará de los hechos individuales a los movimientos de masas, si es posible 30 o 40 personas. Y se acompañará todo con gran cantidad de proyecciones, diálogo entre el mimo y la proyección de diapositivas o película cinematográfica. El cine, pues, también estaría presente en la exposición realista o el comentario abstracto. La música y el color en la iluminación tendrán una parte fundamental en el desarrollo de este espectáculo cuyo estilo barroco, cargado, terrible y ágil, debe poder llegar hacer sufrir y pensar, reír, etc. (Compañía de Mimo Ángel Elizondo, s/f)

Se apela a una dinámica coral que dialoga con otra acción individual y ésta, a su vez, con un conjunto también diversos de elementos visuales y sonoros buscando un

efecto (de estilo) barroco; en este sentido, se pone en juego una dinámica de acumulación de elementos.

El texto, salvo en contados momentos, se concretará en diálogos rápidos y cortos, no más importantes para la comprensión del espectador que la iluminación, la música, la acción escénica, etc.

Por otra parte, cada uno de los elementos de la puesta recibirá un tratamiento individual, disociado del conjunto en cuanto a su planteamiento y elaboración como lenguaje, y sólo armonizado en su concreción definitiva. Así, por ejemplo, ni la música ni la luz jugarán el papel de “efectos” para acompañar o realzar palabras o movimientos, sino que valdrán como elementos expresivos por sí mismos, integrados de la misma manera como, por ejemplo, una luz y un personaje iluminado se unen para constituir una figura única. (Arocena, 1969)

En este caso, se busca disociar los elementos, resaltar el carácter discontinuo y autónomo de cada uno de ellos, aunque armonizados en el espectáculo en tanto totalidad. El texto (considerado por la tradición teatral moderna como el elemento central de la puesta en escena), se ve reducido en extensión y posee la misma jerarquía que los otros elementos escénicos.

La búsqueda se refiere, por ejemplo, a cuándo detener y cuánto una fotografía, cuándo mostrarla íntegramente o desmenuzarla y recomponerla, cuándo hacer accionar los proyectores rítmicamente con precisos golpes musicales a su vez relacionados con el bailarín. Cuándo el gesto del bailarín o actor es suficiente, debe extenderse en la imagen visual fotográfica y cinematográfica y cuándo es necesario dejar al bailarín sólo. En síntesis hallar la mejor integración entre imagen audio-visual corpórea humana o fotográfica, encontrando el medio más adecuado para expresar el tema. (Itelman, 1967)

Los elementos se articulan aquí en términos de integración entre imagen audiovisual y movimientos coreográficos en escena; la propuesta intenta, además, trabajar sobre ciertos efectos de puntuación, descomposición y reagrupación de los lenguajes en unidades de extensión, duración y ritmo diverso.

Hasta aquí, entonces, el tratamiento general del lenguaje audiovisual busca explorar de forma analítica cada uno de sus componentes privilegiando *dramaturgias de*

la imagen (Sánchez, 1994) o un *teatro visual* (Pavis, 1998: 463) que privilegia aspectos visuales y sonoros por sobre el texto y la puesta en escena dramática donde la palabra y la fábula tienen una mayor jerarquía.

b. Figuraciones de la vida moderna

Como indicamos más arriba, un segundo aspecto a tener en cuenta en el análisis de los proyectos es el modo en que los mismos hablan acerca del mundo; tanto la tematización de ideas, valores y creencias de la época, como su figuración poética. Veamos algunos ejemplos.

Objetivos: Poner al día algunos gestos fundamentales alrededor de lo que se puede organizar una Comedia Musical, mostrando la imposibilidad de recuperar un pasado de imágenes fragmentadas que solo son recuerdo y la nostalgia que deja esa imposibilidad de gestos y actitudes. Esa misma nostalgia que hace volver a los gestos fundamentales a una A. Varda, J. Demy o J.L. Godard cuando le hace decir a Anna Karina, en “*Une femme et une femme*”, al preguntarle Belmondo: “¿Por qué estas triste?”, “porque quisiera estar en una comedia musical con C. Charisse y G. Nelly con coreografía de Bob Fosse”. (Barbosa, Roth y Barney Finn, s/f)

La comedia musical es el punto de partida de una reflexión acerca de una *sociedad del espectáculo* en la que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de las imágenes” (Debord [1967] 2008:34). Desde la estereotipia y los *clichés* de uno de los géneros más festivos y espectaculares del cine clásico de *Hollywood*, se representa su contra cara, como así también la necesidad de recuperar lo que se consideran *gestos fundamentales*, se reclaman auténticas experiencias por debajo de las falsas apariencias de una sociedad hipermediatizada, expresados por las narrativas audiovisuales de las vanguardias de la época (entre ellas *nouvelle vague*).

1- Los *Beatles*

Fotos: se muestra bien serena y pausadamente la organización de la empresa *Apple*, sus empleados y empleadas, las calculadoras, las secretarias, los contratos, la publicidad.

Cinta grabada: Ruido de empresa, de máquina, de bolsa de valores. Voces de las secretarias que sirven *drinks*.

La música: se interpreta un tema de los *Beatles* hecho textualmente. (O se pasa en cinta un tema grabado de ellos). Luego, aparece dos o tres imágenes de los *Beatles*; sus cuatro rostros puestos en personas (montaje) de apariencia común, mientras la música que se interpreta (*Eleanor Rugby* o tema similar) es una improvisación sobre ese tema en "beat-free".

2- Los *hippies*

Vistos desde dos posturas opuestas:

a) Como "sectores regresivos que prefieren confundirse con las tribus primitivas al sentirse golpeados por la edad electrónica" (Mc Luhan).

Fotos: de *hippies* entre hombres de las cavernas, huyendo de los rascacielos y de los "robots".

Música: Primitiva interpretada por los ocho músicos en percusión.

Cinta: Música electrónica suave y grave (efectos grabados).

b) Como "una luz roja dentro del sistema de vida norteamericano que indica el peligro de la mecanización y de la lucha de un país por el predominio del mundo" (Toyndee).

Fotos: Vietnam. Rascacielos "amenazantes". Máquinas aplastando hombres. Luego: ciudades norteamericanas habitadas sólo por *hippies*.

Música: Psicodélica, de Paz. (Chiarella, s/f)

Teniendo en cuenta que el tema del hambre constituye una constante tratada por el hombre desde tiempos remotos (...) El espectáculo debe tratar en primer lugar (debido justamente al tema) de no descuidar los aspectos formales y artísticos, y mostrar también el hecho humanamente, criticando la mala organización de ciertos sistemas sin por ello caer fundamentalmente en el hecho político. (Compañía de Mimo Ángel Elizondo, s/f)

En estos dos ejemplos se trabajan nuevamente ciertos tópicos de la industria de entretenimiento y sus analogías con el mundo de las máquinas y los negocios, pero también se busca llevar a cabo un comentario crítico acerca de la cultura juvenil alternativa, la guerra y el hambre. Obsérvese que, hasta aquí, las referencias culturales, sociales, políticas y artísticas apuntan a los grandes centros internacionales con sus discursos, prácticas y saberes (re)producidos a escala global. Un último ejemplo, en

cambio, tematiza la identidad urbana local que, en la encrucijada de la tradición y la novedad, encuentra en el tango de la época su mejor exponente:

Más que nada queremos trabajar con la mentalidad de Buenos Aires y su gente. (...) Partimos un poco de la base de que los tangos de la época de oro que hablan del “farol”, del “rencor”, de la “mina”, de los “cuernos” lo hacían en un idioma que no le dice nada a la nueva generación. Nos llenan de nostalgias a muchos, pero la gente de 18 o 20 años los toman a veces con el respeto con que se mira las cosas pasadas buenas, pero nunca con un verdadero sentido de identificación. Es como si a ellos no les estuvieran hablando o como si lo que les estuvieran diciendo no les concerniera.

(...) El amor no es nuestro único tema. También lo son las relaciones de trabajo, el fútbol, el machismo, los ejecutivos, el *boom* del auto, el psicoanálisis, las naves espaciales, la publicidad y las ideas de la gente. (Piazzola, del Peral, Kuhn, 1966)

c. La relación espectáculo- espectador

Se advierte, hasta aquí, la búsqueda de una interpelación eficaz del espectador por parte de los proyectos artísticos analizados. Desde la exploración de las posibilidades expresivas de los lenguajes artísticos disponibles, a los temas desarrollados, los proyectos apuntan a un público interesado en expresiones contemporáneas. Apuntan, también, a llevar nuevamente a la práctica las experiencias inauguradas por las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX en el horizonte de la (re)unión arte/vida; el proyecto de González-Cao y López Ferreiro (*Primer Manifiesto Escénico Sopapista – Faz Alquímica*, 1968) resulta, en este sentido, paradigmático.

En primero lugar, no se trata sólo del proyecto de un espectáculo, sino de un manifiesto, un programa que se propone sentar los principales lineamientos teórico-prácticos del trabajo artístico a desarrollar. Recordemos que el manifiesto representa uno de los géneros discursivos más frecuentado por las vanguardias históricas a la hora de difundir sus propuestas estéticas y políticas, como así también uno de los vehículos

privilegiados de la polémica y la arenga pública. En este sentido, el manifiesto en cuestión establece fundamentos y propósitos definiendo, en primero lugar, el término que le da nombre:

I. El término “sopapista” con que subtitulamos la experiencia, proviene del galicismo y americanismo “sopapa”, elemento vulgarmente usado para destapar cloacas en donde se han acumulado desperdicios, así como cualquier recinto en donde la basura y el excremento obstaculizan la libre circulación de otros elementos orgánicos y aún inorgánicos, en un estado menor de descomposición o podredumbre.

II. El sopapismo, como método de anticipación de teatro, necesita de impulsarse más allá de los límites de la responsabilidad y la conciencia del individuo enfrentado, mediante el presente experimento, para poder fundamentar seguidamente sus texturas, libradas al movimiento, la velocidad, la expresión como expresión, la energía vital desencadenada y desencadenante de toda energía psíquica. Es decir que habiendo llegado a esos límites habremos descubierto (o redescubierto) la esencia íntima del Teatro Bruto. (...)

V. Con la presente experiencia, pensamos dar fundamento para la creación del Teatro Bruto, lo que implica destrozarse el estructuramiento actual del teatro, al que consideramos primitivo desde hace ya bastante tiempo. Por eso mismo, es que consideramos al T.B. como un movimiento integral y ecuménico, dado que en él encerramos (o abrimos) la poesía, la plástica, el cine, la música, la mímica, el movimiento. Todo.

La presente experiencia es el primer paso para llegar a conocer y vivir el teatro de la espontaneidad. El teatro en su estado puro. Convengamos todo esto como un experimento alquímico, para que entonces aceptemos pasar por una serie de mutaciones que los regresivos calificarían de regresivas, porque ven la proyección hacia adelante y no hacia adentro, única proyección con aptitud humana. Si todo está dentro nuestro, si somos la verdad, ¿por qué buscar sus pseudos-manifestaciones en lo que ocurre más allá de nuestra piel? (González-Cao y López Ferreiro, 1968)

El *sopapismo*, entonces, parte de objetos vulgares, de desecho, escatológicos, para representar cierto estado de descomposición, pero también la intención de recomposición del mismo. Proclama, en segundo lugar, una actitud de búsqueda radical y (re)descubrimiento, más allá de los límites sociales e individuales, de un teatro “en estado puro”. Teatro, en tercer lugar, que rompe con las estructuras existentes, incorpora múltiples lenguajes (la poesía, la plástica, el cine, la música, la mímica, el movimiento)

y se proyecta, finalmente, hacia la interioridad humana (centro y verdad de esta experiencia teatral), a través del cuerpo.

Resultan elocuentes las referencias al teatro de Antonin Artaud (la alquimia, la relación cuerpo/interioridad en su particular concepción de la metafísica), de Alfred Jarry (las imágenes grotescas, absurdas y escatológicas de la sopapa, la basura y los excrementos, cercanas a la cosmogonía del Padre Ubú) y otras tendencias explícitamente indicadas, como puede leerse a continuación:

IV. Para llegar al punto extremo de la aparición del Teatro Bruto, que es en lo que en definitiva pretendemos, hemos tomado elementos positivos del:

- a) psicodrama: improvisación primitiva, realización individual liberada.
- b) *happening*: participación colectiva, libre expresión, clima psicopático propicio.
- c) teatro patafísico: búsqueda por lo NO responsable, el humor, lo absurdo y la nomenclatura del azar.
- d) teatro balinés: diversidad de motivantes sensóreos, filosofía de los logros. (González-Cao y López Ferreiro, 1968)

La noción de *Teatro Bruto* empleada en el proyecto recoge, a su vez, la noción de *Art Brut*²⁵ y su fundamento acerca de las capacidades creativas del hombre anuladas, sin embargo, por las convenciones sociales. En este sentido, el *Art Brut* encuentra en las creaciones de personas marginadas de la sociedad, como el caso de los internos de hospitales psiquiátricos, aquellas posibilidades creativas que han sido culturalmente inhibidas. El *Teatro Bruto*, por su parte, también toma la imagen del *enfermo* (próxima nuevamente a Artaud) y los métodos del psicodrama y el psicoanálisis para liberar lo que considera energías psíquicas y físicas culturalmente reprimidas. La propuesta en su conjunto postula reflexiones y ejercicios prácticos acerca del trabajo del *espectador-*

²⁵ Jean Dubuffet crea el término *Art Brut* en 1945 para denominar las creaciones de personas marginadas de la sociedad (internos de hospitales psiquiátricos, entre otros), sin formación académica ni pertenencia al mundo artístico. En 1948 funda la *Compagnie d'Art Brut* en la que también participan artistas como André Breton y Michel Tapié, entre otros. El *art brut* se encuadra en la línea del *primitivismo* que, durante el siglo XX, representa un importante frente crítico de la modernidad, como también uno de sus emergentes.

actor, creador de una experiencia sensorio-emocional en la cual el teatro se transforma en una realidad vital: “VI. Se propone devolver al teatro una pauta esencial redescubierta por el psicoanálisis moderno que consiste en curar al ‘enfermo’ haciéndole adoptar la actitud exterior del estado que se quiere resucitar”. (González-Cao y López Ferreiro, 1968)

En este contexto, el actor se vuelve un *performer*, interviniendo como uno más de los estímulos que recibe y reelabora el espectador. No hay personajes, ni ficción dramática, actores y espectadores participan de una acción efectiva, real y, en la medida en que no hay representación de la vida, el teatro se vuelve la vida misma:

III. a) El “actor” en el escenario cumple, con respecto a la función general, una labor de “performer”. Una invitación. Interviene como “motivante” de presencia física, o sea es un medio de comunicación más, labor que cumplirá luego cada espectador. (...)

c) Tanto el “actor” como el “espectador-actor”, desconocerán absolutamente la calidad y a categoría de los motivantes. El fin de esto es que la reacción física sea totalmente impremeditada y espontánea.

d) Al llegar a la acción y al dinamismo de la acción, todo espectador será un actor esencial motivado por sí mismo; de esta manera, el teatro no es una representación de la vida sino la vida misma. (González-Cao y López Ferreiro, 1968)

El resto de los proyectos desarrollan, con diferentes grados de radicalidad, muchos de los principios expuestos por el *Primero Manifiesto Sopapista* de González-Cao y López Ferreiro, agregando otras referencias del teatro contemporáneo, apuntando en mayor o menor medida a la crítica y reformulación del paradigma dramático y su tradición:

Método a emplear: En esta expresión libre que trata de ser el espectáculo, se tratara de aunar y llevar a la práctica algunas de las experiencias realizadas por el Teatro-Laboratorio de Jerzy Grotowski y el Teatro de Malina-Beck, teniendo fundamentalmente con ellas un punto de unión. La preocupación de romper con las formas habituales de representación escénica, llevando todo hacia una especificación física, obteniendo la interiorización física de los roles. Efectuando además, un rechazo de la historia y dejando de lado la literatura. Sólo interesa el

contenido latente que se encuentra en el meollo de toda idea, llegando a ella a través de sus distintas variaciones dadas por medio de transiciones de efectos dinámicos. Se suprimirá en lo posible los comentarios verbales, estableciendo un comentario que es mera pantomima más o menos sonora. (Barbosa, Roth y Barney Finn, s/f)

Hasta aquí, algunas conclusiones preliminares de este segundo apartado: en primer lugar, desde la perspectiva de una sociología de la producción interesada en los contenidos y las formas dramáticas y escénicas (De Marinis, 1997), pudimos observar que las propuestas artísticas se encuentran fuertemente atravesadas por las principales líneas de renovación teatral de la época, abarcando tanto las tecnologías, los lenguajes y las temáticas propias de la industria del entretenimiento y la cultura masiva, como la (re)fundación de un teatro a la vez puro y originario que reconstituya tanto los vínculos comunitarios como las capacidades creativas y espirituales del hombre (reprimidas, según se cree, por las estructuras sociales existentes)²⁶. Encontramos, desde esta perspectiva, que los proyectos comparten los principios generales del *programa de experimentación audiovisual Di Tella* que hemos analizados tanto desde las *lecturas de Primera Plana* (en términos de una genealogía de las vanguardias y su relación con la institución), como desde las *Memorias* del ITDT en donde que se delineaban, entre otros, los siguientes objetivos:

- 1- Experimentación de las relaciones Imagen-Sonido y su integración en espectáculos.
- 2- Creación de una Sala-Laboratorio como centro de la actividad creadora de los jóvenes artistas de vanguardia en el terreno de las "performing arts". (*Memorias 1967*)²⁷.

En segundo lugar, desde la perspectiva de una sociología de la producción enfocada en el estudio de la profesionalización y la organización de los artistas,

²⁶ Cfr. De Marinis (1997).

²⁷ Cfr. Anexo N° 1 del presente trabajo.

encontramos, tanto en los proyectos de espectáculos como en el estudio del grupo *pop*, algunos datos relevantes. Por un lado, nos permite observar el grado de visibilidad de aquel grupo en los medios de comunicación, como así también el interés de los estudios sociales por el nuevo fenómeno cultural, ambos fuertemente vinculados con la visibilidad del Di Tella en el medio cultural. Desde estas discursividades, los *pops* locales constituyen una formación artística emergente que encuentra en el Di Tella un programa institucional afín para la difusión y promoción de su actividad. La propia institución, por su parte, fortalece esta idea, como puede leerse en las memorias arriba citadas. Por otro lado, los proyectos artísticos analizados expresan las formas de organización de las compañías que van desde el modo de asociación al desarrollo de las etapas de trabajo. Respecto al tipo de asociación, el proyecto de Piazzola, del Peral y Kuhn (*Siempre Buenos Aires*) es un claro ejemplo del tipo de asociación teatral más utilizada por las compañías teatrales que trabajan en el CEA: el de la cooperativa (en este caso, Cooperativa Audio-tango), generalmente encabezada por el director y en la que se reparte proporcionalmente y de acuerdo con los roles cumplidos el porcentaje de las ganancias (el Di Tella cobra el 40% de las entradas una vez deducido derechos e impuestos de autor y el 60% restante es para la cooperativa). Respecto a la organización de las etapas de trabajo, los proyectos resultan un material documental valioso a la hora de estudiar las diferentes fases genéticas de los espectáculos (De Marinis, 1997; Féral, 2004); responde, además, a las bases y condiciones establecidas por el CEA que hace especial hincapié en el desarrollo, por parte de los proyectos, de los procesos de trabajo más que de los resultados²⁸. El documento refuerza, finalmente, la vocación

²⁸ Cfr. Documento N° 5 - Anexo N° 6 del presente trabajo.

institucional por la promoción de artistas emergentes, no siendo excluyente la falta de antecedentes profesionales a la hora de presentar un proyecto²⁹.

Conclusiones

En este capítulo, nos propusimos analizar tanto los efectos (de lectura) del *programa de experimentación audiovisual Di Tella* en los estudios sociológicos sobre consumos culturales y en los proyectos artísticos remitidos al instituto, así como las condiciones que restringían aquellas lecturas. Tuvimos oportunidad de observar que dichas lecturas dialogaban, a su vez, con un conjunto de estrategias de comunicación, de gestión y educación promovidas por institucionales.

Obsérvese que el acceso a la documentación arriba analizada (en la mayoría de los casos inédita) a través del archivo de la actual Universidad Torcuato Di Tella da cuenta, asimismo, del modo en que la institución ha gestionado su propia memoria pública, constituyendo un dispositivo de mediación histórica entre *lecturas* sincrónicas y diacrónicas del fenómeno de recepción/consumo de sus actividades de promoción y difusión artísticas. Respecto de estas actividades el CEA resumía:

Desde su inauguración en 1965 la Sala del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella ha realizado tres temporadas durante las cuales se han presentado 47 espectáculos distintos. Todos ellos fueron estrenos absolutos y la mayoría, obra total de creadores argentinos.

Dentro de la tónica de la búsqueda se dio alojamiento a toda clase de tendencias. Se trató de facilitar la búsqueda, no de orientarla dogmáticamente. Se trató de que la Sala fuera un lugar de encuentro de los espectadores con los nuevos creadores de espectáculos y de asegurarles la realización de sus experiencias en condiciones aceptables. Hasta se les reconoció el derecho al error que supone el trabajo de laboratorio.

²⁹ Ibidem.

Así, la tónica de esas tres temporadas fue el trabajo vertiginoso, la cantidad notable y la variación de la programación.

Y algunos hechos importantes se produjeron en estas tres temporadas: uno, la afluencia cada vez mayor de público; otro, la aparición de fenómenos teatrales de singular valor. (*Centro de Experimentación Audiovisual - Temporada 1968*)³⁰

Como puede leerse aquí, el *programa de experimentación audiovisual* buscó ser un lugar de encuentro entre espectadores y artistas operando como un *programa de lectura* de los fenómenos artísticos contemporáneos.

³⁰ Cfr. Documento N° 7 - Anexo N° 7 del presente trabajo.

Capítulo 6: (Re)lecturas de las (neo)vanguardias

Introducción

En los capítulos precedentes tuvimos oportunidad de analizar la modernización cultural argentina de la década del 60 en tanto condición de producción material y discursiva del Instituto Torcuato Di Tella y su proyecto de promoción y difusión de las artes. Las *Memorias ITDT* nos permitieron observar el valor que la institución atribuía al arte contemporáneo internacional y a los esfuerzos orientados hacia un desarrollo cultural, a nivel local, que equiparase la producción, circulación y consumo del arte en esa dirección. La institución insta, en este sentido, a llevar a cabo una *puesta al día* cultural no sólo en el país, sino también en la región, motivo por el cual lo *nuevo* (en oposición a estructuras tradicionales, caducas y atrasadas) representa un valor en sí mismo.

Nueva forma de financiación de las actividades, *nuevos* criterios de reclutamiento y organización de los recursos humanos, apoyo a *nuevas* experiencias (en términos de materiales, lenguajes, procedimientos, medios, temáticas) en el campo del arte. Aquí, la figura del *joven artista* emergente, con escasa inserción en las instituciones tradicionales representa, en parte por esta misma condición, un elemento dinamizador y renovador de los antiguos convencionalismos no sólo artísticos, sino también socio-culturales. Tuvimos oportunidad de observar, en este sentido, ciertas representaciones de la opinión pública en torno a la *juventud* y su nueva visibilidad *contracultural*, tanto en términos de rebeldía y enfrentamiento del *status quo* como en términos de su rol funcional a las políticas del mercado cultural a nivel global.

Pudimos observar, sobre todo, que nociones como *modernización, desarrollo, cultura de masas, tecnología, medios de comunicación y entretenimiento* se encontraban, junto a los postulados acerca del *arte*, en un terreno político, cultural e ideológico en disputa. El concepto de *vanguardia* no es ajeno a estas cuestiones, sino que se instala tácitamente tanto en su dimensión artística como, más ampliamente, estética, cultural, ideológica e histórica.

El análisis de los efectos de *lectura* del Di Tella en la opinión pública nos llevó, asimismo, a observar el modo en que *Primera Plana* configuraba una escena cultural (*moderna y vanguardista*) internacional cuyas genealogías y circuitos hacían *legibles* los fenómenos de renovación teatral porteña y el rol protagónico del CEA. Pudimos recoger algunas caracterizaciones de las (neo)vanguardias, como así también ciertas polémicas sobre los movimientos y prácticas más representativos del momento (el caso del arte *pop*); el análisis de las genealogías, a su vez, ofreció (junto con los proyectos artísticos presentados al CEA) un amplio panorama acerca de los vínculos entre los programas de experimentación escénica entre fines del siglo XIX y la primera mitad del XX y los de la década del 60.

Llegados a este punto, consideramos pertinente realizar un abordaje teórico e histórico de la noción de (neo)vanguardia y evaluar sus relevancia para un estudio de las prácticas y los discursos artísticos e institucionales del Di Tella.

Primera aproximación. La noción de (neo)vanguardia

El relevamiento bibliográfico en torno a la noción de (neo)vanguardia muestra un área de investigación ampliamente desarrollada desde múltiples perspectivas:

estética, historia y crítica del arte, sociología, ciencias de la comunicación, entre otras. Considerando los estudios producidos a partir de la década del 60, se observa, en una primera aproximación, que las reflexiones acerca de las vanguardias de principios del siglo XX se realizan a la luz de sus proyecciones en los fenómenos artísticos producidos durante la segunda parte del siglo. Según estas perspectivas, ha sido el sistema cultural dominante del capitalismo¹ el que ha llevado a cabo el proyecto de las vanguardias de reinsertar el arte en la vida práctica; las vanguardias de la segunda mitad del siglo, lejos de representar una fuerza de oposición a dicho sistema, responden a su lógica de mercado. Frente al éxito de éste, las primeras vanguardias habrían fracasado; *fracaso* que debe buscarse, sin embargo, en las propias contradicciones internas de su proyecto². Del otro lado del debate, están quienes argumentan a favor del valor crítico y disruptivo de las primeras vanguardias, como así también de la importancia de su reelaboración, por parte de los movimientos de vanguardia posteriores, frente al avance efectivo del mercado y su lógica cultural.

Teoría de la vanguardia (Bürger [1974] 1997) representa un texto clave en estos debates, tanto por las polémicas como por las adhesiones que ha generado desde su aparición³. Su conceptualización acerca de la *institución arte* (entendiendo por ésta tanto la producción y distribución del arte, como las ideas dominantes que regulan la

¹ Como excepción de la perspectiva centrada en el desarrollo de las vanguardias en el mundo capitalista en el trabajo de Buck-Morss ([2000] 2004).

² Enzenberger (1963), por ejemplo, señala las siguientes aporías de las vanguardias: el arte de vanguardia pretende imponer doctrinariamente la libertad; se cree exponente exclusivo del futuro, sin que se pueda determinar, fuera de ella misma, qué está adelante (según el autor, sólo puede establecerse a posteriori qué estuvo adelante en determinado momento, proclamarlo en tiempo presente resulta una proposición doctrinaria); de modo determinante dispone acerca de lo indeterminable; decreta arbitrariamente lo que habrá de tener vigencia y al mismo tiempo se somete al dictado de un futuro que ella misma impone; proclama como objetivo la libertad total y se entrega sumisa a procesos históricos totalitarios.

³ El propio autor se dedica, en el epílogo de la segunda edición de su texto, a contestar algunas críticas que había recibido su trabajo. Cfr., asimismo, las observaciones de Foster ([1996] 2001); Huyssen ([1986] 2006); Longoni (2006); Piñón (1986. Publicado como prólogo de la edición en español del texto de Bürger).

recepción de la obra en una época dada) y del carácter antiinstitucional del proyecto de las *vanguardias históricas* se instala fuertemente en, por ejemplo, los estudios teatrales argentinos, representando un parámetro definitorio a la hora de caracterizar al teatro moderno de los años '30 y 60 (Pellettieri, 1997^a, 2003) y al Di Tella (Dubatti, en AA.VV., 2003^a) fuera de los movimientos de vanguardia.

En el campo de las artes visuales, Longoni (2006) señala que la teoría de Bürger y su criterio *institucional* funcionan como un *corset* que no permite reflexionar acerca de la especificidad de los procesos y fenómenos históricos y culturales latinoamericanos. Su observación resulta, en este sentido, pertinente para pensar la relación centro/periferia en los desarrollos teóricos sobre las vanguardias.

En este sentido, un conjunto de debates locales, algunos iniciados en la coyuntura de pos crisis político-institucional del 2001 y otros un poco después, encuentran espacio académicos de difusión como la *Universidad de Buenos Aires* (AA.VV., 2003^a) y el *Instituto Universitario Nacional de Artes* (Steimberg y Traversa, 2003). Algunos de los textos allí producidos reparan en el vínculo arte/política desde la perspectiva de las vanguardias, evaluando la producción artística de finales del siglo XX en el contexto del neoliberalismo. Otros revisan propuestas teóricas y analizan prácticas artísticas a la luz del panorama que abre el nuevo siglo.

Podemos caracterizar este panorama de principios de siglo, entre otros aspectos, a partir del desarrollo de nuevas tecnologías, medios de comunicación y entretenimiento con sus redes sociales y su estetización de los dispositivos de contacto (que reformula un tópico central en las reflexiones acerca de los proyectos de las vanguardias: la reintegración del arte en la praxis vital). Asimismo, un conjunto de prácticas y discursos artísticos que (re)elaboran estrategias críticas y alternativas, entre otras: operatorias de

posproducción, obras *relacionales* (Bourriaud, 2007, 2008) a la lógica cultural dominante. En último lugar, abordajes teóricos que (re)formulan las relaciones de poder mercado/consumidor en términos de operaciones de los usuarios que, desde lo cotidiano, se reapropian de los productos y las estructuras de producción impuestos por el orden económico imperante. Se trata de *maneras de hacer* en tanto producción *poiética*; y se trata, también, de una politización de las prácticas cotidianas (De Certeau, [1990] 2007)

Más allá de la valoración acerca del éxito o fracaso de sus proyectos, aquí nos interesa indagar el fenómeno de las *neovanguardias* de la década del 60 como umbral histórico desde donde leer el pasado y el presente del arte en tanto prácticas y discursividades que buscan reconfigurar estrategias, técnicas, campos disciplinares y redefinir, a su vez, su vínculo con el mundo.

Segunda aproximación. (Neo)vanguardia y espectáculo

La noción de espectáculo se inscribe en las prácticas y los discursos *de y sobre* las (neo)vanguardias tanto en clave celebratoria y vitalista como en clave crítica. Asociado a fenómenos colectivos de ocio y entretenimiento, pero también de manifestaciones políticas (tanto civiles como militares) y deportivas, el espectáculo resulta uno de los dispositivos privilegiados de la cultura de masas y/o popular, relacionado, a su vez, con el carácter irracional, cuando no demagógicos, que se le adjudica a los fenómenos de masificación. Observaciones que se extienden, a su vez, a las tecnologías y los medios de comunicación y sus efectos de agenda (visibilización/invisibilización de temas según intereses ideológicos a su vez

invisibilizados), desde la perspectiva, por ejemplo, de la crítica *desmitificadora*. Asociada, finalmente, a la idea romántica de la obra de *arte total*, la noción de espectáculo se vuelve, durante el siglo XX, no sólo la posibilidad de integrar y fusionar de forma superadora a todas las artes, sino también de expandir los dominios del arte a la vida práctica; o mejor aún, refundar la vida práctica sobre nuevos valores estéticos. En todas y cada una de estas asociaciones del espectáculo, las vanguardias despliegan diferentes estrategias y modalidades de acción; desde las veladas futuristas hasta los *happenings*, pasando por la espectacularización de la biografía artística, las estrategias espectaculares de las (neo)vanguardias han sido *leídas* tanto en términos emancipadores como cínicos.

Ahora bien, ¿qué entendemos por espectáculo? Dos breves definiciones dan cuenta de la relación espectáculo/sociedad más allá de su especificidad teatral:

- a. El espectáculo es la categoría universal bajo cuyas especies es visto el mundo. (Barthes, en Pavis, 1998^a:178)⁴
- b. El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de las imágenes. (Debord [1967] 2008:34)

El espectáculo resulta, entonces, el modo en que nos relacionamos con el mundo, relación socialmente constituida que configura, a la vez, tanto los modos de mirar como los modos de ofrecerse a la mirada. Desde la tradición occidental y cristiana (como señalamos en capítulos anteriores), la metáfora del *theatrum mundi* “concibe el mundo como un espectáculo escenificado por Dios e interpretado por actores humanos carentes de envergadura” (Pavis, 1998^a: 476). La metáfora presenta una perspectiva

⁴ El autor se refiere a: Barthes, Roland (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Le Seuil, p. 179.

moralizante y pesimista de la condición humana aquejada por vicios terrenales y vanas ilusiones.

En el ámbito específicamente teatral, Pavis (1998^a) describe históricamente una perspectiva peyorativa del espectáculo (por su carácter exterior, material), considerado más adecuado para seducir (desde la concepción cultural arriba señalada, en tanto fingimiento, engaño, simulación) que para educar; y, si bien la concepción clásica no se opone al espectáculo, lo separa de modo definitivo del texto dramático que tiene, a su vez, un rol central. Con la emergencia de la figura del director teatral y de la noción de *puesta en escena* (entendida como la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica (escenografía, iluminación, música, trabajo de los actores) a fines del siglo XIX (362-363), el espectáculo adquiere un lugar central en la concepción teatral. Se observa en el caso de Artaud, por ejemplo, la convivencia de ambas concepciones: por un lado, comportando un sentido despectivo, accesorio, efímero, exterior; y por otro, como base del teatro en su dimensión espacial, temporal y kinestésica⁵ (179).

Las conceptualizaciones actuales de la noción de espectáculo permiten observar un cambio de su estatuto tanto en el campo teatral como en sus connotaciones culturales en general:

Todo es significativo: texto, escenario, lugar del teatro y de la sala. El espectáculo ya no se circunscribe al área escénica; invade la sala y la ciudad, desborda los límites de su marco.

Todos los medios son buenos para la teatralización: discurso, actuación, nuevos medios técnicos. El teatro abandona su exigencia de forma pura para apoderarse de todos los medios que le pueden ser útiles.

⁵ Pavis (1998^a) se refiere a: Artaud, Antonin (1964). *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, p.160-168. (Versión original 1938)

Ya no se pretende producir una ilusión enmascarando el proceso de fabricación; este proceso es integrado a la representación, subrayando el aspecto sensible y sensual del juego teatral, sin preocuparse por la significación (Pavis, 1998^a: 179)

En este proceso, las *vanguardias históricas* poseen un papel destacado: el espectáculo invade la ciudad desbordando los límites de su marco (restitución del arte a la praxis vital); se apodera de todos los medios que tiene a su alcance (superando las barreras de la pureza disciplinar); abandona la ilusión mimética y vuelve ostensible el proceso de producción (una vocación antimimética que, en lugar de la experiencia mimética de lo real, proclama lo real como producción estética)⁶. Finalmente, la relevancia de los procesos sensibles por sobre los procesos cognitivos y racionales caracterizan a ciertos movimientos de las primeras vanguardias y encuentra, en la segunda mitad del siglo, no sólo algunas experiencias neovanguardistas que continúan con esta tradición⁷ (Enzenberger, 1963), sino también algunas reflexiones críticas de relevancia (Sontag [1961] 2008).

Ahora bien, resulta que hay un diagnóstico ampliamente consensuado respecto de la apropiación y neutralización, por parte de la industria cultural, del tópico de la reconexión arte/vida en términos de una *cultura espectacular* (Foster [1996] 2001: 23). Subirats (1989) reafirma esta idea señalando:

⁶ Subirats ([1987] 1989: 175) señala que las vanguardias artísticas definen tempranamente su programa como superación y negación de la *mimesis*, entendiendo esta noción en su sentido naturalista de réplica o copia de la realidad. Por su parte, Foster indica que una de las dimensiones cruciales de las vanguardias es la mimética, “por la que la vanguardia mimetiza el mundo degradado de la modernidad capitalista a fin de no adherirse, sino burlarse” ([1996] 2001: 17). Creemos que una y otra observación no son contradictorias, en tanto ambas destacan el carácter no ilusionista de la obra vanguardista.

⁷ Una de las tesis de Subirats ([1987] 1989) señala que las vanguardias constituyen un fenómeno de dos caras: por un lado, representan una expresión de la conciencia histórica de las limitaciones del proyecto ilustrado de secularización y racionalización sociales, exponiendo de forma drástica los aspectos conflictivos y decadentes de la sociedad industrial. Por otro lado, y justamente a partir de ese principio de racionalidad, las vanguardias asumen las últimas consecuencias del proyecto racional de dominación de la naturaleza de la Ilustración desde una estética cartesiana que termina por negar la legitimidad de la experiencia estética/sensible como modo de conocimiento. Cfr. también Enzenberger (1963).

A este diseño total de las condiciones de vida, y de la propia organización psicológica, de las emociones y valores humanos, o sea, a esta concepción de la arquitectura elevada a síntesis completa de todas las artes, la llamo producción del espectáculo. (...) El espectáculo, que hoy define el carácter esencial de la cultura administrada, es la realidad humana artísticamente configurada en una edad en que ya el arte sólo existe efectivamente como la capacidad técnica de reproducción y producción de las formas culturales. (184-185)

Ante este diagnóstico, ¿en qué términos puede definirse una praxis artística *después* de las vanguardias?, ¿en qué términos definir el espectáculo teatral en la *sociedad del espectáculo*? A fines del siglo pasado, Foster ([1996] 2001) ensayaba esta respuesta:

Más que invalidar la vanguardia, lo que estos desarrollos han producido son nuevos espacios de actuación crítica e inspirado nuevos modos de análisis institucional. Y esta reelaboración de la vanguardia en términos de formas estéticas, estrategias político-culturales y posicionamientos sociales ha demostrado ser el proyecto artístico y crítico más vital de por lo menos las últimas tres décadas. (23)

Tercera aproximación. El legado del '68

En el epílogo de la segunda edición de su texto Bürger señala que, a pesar de las discusiones y polémicas suscitadas por su trabajo, la nueva aparición del trabajo sin modificaciones responde a “que la obra corresponde a una perspectiva histórica del problema: el punto de vista posterior a los acontecimientos de mayo de 1968 y al fracaso de los movimientos estudiantiles de los primeros años setenta” (opinión, según el autor, compartida por toda Europa occidental) (169).

En Argentina, según señala Tarcus (2008)⁸, si bien por un lado el Mayo francés tuvo diversas lecturas y cierto rechazo por parte de los distintos sectores del peronismo y de la izquierda, entre 1968 y 1973 se editan libros y fascículos sobre las jornadas

⁸ Tarcus, Horacio (2008, 17 de mayo). “En busca del Mayo argentino”. *Ñ Revista de Cultura. Clarín*, p. 24-26.

parisinas, se traducen los textos de los europeos y se los lee y discuten con gran avidez. También las fotografías y los *graffitis* de las jornadas parisinas son incorporadas al imaginario local. A un año del Mayo francés, organizaciones obreras y políticas, jóvenes estudiantes y vecinos de la ciudad de Córdoba realizan una serie de paros y manifestaciones que han quedado en la historia como el *Cordobazo* que, tanto la nueva izquierda de la época como intelectuales e historiadores argentinos y extranjeros⁹, identifican con el Mayo francés (apelando a la centralidad obrera de la revolución, al poder joven, al marxismo renovado, a la dimensión utópico libertaria o artística y contracultural). Décadas después, algunos intelectuales argentinos recuerdan el impacto de estas jornadas en el ámbito local:

(...) Carlos Altamirano lo recordaba así: “Estos períodos suelen ser períodos de gran efervescencia mítica y el *Cordobazo* adquirió muy pronto la dimensión de un mito. Teníamos nuestro Mayo, que se comunicaba con aquel otro del 68, pero el nuestro que no había hecho proliferar *graffitis* tan imaginativos, había sido más proletario, más plebeyo, más duro”. Oscar Terán también articula el Mayo francés y el argentino observando que el año que va de Mayo de 1968 a Mayo de 1969 marcó “el pasaje, en el campo intelectual, de una relación cultural-política a otra político-cultural (...) porque el Mayo francés fue vivido como un acontecimiento local y el *Cordobazo* venía a reabrir la posibilidad de un proceso revolucionario en la Argentina”. Beatriz Sarlo, por su parte, evoca en 1998: “Del Mayo francés tengo recuerdos tan intensos como contradictorios. Las fotos de la insurrección parisina se sobreimprimen con las fotos del *Cordobazo*. En ambos recuerdos, la gente es muy joven y está en la actitud de arrojar algo a la policía o a un edificio cercano. (...) Otras capas de sentido venían del lado de la Revolución Cubana y de lo que empezaba a ser el “*guevarismo*” (en Tarcus 2008:24-25).

La década del 60 marca, efectivamente, un punto de inflexión en las luchas de los movimientos sociales, políticos, estudiantiles; se visualizan las causas populares y/o

⁹ El periodista Gregorio Selser, de *Cuadernos de Marcha* (Montevideo) hace referencia al *Cordobazo* como “otro mayo argentino” haciendo alusión, a su vez, a la expresión de Monseñor Jerónimo Podestá, Obispo progresista que comparaba el mayo de 1969 con el de 1810, y coloca entre uno y otro al Mayo francés. François Gèze y Alain Labrousse, por su parte, comparan el *Cordobazo* con el Mayo francés a la hora de introducir al lector francés en la historia política argentina. Cfr. (Tarus: 2008: 24)

revolucionarias de Latinoamérica, Vietnam, Argelia y otras regiones del llamado *tercer mundo* y también la de sectores marginados de los centros de poder mundial. Su éxito, al igual que el de las vanguardias, en este sentido, debería ser medido no sólo en términos de su eficacia coyuntural, sino de su legado crítico y emancipador en generaciones futuras¹⁰. En el caso argentino, brevemente, dos reflexiones. En el campo socio- político, Tarcus (2008) indica:

Fueron los hijos de la clase media los que leían libros y revistas del Mayo francés, los que se miraban en el espejo de otras juventudes insurgentes mientras se constituían como sujetos colectivos. Fue esa generación de los 60, formada en un vertiginoso proceso de modernización cultural y social, la que emergió rebelándose contra el extrañamiento respecto de los valores y las instituciones en los que se había formado. Esa juventud, hija del antiperonismo, tuvo que consumir un parricidio para acercarse a la clase obrera peronista. Y apeló a la violencia revolucionaria en nombre de la vuelta de Perón a la Argentina. (26)

En el caso del teatro argentino inmediatamente posterior, el efecto arriba señalado puede verse en la reflexiones de Ricardo Monti acerca de la clase media (a la que interpela como *platea de culpables*):

El mayor valor que reconozco a la burguesía es la posibilidad de lucidez, con todo lo que ello implica: dolor, culpa, bronca hacia sí mismo. (...) el sistema no solamente está afuera, sino que también está adentro. Entonces tenemos que aislar el sistema interno, con las armas que nos lo permite: aislarlo, conocerlo, negarlo. Podemos vivir exteriormente, esquizofrénicamente, según las reglas del sistema, pero desde nuestro interior podemos ejercer una resistencia activa constante al sistema. Esta es mi propuesta, en la medida en que me propongo introducir la lucha de clases en la estética, y lo hago eligiendo a quien me dirijo, con absoluta deliberación, dentro de las clases en que está estructurada nuestra sociedad. (Monti en Tirri, 1973: 190-191)

¹⁰ Cfr. Casullo, Nicolás (1998). *Paris 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido*. Buenos Aires: Manantial. El autor mezcla recuerdos personales y reflexiones críticas que ponen en perspectivas el plano local y el internacional en el marco del 30º aniversario de aquellas jornadas.

La propuesta de Monti de *introducir la lucha de clases en la estética* es también un balance crítico sobre la vanguardia anterior a la de los primeros años de la década del 70:

(...) Cuando la clase media argentina se asfixia en su imaginación, en su mundo ilusorio, porque se ve impedida de actuar (políticamente) como clase, aparece con fuerza en el teatro el tema de “la incomunicación de la clase media” de que habla Pavlovsky.

¿Pero qué sucede con la nueva generación de dramaturgos? Despiertan a un mundo que se sacude, en que pueblos enteros buscan de modo cada vez más activo, sin desdeñar la violencia, el derecho a determinar sus vidas. Los temas que se ven compelidos a encarar, pues, son absolutamente distintos de los de aquella vanguardia de la década del cincuenta¹¹. (...)

Pavlovsky, un lúcido exponente de la vanguardia argentina, siente que “sólo puede escribir sus contradicciones”. Los dramaturgos jóvenes tal vez piensen que sólo pueden escribir acerca de las contradicciones de los hombres en su práctica social. El punto de divergencia parece ser el siguiente:

El hombre es objeto de la historia, la padece.

El hombre es sujeto de la historia, la crea. (Monti en Tirri, 202-203)¹²

El Instituto Torcuato Di Tella tuvo también su mayo del 68; se trata de las *Experiencias 68*, realizadas del 15 al 23 de mayo de ese año, como continuación de las *Experiencias Visuales* del año anterior, aunque, como se observa en el título, la muestra de 1968 amplían las *experiencias* excluyendo la restricción implícita en la categoría (*artes*) *visuales* (lo que no implicó que no hayan tenido cierta representación en pintura y objetos). Como pudimos analizar a lo largo de los capítulos anteriores, la progresiva *desmaterialización* de la obra de arte, analizada por Masotta ([1969] 2004) implicaba diversas experiencias en torno al abandono del objeto artístico en pos de *acciones*, *eventos* (en el modelo del *happening*) *ambientaciones* y otras prácticas caracterizadas

¹¹ Monti menciona a Beckett, Ionesco y Adamov como representantes de la vanguardia de la década del cincuenta.

¹² El autor cita: “Réquiem para la vanguardia” (1970, 26 de octubre) *Contrapunto*, p.15.

como efímeras y participativas (donde el espectador se convertía en actor del evento/acción).

Trabajos como los de Longoni y Mestman ([2000] 2008), Giunta ([2001] 2008), Rizzo (1998) y Katzenstein (2007) han dado cuenta del impacto que tuvo la muestra tanto para la propia institución, como para el campo político-cultural; se trata de análisis críticos de las artes visuales argentinas con importante material documental y líneas de análisis convergentes. Siguiendo estos trabajos, hemos conformado un corpus de cinco experiencias realizadas en aquella muestra: *La familia obrera* (Oscar Bony), las intervenciones de Pablo Suárez y Eduardo Ruano, *Mensaje en el Di Tella* (Roberto Jacoby) y *El Baño* (Roberto Plate), con el propósito de analizar algunas de sus temáticas, operatorias formales y dispositivos enunciativos desde el punto de vista de la relación vanguardia/espectáculo y sugerir algunas respuestas a las preguntas que cerraban el apartado precedente: ¿en qué términos puede definirse una praxis artística después de las vanguardias?, ¿en qué términos definir el espectáculo teatral en la sociedad del espectáculo?

a. ***La familia obrera* (Oscar Bony)**

Sentados sobre una plataforma, un matricero (Luis Ricardo Rodríguez), su mujer (Ema Quiroga) y su hijo (Máximo) son exhibidos durante la muestra a cambio de una remuneración que duplica lo que gana el obrero en su profesión. La propuesta de Bony encuentra antecedentes en el *ready-made* de Duchamp, el *vivo-dito* de Alberto Greco y un *happening* que Oscar Masotta realiza en 1966 en el Di Tella (*Para inducir al espíritu de imagen*). En todos los casos, la operatoria consiste en separar del *continuum*

cotidiano un fragmento de realidad (descontextualizarlo) para designarlo obra de arte (recontextualizarlo); los objetos en cuestión, al igual que en el caso de Greco y Masotta, son personas *corrientes* que, *en lugar* de la obra de arte tradicional, ponen en crisis las fronteras entre arte y realidad, como así también los saberes, técnicas y materiales que suponen la actividad especializada del artista. Resulta, sin embargo, que tanto en el caso de Masotta como en el de Bony, no sólo se señala, mediante una acción simple (como podía ser dibujar un círculo de tiza) a la persona elegida (sujeto singular y singularizado por la propia acción), sino que se trabaja con un grupo socialmente caracterizado (*la familia obrera* en el caso de Bony, *un grupo de extras* en el caso de Masotta) al que se le paga (en ambos casos más de lo que cobran usualmente en sus trabajos) para dejarse exhibir.

Las críticas del trabajo de Bony, al igual que las que recibió Masotta, fueron negativas; no sólo se le reclamó falta de originalidad frente a las experiencias anteriores (los casos de Greco y Masotta), sino que otros apelaron a los valores tradicionales de la familia y el trabajo, como así también a la agresión hacia el espectador. El artista diría años después: “La obra estaba fundada sobre la ética y yo asumí el papel de torturador” (en Longoni y Mestman [2000] 2008: 109)¹³. Algunos fragmentos de la antología de críticas periodísticas recogidas por Rizzo (1998) agregan otros elementos:

La presentación logra transformar al espectador en partícipe, revelándole la hermandad con un sector voluntariamente olvidado e imponiéndole una humillación compartida al mirar a esos seres a quienes se les paga para dejarse mirar¹⁴. (76)

Pero, ¿qué habría ocurrido si Bony exponía en un sindicato a su familia obrera, que permanece ocho horas en un pedestal cobrando un salario por dejarse mirar?

¹³ Los autores se refieren a una entrevista al artista publicada en *La Maga* (1993, 16 de junio), p.11.

¹⁴ La autora cita: “Di Tella: el vacío relleno” (1968, 27 de mayo). *Análisis*. N° 376, pp. 43-44.

Un escándalo, sin duda, porque los artistas de vanguardia no han encontrado la forma de comunicarse con públicos no especializados¹⁵. (78)

La primera crítica apunta a una estrategia de identificación (mediante el sentimiento de humillación, de allí que Bony se autodefine como un *torturador*) para acercar al público a quienes se dejan exhibir por dinero. La segunda completa la primera, denunciando que la cuestión gira en torno a un conflicto de clases: se trata de una familia obrera (caracterizada, agregamos, de forma modélica y estereotipada como *la familia*), muy distinto a decir, como la primera crónica, “unos seres”. Efectivamente, el artista señala que la obra tematizaba la imposibilidad de socializar el arte y la intención política de integrar la obra con las masas, cuestiones que lo llevaron a invertir el proceso, o sea, introducir a la familia (en tanto componente de un fragmento social) en un ámbito elitista, con el propósito de descomponer el mecanismo y ponerlo en evidencia (en Rizzo, 1998:53). Obsérvese que mientras el eje de la crítica periodística es la imposibilidad de las vanguardias de comunicarse con la clase obrera, para Bony el problema es la comunicación con el ámbito elitista, al que es preciso *hacerle ver* el mecanismo que opera tras la escisión del arte y la cultura de masas. La interpelación, está dirigida, como en el caso de Tirri unos años después, al espectador de arte.

La obra y sus debates despliegan, en su conjunto, la cuestión del espectáculo tanto en los términos en que Debord reflexiona acerca de las relaciones interpersonales mediadas por imágenes (de sí y del otro), circuito que, por otra parte, no está exento de intercambios mercantiles; como también en los términos observados por Pavis cuando señala que el espectáculo contemporáneo no oculta el artificio de su producción, sino que lo vuelve ostensible.

¹⁵ La autora cita: Verbitsky, Horacio (1968, 1 de agosto) “Arte y Política”. *Confirmado*, p. 32.

b. Intervenciones de Pablo Suárez y Eduardo Ruano y *Mensaje en el Di Tella* (Roberto Jacoby)

Entre los artistas convocados a participar de la muestra¹⁶, Pablo Suárez toma la decisión de realizar su experiencia *fuera y contra* la institución, renunciando a participar mediante una carta dirigida a Romero Brest y cuyas copias reparte en la vía pública. Fechada en Buenos Aires, el 13 de mayo de 1968, la carta decía:

Si yo realizara la obra en el Instituto, esta tendría un público muy limitado de gente que presume de intelectualidad por el hecho meramente geográfico de pararse tranquilamente en la sala grande de la casa del arte. Esta gente no tiene la más mínima preocupación por estas cosas, por lo cual la legibilidad del mensaje que yo pudiera plantear en mi obra carecería totalmente de sentido. Si a mí se me ocurriera escribir VIVA LA REVOLUCIÓN POPULAR en castellano, inglés o chino, sería absolutamente lo mismo. Todo es arte. Esas cuatro paredes encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte, y el arte no es peligroso (la culpa es nuestra).

(...) A los espectadores les aseguro: nadie puede darles fabricado y envasado lo que está dándose en este momento, está dándose el Hombre. La obra: diseñar formas de vida. (Fragmento en Longoni y Mestman ([2000] 2008: 102)

El artista imprime una tirada de 25.000 ejemplares que reparte él mismo en la puerta del Instituto durante los días que dura la muestra y consigue, también, que fuera repartida junto con los diarios y revistas en la calle Florida¹⁷. Por su parte, Eduardo Ruano, que no había sido convocado, decide participar con un acto relámpago similar al

¹⁶ El grupo estaba compuesto por Oscar Bony, Delia Cancela, Pablo Mesejean, David Lamelas, Juan Stoppani, Margarita Paksa, Alfredo Rodríguez Arias, Antonio Trotta, Rodolfo Azaro, Jorge Carballa, Roberto Jacoby, Roberto Plate y Pablo Suárez. También se preveía la participación de Ricardo Carreira y Eduardo Ruano que finalmente no fueron convocados.

¹⁷ Ibidem.

que había realizado meses antes en el Museo de Artes Moderno¹⁸. Con igual *modus operandi* que el acto anterior, Ruano se presenta el día de la inauguración (en la que se encontraban los representantes del Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York) y, junto a un grupo de amigos, difunde el siguiente panfleto:

Hoy, aquí estamos en presencia de otra muestra de represión de los artistas. Ejercida esta vez por el director del INSTITUTO TORCUATO DI TELLA, J. R. BREST, no permitiendo a los artistas presentar sus obras, sino después de ver pasado por el filtro de dicho “inquisidor”. (...) Solo siendo aceptados los “artistas” que se avinieron a cambiarlas por otras a su conveniencia. Eliminando de ellas toda relación social, moral o política que pudiese molestar a los patrocinadores del MUSEO DE ARTE MODERNO DE NEW YORK.

(...)

ABAJO LA REPRESIÓN

FUERA LA POLÍTICA CULTURAL

A QUE VIENEN LOS PATROCINADORES DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE N. YORK, SINO A COMPRAR CONCIENCIA Y TRATAR DE PROSTITUIR A LOS ARTISTAS ARGENTINOS¹⁹ (Fragmento en Longoni y Mestman, [2000] 2008: 104)

Dentro del Instituto, Jacoby coloca un panel que dice:

Este mensaje está dirigido al reducido grupo de creadores simuladores, críticos y promotores, es decir, a los que están comprometidos por su talento, su inteligencia, su interés económico o de prestigio, o su estupidez a lo que se llama “arte de vanguardia”

(...) El futuro del arte se liga no a la creación de obras, sino a la definición de nuevos conceptos de vida; y el artista se convierte en el propagandista de esos conceptos. El “arte” no tiene ninguna importancia, es la vida la que cuenta. Es la historia de estos años que vienen. Es la creación de la obra más gigantesca de la historia: la conquista de la tierra, de la libertad por el hombre. (Fragmento en Longoni y Mestman [2000] 2008: 105)

¹⁸ Ruano realizó un acto relámpago el día de la inauguración del *Premio Ver y Estimar* (30 de abril de 1986). Junto con un grupo de colegas Ruano entra al Museo de Arte Moderno gritando “¡Fuera yanquis de Vietnam!” y luego rompe una vitrina que tiene un retrato de Kennedy con un ladrillo (ambos, vitrina y ladrillo, eran parte de la obra que él mismo había presentado al premio). Las autoridades del Museo dan llamado a la policía, pero el grupo se retira antes que llegue la autoridad pública. Luego de esta acción el artista queda excluido de los premios y las galerías de arte. *Ibidem*.

¹⁹ El Instituto recibe, desde sus inicios, fondos de la Fundación Torcuato Di Tella (creada para ese fin), y de otras fundaciones como Ford y Rockefeller. El financiamiento por parte de fundaciones norteamericanas resultaba uno de los puntos de controversia sobre el ITDT y sus actividades.

La obra se completaba con una foto de un afroamericano manifestando contra la guerra de Vietnam y el racismo (portando un cartel en el que se leía “También soy un hombre”) y un teletipo (proporcionado por la Agencia France-Press) que transmitía en directo noticias internacionales (entre ellas, las del *Mayo francés*). Un cartel delante del teletipo establecía la conexión de los tres *mensajes* entre sí y de éstos con el *arte de los medios* propuesto por Jacoby y otros artistas desde 1967:

Simplymente quiero mostrar tres mensajes: el de un joven negro norteamericano, el de las agencias de noticias, el mío propio. Los tres mensajes tienen un contenido explícitamente ideológico. (...) Así como se trabaja con materiales diversos (pintura, yeso, madera), es posible trabajar con contenidos ideológicos. (Fragmento en Longoni y Mestman [2000] 2008: 106)

El conjunto de acciones, textos y dispositivos de difusión mediática funciona a varios niveles (artístico, cultural, político, histórico), utilizando diversos lenguajes (imagen fotográfica, palabra escrita y oral, proxemia y gestualidad), articulando espacios (público/privado), medios de comunicación (acciones interpersonales, agencias de noticias, medios gráficos) y modalidades de interacción (a distancia/cara a cara). El grupo pone en escena, además, el gesto *antiinstitucional* con el que se ha caracterizado a las vanguardias como movimientos de ruptura no sólo respecto de los lenguajes artísticos tradicionales, sino de la *institución arte* en su conjunto. También pone en escena el proyecto de las vanguardias de restituir la práctica artística a la praxis vital vinculando, en estos casos, las obras/acciones artísticas con la coyuntura histórico-política y los conflictos ideológicos. Pero también pone en escena una acción radical respecto de los *modos de hacer y entender* la práctica artística al punto que la lleva a su propia reconceptualización o a su abandono. Jacoby señala, según citábamos más arriba: “El futuro del arte se liga no a la creación de obras, sino a la definición de nuevos

conceptos de vida”. En la otra dirección, una crónica periodística de la época observaba: “Esta actitud extrema -si Suárez es consecuente con ella, no tiene otra salida que el terrorismo cultural o el cambio de oficio- es apenas el prólogo de un acontecimiento excepcional”²⁰ (Rizzo, 1998: 106). Efectivamente, el escalonamientos de acciones y eventos que vinculan de modo cada vez más estrecho arte y política a lo largo del *itinerario del '68* (Longoni y Mestman [2000] 2008) lleva a muchos de sus protagonistas a alejarse de la actividad artística (ya sea de forma temporaria o definitiva).

Las experiencias plantean, respecto de la institución arte, un segundo problema que Suárez denuncia explícitamente en el panfleto que reproducíamos más arriba: “Esas cuatro paredes encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte, y el arte no es peligroso (la culpa es nuestra)”. Una de las críticas que Bürger hace a las *neovanguardias* es la de institucionalizar, por medio de la repetición, el gesto disruptivo y trasgresor de las *vanguardias históricas*. Sin embargo, tanto Foster ([1996] 2001) como Longoni (2006) rebaten esta posición argumentando que no sólo un espectro importante del arte de la segunda posguerra retoma aquellos principios utópicos y críticos de las vanguardias para reelaborarlos incluso en espacios institucionales en donde ejercen una *crítica institucional* de sus modos de producción, circulación y consumo. Longoni observa: “Moverse entre el adentro y el afuera de la institución artística, más que incoherencia, oportunismo o irreflexión, puede denotar capacidad política para apostar a instalar un dispositivo crítico (...) en donde éste puede interpelar a nuevos espectadores” (63).

²⁰ La autora cita: “Di Tella: La sangre llega al río” (1968, 21 de mayo). *Primera Plana*, Nº 282, p.70.

Una última observación, respecto del dispositivo de enunciación, ofrece otra cuestión a la reflexión. Obsérvese que en los tres casos la primera persona de la enunciación se instala fuertemente en la escena enunciativa; no sólo se configura un *yo* que interpela críticamente a un *tú* (la *institución arte*), sino que en dos de los casos el propio artista aparece en la escena, mientras que en el otro aparece la voz propia explicando/participando de una denuncia ideológica *a tres voces*. ¿Cuál es el estatuto de este *yo*? Por un lado, Benjamin ([1936] 1982) señala que en la *era de la reproductibilidad técnica* el carácter *aurático* de la antigua obra de arte (singularidad, autenticidad, manifestación irrepetible de una lejanía) se transforma en el culto a la *estrella*, la construcción artificial de la *personality* cinematográfica en tanto mercancía. Por otro lado, al reflexionar acerca de la lógica mercantil de lo *nuevo*, Enzensberger (1963) señala que los artistas, como proveedores de esta industria, deben *agjionarse* a la moda, tarea que incluye su propia persona, convertida, más allá de la edad real, en un *autor joven* (como garantía de novedad). Parecería que, en la medida que la obra de arte pierde la singularidad y autenticidad que la caracterizaban tradicionalmente, en la medida que *en lugar de la obra de arte o como obra de arte se coloca un fragmento de realidad vulgar y/o producido masivamente*, es el artista quien adquiere el carácter singular; aunque no el de autenticidad. Su persona y sus acciones se vuelven objetos de consumo, pero también espectáculo de falsas apariencias, impostura, snobismo. Una crónica crítica de los sucesos acontecidos observaba:

Pero, ¿qué habría ocurrido si Pablo Suárez se exponía a sí mismo repartiendo volantes en los que explica por qué no participa en la exposición en la que en realidad sí participa exponiéndose a sí mismo que reparte volantes explicativos de por qué no participa? Un escándalo, sin duda, porque los artistas de

vanguardia no han encontrado la forma de comunicarse con públicos no especializados?” (en Rizzo, 1998: 106-108)²¹

En el mismo artículo, haciendo referencia a otro incidente sucedido posteriormente en el Museo de Bellas Artes, el cronista observa:

Ya se ha difundido que se les impuso un arresto de 30 días a Ricardo Carreira, Pablo Suárez, Margarita Paksa, Eduardo Favario y Roberto Jacoby, detenidos luego de no pocos sofocones en el Museo Nacional de Bellas Artes, que se les cortó el pelo a los varones y que uno de ellos apostrofó ingenuamente al vigilante que lo conducía: “Déjenme, soy un artista” (en Longoni y Mestman [2000] 2008: 134)²²

Si bien cierta especulación y morbosidad respecto de la *intimidad como espectáculo* (Sibilia, 2008) ha cobrado en la actualidad ribetes que vuelven innegables aquellas observaciones críticas respecto de la industria del entretenimiento y el consumo de la *personality*, también resulta pertinente observar cierto *giro autobiográfico* (Giordano, 2008) que, como operatoria narrativa contemporánea, resulta también una estrategia política que busca desarticular los mecanismos narrativos de los medios de comunicación y la cultura dominante²³.

La reflexión acerca de la *muerte del autor* (Barthes [1968] 1987; Foucault [1968] 1985), entendida como crisis del discurso autosuficiente, transparente y coherente, constituye, en aquellos años 60, la otra cara de un conjunto de estrategias artísticas e intelectuales que buscan hacer ostensible los mecanismos de

²¹ La autora cita: Verbitsky (1968) op. cit. Obsérvese que parte del texto citado se superpone con el que hace referencia a Bony. En Longoni y Mestman ([2000] 2008) se transcribe el párrafo completo de la siguiente manera: “Pero, ¿qué habría ocurrido si Jacoby exponía en un sindicato sus teletipos que transmiten noticias sobre la guerra y la miseria del mundo? ¿O Bony a su familia obrera, que permanece ocho horas en un pedestal cobrando un salario por dejarse mirar? ¿O Pablo Suárez a sí mismo repartiendo volantes en los que explica por qué no participa en la exposición en la que en realidad sí participa exponiéndose a sí mismo que reparte volantes explicativos de por qué no participa? Un escándalo, sin duda, porque los artistas de vanguardia no han encontrado la forma de comunicarse con públicos no especializados?” (134).

²² Verbitsky, op. cit.

²³ En el campo teatral contemporáneo, cfr. Trastoy (2002^b), Pinta (2005, 2008, 2009).

producción/recepción del discurso, la relatividad del punto de vista, pero también el compromiso de asumir ideológicamente la palabra.

c. *El Baño* (Roberto Plate)

Unos cubículos de paredes blancas y sin artefactos sanitarios simulan unos baños públicos en los que hombres y mujeres pueden entrar (de acuerdo a la característica señalización hombre-mujer) y quedar “a solas” para, según el autor, sentir la suficiente intimidad como para producir “actos de descarga a nivel emocional”²⁴ (en Longoni y Mestman, [2000] 2008: 113). El público no tardó en expresarse con los típicos *graffitis* anónimos, varios de ellos dirigidos contra el régimen de Onganía. Se presentó una denuncia y el 22 de mayo la policía intenta clausurar la muestra con una orden judicial. Ante la intervención de Enrique Oteiza (director del ITDT), clausuran sólo *El baño*. Durante ese día, el policía y la faja de clausura que impide el ingreso a la obra terminan siendo parte de la muestra que incluye, ahora, una manifestación de censura como parte de la exhibición. Las críticas reparan en el *grado* de groserías y, en menor medida, del impacto de la palabra pública:

Sobre las paredes de estos simil-baños pueden leerse y aún verse algunos módicos *graphitti* [sic] que no alcanzan todo el colorido del que la vulgaridad auténtica, el erotismo elemental y el ingenuo apasionamiento político suelen dotar a este subgénero del folkore urbano (en Rizzo, 1998: 97)²⁵

²⁴ Los autores señalan que la expresión es del propio Plate, quien así lo indica en el escrito presentado previamente al Di Tella. En Rizzo (1998) se reproduce el siguiente fragmento de diálogo entre Plate y la autora: “No fue mi intención provocar que la gente se manifestara en las paredes del baño. Se escribió sobre que ese fue el propósito de mi obra, pero no fue así” (99). El artista había realizado un trabajo anterior, premiado ese mismo año por *Ver y Estimar*, que consistía en una réplica de los ascensores del Museo de Arte Moderno que generaba confusión en el público asistente que tocaba los botones y hacía fila esperando los falsos ascensores.

²⁵ “Di Tella: el vacío relleno” (1968) op.cit.

No faltan, en cambio, las inscripciones que, lamentablemente, suelen hacer en los muros de tales dependencias de uso público los inadaptados. Son inscripciones obscenas, en las que no se evitan las palabrotas más soeces, amén de dibujos, citas con los correspondientes números telefónicos y todo cuanto de peor gusto se pueda imaginar (en Rizzo, 1998: 98)²⁶

(...) durante los dos primeros días de la muestra (al tercero, los encargados de la sala se apresuraron a realizar un operativo de limpieza) el público se encargó de habitarlos, y llenó las paredes de las mismas obscenidades, injurias y manifestaciones de deseo que pueblan las de los baños de cualquier bar, escuela u oficina. Así, no sólo la obra accedió a su destino, sino que Plate consiguió un objetivo más profundo: limitarla a una situación hasta el punto de confundirla con ella; dotarla de una funcionalidad que recupera la confianza en las posibilidades de la exposición pública (en Rizzo, 1998: 98)²⁷

Si anteriormente discutíamos acerca del culto a la *personality* y al giro autobiográfico como instancias de reflexión acerca del *yo* enunciativo, aquí el discurso, por el contrario, se vuelve anónimo, aunque público y, a pesar de representar una discursividad *baja* y estereotipada (todas las crónicas apuntan, más allá de las valoraciones, a la tipicidad de los *graffitis*) impacta en la opinión pública y en las políticas culturales del propio gobierno *de facto* por su recontextualización en el espacio de la sala de arte. No se trata, entonces, de cualquier espacio público (parecería poco práctico, cuando no imposible, clausurar cada baño público con *graffitis* agraviantes), ni se extiende, por ejemplo, a los verdaderos baños del Di Tella (transformándose en unos *graffitis* más entre muchos otros de la ciudad); su inscripción en el marco de una obra de arte los vuelve, entonces, singulares (el arte parecería volverse, en este caso y a diferencia de lo que señala Suárez, *peligroso*). Tampoco se propone como una reproducción fiel de un baño real, ya que no tiene sanitarios; lo que reproduce, en cambio, es su funcionamiento a la vez público/privado que permite la difusión de la denuncia y la preservación de la identidad anónima.

²⁶ La autora cita: "Exhiben en el Instituto Di Tella las llamadas Experiencias '68" (1968, 21 de mayo). *La Prensa*, p. 28.

²⁷ "Di Tella: la sangre llega al río" (1968) op. cit.

Pone en juego, de esta manera, dos cuestiones relevantes para nuestro análisis. En primer lugar, venimos caracterizando el programa de las vanguardias como un proyecto que busca reintegrar el arte a la praxis vital. Adjudicando esta caracterización a Bürger, Foster observa que el objetivo no sería tanto una negación del arte o una reconciliación con la vida, sino un examen permanente de las convenciones del arte y de la vida; se trataría de “examinar los marcos y formatos de la experiencia estética tal y como se define en un determinado tiempo y lugar” (18). El autor indica, en este sentido, que no se trata de una reconexión arte/vida, sino de sostener una tensión entre los términos del binomio. Sosteniendo esta tensión la obra de arte ofrecería una perspectiva crítica que, en principio, no parecería ser incompatible con los postulados de la reconexión arte/vida. ¿Acaso la crítica no es un modo de acercarse a la vida práctica? Quien reflexiona acerca de esto es, justamente, Bürger ([1974] 1997), cuando desarrolla su concepción de la noción de *autonomía*:

Las intenciones de los movimientos históricos de vanguardia se cumplen en la sociedad del capitalismo tardío como una advertencia funesta. Debemos preguntarnos, desde la experiencia de la falsa superación, si es deseable, en realidad, una superación del *status* de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto a la praxis vital no es garantía de una libertad de movimiento en el seno de la cual se puedan pensar alternativas a la situación actual (110).

Resulta, sin embargo, que la distancia del arte respecto de los procesos sociales contiene no sólo un momento de libertad, sino también un momento de falta de compromiso:

La libertad (relativa) del arte frente a la praxis vital es la condición de posibilidad de un conocimiento crítico de la realidad. Un arte que ya no esté alzado sobre la praxis vital, sino separado por completo de ella, pierde con la distancia referente a la praxis vital también la capacidad de criticarla. El intento

de suprimir la distancia entre arte y praxis vital podría reclamar todavía, en la época de los movimientos históricos de vanguardia, el pathos del progresismo histórico. Desde entonces hemos conocido la falsa anulación de la distancia entre el arte y la vida producida por la industria de la cultura, lo que ha hecho evidente el carácter contradictorio de las iniciativas vanguardistas (105)

La tarea implicaría, entonces, reorientar la función de arte hacia una praxis crítica (consideradas por el autor como fuerzas transformadoras de la sociedad) que redefina, a su vez, la noción de autonomía en los términos de una libertad/distancia relativa que articule estrategias contra la capacidad de apropiación y neutralización de la cultura dominante (en el modo de la falsa superación de la autonomía) y estrategias de acercamiento del arte y la práctica cotidiana (de tal modo que la crítica del arte no pierda su compromiso con los procesos sociales). No se trata ni de anular por completo la distancia de los términos arte/vida, ni de llevarla al extremo de la total desconexión del binomio; sosteniendo la tensión que articula la distancia (relativa) del arte y la vida, la obra de arte encontraría su espacio de crítica.

En este sentido, el segundo punto que considerábamos importante destacar nos ofrece algunas perspectivas acerca de posibles reorientaciones del arte y su crítica. Se trata de reorientar la noción de obra de arte no tanto como producto terminado, sino como un proceso; desarrollando la temporalidad del *hacer*, mostrando sus operatorias constructivas, desarticula asimismo una concepción pasiva del consumo estético en tanto él mismo se vuelve un *creador*. Obsérvese, en este sentido, que en el caso de *El baño*, por ejemplo, la actividad no está rígidamente pautada por la obra, sino que deja ciertos espacios abiertos al accionar del espectador. Podría decirse que unos cubículos blancos que simulan un baño y que no tienen sanitarios sólo provocan a ser pintados. Sin embargo, y como señala la crónica de *Primera Plana*, el espacio provoca, ante todo, a ser *habitado*; lo que implica no sólo una apropiación del espacio público por parte del

espectador, sino también el despliegue de ciertas *tácticas* de apropiación de lo público, en este caso, aquel “colorido subgénero del folkore urbano” (según define la crónica de *Análisis*).

Nos encontramos, en este punto, con una puesta en escena de cierta tensión arte/vida cotidiana que no disuelve uno en otro sino que, en la yuxtaposición de unas y otras convenciones, formatos, no sólo se hacen patentes sus mecanismos de (re)producción, sino articulan una crítica al poder político desde un espacio/opinión pública fuera de los circuitos oficiales de comunicación. Como señala De Certeau ([1990] 2007):

Frente a la producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de “consumo”, astuta, dispersa pero que se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible; no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante.

Se ubica en la perspectiva de la enunciación, privilegiando el acto de habla: opera en el campo de un sistema lingüístico, pone en juego una apropiación o una reapropiación de la lengua a través de los locutores, instauro un presente relativo a un momento y a un lugar y plantea un contrato con el otro (interlocutor) en una red de sitios y relaciones. Estas cuatro características del acto enunciativo podrán reencontrarse en muchas otras prácticas.

El ingreso del espectador y sus *tácticas* de reapropiación reorienta la reflexión acerca del espectáculo no sólo en los términos textuales o empíricos de la recepción (De Marinis, 1997) sino, sobre todo, en los términos de la noción de *cultural performance*:

Las lenguas latinas carecen de una palabra capaz de traducir *performance*, que no se circunscribe al teatro y que, a veces, ante la carencia de otras alternativas, se da como sinónimo de *espectáculo*, una palabra que más bien designa toda manifestación visual de sentido (“espectáculo del mundo”). Ahora bien, la *performance* cubre un ámbito inmenso que las artes del espectáculo y la etnoescenología intentan cuadrar y que impugna las fronteras existentes entre espectáculo estético y práctica cultural. (...) La noción de *cultural performance*,

elaborada por el etnólogo Milton Singer²⁸ en los años cincuenta, permite reunir bajo esta etiqueta prácticas culturales [juego, deporte, estética, diversión popular, teatro experimental, ritos, fiestas, ceremonias] que incluyen elementos de representación que el grupo se proporciona a sí mismo. (Pavis 1998: 180)

Nuevamente, no se trataría tanto de la disolución del arte en la vida cotidiana, como de una mutua realimentación. En cambio, esta perspectiva abre otro debate: el de los dominios (y la jerarquía) del arte respecto de la experiencia estética. Diremos, sintéticamente, que no sólo la industria del entretenimiento le disputa al arte el territorio de dicha experiencia, sino que también lo hacen las prácticas y discursos de la vida cotidiana (Soto, 2008).

d. “Las armas de la crítica por la crítica de las armas”. Tres respuestas

Frente al clima de censura por parte del poder político y de denuncias antiinstitucionales por parte de los artistas, Romero Brest da a conocer un texto público a pedido del ITDT (fechado en Buenos Aires, el 23 de mayo de 1968), donde explica:

Con Experiencias 1968 y continuando en cierto modo Experiencias Visuales 1967, un grupo de jóvenes artistas intentan plantear el problema de la creación en términos casi extremos. (...) Como si quisieran acercar el arte a la vida —el mayor deseo de los artistas en todas las épocas— superando el intermediario de la forma-símbolo.

(...) el Instituto Di Tella es fundamentalmente centro de experimentación y por ello no rechaza ninguna experiencia, con la única condición de que tenga calidad y apunte a la libertad del hombre. (...) nos complace en organizar esta manifestación de frescura y libertad, sin extremar el juicio en momentos en que es tan difícil ejercerlo con verdadera eficacia. (Fragmento en Longoni y Mestman [2000] 2008: 116-117)

²⁸ El autor cita: Singer, Milton (1959) *Tradicional India: Structure and change*. Filadelfia: University Press.

Ese mismo día los artistas retiran sus obras de la muestra en solidaridad con Plate y repudio a la censura y emiten una declaración pública con la adhesión de 64 firmas²⁹ de intelectuales y artistas que dice:

Con una intervención policial y judicial se ha clausurado una de las obras expuestas en la muestra EXPERIENCIAS 68 del Instituto Torcuato Di Tella. Esta es la tercera vez que en menos de un año la policía suplanta las armas de la crítica por la crítica de las armas, atribuyéndose un papel que no le corresponde: el de ejercer la censura estética.

Por lo visto no sólo tratan de imponer un punto de vista en la moda y los gustos, con absurdos cortes de pelo y detenciones arbitrarias de artistas y jóvenes en general, sino que también lo hacen con las obras de esos artistas.

Pero los artistas e intelectuales no han sido los principales perseguidos; la represión también se dirige contra el movimiento obrero y estudiantil; una vez logrado esto, pretende acallar toda conciencia libre en nuestro país.

Los artistas argentinos nos oponemos resueltamente al establecimiento de un estado policial en nuestro país. (Fragmento en Longoni y Mestman, [2000] 2008: 118)

Una nueva intervención policial termina con varios detenidos y Enrique Oteiza, resulta enjuiciado por desacato y atentado a la moral y las buenas costumbres. Años más tarde, recuerda:

Como director del Instituto mi posición era la de mantener la independencia y rechazar las presiones del régimen de Onganía, continuar con un programa más reducido de arte contemporáneo e investigación en ciencias sociales, y proseguir las gestiones que ya estaban dando resultado, para obtener apoyo de otras fuentes. Esto último incluía la idea de movilizar a los adherentes³⁰ y al público de Florida, lo cual sin duda requería tiempo.

Siempre consideré muy importante que si la dictadura de Onganía quería cerrar los centros de Florida, lo hiciera como lo hizo Hitler con el Bauhaus, o el propio régimen militar con la intervención a la Universidad de Buenos Aires³¹. Cuando

²⁹ David Lamelas y Antonio Trotta figuran en la declaración como “ausentes”. Sin embargo, años después Trotta dirá que efectivamente no estuvo en la firma y que tampoco hubiese adherido a la declaración: “Creo que no hay revolución sin cultura. Si los mismos artistas atacan su producción, incitan a postulados que no pueden resolverse bien. No podía salir bien, con esas armas no lo considero posible”. (Fragmento de entrevista realizada al artista en 1998. En Rizzo, 1998: 112).

³⁰ Se refiere a los miembros del *Departamento de Adherentes a los Centros de Arte*.

³¹ En 1966 el régimen de Onganía interviene la Universidad de Buenos Aires con el desalojo violento de profesores, alumnos y autoridades de las facultades por parte de la policía. Los acontecimientos quedaron

el directorio del Instituto cedió a las presiones y cerró el programa de arte contemporáneo, consideré la decisión gravemente errada –en lo sustantivo, académico y artístico, así como en lo político- por lo que presenté mi renuncia como director. (Oteiza, 1997: 104)

Los textos arriba citados representan tres respuestas diferentes a la intromisión violenta del poder político en el campo del arte; su confrontación, junto con las experiencias arriba analizadas, nos permitirá esbozar algunas reflexiones finales. En primer lugar, dan cuenta de las tensiones entre el marco institucional y algunos de los proyectos artístico/políticos llevados a cabo *dentro* y *fuera* de la institución; asimismo, nos permite observar que la censura de la obra de arte y posterior intervención ante la acción final del grupo de artistas en la puerta del Di Tella no responde a un hecho aislado, sino que constituye una política de gobierno a todo el espectro del campo cultural, social y político (cuestión que hemos tenido oportunidad de analizar también en los capítulos anteriores); finalmente, también, visualizar los conflictos internos de la dirección de la institución.

Así como se caracterizó al programa de las vanguardias en términos de una *avanzada* contra la *institución arte* también, según hemos estado analizando en los capítulos precedentes, el Di Tella se propone a sí mismo como una *avanzada cultural*, procurando la renovación de las estructuras tradicionales (una especie de *vanguardia institucional*). En este punto, entonces, es que tanto los proyectos artísticos como el programa institucional autoproclamados *de avanzada* encontrarían la capacidad neutralizadora del poder político *de facto*. Entrevistado por King ([1987] 2005), Guido Di Tella hace el siguiente balance:

en la historia como *La noche de los bastones largos*. Cfr.: Caldelari María y Fuentes, Patricia (1997) "La Universidad de Buenos Aires 1955-1966: lecturas de un recuerdo". En Oteiza (coord.) (1997).

J. K. - ¿Usted apoyaba el trabajo de los Centros, o sentía que había creado un monstruo de Frankenstein?

G. D. T. - No tuve desacuerdo hasta el final, cuando Romero Brest se puso a difundir teorías sobre la muerte del arte y cosas así. Hacia el final, él también proclamaba el fin del arte institucional, lo cual era una posición extraña en el director de una institución. (...) Curiosamente, entendíamos que no formábamos parte del “establishment” argentino. Esto significó empezar con un diagnóstico muy pobre, porque todos éramos, cuando menos un poco, parte del “establishment” (...)

J. K. - ¿Usted quiere decir que los Centros hasta cierto punto evolucionaron hacia su propia destrucción? (...)

G. D. T. - Sí, exactamente. (...) Yo critico mucho mi propia actitud de no haber pensado más toda la estrategia, en cuanto a cómo crear una institución modernizadora, a cuán modernizadora puede ser una institución, y a cuáles son las limitaciones de una vanguardia institucionalizada. Uno puede preguntarse cuán vanguardista puede ser el arte institucional en una provincia del mundo como Buenos Aires con un gobierno militar en el poder (320-321).

En este punto, detenernos en el empleo, los sentidos y los límites de la noción de *experimentación* (recordemos las palabras de Romero Brest citadas más arriba: “el Instituto Di Tella es fundamentalmente centro de experimentación”) nos pueden ayudar a pensar acerca de las condiciones/restricciones del propio programa institucional respecto a las experiencias llevadas a cabo aquel año, pero también respecto de la coyuntura político-social.

Siguiendo las definiciones propuestas por Eco (1988), Longoni (2006) señala la relevancia de establecer una diferenciación conceptual entre la noción de *experimentación* y *vanguardia* a la hora de analizar, justamente, la relación arte/política durante el período que nos ocupa. Según proponen los autores, entonces, mientras la *experimentación* implicaría un trabajo de renovación de los lenguajes artísticos dentro del propio campo, la *vanguardia* se caracterizaría por una impugnación radical de las instituciones y las convenciones, apuntando a la negación de la propia categoría de obra de arte.

Según estas caracterizaciones, podemos decir que no todas las obras presentadas en las *Experiencias 68* poseen la impronta antiinstitucional arriba definida y algunas de ellas se constituirían más en la línea de la renovación de los lenguajes que de la negación de la categoría de obra de arte. El conjunto presentaría una escala de grises diversos que obligan, a su vez, a repensar los límites demasiado rígidos establecidos por las definiciones. Resulta más interesante, en cambio, reflexionar acerca de los efectos de las *Experiencias '68* en conjunto, observar el modo en que factores internos y externos a la muestra desencadenan en los sucesos finales que, a su vez, retroalimentan otros eventos posteriores hacia una mayor radicalización artística y política. Al respecto, señala Rizzo (1998): “Como puede verse claramente, lo que determinó el resultado del proceso que involucró al circuito artístico, fue la acertada combinación de elementos capaz de incitar a una toma de conciencia activa sobre la complejidad histórica del momento, incluida la presunta “muerte del arte” o su disolución” (68). En otras palabras, la historia de las vanguardias y los discursos en torno a ellas operan como condiciones de producción de los procesos arriba analizados; se trata de un bagaje de técnicas, temáticas, procedimientos, programas y reflexiones que, a su vez, se inscriben en una nueva coyuntura socio-histórica que, como señalaba Terán más arriba, se caracteriza por el pasaje, en el campo intelectual, de una relación cultural-política a otra político-cultural.

Respecto de la institución, la noción de *experimentación* también presenta una dimensión social que bien podría haber entrado en conflicto con la radicalización artístico-política en la que se vio finalmente involucrada. Eco (1988) advierte, siguiendo a Poggioli ([1962] 1964), que el experimentalismo se caracteriza por su voluntad de

hacerse aceptar; ofende pero con fines *pedagógicos*, en tanto busca que sus experimentos se transformen con el tiempo en norma. Por su parte, Poggioli indica:

(...) desde el punto de vista social, es hecho de gran interés, porque más que a la formación del artista tiende a la educación o, más aún, a la transformación del público. Desde este punto de vista toda vanguardia obra en sentido análogo a la acción, que en el campo de las artes del espectáculo tiende a ejercer una institución que se llama teatro experimental: el cual, de hecho, aspira a educar al autor y al actor futuros a través de la educación del espectador contemporáneo. Es, en el fondo, la educación de este último la que llega a ser el propósito principal (146).

Esta caracterización permite circunscribir el programa del Di Tella de modo preciso coincidiendo, además, con el análisis que tuvimos oportunidad de realizar en los capítulos precedentes a partir de las *Memorias ITDT* y otros documentos del CEA (obsérvese que, más allá de que este centro se atribuye para sí el carácter experimental, la noción termina por expandirse también, desde las palabras de Romero Brest, al Di Tella como sello institucional). Ahora bien, en una primera aproximación, y en la medida que la actividad pedagógica implica la transmisión de saberes socialmente consensuados, o sea que se trata de una actividad vinculada a la (re)producción de la tradición, el cometido educativo de la institución parecería oponerse al carácter crítico y disruptivo de las tradiciones y convenciones propio de las vanguardias. Sin embargo, como señala Masotta ([1969] 2004), entre las propiedades de la obra de vanguardia, se encuentra cierta susceptibilidad e información acabada a nivel de la historia del arte de tal modo que, no sólo abre un nuevo panorama de posibilidades estéticas, sino que simultáneamente niegue algo (negatividad radical que pone en duda los límites mismos de los grandes géneros tradicionales). En términos didácticos, entonces, no se trata tanto de reproducir conocimiento acerca de la tradición artística como de mostrar sus límites;

se trata de una actividad crítica, *desmitificadora* (como lo advierte el *arte de los medios de comunicación* de Jacoby y equipo, aunque aquí se agrega, vale aclarar, no sólo una reflexión acerca de la historia del arte y sus géneros tradicionales, sino también una mirada crítica al funcionamiento de los medios masivos de comunicación y su rol en la formación de opinión pública). Esta línea de trabajo pedagógico ha sido estudiada en los capítulos anteriores cuando analizábamos, por ejemplo, el ciclo de *happenings* organizados por el propio Masotta, entre otras actividades.

Sin embargo, cuando la crítica no sólo refiere a los géneros tradicionales de la historia del arte, sino que alcanza a la legitimidad cultural de la institución para cumplir con esa función, la crítica encuentra una primera restricción: el interés de la institución por su propia supervivencia. En este punto, la institución puede optar por modificar su funcionamiento, reelaborar sus principios, objetivos y campo de acción; como puede verificarse en las entrevistas realizadas por King ([1985] 2007), los directores de los Centros de Artes ofrecen diferentes propuestas y Oteiza, según podemos leer en el fragmento citado más arriba, también tenía sus propias estrategias.

La negativa de la institución por llevar a cabo aquellos cambios responde, como lo indicamos en el tercer capítulo, no sólo a factores económicos (problemas financieros), políticos (presiones por parte del gobierno *de facto*) y artísticos (radicalización y alejamiento de los artistas) externos, sino que manifiesta los límites de las propias *políticas culturales* de la institución que, articuladas en un primer momento con un proyecto político de amplio consenso social y cultural quedan, en un segundo momento (ante el panorama socio-político y cultural de mediados de los años 60 y principios de los '70) sin la legitimación ni el apoyo precedentes.

Conclusiones

A lo largo del capítulo pudimos analizar algunas lecturas de la noción de *(neo)vanguardia* en el campo de los estudios de historia y teoría del arte contemporáneo, así como en los enfoques culturales. Pudimos comprobar, asimismo, que se trata de un campo de múltiples enfoques, debates y polémicas, algunos de los cuales resultan aún hoy vigentes. Tuvimos oportunidad, también, de observar el modo en que la categoría se asienta y (re)produce en el campo artístico y teórico local desde la perspectiva de las experiencias llevadas a cabo en el Di Tella. Respecto de ello, la especial atención puesta en las jornadas de mayo del '68 nos permitió examinar diferentes desarrollos artísticos de los tópicos arte/vida y arte/política (ejes centrales del tema de la vanguardia) así como su impacto en la institución.

Las experiencias artísticas analizadas ponen en escena, como expresa Foster ([1996] 2001) respecto de las *vanguardias históricas*, una retórica *contextual* y *performativa*, en la medida que sus *ataques* al arte fueron sostenidos necesariamente tanto en relación con la trama socio-cultural y política de la época (elaborando dispositivos críticos respecto de los circuitos, los agentes y las formas del consumos culturales, las políticas represivas del gobierno *de facto*, el valor de la obra de arte), como en relación a los lenguajes, instituciones y convenciones de significación, expectación y recepción (y, en este sentido, y en el contexto de un mercado del arte internacional, el legado de las vanguardias de principios del siglo XX resulta insoslayable). Este *aspecto performativo* se abre, asimismo, en dos frentes: aquel de la *acción* sobre los propios recursos técnicos, temáticos, enunciativos, instalando una operatoria de permanente *puesta en abismo* de un discurso que se vuelve autorreflexivo

(en relación a su ejercicio) y autocrítico (respecto de la historia de los discursos que lo sostienen de modo intertextual); aquel de la *escena enunciativa* en tanto proceso efímero e irrepetible (las obras se *van haciendo* con la presencia o ausencia de la familia obrera, la multiplicación de los *graffitis*, la actualidad de las noticias, el encuentro fortuito del folleto y su destinatario en la vía pública, hasta su destrucción, por parte del propio artista)³² y en tanto interpelación de un *tú* interlocutor por parte de un *yo* enunciador.

En la estela del legado crítico, disruptivo y radical de las vanguardias, las experiencias de mayo del '68 en el Di Tella abren el abanico de posibilidades más allá de las disciplinas artísticas tradicionales para internarse en el campo de las *performing arts* y las *cultural performance*; la obra se abre como escenario donde se ponen en juego tanto las estrategias artísticas como las prácticas estéticas de sus espectadores. Si, como señalaba Subirats más arriba, el espectáculo define el carácter esencial de la cultura administrada en tanto realidad humana artísticamente configurada, las experiencias de aquel mayo del '68 también ponen en juego estrategias espectaculares con el propósito de desviar los discursos propuestos por el sistema cultural dominante.

Durante el recorrido de este trabajo formulamos una preguntas: ¿en qué términos puede definirse una praxis artística *después* de las vanguardias?, ¿en qué términos definir el espectáculo teatral en la *sociedad del espectáculo*? Respecto de la primera pregunta, apuntamos dos observaciones: en primer lugar, que la eficacia de una estrategia estética y política no puede ser medida sólo en términos de su éxito

³² Edgardo Vigo da cuenta del carácter imprevisible y efímero de las obras relatando que, cuando asistió a la muestra, se había encontrado con que la familia obrera no estaba (a causa de la indisposición de uno de sus miembros), que tampoco quedaban las huellas de los cuerpos estampados sobre la arena que formaba parte de la obra de Paska, que el teletipo de la obra de Jacoby no funcionaba y que el baño estaba siendo clausurado por la policía. Vigo, E. (s/f). "Experiencias 68 en el Di Tella". *El Día*. La Plata. En Longoni y Metsman ([2000] 2008: 117).

coyuntural, sino en la huella que deja como legado para el futuro y, en este sentido, las vanguardias han dejado una huella profunda en la historia del arte contemporáneo (esperamos haberlo demostrado). En segundo lugar, una actividad que no puede definirse desde la perspectiva de fronteras disciplinares precisas, que se vale de técnicas heterogéneas, provenientes de diversas esferas sociales y que intercambia objetos, historias y prácticas con la vida cotidiana, sin duda resulta una actividad escurridiza, de difícil definición, aproximarse a ella consiste, en este sentido, en abrir el debate a la complejidad del tema.

Respecto de la segunda pregunta, hemos dejado los espectáculos teatrales del CEA fuera del corpus de experiencias artísticas aquí analizadas. La exclusión fue deliberada y respondió a nuestra intención de llevar a cabo una reflexión acerca de nociones como *espectáculo*, *performance*, *acción*, *escena*, entre otras, más allá de los límites del teatro (si es que, después de lo desarrollado, podemos seguir sosteniendo límites entre las prácticas artísticas), comprobar su diversificación en múltiples experiencias estéticas, así como su capacidad para metaforizar y comprender ciertos procesos culturales y artísticos contemporáneos. ¿Qué elementos de análisis ofrece el espectáculo para llevar a cabo una reflexión de este tipo? Tal vez sea conveniente volver a su mínima expresión; Pavis, siguiendo a Artaud, caracterizaba el espectáculo en una doble acepción: por un lado, artificio y fugacidad; por otro, una articulación de elementos espaciales, temporales y kinestésicos como base del fenómeno teatral. Como puede verse, no ofrecemos una respuesta, sólo un punto de partida para la reflexión del próximo capítulo.

Capítulo 7: El espectáculo teatral y sus dobles

Introducción

En el capítulo anterior nos aproximamos al fenómeno histórico y teórico de las *vanguardias históricas* y las *neovanguardias* de la década del 60 y su relación con la noción de *espectáculo* con el propósito de indagar acerca de la relación entre las vanguardias y los fenómenos de entretenimiento y comunicación de la cultura de masas. Ciertamente, encontramos que dicha relación se articula fuertemente sobre la expansión de la noción de *espectáculo* y *performance* y ante ello buscamos, desde las *Experiencias 68*, analizar aquella expansión en el campo del arte, así como sus posibilidades críticas y disruptivas frente a los discursos dominantes y su apropiación y neutralización del legado de las vanguardias.

Es el turno de observar el modo en que este campo de problemas culturales, estéticos y artísticos se desarrollan dentro de los estudios teatrales. Para ello, este capítulo se organiza en dos secciones: la primera, realiza un recorrido por algunas de las nociones teóricas más relevantes a la hora de abordar la complejidad de los temas mencionados; la segunda, analiza algunos de los espectáculos realizados en la sala del CEA con el fin de articular aquellas reflexiones con el *programa de experimentación audiovisual Di Tella*.

El teatro después del drama

En el teatro occidental ha primado durante siglos un paradigma que Brecht calificó como *teatro dramático*. Según Lehmann ([1999] 2002), las categorías de *imitación* y *acción*, el lugar social dado al teatro a partir de su *función catártica* y, finalmente, una forma textual (el *texto dramático*) cuya hegemonía ha subordinado los elementos escénicos a una mera ilustración del drama escrito, han sido los pilares en la construcción histórica de esta forma teatral (26-27).

El modelo dramático de la representación *mimética* de la acción humana en un cosmos cerrado y totalidad autosuficiente constituye el ideal de la realidad (en tanto realidad humana) y el de la dialéctica de la Historia (en tanto proceso de síntesis, conciliación y progreso). Como puede verse, el drama resulta un modelo estético de fuertes implicaciones sociales (a partir del rol central que le otorga a la acción del individuo en la sociedad y en la historia) y epistemológicas (a partir de la posibilidad de representar y conocer la realidad humana a través del lenguaje, más precisamente mediante el diálogo escénico); Sin embargo, hacia fines del siglo XIX, los componentes del drama nunca antes problematizados se ven desestabilizados. A la crisis de la palabra, del sujeto, de la acción dramática y los cuestionamientos en torno a la compatibilidad entre el teatro y el drama, le seguirán, ya a principios del siglo XX, el rechazo a las formas escénicas tradicionales con la entrada definitiva del teatro en el siglo de la experimentación y la renovación tanto del texto dramático como de la escénica (Lehmann, 2002: 70-73).

El autor observa que se produce una *reteatralización* del teatro; en este proceso, la teatralidad será pensada como una dimensión artística independiente del texto

dramático y como proceso vivo (un *aquí y ahora* que difiere, a su vez, de las imágenes-movimiento del cine). Esta dimensión del *aquí y hora* como especificidad teatral será un redescubrimiento de la potencialidad escénica de primer orden para el *teatro posdramático*¹. Se trata, asimismo, de un teatro posbrechtiano, en la medida que se sitúa en ese espacio inaugurado por Brecht de la presencia del proceso de la representación en lo que se representa y por su demanda de un nuevo *arte del espectador*; pero, a diferencia de él, pone en crisis la noción de *fábula* y abandona el estilo político, la tendencia al dogmatismo y el énfasis en lo racional (Lehmann, 2002: 44). Si bien pueden rastrearse antecedentes en las vanguardias de principios y mediados del siglo XX, no será hasta 1970, con la omnipresencia de los medios en la comunicación social, cuando el *teatro posdramático* adquiera una presencia escénica internacional como respuesta a estas nuevas formas comunicacionales y a su propia tradición dramática².

A partir de ese momento, el *teatro posdramático* demandará a los textos en qué medida pueden constituir un material adecuado para la realización teatral. Ya no busca la totalidad de una composición estética que se presenta como construcción coherente, separándose, de esta manera, del criterio de unidad y síntesis. Descubre, asimismo, un nuevo territorio de exploración en la *performance*, una presencia nueva en el *performer* y establece un paisaje teatral multiforme más allá de las formas centradas en el drama; diversidad que no implica, por otro lado, la desaparición del teatro dramático, sino una coexistencia de formas nuevas y tradicionales (Lehmann, 2002: 84). Al respecto Cornago señala:

¹ Si bien presenta rasgos internos y contextuales propios de la llamada *posmodernidad*, el término apunta a una problemática específica dentro del campo teatral que atañe, justamente, a esa relación *naturalizada* entre el teatro y el drama. (Lehmann, 1999: 32-33). También en Cornago, 2005 y 2006.

² El teatro neovanguardista (como el absurdo y el teatro-documento) sacrifica, según Lehmann, cada uno a su manera ciertos elementos de la representación dramática pero conservan la conexión texto-representación propia del teatro dramático. (Lehmann, 2002: 84).

(...) el teatro posdramático no define un estilo o poética, sino un tipo de práctica teatral, un modo de concebir la creación escénica y el fenómeno teatral, un *modus operandi* que como tal delimita una manera de trabajar, de entender la relación entre los distintos elementos escénicos, y entre ellos con la propia palabra”. (Cornago, 2005: 178)

En otro recorrido historiográfico, Dort plantea la problemática relación entre el texto y la escena como un paulatino proceso de *emancipación*: del texto, como aquello para lo que la escena resulta sólo una *traducción*; de la escena, como *unidad orgánica*, *obra de arte total* en la que todos los elementos quedan subordinados al trabajo del director. La *teatralidad*, entonces, es pensada desde la escena, una escena que ya no descarta el texto, sino que lo adopta como uno más de sus signos. Signos en *competencia*, a la *deriva*, de *imposible conjunción*.

Ya no se trata de saber quien ganará, si el texto o la escena. Su relación hasta puede no ser pensada en términos de unión o de subordinación, no más que las relaciones entre los elementos componentes de la escena. Lo que se crea es una competencia, una contradicción que se despliega ante nosotros, los espectadores. La teatralidad entonces, ya no es solamente ese espesor de signos del cual hablaba Roland Barthes³. Es también la deriva de esos signos, su imposible conjunción, su confrontación ante la mirada del espectador de esta representación emancipada. (Dort, 1997: 47)

Esta caracterización del juego de los signos escénicos acerca la propuesta de Dort a la noción de *teatro posdramático*:

Los diversos lenguajes escénicos, como la acción, los gestos o la palabra, la creación de imágenes o el movimiento, no tienen una función representacional de un material textual previo, sino que se construye sobre un sistema de relaciones de oposición y contraste entre ellos. De este modo, cada uno de los

³ El autor se refiere a: Barthes, Roland, 1964, “Le Théâtre de Baudelaire”, *Essais critiques*, Paris, Seuil.

lenguajes se hace más visibles, y con ello políticamente más activo en cuanto a su especificidad estética. (Cornago, 2005:177)

El teatro contemporáneo, *emancipado y posdramático* pone en escena un proceso de cambio con respecto a la tradición teatral occidental y moderna. Proceso de transformación sucedido no sólo en el campo del teatro, sino de las disciplinas artísticas en general; tendencia que Lehmann caracteriza en tres etapas: *autorreflexión*, *autonomización* de los sistemas expresivos y *separación* de las respectivas tradiciones artísticas, proceso estrechamente vinculado a la aparición de nuevas tecnologías mediáticas y sus efectos en los modos de percibir y pensar el mundo. Ante las formas transparentes y objetivantes que han desplegado esas nuevas tecnologías, el arte contemporáneo pone en escena las operaciones constructivas de su propio lenguaje llevando a cabo una reflexión más amplia acerca de los procesos sociales de significación. El teatro, arte conformado por una pluralidad de lenguajes, ha tenido que revisar las jerarquías establecidas a lo largo de su tradición hasta el punto en que todos los lenguajes, en igualdad de condiciones, operan como *polifonía significativa abierta en dirección al público* (Dort, 1997: 45)

Teatralidad, *performance*, intermedialidad

a. *Performance*

Como observamos en el capítulo anterior, la noción de *performance* se aplica a múltiples campos de la cultura (*cultural performance*). En lo que respecta al campo artístico, a su vez, podemos indicar dos campos de aplicación: por un lado, aquel de las

artístico, a su vez, podemos indicar dos campos de aplicación: por un lado, aquel de las *performing arts*⁴ (donde disciplinas como las artes visuales, la música, la danza, el teatro, el cine, el video-arte, encuentran un punto de encuentro en un amplia gama de experiencias donde prima la idea de suceso, evento y acción). Por otro lado, una aplicación específicamente teatral a partir de una reflexión comparativa entre las nociones de *puesta en escena* y *performance* que, además de nutrirse del campo de investigación y actividades de las *performings arts*, constituye un punto de inflexión respecto a las concepciones teatrales tradicionales de los procesos de producción de sentido, así como del rol del director. Como puede verse, el campo de investigación y práctica de la *performance* resulta muy diversificado y productivo; una aproximación a cada una de las líneas de trabajo completarán mejor el cuadro de situación.

Schechner (2000), por ejemplo, señala que el objeto de los estudios de la *performance* incluye el juego, el ritual, los deportes, las artes (música, danza, teatro), las actividades de la vida cotidiana, las prácticas jurídicas, médicas, entretenimientos populares y medios de comunicación. Teniendo en cuenta la expansión de la noción de *performance*, su estudio conlleva necesariamente la aplicación interdisciplinaria de diferentes metodologías y herramientas de análisis como las de las ciencias humanas, biológicas y sociales, de la historia, de los estudios de género, del psicoanálisis, etc.

Dice Schechner (2000):

⁴ La *performance* como práctica artística es retomada luego de la segunda guerra mundial (tiene algunos antecedentes en eventos y festivales realizados por las *vanguardias históricas* de principios del siglo XX), en Estados Unidos, Europa, Japón y también Latinoamérica. La producción artística en este territorio pronto se ve acompañada por el interés de la crítica de arte. En la década del 70, el *Departamento de Graduados de Drama* de la *Universidad de New York*, toma la *performance* como objeto de estudio académico para cambiar de nombre, en la década de los 80, para llamarse *Departamento de Estudios de la Performance*. Durante esta década los estudios sobre *performance* se asienta en todo el mundo y crecen los centros académicos, actividades y publicaciones sobre el tema: *Conferencia Mundial sobre Ritual y Performance* *The Centre for Performance Research*, los estudios antropológicos de teatro de Eugenio Barba, *Performance Studies Internacional*, *Theater Drama Review*, entre otros. Cfr. Schechner (2000: 11-20).

Los estudios de *performance* son *inter* (en el medio, intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales) y por esos, inherentemente inestables, resistiendo y rechazando toda definición fija. La “pureza” no constituye su valor. El campo es más dinámico cuando opera entre el teatro y la antropología, el folklore y la sociología, la historia y la teoría de la *performance*, los estudios de género y el psicoanálisis, las instancias reales de *performance* y la *performatividad*, etc (...) Aceptar el *inter* significa oponerse a establecer ningún sistema fijo de conocimiento, de valores, o de temas. Los estudios de la *performance* son inconclusos, abiertos, multívocos y auto-contradictorios (19)

El campo de las *performing arts* (término que hemos desarrollado en los capítulos anteriores desde la perspectiva de autores como Páez y también desde las *Memorias ITDT*), por su parte, encuentra en el trabajo de Stiles (1996) las principales líneas de su desarrollo histórico. Según la autora, las *live actions* han tenido diferentes definiciones: *happenings*, *fluxus*, *acciones*, *rituales*, *demonstraciones*, *arte directo*, *arte destrucción*, *arte evento*, *body art*, etc. Las *visual art performance*⁵ emerge entre la pintura gestual y la atención del proceso del cuerpo en la producción de arte ejemplificada en el concepto de intermedia (énfasis en la intersección, entre los medios, espacios, sin embargo, que no representan una fusión).

Ahora bien, ¿cuáles serían las características que permiten reunir prácticas y esferas culturales tan diversas como un desfile militar y un evento artístico? Schechner (2000) señala:

(...) la base teórica subyacente (sobre la idea de *performance*) son las actividades humanas -sucesos, conductas- que tienen la cualidad de “conducta restaurada”, o “conducta practicada dos veces”; actividades que no se realizan

⁵ Para una breve historia de la *visual art performance* podemos señalar, desde mediados de los años 50, los diferentes eventos, acciones e instalaciones que realiza el grupo japonés Gutai; las *action paintings* de Georges Mathieu en Europa y Jackson Pollock en Estados Unidos; la utilización de cuerpos femeninos como *living brushes* de Yves Klein; las acciones de la *Internacional Situacionista*; las *multimedia performance* realizadas conjuntamente por John Cage, R. Rauschenberg, M. Cunningham, D. Tudor y C. Olson; los *happenings* de Alan Kaprow y el *kinetic theater* de Carolee Schneemann; las experiencias de Wolf Vostell y Fluxus; los vivo-dito del artista argentino Alberto Greco a principios de los años 60, entre otros. Cfr. Stiles (1996).

por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*. Ese proceso de repetición - ausencia de "originalidad" o "espontaneidad"- es la marca distintiva de la *performance*, sea en las artes, en el juego, la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual, el juego (13).

Esta definición presenta cierta conflictividad con algunas *performance* que hacen hincapié en su naturaleza efímera, sin que las mismas se realicen más de una vez (el caso de los *happenings*, por ejemplo, en los que se cuenta con la participación espontánea del público). Sin embargo, analizando con detalle la propuesta de Schechner, aparece la idea de *conducta restaurada*, dando cuenta, creemos entender, del carácter representacional, de *puesta en escena*, que implica para él toda *performance*. Si bien el *performer* no representa nadie distinto de él mismo (personaje) al modo del teatro tradicional; su conducta presenta una serie de acciones *programadas* socialmente. Habría, por lo tanto, determinadas reglas de comportamiento esperadas y reproducidas tanto si se las cumple como si se las infringe (toda trasgresión implica la existencia de reglas). Puede decirse, finalmente, que "los estudios de la *performance* trabajan (...) separando y conectando seres humanos y las telas de significación que nuestra especie sigue tejiendo" (Schechner, 2000: 19). Es justamente ese entramado de signos lo que atraviesa la conducta humana, ya sea cotidiana como artística, y es en ese universo de significación donde las conductas son convencionalizadas y (re)producidas.

Por otro lado, Besalier (1993) propone la siguiente aproximación al fenómeno de la *performance*:

(...) consiste menos en copiar o en representar la realidad que en captar sus fuerzas y en revelarlas, en hacer sensibles en sí mismos el tiempo y la duración de las cosas, en explicar la tensión que recubren lo banal y lo cotidiano. Con la particularidad de que la agudeza de esta percepción es tanto más fuerte cuanto más tenemos conciencia de la fugacidad del acontecimiento, de su carácter efímero, de su precariedad (134).

Esta definición señala la distancia crítica que ofrece la *performance* respecto a la representación, en la medida que la acción puesta en juego desarticularía lo cotidiano, expone lo prohibido, lo banal, provoca la repulsión y la atracción de zonas no visibles en las prácticas y discursos sociales. También Stiles (1996) apunta sus observaciones en esta dirección:

El arte de la *performance* desafía a las miradas tradicionales de las artes visuales, el artista pone en escena tópicos como el SIDA, la homosexualidad en una forma que no sólo implica la propia experiencia biográfica sino también toca las experiencias de los espectadores. En este sentido la *performance* captura las contradicciones políticas y los conflictos de su propio período histórico de forma vívida, amenazando el *status quo*, la supresión de discordia y el control y administración de los cuerpos (694)

Finalmente, la aproximación de Pavis (2007) a la noción de *performance* y su comparación con la noción de *puesta en escena* permite no sólo visualizar un umbral histórico en el que el director escénico se consagra como figura central de la producción teatral en occidente (a fines del siglo XIX), sino también en cierta concepción de la composición escénica que obtura otros sentidos y otras prácticas. Mientras que la noción de *puesta en escena* y su desarrollo en lengua francesa apunta al pasaje del texto a la escena, formando un sistema de signos estrecha y coherentemente coordinados entre sí por el director; la noción de *performance* y su desarrollo en lengua inglesa indica el proceso de producción de una acción en el acto de su enunciación.

La crisis del paradigma dramático y de su ilusión escénica así como el desarrollo de las *performing arts* pondrá también en tela de juicio aquella concepción de *puesta en escena* en tanto sistema de signos estructurados coherentemente desde el punto de vista de su lógica dramática/literaria. En este sentido, la noción de *performance* se vuelve una

herramienta teórica y práctica que permite flexibilizar los mecanismos compositivos del teatro y extender su campo de acción al juego y al mundo y apartarse del universo cerrado y autónomo de la ficción teatral tradicional.

b. Teatralidad

Féral (2003) ofrece un recorrido histórico del desarrollo del término que bien vale la pena reseñar. No resulta casual que el relato comience con el cuestionamiento del paradigma dramático durante el siglo XX en tanto revisión de las matrices de dramaticidad, pero también del género canónico de aquel paradigma: el naturalismo, así como la hegemonía de su literatura dramática por sobre la escena. En la medida que la práctica escénica comienza a alejarse del texto dramático, empieza también a reformular el lugar de la escena en tanto campo específico de la actividad teatral. A su vez, en la medida que comienzan a difuminarse las fronteras entre las disciplinas artísticas y la teatralidad de expande hacia otras prácticas (danza-teatro, *performance*, etc.) se vuelve más difícil definir alguna especificidad, lo que, sin embargo, obliga al teatro, a un trabajo de redefinición de sí.

Según Féral (2003), las investigaciones en torno a la noción oscilan entre un enfoque amplio y otro cerrado. El primero apunta a considerar la teatralidad más allá de teatro, en otras formas artísticas y en la vida cotidiana. El segundo, en cambio, dirige su atención hacia el lenguaje teatral y sus convenciones en tanto lenguaje independiente tanto del texto como de la realidad extraescénica.

La condición de la teatralidad sería, según la autora, la identificación o creación de un espacio *otro*, distinto al cotidiano, creado por la mirada del espectador que queda,

por este acto fuera de aquel espacio. Se trata, entonces, de una mirada activa que constituye la condición de posibilidad de la teatralidad. Dicha condición se enuncia como un proceso de observación/reflexión (con sus operaciones perceptivas y cognitivas) entre observador y observado que puede generarse tanto desde una escena que convoca la mirada, como desde el espectador que recorta una porción de realidad para mirarla desde la perspectiva de la teatralidad.

En lo que respecta al teatro, su teatralidad descansa en el actor, en su condición de ser a la vez él y ser otro, relación dinámica sobre la que las distintas poéticas a lo largo de la historia del teatro han reflexionado ampliamente. La mirada del público, a su vez, también es doble: cree en la realidad de ficción y a la vez sabe que no es real. El juego actoral se distingue, asimismo, por tratarse de una acción consciente por parte del participante, como así también un conjunto de reglas que ofrecen un marco de acción tanto para el espectador como para el intérprete. Un *encuadre* o *umbral* que le permite al sujeto pasar del aquí a otra parte, a la ficción. Todas las reflexiones acerca de los límites éticos del arte respecto de la trasgresión de la integridad física y moral del *performer* y del espectador señalan justamente este problema de los marcos de la representación.

Finalmente, la noción de teatralidad posee, tanto en el ámbito teatral como en el lenguaje cotidiano, una connotación negativa: se la vincula con la falsedad, la impostura, la falta de sinceridad, a unos comportamientos exagerados, al exceso de efectos. En el otro extremo, la teatralidad es leída como un acto de ostentación de la propia maquinaria de representación. Como pudimos ver en el capítulo anterior, desde la crítica del ilusionismo de una estética naturalista, este señalamiento del proceso de producción se instala no sólo como estrategia estética, sino sobre todo como estrategia

política frente a la naturalización de los procesos de producción de sentido. Al respecto dice Cornago (2005^a)

Bajo este paradigma de la teatralidad y su concepción de la realidad como sistemas de representación en funcionamiento se despliega la cultura moderna. Esto implica un modo de entender la realidad a partir de sus limitaciones, desde la consciencia explícita del vacío que subyace a cada sistema de representación. Sobre esa fractura abierta por la distancia de teatralidad crece el pensamiento contemporáneo. (s/n)

c. *Intermedialidad*

En una primera aproximación a la relación entre los medios de comunicación y el arte, dos tópicos aparecen recurrentemente: por un lado, la utilización de nuevas tecnologías de la información y del entretenimiento puestas al servicio de la obra multimedia; por otro lado, y a partir de las características de dichas tecnologías, las formas que adquiere el vínculo obra de arte/espectador. La historia de las artes escénicas no es ajena a esta problemática que, sumada al borramiento de las fronteras disciplinares en prácticas escénicas de difícil clasificación, ponen la relación actor/espectador y a las coordinas espacio/temporales del espectáculo en el centro de la reflexión y la producción escénica de las últimas décadas.

Construido sobre la base de la noción de *intertextualidad*, el término *intermedialidad* alude a los intercambios entre los medios de comunicación y su impacto en la representación teatral (Pavis, 1998^a: 251). En este sentido, los medios de comunicación y el teatro, aunque heterogéneos en sus soportes, materia expresiva, circuitos de producción y recepción son puestos en relación con el fin de explorar las posibilidades comunicacionales y expresivas del teatro a la luz de los desafíos que le ofrecen los medios masivos de comunicación y del entretenimiento en la *sociedad del espectáculo*.

ofrecen los medios masivos de comunicación y del entretenimiento en la *sociedad del espectáculo*.

Si consideramos el lugar central del desarrollo técnico-científico en los proyectos sociales y políticos que atraviesan la modernización cultural de la segunda posguerra (desarrollos que incluyen desde la carrera armamentística, hasta la exploración del espacio exterior, pasando por el avance de las telecomunicaciones a nivel planetario, de la informática y la cibernética) parecería que, en la medida que la tecnología (en tanto conjunto de técnicas y artefactos, pero también experiencias y vínculos sociales, configuración de cuerpos, subjetividades y lenguajes) atraviesa los umbrales epistemológicos, éticos y estéticos históricamente establecidos, el arte contemporáneo pone en tensión (como lo hicieron las *vanguardias históricas*) su relación con la tecnología y con la vida. Mientras que la reflexión y la práctica del arte de principios del siglo XX estarían más vinculadas a la industrialización y a su imaginario maquínico, después de la Segunda Guerra Mundial el pensamiento y trabajo artístico en torno a la tecnología se vuelca fuertemente hacia los medios masivos de comunicación. En este sentido, las tematizaciones y operaciones en torno a la televisión, el *comic*, el cine y la moda en la sala del CEA proponen una concepción *intermedial* como respuesta (crítica o apologética) al paisaje tecnológico de su época.

No son pocos quienes desestiman esta utopía interactiva, entre ellos Brea (2002) quien, citando a su vez a Paul de Man, señala: “la dificultad de la lectura nunca debe ser menospreciada” (118). No sería, entonces, el conjunto de saberes y operaciones materiales en función de determinado resultado (la *técnica*) lo que estaría en juego, sino las diversas formas materiales y organizacionales en que se gestionan dichas técnicas en vista a regular el contacto entre el productor y el receptor en un contexto social, cultural

e histórico determinado, o sea, el *dispositivo* (Traversa, 2001). Lo que vuelve más o menos interactiva a una tecnología es su programa de *lectura*; y lo mismo puede decirse de un espectáculo teatral, en donde también deberán ponerse en funcionamiento diversas estrategias de *cooperación textual* en vistas a la configuración de determinado programa de lectura.

En términos generales, la figura del artista/autor (como singularidad creativa, figura de autoridad con respecto al conocimiento y manejo de los lenguajes y los materiales tradicionales del arte y sus productos) entra en crisis junto a la noción humanista y moderna del *Hombre* (Sibilia 2006). En la actualidad, el trabajo creativo no es pensado como una actividad especializada y jerarquizada socialmente, sino que pone al espectador en igualdad de condiciones con respecto al uso de herramientas y lenguajes en un intercambio *horizontal* de prácticas y experiencias estéticas.

Como señala Machado (2000), en la actualidad ya no importa tanto determinar si un holograma, un espectáculo de telecomunicaciones o un software de composición musical pueden ser considerados arte; lo que importa es considerar que la existencia de esas obras y su inserción en la vida social ponen en crisis los conceptos tradicionales sobre el fenómeno artístico (*obra de arte, artista/autor, espectador/lector*) y sacuden antiguas certezas en el plano epistemológico exigiendo la reformulación de los conceptos estéticos. Sin embargo, hay que considerar, a su vez, que también existen estrategias articuladas para producir una informatización integral de la sociedad, de transformar al gran público en receptores de las innovaciones técnicas (la *sociedad del espectáculo* también como *sociedad de la información*). Quienes estarían a cargo de esa tarea, en muchos casos, son los artistas (en tanto *operadores de lenguajes, exploradores de fronteras, recreadores de formas*); y, en términos generales, el campo del

arte/diseño, aún legitimado y jerarquizados por una sociedad que, a la vez que pone en marcha políticas culturales en pos de una mayor participación de los consumidores en la experiencia estética, también desarrolla instituciones, lenguajes y tecnologías de disciplinamiento y control de esos mismos consumidores por vía de la comunicación y el entretenimiento estetizados.

En este panorama, la actividad artística se vuelve contradictoria: por un lado, se trataría de revolucionar el concepto de arte, absorbiendo constructiva y positivamente la tecnología, pero también se trataría de volver sensibles y explícitas las ideologías (en tanto fundamento tecnocientífico de los nuevos mecanismos de control del capitalismo postindustrial) que subyacen en muchos de esos proyectos tecnológicos. “Incluso es bastante probable que las dos perspectivas, con todos sus matices, intermedios y divergentes, convivan dialécticamente dentro de cada obra en particular” (Machado 2000: 241).

En la denominada *sociedad del espectáculo*, la metáfora teatral (naciones tales como *teatralidad*, *performatividad*, *espectáculo*, *puesta en escena*, entre otras) adquiere diversos significados: la espectacularización de la vida cotidiana, su artificialidad, su falsedad, su condición virtual, e incluso *poshumana* (Sibilia, 2006). En este contexto parecería que toda acción política, ya sea en términos de una política cultural institucional, como de en los una *micropolítica* de las *tácticas* (De Certeau [1990] 2007) de los espectadores/consumidores/usuarios, no puede quedar ajena al paisaje tecnológico de su época. En este sentido, Pavis (2001) observa que en el análisis del fenómeno teatral contemporáneo el problema de los medios de comunicación en tanto *contexto* e *intertexto* resulta clave a la hora de reflexionar acerca del esquema de *cooperación textual* del lector/espectador. El desafío reside, entonces, en establecer un

vínculo entre la obra y los medios de comunicación, en concebir una teoría de la *intermedialidad* que nos permita acceder a la obra desde nuestro conocimiento del mundo a través de esos medios.

El teatro ofrece, además, otra respuesta a esta lógica cultural: se trata del *cuerpo intermedio* del actor que, en el *aquí y ahora* de la representación teatral, logra instalar (a pesar de la regularidad que le impone la máquina) su presencia evanescente y singular, su ritmo humano. Se trata, a su vez, de un *aquí y ahora* que instala otro ritmo humano, con la copresencia del cuerpo deseante del espectador. Paisajes tecnológicos mediante, la experiencia estética entendida como conocimiento sensible, somático, se resiste a abandonar la escena cultural contemporánea y encuentra en el teatro algo de su dimensión vital.

d. El teatro y sus dobles

El doble es un tema literario y filosófico infinitamente variado. El teatro recurre a él muy a menudo dado que, por su naturaleza de arte de la representación, siempre nos muestra al actor y a su personaje, el mundo representado y sus representaciones, los signos a la vez referenciales (“imitan” o “hacen hablar” al mundo) y autorreferenciales (remiten a sí mismos, como todo objeto estético). (...) Entre la identidad y la alteridad, igualmente irrealizable, el personaje está siempre, como el teatro, buscando a su doble. (Pavis, 1998^a: 142)

Ciertamente, el pensamiento teatral moderno está signado por la idea del *doble*. Resulta, sin embargo, que mientras que para la tradición realista/naturalista, el teatro es el *doble* de la realidad extraescénica y, en tanto realidad de *segundo grado*, dependiente del texto dramático y de la realidad exterior, posee un régimen epistemológico, axiológico y estético de menor jerarquía respecto de aquellos, la puesta en crisis de la noción de *drama* (con su relación jerárquica escena/texto/realidad) por parte del *teatro posdramático*, reconfigura, también esta noción del *doble*. No sólo la escena se

reteatraliza haciendo ostensibles sus procesos y mecanismos de producción, sino que la realidad pierde su estatuto de verdad y objetividad incuestionable para dejar al descubierto sus propios dispositivos de representación (*performativos, mediáticos y teatrales*). La apertura del teatro hacia otras disciplinas artísticas y prácticas estéticas da por resultado, asimismo, la aparición de otros *dobles*, cuyo carácter representacional, escénico (escena/sala), co-presencial (actor/espectador) y/o efímero vuelve inestable la propia identidad teatral. Podríamos decir, entonces, que entre la identidad y la alteridad irrealizable, teatro y realidad redefinen sus tradicionales posiciones respecto de la idea del *doble*.

¿Qué respuestas ofrece la sala del CEA y sus espectáculos frente a aquel paradigma *posdramático* y a su redefinición radical del teatro contemporáneo? La pregunta apunta no sólo a analizar de forma sistemática algunas de las experiencias realizadas en el Di Tella, sino también a reflexionar acerca de las producciones escénicas que, durante los años 60, constituyen un importante antecedente histórico para el desarrollo de programas escénicos futuros.

El CEA y sus espectáculos

Tras la presentación de *Lutero* (1965)⁶, espectáculo teatral con el que se inaugura la sala del CEA, su director, Jorge Petraglia, estrena ese mismo año *El desatino* (1965)⁷ de la dramaturga argentina Griselda Gambaro. Con importantes repercusiones mediáticas, el Di Tella publica también el texto dramático bajo su sello

⁶ *Lutero* (estrenada el 6 de mayo de 1956). Texto de John Osborne, versión española de Gabriel Rúa (seudónimo de Leal Rey) y dirección de Jorge Petraglia.

⁷ *El desatino* (estrenada el 28 de agosto de 1965). Prólogo y funciones en Anexo 8. La obra de Griselda Gambaro en su conjunto ha sido ampliamente estudiada tanto en Argentina como en el exterior. Cfr. Pellettieri (1989, 1997^a, 2003); entre otros.

editorial y el espectáculo gana el *Premio 1965* de la revista *Teatro XX* en los rubros de mejor obra argentina, mejor director y mejor actriz. En el *Prólogo* del libre publicado por la Editorial ITDT, Villanueva explica:

No es una obra de reproducción pura. No es una obra de imaginación pura. Todos los acontecimientos en ella son reales, mejor aún: cotidianos. Pero esos personajes, esos gestos, esas reacciones, esas motivaciones mismas, están llevadas a sus últimas consecuencias.

(...) de toda esa exasperación de lo cotidiano, de lo normal, surge una especie de demostración por el absurdo. Surge lo ridículo y lo trágico encimados. Surge lo terriblemente cómico que es "El Desatino".

Ese doble juego de lo cotidiano (y se trata aquí de lo cotidiano de la conducta) elevado a sus últimas consecuencias de vulgarización y colocado luego en una situación fuera de serie, es, en definitiva, el juego que es "El Desatino"⁸.

Como puede leerse, la obra expone los límites de la cotidianidad y sus convenciones; desde una lógica absurda, la normalidad adquiere el signo de lo ridículo y lo trágico. Se trata de un joven (Alfonso) con un pie aprisionado en un extraño artefacto, víctima de su propia madre, amigo y esposa, quien al ser liberado por un joven obrero que entra en su vida accidentalmente, muere. Según la autora, *El Desatino* es "una crítica aguda a la docilidad del hombre, a la concesión cotidiana que lleva en última instancia, a la pérdida de su libre determinación o de la muerte"⁹.

Resulta, sin embargo, que tanto la representación de la realidad como de la conducta humana por parte del espectáculo (entre otros de la misma tendencia) no encuentran una aprobación unánime, volviéndose tema de debates estéticos e ideológicos dentro y fuera del campo intelectual a lo largo del período. Entre ellos, los de *Teatro XX*, cuyo desenlace, a raíz del *Premio* otorgado a la obra, lleva a la revista a su cierre. En su carta de renuncia a la publicación Espinosa señalaba lo siguiente:

⁸ Cfr. Anexo 8.

⁹ En Aubele, Luis Ángel (1966, octubre). "El desatino". *Estudios*, pp. 629-630.

Debo destacar mi absoluta disconformidad con ciertas distinciones y con algún procedimiento utilizado. No considerar la dirección de Augusto Fernández y Roberto López Pertierra para "Fin de diciembre" de Ricardo Halac, me parece una monstruosidad crítica; aquella significó la búsqueda de un estilo para nuestro teatro y la conquista de una homogeneidad interpretativa como no hubo muestra en 1965. Premiar como mejor obra a "El desatino", de Griselda Gambaro, es inclinarse hacia la abstracción, hacia el escamoteo de la realidad, hacia lo irracional que, hoy, en nuestro medio, en nuestra particular situación histórica, es optar por lo reaccionario. (...) Como entiendo que es profunda mi discrepancia con una actitud tan importante como es la de premiar la actividad teatral del año, actitud que compromete a la revista en pleno y que es signo de su orientación (o de su desorientación) me separo de su núcleo directivo de manera manifiesta y pública¹⁰.

La misma revista publica un año antes la siguiente crítica:

"El desatino" debe ser el más importante comentario sobre la condición humana que el teatro argentino ha entregado en mucho tiempo. (...)

En "El desatino" no hay personajes positivos ni contrapuestos, en mayor o menor medida todos tienden a ilustrar una aguda crítica sobre una cuestión de carácter que impulsa al hombre a refugiarse en prejuicios heredados, que lo inhiben para revisarlos, que le hacen adaptar su vida, y hasta su muerte, a esos prejuicios, llámense tradición, institución, o simplemente principios.

(...) pero por sobre todo "El desatino" es fundamentalmente Teatro, y la mecánica absurda que Griselda Gambaro eligió para su formulación no es una inútil presunción de actualidad, sino el lenguaje a que obligan las características del argumento, el distorsionado enfoque de los personajes, las incontables implicancias de su planteo y, principalmente, el raro sentido del humor de la autora; porque aún por encima de sus grandes méritos intelectuales y formales, "El desatino" contiene en alta dosis un ingrediente casi siempre desechado por nuestra reciente dramaturgia, a veces demasiada imbuido de apriorística trascendencia: el humor¹¹.

Obsérvese que ambos comentarios apuntan tanto a la relación teatro/realidad, como al lenguaje teatral puesto en juego (ambos leídos desde la perspectiva de la coyuntura socio-cultural); sus conclusiones, sin embargo, resultan opuestas. Puede advertirse en estas críticas, como trasfondo más o menos explícito, algunos de los debates ideológicos analizados en el tercer capítulo respecto del proyecto modernizador

¹⁰ Espinosa, Pedro (1966, 3 de marzo). "Dos renunciadas". *Teatro XX*, año II, n° 19, p. 15

¹¹ Andrés, Jorge H. (1965, 2 de septiembre). "Originalidad y humor". *Teatro XX*, año II, n° 15.

que atraviesa el período: la búsqueda de un estilo propio (nacional) en contraposición a la reproducción acrítica de modelos foráneos en boga.

En último lugar, respecto de la perspectiva *posdramática* y de la *teatralidad*, arriba desarrolladas, *El desatino* ofrece un buen ejemplo de las experiencias que, durante aquellos años, se oponen al modelo referencial e ilusionista del teatro realista tradicional con una serie de estrategias de teatralización (maquillaje, vestuario, escenografía, interpretación de los actores, trama absurda)¹² que ponen al descubierto el carácter convencional no sólo del teatro sino, sobre todo, de las reglas que rigen las relaciones sociales, sus principios morales y sus instituciones. Mientras que el carácter convencional del teatro apunta a los aspectos humorísticos y lúdicos de la *performance* escénica, la mirada respecto de las convenciones sociales, en cambio, apunta a revelar sus aspectos siniestros, así como la inercia, la comodidad y la cobardía que, tras los prejuicios, eximen al sujeto de la responsabilidad de su propia libertad.

Lehmann ([1999] 2002) advierte, sin embargo, que este *teatro del absurdo*, a pesar de abandonar la coherencia propia de la acción dramática tradicional (su causalidad lógica y su significación), no renuncia a las unidades clásicas del drama; o sea, la dominancia del texto y lo discursivo, el conflicto entre los personajes, la acción y la representación (grotesca) del mundo como totalidad autosuficiente. A pesar del *sinsentido*, la obra buscaría mostrar, con una nueva luz, la realidad más allá de las interpretaciones y de la causalidad arbitraria (78-79).

¹² “La puesta en escena de Jorge Petraglia (impecable, como actor, en el papel de Alfonso) se ajusta rigurosamente a estas nociones, y alcanza la categoría de ejemplar en su género: la dislocada elocución de los actores, las caracterizaciones feroces, la invención sin pausa, acreditan el acierto directivo. Aunque Lilián Riera, como la madre, se convierte en el hit del espectáculo: desgredada, pintarrajeada, alucinante, es un esperpento goyesco, una Parca demencial, un monstruo infatigable e inolvidable”. En: “Danza macabra” (1965, 7 de septiembre). *Primera Plana*, Año III, N° 148, p. 56-57.

Tanto el humor como la estilización del lenguaje teatral serán las búsquedas de dos de los espectáculos estrenados al año siguiente: *El niño envuelto* (1966)¹³, de Norman Briski y *Bonino aclara ciertas dudas* (1966)¹⁴, de Jorge Bonino. Se trata de trabajos unipersonales¹⁵ fuertemente apoyados en las capacidades histriónicas de sus actores/directores (en el caso de *Bonino aclara...*, el propio Bonino es también su autor). Las críticas hacen especial foco en este aspecto:

Una vez más (como en *Historias para ser contadas*, o *Correveydale*) la carta de triunfo del niño envuelto puede ser esa capacidad de insinuarse, invasora e irresistiblemente, en la intimidad del público, que Briski conoce y domina casi con prepotencia, en un estilo inusual para los actores argentinos pero, una vez más también, esa facilidad corre el riesgo de convertirse en el mayor enemigo de la hondura de su labor. Dueño de una imagen absolutamente singular, Briski vive un momento de tensa expectativa en su carrera: convencer al público del dinamismo y el poder de sorpresa de esa imagen, o ser devorado por ella¹⁶.

El viperino público porteño de los estrenos suponía con desgano, que iba a poder engullirse de un bocado a ese cordobés desconocido, seguramente amateur: no había ningún dato para sospechar lo que sucedió, el martes de la semana pasada, en la sala del Instituto Di Tella. Buenos Aires no recuerda, quizás, otra ovación como la de esa noche, ni otra fiebre como la que hizo abalanzarse sobre el tablado a media platea, ni el paseo triunfal del artista por toda la sala, levantado en andas, entre bravos y sollozos de regocijo¹⁷.

Como puede leerse, ambas críticas apuntan al fenómeno del *showman*, a sus destrezas interpretativas, su carisma, a la fascinación del público. Este aspecto vuelve a aparecer en los casos de Graciela Martínez (*¿Jugamos a la bañadera?*, 1966) y Nacha Guevara (*Anastasia querida*, 1969), y registra un fenómeno singular: el de la

¹³ *El niño envuelto* (estrenada el 18 de marzo de 1966). Programa y funciones en Anexo 8.

¹⁴ *Bonino aclara ciertas dudas* (estrenada el 19 de octubre de 1966). Programa y funciones en Anexo 8

¹⁵ Salvo por la breve aparición de una actriz en vivo (alegoría de la maestra) en el caso de *El niño envuelto*. Obsérvese que según el programa del espectáculo la actriz es Ann Moss, pero en la crítica del espectáculo se menciona a Mónica Yuste. Cfr. "Buster Keaton jr." (1966, 29 de marzo). *Primera Plana*, Año IV, N° 170, p. 83-84.

¹⁶ "Buster Keaton jr." (1966), op. cit.

¹⁷ "Nace una estrella" (1966, 25 de octubre). *Primera Plana*, Año IV, N° 200, p. 81

performance del actor y su vínculo con el espectador como ejes centrales del análisis del espectáculo.

En el caso de *El niño envuelto*, este encuentro actor/espectador puede resumirse en las siguientes palabras de una de sus críticas: “(...) el desafío que se plantea Briski con *El niño*, es nada menos que la narración de una vida en términos dramáticos, renunciando por completo a la anécdota, apelando a esa subjetividad sensorial del espectador que parece urgente despertar”¹⁸.

Como está indicado en la sinopsis del espectáculo, el mismo relata la vida de Niño Envuelto, desde su nacimiento, sus juegos, su escolarización, los enfrentamientos con la realidad y el castigo social¹⁹. El dispositivo cinematográfico instalado en el escenario (dos pantallas donde se proyecta en simultáneo la misma escena desde distintas perspectivas), su interacción con la acción *en vivo* y la banda sonora (Bartok, Satie, diversos efectos sonoros, entre otros²⁰) parecería apuntar, más que a una rigurosa cronología biográfica, a crear un efecto multimedia de impacto sensorial y emotivo. Respecto de ello, la gacetilla institucional señala:

En “El Niño Envuelto” se utilizan a fondo las posibilidades técnicas de dicha sala que permiten la integración dramática de diversas formas del espectáculo. El cine, las imágenes proyectadas, una cuidadosa banda sonora y la actuación en vivo, conforman un espectáculo vertiginoso lleno de imaginación y gracia poco común²¹.

La utilización del lenguaje audiovisual se encuentra vinculada con un aspecto metadiscursivo del espectáculo: el homenaje a Buster Keaton que se anuncia en el programa. La crítica toma nota de ello y señala:

¹⁸ “Buster Keaton jr.” (1966), op. cit.

¹⁹ Cfr. Anexo 8.

²⁰ Ibidem.

²¹ Gacetilla del *El Niño envuelto* (s/f). En Caja de actividades del CEA, Archivo ITDT.

Quizás el mejor premio para esta versión de Keaton por Briski (“Este ha sido mi defectuoso homenaje a Buster Keaton “dice el actor al finalizar el espectáculo), sea el clima de melancolía que ese final termina de fijar, el clima que impone discreción hasta a las carcajadas. Sobre todo, porque en esos estados intermedios navega la poesía, que no se deja atrapar por las definiciones: Keaton lo sospechaba y Briski ha demostrado compartir esa sospecha²².

El clima de melancolía que menciona la crítica (y también de cierto patetismo) se organiza no sólo a partir de la figura convocante de Keaton, sino también con el contraste entre el despliegue y el ilusionismo audiovisual y una escena despojada y anti-realista al punto de enfrentar al actor y a su público con la *desnudez* de la luz de sala y la soledad del monólogo; la crítica observa al respecto: “el largo monólogo sobre el banco de la escuela -a plena luz de sala, agresivamente expuesto al patetismo: una situación que pocos actores argentinos podrían soportar-“²³.

Podemos decir, en este sentido, que todos los elementos colaboran en la configuración de un relato discontinuo (pantalla/escena), en la revelación de los resortes ilusionistas (la representación con la luz de sala, el monólogo) y también en la desmitificación de los símbolos y las convenciones de la socialización del niño (parodia de los relatos oficiales sobre la maestra, la escuela, la madre, los héroes de la historia, la colonización de América y la vaca como tema de composición escolar).

En el caso de *Bonino aclara...*, el espectáculo se estructura en una serie de *scketches* donde el actor interpreta una conferencia de geografía, una fiesta de cumpleaños, el acto cotidiano de levantarse y ducharse, nuevamente una clase magistral y finalmente, un discurso de agitación de cara a la platea. La crítica²⁴ destaca la construcción de un lenguaje ininteligible (una mezcla de jergonza, rumano y español

²² “Buster Keaton jr.” (1966), op. cit.

²³ Ibidem.

²⁴ “Nace una estrella” (1966), op. cit.

que deja transparentar, sin embargo, sus significados) que acompaña la acción, unos pocos elementos escénicos y una banda de sonido (*jazz*, Bach, Palito Ortega) que funciona como complemento. El detalle acerca de los gestos y los desplazamientos escénicos dan cuenta, asimismo, de una *performance* disparatada y muy ágil, cuyas mayores virtudes consisten tanto en abandonar la anécdota en pos de la construcción de climas e intensidades, como en el aprovechamiento de los sobreentendidos que desencadenan el *gag* y la risa. Como puede verse, la crítica no procura reponer una fábula, tampoco extraer alguna reflexión respecto del mundo, en cambio, se detiene minuciosamente en el trabajo corporal y vocal del actor y su interacción con los demás sistemas significantes (iluminación, música, objetos), así como en sus efectos sobre el espectador. Asoma el *aquí y ahora* de la representación así como del *placer* del espectador en un discurso crítico que no deja de sentirse algo perplejo ante el fenómeno:

¿Qué queda como saldo? Es difícil plantear racionalmente lo que es sobre todo un profundo llamado a la irracionalidad. Por eso, la labor del crítico se resiente por falta de elementos... Sólo podemos hablar de “una grata sensación”, de las ponderables dotes de actor de Jorge Bonino y, por último, de una puesta en escena tan gratamente insólita como todo el espectáculo en conjunto²⁵.

Al igual que una de las críticas de *El Desatino*, aquí también se caracteriza al espectáculo como un llamado a lo irracional, aunque, a diferencia de aquella, ésta prefiere suspender el juicio (racional) crítico y confesar la grata e insólita sensación que le produjo a su autor. Tenemos, entonces, un espectáculo que, al igual que el de Briski, se organiza a partir de una fuerte teatralización de sus sistemas expresivos y de una *performance* escénica centrada en efectos de comicidad disparatada como interpelación directa al espectador. Quedan fuera de estos espectáculos la estructuración lógico-

²⁵ “Palabras, palabras, palabras...” (1966, 10 de noviembre). *Vosotras*.

causal de la fábula y sobre todo la configuración de un *personaje* a imagen y semejanza del hombre moderno (con su identidad psicológica y moral). Tanto *Niño envuelto* como el hombre vestido de traje blanco, camisa negra y corbata plateada a lo largo de todo el espectáculo no son más que *tipos* humanos que representan situaciones, roles y relaciones sociales fácilmente reconocibles.

Muchas de estas características volvemos a encontrarlas en *¿Jugamos a la bañadera?* (1966)²⁶, de Graciela Martínez, espectáculo de danza unipersonal que combina secuencias audiovisuales e improvisación musical en vivo. En primer lugar, y como señalamos anteriormente respecto de los espectáculos unipersonales de Briski y Bonino, también aquí la crítica destaca su *performance* escénica; aunque, a diferencia del primero, Martínez logra, en su rol de directora, superar a la bailarina:

Durante más de una hora, en el escenario no hay más que Graciela Martínez. Sin embargo, varias docenas de diapositivas, un baterista excepcional, algunos monstruos y una historieta de Copi se desplazan sin pausa por allí: pero es ella la que los convoca, los ordena en su tiempo, los presta su cuerpo, los ubica o los elimina en un auténtico ejercicio de divismo, donde las fallas pesan menos que la totalidad.

(...)

Pero no hay otro milagro que una evidencia perturbadora: la de un *metteur-en-scène* femenino y apabullante, que a veces fagocita a la coreógrafa e, inclusive, a la bailarina. Cuando deja paso al excelente Néstor Astarita en un solo improvisado de batería (no antes no después, sino en el preciso instante en que el espectáculo necesita ese ritmo libre para redondear el equilibrio), se comprueba que ésa es la verdadera sorpresa que Graciela Martínez puede mostrar en Buenos Aires: su conocimiento del espectáculo, la madurez creadora que le permite subordinar la interpretación a un libre concierto de los elementos dramáticos en el espacio²⁷.

Mientras su trabajo como *metteur-en-scène* no parece ser motivo más que buenos augurios, su *performance* como bailarina y coreógrafa merecen, por el contrario,

²⁶ *¿Jugamos a la bañadera?* (estrenada el 15 de julio de 1966). Programa y funciones en Anexo 8.

²⁷ "La coordinadora de sí misma" (1966, 26 de julio de 1966). *Primera Plana*, Año IV, N° 187, p. 85.

algunas reflexiones acerca de la especificidad del lenguaje utilizado; en este sentido, una crítica señalará: “Se trata de danza o de pantomima, cosa que también se nos ha ocurrido preguntarnos, no interesa, pero sí señalar el justo eco que encontró en el público, primero un poco sorprendido y en seguida, hasta el final, entusiasmado”²⁸.

Al igual que el proceso histórico de crisis y reelaboración de los fundamentos del teatro reseñados al comienzo de este capítulo, la danza presenta, durante el siglo XX, un recorrido análogo que va de la reformulación del lenguaje del ballet clásico, pasando por la fundación y el ciclo de la danza moderna de entreguerras hasta llegar, durante los años 60, a una nueva etapa de desarrollo teórico/práctico en el horizonte del trabajo interdisciplinario de las *performing arts* y la reconceptualización de la relación arte/realidad (Tambutti, s/f). Otra crítica señala este fenómeno del siguiente modo:

No puede pedirse a G. M. “*élévation*” o “*giros*”; basta con que le permita a Copi una historieta, con que las diapositivas de Sonino, Rivas o Alvarado la muestren en otro momento de sus tentaciones, riéndose de todo el mundo para que se comprenda que tampoco puede llamársela bailarina. Sus ideas literarias tienen apenas soluciones plásticas, pero como conjuga constantemente la sorpresa con la ironía y le añade la burla y el encanto, se despreocupa de los aplausos y de los bellos peinados, y de Petipa, y de todo lo que solicita siempre a las bailarinas; podría pensarse que su anti-danza, o contradanza, o peri-danza es una expresión muy nueva, o muy vieja, del baile que ella posee para sorprender a todos los que la vieron en Estados Unidos, Londres, París o México. Entre el Gran Ballet de Leningrado, que conocerá Buenos Aires durante este mes, y G. M. existe la misma distancia que entre un gliptodonte y el inquilino del cuarto piso “A”. Esa es, precisamente, la distancia que quiere marcar Graciela Martínez²⁹.

La crítica instala dos tópicos relevantes para las instancias de reelaboración del lenguaje que acabamos de mencionar: la introducción de la cotidianidad en la escena de danza y la reformulación de un cuerpo para la danza. Quedan atrás los temas mitológicos y folklóricos, así como los seres etéreos del ballet clásico y otro tanto

²⁸ L. M. H., (1966, Jueves 14 de julio) “Hay carácter en las versiones de Graciela Martínez”. *La prensa*.

²⁹ Malinow, Inés (1966, Domingo 7 de agosto), “Graciela Martínez. El ahogado y la Bañista”. *El Mundo*.

ocurre con las temáticas y personajes de la danza moderna. De la cotidianidad se introducen sus objetos que, en el caso de Martínez, no funcionan como simples objetos referenciales, sino que constituyen parte de su propuesta de *Danza Actual* que incluye no sólo la composición coreográfica, sino la elaboración y/o selección de sus objetos, de los decorados, vestuario y música. En el caso de *¿Jugamos a la bañadera?* se trata de objetos prosaicos como una bañadera volcada hacia el público, un triciclo, una escalera, una valija y una cama que, sin embargo, “se jerarquiza por el modo de empleo, notablemente expresivo”³⁰.

Sobre el cuerpo entrenado y disciplinado de la bailarina, así como sus cánones de belleza, Martínez ofrece una mirada una mirada burlona y que en el caso de *¿Jugamos a la bañadera?* se cristaliza en el cuadro N° 8, *Giselle*, donde la bailarina yuxtapone el vestuario de un jugador de rugby (de la cintura para arriba) con un tutú de ballet (de la cintura para abajo). También utiliza máscaras y las críticas reseñan composiciones coreográfica (en éste y otros espectáculos anteriores) que recrean formas corporales monstruosas y deshumanizadas.

Sobre este trabajo coreográfico y multimedia se imprime, también, un elemento teatral que la crítica identifica con el drama de la siguiente manera:

(...) durante la breve temporada que ofreció en el Di Tella, todos pudieron comprobar que Graciela Martínez había continuado sus búsquedas, que no renegaba de las imágenes plásticas, pero que comenzaba a avanzar hacia las estructuras teatrales, en breves *sketches* a veces argumentales, pero siempre dramáticos, y a la vez humorísticos.

Un universo simbólico, pero abierto a la fantasía de cada espectador, una reflexión irónica y dolorida sobre el hombre y el mundo se desprende de los 90 minutos de *¿Jugamos a la bañadera?*³¹

³⁰ “Originales creaciones de Graciela Martínez” (1966, Lunes 18 de julio). *Clarín*.

³¹ “La coordinadora de sí misma” (1966), op. cit.

Puede verse, de esta manera, un movimiento inverso al realizado por el teatro; mientras las búsquedas *posdramáticas* se apartan de las formas argumentales tradicionales (ya sea las dramáticas como las humorísticas), la danza avanza sobre ellas con el propósito de reformular, también ella, su propio lenguaje.

Un fenómeno clave en la visualización y el impacto cultural de estos recorridos y exploraciones artísticas durante la época serán los *happenings*, particularmente su breve aunque intensa explosión mediática durante 1966. Recordemos que, como señalábamos en el tercer capítulo, el Di Tella juega un importante papel en la difusión local del nuevo fenómeno artístico con algunas experiencias en este campo, incluido un ciclo de conferencias y *happenings* dirigido por Oscar Masotta denominado *Acercas (de): "Happenings"*. Dentro de este ciclo el propio Masotta realiza un *happening*, *Para inducir el espíritu de imagen* (1966)³², sobre el que reflexiona: "(...) de crítico, o de ensayista, o de investigador universitario, me convertiría en *happenista*. No sería malo - me dije- si la hibridación de imágenes tuviera al menos como resultado intranquilizar o desorientar a alguien"³³ (Masotta, [1967] 2004: 307).

Inspirado en un *happening* de La Monte Young³⁴ visto por Masotta mismo durante ese año en Nueva York, el *happening* en cuestión tendrá un sentido *pedagógico*

³² *Para inducir el espíritu de imagen* (realizado el 26 de octubre de 1966). Programa y funciones en Anexo 8.

³³ Oscar Masotta es una de las figuras más destacadas del campo cultural argentino entre los años 50 y 70. Luego de abandonar la carrera de Filosofía se vincula con la vida universitaria desde su periferia, su bohemia. Del estructuralismo y el interés por las producciones artísticas experimentales, Masotta se concentra en el estudio y la difusión del psicoanálisis en Argentina y España, donde muere en 1979. Al respecto: Masotta (2004), Longoni (2004), Longoni y Mestman (2007).

³⁴ Masotta no indica cuál es el título del *happening* en cuestión, pero en una pormenorizada descripción señala: "Había en este espectáculo sin tiempo una mezcla intencionada -para mi gusto un poco banal- de orientalismo y electrónica". (Masotta, [1967] 2004: 299). A pesar de esta opinión, Masotta rescata un elemento que retomará para su propio *happening*: la experimentación acerca de la percepción, en un trabajo de escisión de uno de los sentidos (el auditivo) y de la escucha de un sonido de alto volumen, continuo y ensordecedor.

en la medida que su realización dentro de una institución oficial³⁵ le permitiría introducir las manifestaciones de vanguardia en el ámbito cultural local. El *happening* posee, como veremos, muchos puntos de contacto con la experiencia realizada por Oscar Bony años después en *Experiencias 68*, denominada *La familia obrera* y de la que nos hemos ocupado en el capítulo anterior. En esta ocasión, Masotta contrata a un grupo de *extras* que, parados contra una pared bajo un fuerte haz de luz serán observados por unos espectadores que, al igual que los *extras*, deberán escuchar un sonido continuo de alto volumen. El relato del *happening* es el siguiente:

Entonces comencé a hablar. Les dije [a los espectadores], desde el sillón, y de espaldas, aproximadamente lo que había previsto. Pero antes les dije lo que estaba ocurriendo cuando ellos entraron a la sala, que les estaba pagando a los viejos. Que ellos me habían pedido cuatrocientos y que yo les pagaba seiscientos. Que yo les pagaba a los viejos para que se dejen mirar, y que la audiencia, los otros los que estaban frente a los viejos, más de doscientas personas, habían pagado cada una doscientos pesos para mirar a los viejos. Que había en esto un círculo, no demasiado extraño, recorrido por el dinero, y que yo era el mediador. Después vacié el matafuego³⁶, y después apareció el sonido alcanzando muy rápidamente el volumen elegido. (...) Contra la pared blanca, el ánimo achatado y aplastados por la luz blanca, cercanos unos a otros y en hilera los viejos estaban tiesos, prestos a *dejarse mirar* durante una hora. El sonido electrónico daba mayor inmovilidad. Miré hacia la audiencia: ellos también, quietos, *miraban* a los viejos.

Cuando mis amigos de izquierda³⁷ (hablo sin ironía; me refiero a personas que tiene la cabeza clara, al menos respecto a ciertos puntos) me preguntaron, molestos, por la significación del *happening*, les contesté (...) *Mi happening*,

³⁵ En un primer momento se pensó hacer el ciclo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, pero se suspende por el golpe de Estado del general Juan C. Onganía al frente de la autodenomina *Revolución Argentina*. Se realiza unos meses después en el Instituto Torcuato Di Tella. Con respecto a los fines pedagógicos, Masotta señala: "(...) comienzo a pensar lo contrario con respecto a esos fines pedagógicos; sobre la idea de introducir lo que hay de disolvente y de negativo en un género estético nuevo a través de la imagen positiva de las instituciones oficiales" (Masotta, [1967] 2004: 306).

³⁶ La utilización del matafuego tenía, según Masotta, dos motivos: uno práctico, para asegurar al público que no había peligro de incendio; el otro estético, porque consideraba que el vaciamiento de un matafuego representaba un espectáculo de una cierta belleza. (Masotta, [1967] 2004: 304).

³⁷ El artículo que relata la realización de *happening* lleva por título *Yo cometí un happening* debido a la polémica que se instala en el campo intelectual del momento, cristalizada en las opiniones del epistemólogo Gregorio Klimovsky (publicadas en el diario *La Razón* del 16 de diciembre de 1966): "Ningún intelectual puede perder el tiempo haciendo full time en la confección del *happenings* mientras las dos terceras partes de la población mundial (...) están muriéndose o padeciendo hambre" (en Longoni, 2004:25).

repito, ahora, no fue sino “un acto de sadismo social explicitado³⁸”. (Masotta, [1967] 2004: 311-312)

Como puede leerse, el *happening* comienza con un relato del propio Masotta a los espectadores en el que les explica lo que ocurrirá a continuación (o sea, se vuelve ostensible la naturaleza del evento: *esto es un happening*), así como de lo que acaba de ocurrir (los mecanismos económicos puestos en juego); los espectadores, por lo tanto, se encuentran prevenidos acerca de la naturaleza del evento y de su desarrollo. En segundo lugar, el espacio de los que *se dejan mirar* y los que *miran* es contiguo, pero de estatutos diferentes: mientras el primero es el espacio de la *exhibición*, el segundo es el de la *contemplación*. El primer espacio se convierte (por la mirada proveniente del segundo espacio) en un *espacio otro*, en espacio de representación. Finalmente, la descripción del conjunto de *viejos tiesos y amontonados* crea el efecto de *serie*, de *objetos*.

A su vez, el relato del *happening* se instala como una *mirada oblicua* que transforma a ambos espacio (el del espectador y el de los *viejos*) en otra escena, ya no la del *happening*, sino la de sus mecanismos de funcionamiento. Masotta, en tanto mediador de los circuitos de la mirada y del dinero, equipara a ambos grupos a través de una inmovilidad que los objetualiza y los vuelve, de esta manera, *piezas intercambiables* de ambos circuitos simbólicos. La distancia de esta mirada teatral respecto del funcionamiento del sistema de intercambio socio-económico abre una fractura sobre estas representaciones sociales, pone de manifiesto sus límites, su perversión; el efecto es, como señala Masotta, “un acto de sadismo social explicitado”.

³⁸ Obsérvese que Bony ofrecía una explicación similar cuando señalaba respecto de *La familia obrera*: “La obra estaba fundada sobre la ética y yo asumí el papel de torturador” (en Longoni y Mestman [2000] 2008: 109).

Por un lado, los *viejos*; se trata de personas que el propio Masotta caracteriza como “de cierta edad, de mal aspecto, mal vestidas” (308) que contrata en una agencia de colocaciones para *extras*. El autor señala que en principio había pensado contratar personas de extracción *lumpen*, pero que luego, recordó otro espectáculo realizado en el Instituto por Leopoldo Maler, donde unas mujeres que actuaban con aspecto grotesco “denotaban, muy claramente, su origen social: clase media baja” (307). La idea central, resulta ser, entonces, la contratación de un grupo de baja extracción social. “Me sentí un poco cínico [continúo el autor] pero tampoco quería hacerme muchas ilusiones. No me iba a tomar por un demonio por este acto social de manoseo que en la sociedad real ocurre cotidianamente” (309). Finalmente, una reflexión respecto del oficio del actor plantea, de modo sintético, el estatuto de la representación teatral y la trasgresión de ciertos límites éticos que transformarían a esta *performance* en un *acto de sadismo social explicitado*: “Me preguntaron por la indumentaria (...) les contesté que se disfrazaran de pobres, pero que no se maquillaran... No todos me obedecieron del todo: la única manera de no ser totalmente objetos, totalmente pasivos, era, pienso, para ellos, hacer algo que tuviera que ver con el oficio de actor”. (310)

Por otro, los espectadores, que pagan por mirar el *espectáculo* de unos *viejos de clase media baja, disfrazados de pobres*, que habían ido a trabajar *por destajo* (307-310) y que simplemente se exhiben frente a ellos. Son las representaciones sociales acerca del arte, de su consumo y de los juicios estéticos lo que se expone para su reflexión. Al igual que en la obra de Bony, además, pone en tela de juicio el lugar social del espectador, denunciando su rol (sádico) en los circuitos de mirada/dinero. Como señala Sontag ([1961] 1984): “Como en la tragedia, toda comedia necesita una cabeza de turco, alguien que sea castigado y expulsado del orden social miméticamente

representado en el espectáculo. (...) En los *happenings*, esta cabeza de turco es el público” (301-302).

Cuatro espectáculos de la siguiente temporada ofrecen otras perspectivas acerca de las búsquedas escénicas del Di Tella. El primero, *Danza ya*³⁹ (1967) con dirección y coreografía de Susana Zimmermann, se trata de una propuesta de danza en una línea bastante diferente del trabajo de Martínez. En esta oportunidad, el espectáculo apunta a la improvisación, al trabajo interdisciplinario de un grupo de artistas de procedencia heterogénea y a la convocatoria de participación del público. El programa reseña estas características de la siguiente manera:

Esta es una experiencia de creación grupal, que se realiza en el mismo momento en que usted participa de ella. Bailarines, actores, músicos, poetas, artistas plásticos, se han reunido para realizar una comunicación total a partir de determinados estímulos que funcionan como marcos referenciales.

Algunos de estos estímulos son de la realidad cotidiana, otros, son producto de una elaboración estética más compleja, pero todos tienen una respuesta vivencial, en este preciso momento, ya⁴⁰.

Se trata de estímulos pautados que se activan en el momento de la representación y que la directora desglosa en: climas musicales, poéticos, situaciones dramáticas, movimiento puro, elementos escenográficos, dinámicas y energías, situaciones intra-grupos, luminotécnicos. Cada situación se estructura, a su vez, en tres partes: entrada en clima, intervención del estímulo y participación del espectador. Como se puede ver, hay pautas específicamente vinculadas al movimiento y la danza; otras, por el contrario, ofrecen elementos dramáticos, visuales, poéticos, etc. en una propuesta que extiende las fronteras del campo disciplinar y reelabora la noción de *coreografía*.

³⁹ *Danza ya* (estrenada el 19 de septiembre de 1967). Programa y funciones en Anexo 8.

⁴⁰ Cfr. Anexo 8.

La práctica del mundo del espectáculo contemporáneo elimina las fronteras entre el teatro hablado, el canto, el mimo, el video, la danza-teatro, la danza, etc. Así pues, debemos prestar atención a la melodía de una dicción o a la coreografía de una puesta en escena. Y ello es así porque toda interpretación actoral, todo movimiento en el escenario, toda organización de los signos posee una dimensión coreográfica (Pavis, 1998: 96)

Esta *dimensión coreográfica* no implica ya aspectos específicamente kinestésicos, sino que apela a una percepción multisensorial, sinestésica, desde la cual el espectador también se mueve, aún sentado en su butaca. Como señala Pavis (2001):

(...) la mirada de espectador (...) también es siempre un poco haptogénica: toca con los ojos; su cuerpo sólo está aparentemente inmóvil y pasivo, pero imita interiormente la tactilidad y la gestualidad. Sólo hay comprensión cuando ésta vuelve a ejecutar imaginariamente los movimientos y activa los esquemas corporales (162)

Una crítica toma nota de este fenómeno indicando:

(...) hay algo que envuelve profundamente al espectador y derriba la valla invisible que hay en los espectáculos convencionales entre el escenario y el público, valla en la cual se basa el aplauso. Podría afirmarse que “Danza ya” está emparentado con el psicodrama, donde una realidad no planificada previamente se convierte en un hecho viviente que obliga al espectador a sentirse comprometido con él. También se puede sostener -como lo señaló un espectador el martes último- que se halla inspirado en las “Correspondencias” insinuadas por Baudelaire, puesto que sonidos, colores, palabras y formas van buscando su enlace en ese esfuerzo conjunto de bailarines, músicos, limonotécnicos y dibujantes.

El carácter espontáneo de la experiencia impide al crítico juzgarla como algo estable. En lo mejor que ella tiene, es casi indescriptible. No invita a opinar, sino a participar de ella⁴¹.

Una vez más, el crítico asume no tener herramientas para analizar una experiencia de este tipo, cuestión que ya hemos visto en otras oportunidades y que plantea un aspecto significativo para el campo de los estudios de artes escénicas: la crítica va *a la zaga* de la práctica, el desafío es doble: por un lado, aceptar que sus

⁴¹ Dayed (1967, Martes 17 de octubre). “Danza Ya en el Di Tella: original propuesta de Susana Zimmerman”. *Clarín*.

instrumentos de análisis son insuficientes (lo que desestabiliza su rol social como formador de opinión pública), por otro, abrir su propio campo de reflexión y escritura a la experimentación de nuevos abordajes críticos.

El segundo trabajo de la temporada, *Aventuras 1 y 2* (1967)⁴², de Alfredo Rodríguez Arias, nos da la oportunidad de analizar la incidencia del arte *pop* en la escena del Di Tella, aspecto que apareció superficialmente respecto del espectáculo de Martínez (una mirada *irónica y dolorida sobre el hombre y el mundo* -como señalaba una de sus críticas- mediante la utilización de sus objetos prosaicos, de su música popular y sus imágenes de historieta). También el espectáculo de Rodríguez Arias se vale de los lenguajes y técnicas de la cultura de masas, incluida la moda y su repertorio de figurines e imágenes publicitarias como modo de reformular, también, la función del vestuario. Se destacan, en este sentido, dos aspectos: por un lado, la incorporación de los productos de la industria del entretenimiento y las comunicaciones como propuesta estética del espectáculo; por otro, una ruptura de las convenciones realistas de la relación representación/realidad. En su programa Raúl Escari explica este segundo aspecto:

Todo relato teatral se constituye a partir de una serie de elementos que guardan entre sí una estricta correspondencia; así, la expresión verbal del dolor viene acompañada invariablemente de un movimiento corporal equivalente.

En *Aventuras*, no existe relato teatral, no se nos quiere "contar" nada. La deliberada -e inteligente- elección de una anécdota simple, carente de todo interés dramático, no deja lugar a dudas. Lo que propone esencialmente, al desconectar los elementos constitutivos del lenguaje teatral -cuya correspondencia necesaria indicamos y a partir de la cual habría que definir el signo teatral- es una toma de conciencia de estos elementos en tanto elementos determinantes del mensaje teatral.

(...)

En última instancia, lo que muestra *Aventuras* es un verdadero modelo del hecho teatral donde cada elemento, luego de aislarse rigurosamente de los otros, establece con ellos un sistema de relaciones elementales: de este modo, el gesto

⁴² *Aventuras 1 y 2* (estrenada el 6 de octubre de 1967). Programa y funciones en Anexo 8.

va a duplicar la información verbal proponiendo con ello una confrontación de los diversos planos de la comunicación escénica⁴³.

La crítica⁴⁴, observará, respecto de la primera parte del espectáculo, una disociación gratuita que se queda en una organización rítmica que no logra superar el valor de un *rompecabezas desarmado*. Se trata de una anécdota simple y estereotipada: unos héroes espaciales y una diosa se preparan para defenderse de una invasión. La historia, sin ningún tipo de progresión narrativa, avanza estructurada en cuadros unidos por *música ye ye* que no logra, según la crítica, romper con la monotonía de una representación escénica que incluye una especie de ballet de muñecos mecánicos, voces despersonalizadas y palabras que se convierten en pura sonoridad cuando se modifican las acentuaciones y entonaciones convencionales. La segunda parte, en cambio, parecería resolver de modo más coherente aquel primer intento fallido:

En la segunda (Aventuras 2), la historia entra y sale de los personajes, encarnada en ellos o como una simple referencia. El espectáculo se pone frente al espejo y se transforma en la idea de ese espectáculo, y su doble, la información de sus secretos. Adoptando la función descriptiva, el actor no habla, pronuncia: “En la casa donde vive el personaje las paredes son de vidrio. Está montada sobre grupo de rocas pintadas de verde brillante, las habitaciones avanzan sobre el bosque tocando las ramas de los árboles. Las hojas se pegan contra el vidrio y luego se reflejan sobre la caja de espejo que divide a los cuartos”. Las piruetas estructurales se complican y enriquecen. Los actores, que en la primera parte eran el sostén de supuestos personajes, abandonan ahora esa exclusividad y juegan, alternativamente, como relatores o protagonistas de una aventura que cada vez está más lejos del escenario. Entonces sí el espectáculo quiebra su estructura convencional en todos los frentes y propone al espectador una vertiginosa tarea intelectual, tan fascinante como un partido de ajedrez con piezas humanas. La mejor manera de asistir a ese juego de desdoblamientos es participar en él, perseguir sus mecanismos internos y reconstruir la figura del fenómeno teatral.

⁴³ Cfr. Anexo 8.

⁴⁴ “El rompecabezas” (1967, 17 de octubre). *Primera Plana* Año V, N° 251, p. 66.

En su trabajo sobre arte *pop*, Masotta ([1967]⁴⁵ 2004) señala que su rasgo sobresaliente en la crítica de las convenciones realistas; ya no se trata de informar acerca de la realidad o de representarla, sino que se trata de representar lo representado que, en el mundo contemporáneo, no es otra cosa que los productos de la cultura de masas.

En el interior de culturas como la nuestra, fuertemente trabajadas de imágenes producidas por la TV, por el cine, los “afiches”, la publicidad, los artistas pop nos han enseñado a afirmar eufóricamente esta realidad visual –que sólo es real a condición de ser simbólica-, para aprender, al contacto mismo con los objetos de la producción social y del consumo, los principios de un cambio histórico del gusto y de una ruda y valedera revolución estética (116).

Este optimismo del autor resultaba, como tuvimos oportunidad de desarrollar en el tercer capítulo, un tema polémico para la época, presentando posiciones tanto *apocalípticas* como *integradas* (Eco [1965] 2008) respecto de la cultura de masas. En el caso de Masotta ([1967] 2004), las operaciones del *pop* sobre la cultura de masas tienen un importante sentido político que no debe ser descartado por los intelectuales interesados en hacer política:

(...) ¿como hay que entender esa correlación de la que hablábamos, entre arte pop (vuelto hacia los contenidos sociales sólo a condición de dejar a la vista las características de la transmisión de esos contenidos) y el desarrollo de hecho del pensamiento contemporáneo: esa preocupación que, como se ha dicho, logra a veces arrancar a los intelectuales de la política para volverlos hacia la investigación de los lenguajes? (187)

El tercer espectáculo, *Cuarto de espejos* (1967)⁴⁶, realizado por el grupo TIM Teatro (de Rosario), con dirección de Carlos Mathus, elabora en una clave distinta aquel trabajo autorreflexivo acerca del propio quehacer teatral. Como señala su programa, el tema del espectáculo es la preparación de un espectáculo “sin tiempo, con espacios sin

⁴⁵ Versión original: Masotta O. (1967). *El pop-art*. Buenos Aires: Columba.

⁴⁶ *Cuarto de espejos* (estrenada el 18 de febrero de 1967). Programa y funciones en Anexo 8.

límites; con superposiciones de la realidad con los proyectos, con los recuerdos; con la visión desde diferentes ángulos de la misma cosa, con la reiteración absurda de situaciones sin peso⁴⁷. Se trata de una pieza de *teatro en el teatro*, sólo que en lugar de llevar a escena una fábula que se articula lógica y causalmente dentro de otra fábula desestabilizando, aunque sin romper, en definitiva, con las unidades dramáticas de personaje, conflicto y coherencia narrativa, *Cuarto de espejos* se construye fragmentariamente, sin llegar a establecer con precisión qué elementos pertenecen a la ficción dentro de la ficción; o mejor aún, si existe alguna separación entre ambos niveles de ficción. Una crítica comenta al respecto:

Es como si todo el mundo se hubiera precipitado sobre esa estrecha lonja que es el tablado del Di Tella, convirtiéndolo en una sucursal del Aleph (el punto legendario que contiene al universo íntegro, con sus mudanzas), o como si un naufragio hubiera abandonado en la costa el equipaje de una compañía de cómicos trashumantes ¿Quiénes habitarán esos utensilios, esos tinglados, esos fragmentos de escenografía, esos espejos? Acaso los fantasmas de los actores muertos en el naufragio; y los espectros invaden el escenario, interpretan fragmento de su repertorio, ensayan otros, se visten y desvisten, hacen el amor o lo parodian -melancólicas larvas sin sustancia-, se cuelgan de trapecios, se calzan pelucas, sacan fotografías pornográficas, se matan y se odian con maniática perfección y alevosía.

Esa es una interpretación posible, entre mil o un millón. (...)

El guión de Mathus (sobre el cual actores, iluminadores y escenógrafo bordan variantes en cada función) no es más que un pretexto para trabajar en la investigación de las posibilidades del escenario como lugar donde puede suceder cualquier cosa⁴⁸.

La concatenación de las diferentes situaciones apunta, en conjunto, a la convocar sensaciones visuales, auditivas más que operaciones racionales; la crítica señala, sin embargo, algunos tópicos que se van hilvanando a lo largo del espectáculo:

(...) el sexo y la muerte, la desdicha y la gloria, la displicencia y el sadismo, la poesía y el horror, [como] una sola y misma cosa, infinitamente enroscada y

⁴⁷ Cfr. Anexo 8.

⁴⁸ "Cuando termina el verano" (1967, 28 de febrero). *Primera Plana*. Año V, Nº 218 p. 64.

desenroscada con movimientos alternados, alrededor de una trémula palpitación que se llama vida, y que se enciende y se apaga sin cesar pero intermitentemente.⁴⁹

Se trata, sin embargo de una tentativa poética que se resiente, según la crítica, por cierto esteticismo estéril y decadente frente a lo que ésta considera que debería ser un segundo paso de la experimentación del TIM: un sentido litúrgico y ceremonial de la escena⁵⁰.

Sobre el antecedente de *Artaud 66*, realizado en el Di Tella durante la temporada 1966 y la creciente circulación de material crítico en torno a las experiencias de Jean Genet, Peter Weiss, Peter Brook, el Teatro Pánico de Jodorowsky, Topor y Arrabal, el *Teatro Laboratorio* de Jerzy Grotowski y el *Living Theatre* (como pudimos estudiar en el cuarto capítulo de este volumen), así como de diferentes experiencias a nivel local, un conjunto de espectáculos toman la posta de desafío lanzado por aquella crítica teatral en dirección a la investigación de los orígenes sagrados, rituales del teatro y su resignificación contemporánea.

Con dirección de Alberto Cousté, *Artaud 66* (1966)⁵¹ representa un homenaje a aquel padre fundador del teatro experimental con un programa que incluye: *Severa Vigilancia* (Jean Genet), *Los Cenci* (Antonin Artaud), *Orlando Furioso* (Marqués de Sade) y *Hamlet* (William Shakespeare). En aquella oportunidad su director explicaba:

Teatro de la Peste

En setiembre de 1965, una cooperativa teatral todavía sin nombre propio estrenó, en el Teatro del Altillo, la obra "No hay piedad para Hamlet" de Mario Trejo y Alberto Vanasco. Un sector de la crítica y el público vio en esa experiencia un aliento desconocido para el teatro argentino, y la apoyó fervorosamente; otro sector, en cambio, sólo acusó el impacto de un espectáculo tumultuoso al que negó toda validez artística. Entre ambos extremos, una tercera corriente de

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ *Artaud 66* (se estrena el 9 junio 1966).

opinión confundió el experimento con una variante del llamado “teatro del absurdo”, o lo explicó con el aún más vago rótulo de “teatro de vanguardia”. En marzo de este año -luego del un verano dedicado a la continuación del trabajo teórico- el grupo decidió constituirse en elenco estable bajo el nombre “Teatro de la Peste”, omitiendo toda declaración de principios que no fuese su propia acción. Para el primer espectáculo del nuevo grupo se creó la presente Antología del Teatro de la Crueldad, a manera de homenaje y agradecimiento a Antonin Artaud, cuyas ideas sobre el teatro y la cultura de Occidente, estimularon desde el comienzo las búsquedas del equipo. Las posibilidades de contagio de esta experiencia están desde ahora a disposición del público⁵².

Al año siguiente, Mario Trajo en el rol de director estrena en la sala del CEA *Libertad y otras intoxicaciones* (1967)⁵³. El espectáculo, una de las más logradas experiencias según el semanario *Primera Plana*:

El Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella, dirigido por Roberto Villanueva, dio el primer fruto sólido y sustancioso, después de una larga gestación: desde ahora, es imprescindible digerirlo si se quiere obtener algo más del teatro, renovarlo hasta llegar a una pasión epidémica⁵⁴.

Podemos sintetizar los tópicos más importantes de la experiencia del siguiente modo:

a. Función social del teatro frente a otras formas de espectáculo. La respuesta la ofrece Grotowski con su definición de un teatro de *elite*:

¿El teatro puede ser un arte para las masas? En la era del cine y de la televisión tal idea es anacrónica. Un TV Hamlet puede ser visto en una noche por más gente que en cuatro siglos. Se trata entonces de crear un teatro sutil, un arte para la élite. ¿Pero cuál es el significado de la palabra “élite”? su significado no tiene nada que ver con el snobismo intelectual. Por el contrario, lo que queremos decir es que el teatro debe ser una ocasión especial, una ocasión “élite” en la vida de todo hombre. No queremos que el teatro sea un plato de todos los días -como el cine y la TV-. Queremos que represente algo sagrado para el más común de los ciudadanos. Jerzy Grotowski⁵⁵

⁵² En Caja de actividades del CEA, Archivo ITDT.

⁵³ *Libertad y otras intoxicaciones* (estrenada el 29 abril 1967 con una reposición el 25 de septiembre de ese año). Programa y funciones en Anexo 8.

⁵⁴ “La sangre de un poeta” (1967, 2 de mayo). *Primera Plana*, Año V, N° 227, p. 52-53.

⁵⁵ En programa de *Libertad y otras intoxicaciones*. Cfr. Anexo 8.

b. El trabajo de laboratorio/entrenamiento de los actores. Se trata de un grupo de 16 integrantes, denominado *Teatro La Tribu*, del cual participan actores, poetas, pintores y curiosos⁵⁶ que se preparan en distintas técnicas, ejercicios y temas:

El trabajo de laboratorio con los actores tuvo como punto de partida el “action-theatre” (Ken Dewey, por ejemplo). El ejercicio militar es un homenaje a “The Brig” (Kenneth Brown). La tortura está inspirada en Franz Fanon. El fin de la especie -que comienza con el zumbido circular y termina con la pila funeraria- está tomado del “Living Theatre”, al que tanto le debo. M.T.⁵⁷

c. La liturgia escénica. El espectáculo está compuesto por tres actos y ocho secuencias que comienzan con la entrada de los oficiantes portando brasas de sándalo que iluminan la platea, como en una misa, hasta terminar en el proscenio, desde donde se oye un grito inicial.

El extremo de ese clima se percibe al final, en una alegría impresionante sobre el fin de la especie, tomada del *Living Theatre*: el grupo entero entra en una comunicación circular y hace crecer de las entrañas un zumbido que se convierte, a la postre, en un veneno implacable; los restos de los celebrantes son apilados en orden solemne, y, a esa altura, toda la platea está sumergida en el ritual⁵⁸.

d. Distancia/inmersión. Sentidos de la experiencia. La crítica advierte la necesidad no sólo de tomar distancia, sino de escapar de los efectos provocados por el espectáculo. ¿Escapar del contagio de la peste, según el proyecto artaudiano? Sólo que en la peste no hay escapatoria y lo que la crítica reclama para sí termina por ser aquella distancia racional que luego le reprocha a Trejo:

Se hace necesario escapar de los efectos de tal espectáculo, alejarse, para acceder a una descripción. A partir de un distanciamiento se pueden distinguir, entonces, contenidos de diverso sentido y voltaje, orientados a lo largo del

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Programa de *Libertad y otras intoxicaciones*, op. cit.

⁵⁸ “La sangre de un poeta” (1967), op. cit.

experimento en dos direcciones principales: la acción inmediata, desprovista de historia anecdótica, como origen de catarsis individuales, de comunicaciones subliminales entre los actores, de un clima ceremonial que penetra en la platea sin que ésta pueda hacer uso de la comprensión y el pensamiento. Es este componente el que acumula para el espectáculo un carácter sagrado. El otro, es la indignación todavía discursiva del autor, contra las actitudes falaces de los intelectuales, “que se conforman con pensar de un modo y vivir de otros”.

En el proceso, la cuarta secuencia del espectáculo, de donde surge esta debilidad: sólo allí Mario Trejo inclina la balanza hacia una definición racional, a través de parlamentos claros y unívocos en varios idiomas, que apuntan a la puesta en ridículo de todos los prejuicios y maldiciones que llenan la jiba del hombre contemporáneo⁵⁹.

En esa misma temporada Roberto Villanueva estrena un espectáculo como director, *El Timón de Atenas de William Shakespeare* (1967)⁶⁰. En programa sienta las bases del trabajo de la siguiente manera: “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”⁶¹.

A diferencia del espectáculo anterior, la crítica no muestra el mismo optimismo esta nueva ceremonia teatral sobre las que se observan los siguientes problemas:

a. un esteticismo un poco antiguo y una intensidad que no logran dar con el registro ceremonial esperado:

(...) Villanueva lanza sobre el espectador un obús con poderosa carga explosiva: crueldad y erotismo, a cada momento se espera que el artefacto estalle, en vano. Porque todos esos aullidos y gemidos, los hipos del hambre y de la saciedad, los revolcones y los latigazos, el reptar de unas larvas humanas sobre otras, el sudor y las arcadas, parecen vistos, en *Timón*, a través de un vidrio. El espectáculo es de una belleza plástica arrasadora y está varias veces a punto de alcanza una cima de lirismo raramente hollada por los directores argentinos. El aliento se corta siempre antes de alcanzar tal nivel, y esta constante frustración, agregada una intensidad excesiva desde el comienzo, a la longitud de los diálogos finales, espolvorea un cierto tedio sobre el último tramo, pese a la dinámica puramente

⁵⁹ Ibidem

⁶⁰ *El Timón de Atenas de William Shakespeare* (estrenada el 18 de noviembre de 1967). Programa y funciones en Anexo 8

⁶¹ Cfr. Anexo 8.

exterior (las rondas simétricas a los flancos de Timón crucificado) que pretende animarlo.

Es que Villanueva no consigue desprenderse del todo del esteticismo que suele arrastrarlo a utilizar recursos evocadores de la vanguardia cultivada por Cocteau en la década del 30⁶².

b. una mala *incorporación* de Shakespeare, así como cierto abuso efectista en la aparición de un cordero vivo atado en escena (como símbolo del sacrificio):

Lo que sucedió después, en el teatro propiamente dicho, apenas si podré describirlo. No sólo no se trata de Shakespeare, sino que no era siquiera una adaptación libre. Villanueva, tijera en mano, y guiado sabe Dios por cuáles propósitos, se ha dedicado a tijeartear frases de “Timón de Atenas”, sin ton ni son, y según él mismo dice, “en un intento de incorporación de Shakespeare”. Ha tomado como modelo la música aleatoria, pero, evidentemente, sin conocer qué cosa es esa música.

(...)

Y hasta el corderito, preso y más inocente que nunca entre tanta presunción como lo había estado rodeando en el escenario, tenía el más radiante e inalterable de los sentidos. ¿Todo lo demás? Una simple demostración de impotencia. O, como decimos los porteños, un ejemplo más del efímero reinado de los chantapufi...⁶³

Ambas críticas reparan también, con cierto malestar, en los torsos desnudos de los intérpretes masculinos, a lo que se suma, en el caso de Magrini, la indignación por los *hippies* y el consumo de drogas: “sospechoso tufo que comenzaba a flotar por la sala”⁶⁴. Cuestiones que exceden este análisis, pero apunta, creemos, al conjunto de valoraciones sociales acerca del Di Tella y la *manzana loca* nucleada en torno a la calle Florida (y que tuvimos oportunidad de analizar en el cuarto capítulo).

⁶² “Trópico congelado” (1967, 21 de noviembre). *Primera Plana*, Año VI, N° 256, p. 66.

⁶³ Magrini, César (1967, lunes 20 de noviembre), “Dios salve a shakespeare (o el reinado de los chantapufi)”. *El Cronista Comercial*.

⁶⁴ *Ibidem*.

Al año siguiente, el director Carlos Trafic estrena *Tiempo Lobo* (1968)⁶⁵. La experiencia resulta, según *Primera Plana*, la más lúcida de la temporada del Di Tella, aunque peca de cierta falsa impostura a la hora de llevar hasta las últimas consecuencias aquello que declara programáticamente: la participación del espectador.

En la misma sala de Di Tella, como demostración de aquello en que el teatro necesitó transformarse para escapar al vacío del absurdo, un grupo de sadomasoquistas representa *Tiempo Lobo*, de cuyo “guión de acciones” es responsable Carlos Trafic. No hay manera de contar lo que ocurre, porque no pasa nada y pasa de todo, y el espectáculo puede modificarse -se supone- al azar de la representación.

(...)

Hay, fundamentalmente, una agresión constante al espectador, sobre quien llueven caricias -a veces lascivas- amenazas o camisetas sudadas. Se trata de fomentar la participación del público, pero ocurre fenómenos curiosos: ¿por qué los actores no responden a los estímulos de quien contesta a sus balbuceos, les hacen preguntas o “entra” en el juego? ¿Qué pasaría si un espectador, de cualquier sexo, apresado por la representación, se lanzara al tablado y, presa de frenesí dionisiaco, se despojara de sus ropas? El grupo de *Tiempo Lobo* practica, por el momento, una participación unilateral y sin alegría, como si los intérpretes se sintieran obligados a arrastrarse entre las butacas y a lamer los dedos de la concurrencia. Tal carencia de espontaneidad es lo que empaña este ensayo, de todas maneras el más lúcido y trascendente que Di Tella ha ofrecido esta temporada.⁶⁶

La temporada siguiente presenta dos espectáculos musicales *Anastasia querida* (1969)⁶⁷; con dirección de Roberto Villanueva y actuación de Nacha Guevara y *Canciones de fogueo* (1969)⁶⁸ de Poni Micharvegas. Ambos proyectos se inscriben en la canción popular de protesta, programas estéticos enmarcados en las siguientes palabras de Brecht:

En los tiempos sombríos
¿se cantará también?
También se cantará

⁶⁵ *Tiempo Lobo* (estrenada el 1 de noviembre 1968). Programa y funciones en Anexo 8.

⁶⁶ “A rey muerto, rey puesto” (1968, 26 de noviembre). *Primera Plana*, Año VII, N° 309, p. 84.

⁶⁷ *Anastasia querida* (estrenada el 18 de junio). Programa y funciones en Anexo 8.

⁶⁸ *Canciones de fogueo* (estrenada el 14 de octubre). Programa y funciones en Anexo 8.

sobre los tiempos sombríos⁶⁹.

Nacha Guevara se consolida definitivamente en un espectáculo de gran repercusión tanto crítica como de público, manteniéndose más de 100 funciones en cartel (algo inusual para la programación del Di Tella). Más arriba señalábamos que, al igual que Briski, Bonino y Martínez, la *performance* escénica de Guevara resulta un de los tópicos más destacados por la crítica que, en esta oportunidad, comenta:

Nacha Guevara despliega su *Anastasia querida*. Veinticinco canciones componen el recital con el que la cantante demuestra, inapelablemente, haber tomado -tras un largo, cuidadoso, meditado asedio- la prodigiosa fortaleza. Ya no es solo una excéntrica, un vampiro amigable, una gárgola imaginada por Aubrey Beardsley, una modelo intelectual, una cantante sofisticada, sino todo eso y algo más, que lo resume y lo supera: una magnífica actriz.

Es que, en el ápice de su estilo, la Guevara ha pulido sus medios hasta transformar cuerpo, voz, cara y repertorio, en ingredientes precisos para inventar una criatura prodigiosa: ella misma.

Apoyada ahora por un secuaz increíble, Alberto Favero, que además de músico imaginativo demuestra ser un sorprendente actor cómico, la actriz se ha propuesto, manifiestamente, no complacer a nadie.

Marchando con *Anastasia querida*, el público abandona la sala con un entusiasmo que debería desalentar los afanes de la cantante por conseguir un cierto distanciamiento brechtiano⁷⁰.

Micharvegas, por su parte, apunta sus reflexiones en dos direcciones complementarias: la de la palabra poética y la de la función social del arte:

No estoy del lado de los destructores del lenguaje. Sería aceptar ser un enemigo hipócrita de la sociedad en la que se pretende vivir. Atentar contra el lenguaje, a la manera de los que piensan que con su destrucción devendrá otra sociedad (para aclarar: ellos no esperan una nueva sociedad sino otra sociedad⁷¹) me parece el colmo de lo presuntuoso, el acmé de la soledad (dicho todo esto como si fueran malas palabras).

¿Pero por qué tanto escombros por una veintena de canciones?

⁶⁹ En programas de *Anastasia querida* y *Canciones de fogueo*. Cfr. Anexos 8.

⁷⁰ "No como ustedes, burgueses" (1969, 24 de junio). Primera Plana, Año VII, N° 339, p. 78.

⁷¹ Subrayado en texto original.

Hay una audiencia atenta que nos sigue con los ojos. No espera grandes gestos, declaraciones de amor ampulosas, pactos públicos pomposos. Exige, en silencio pero sostenidamente, que les restituyan una comunicación prostituida, una fe en la región, un amor por el mundo. Respiran el mismo aire que estoy cantando. Mejor dicho espiran en el mismo momento en que recojo el aire. Aspiran en el momento en que largo mis canciones. Hay un aire libre en nuestra comunicación, y esto será entendido un día, lo mismo que la necesidad impostergable de expandir la zona de ese aire. Como la única condición exijo secretamente que esa audiencia tenga dos orejas. Que sepa oír las palabras de la realidad replegada⁷²

Con la programación de estos y otros espectáculos musicales (rock, jazz, de humor), el CEA explora, finalmente, experiencias escénicas que, más allá de un abordaje específicamente musical, complementa aquel mapa ampliado de la noción de *espectáculo* que comenzamos a esbozar en el capítulo anterior. Se trata de abordar la teatralidad de la mirada, la musicalidad de la palabra, la coreografía de los movimientos escénicos, el fenómeno sinestésico de la *performance* en el *aquí y ahora* de la representación.

Conclusiones

Siguiendo las reflexiones de De Marinis (1997) acerca del teatro contemporáneo, en líneas generales podemos caracterizar a los espectáculos realizados en el *Centro de Experimentación Audiovisual el Di Tella* a partir de la relación que entablan con la propia matriz modernizadora de la cultura argentina de la época: el teatro se concibe como espacio contiguo e inmerso en la vida cotidiana (en tanto cultura tecnológica, del consumo y de rutinas sociales institucionalizadas) y de cuyos objetos, representaciones y narrativas se nutre directa y exclusivamente. Para ello recurre a formas escénicas

⁷² "Micharvegas. Canciones de fogueo" [Presentación del proyecto]. En: Cajas de actividades del CEA, Archivo ITDT.

altamente estilizadas, a la parodia, al absurdo y a la provocación. La intervención del artista consiste fundamentalmente en un trabajo sobre la percepción del espectador y sus esquemas de pensamiento cristalizados con el objetivo de desalinearlo y propiciar una nueva sensibilidad/conciencia.

Por otro lado, otras líneas de investigación se remiten a una concepción del teatro como espacio-tiempo sacro, separado de lo cotidiano (a veces en forma de violenta antítesis), en una especie de refundación mágico-ritual del teatro. También aquí se buscan formas de desautomatizar la sensibilidad/conciencia del espectador pero apuntando a experiencias extracotidianas y formas ceremoniales.

La incorporación de cuadros musicales, diapositivas, cine, música electrónica y diversos efectos audiovisuales alejan, finalmente, a ambas tipologías de las convenciones *mimético-realistas* para explorar la práctica escénica en tres dimensiones interconectadas: su *performatividad*, su *teatralidad* y su *intermedialidad*. Ello implica una investigación por parte de la práctica teatral del carácter *procesual* y *material* de la escena y la representación, así como de su condición *artificial*, *convencional* e *interdisciplinaria* y sus proyecciones en la escena cultural, social y política de la época.

Como hacíamos referencia en capítulos anteriores, del *theatrum mundi* a la *sociedad del espectáculo*, la metáfora teatral adquiere, desde de los años 60, la forma de una reflexión en torno a los modos en que los fenómenos de comunicación y de entretenimiento no sólo configuran objetos y discursos de consumo cultural, sino que regulan, también, las relaciones intersubjetivas y las prácticas cotidianas. En este contexto, tanto la práctica teatral como los abordajes teóricos, críticos e históricos que buscan acercarse el fenómeno en su complejidad, se encuentran en la necesidad de revisar y renovar sus paradigmas estéticos, epistemológicos y axiológicos. En este

sentido, el *programa de experimentación audiovisual Di Tella* ofrece un importante antecedente histórico de estas búsquedas y proyecta su legado sobre la escena actual.

Conclusiones finales

Comenzamos esta investigación con dos hipótesis. En primer lugar, que el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del Instituto Torcuato Di Tella actuó, durante la década del 60, como el epicentro de tendencias escénicas (denominadas luego teatro *posdramático*, *posrepresentacional*) que, desde aquellos años y hasta la actualidad, han puesto en crisis a la representación dramática como instancia fundacional del teatro occidental moderno. En este sentido, el CEA operó no sólo como institución difusora de dichas tendencias escénicas en Argentina, sino como un verdadero promotor y dinamizador de las experiencias llevadas a cabo por los artistas locales.

En segundo lugar, consideramos que el escaso desarrollo que ha tenido en nuestro medio la investigación sobre el Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella se debía: 1. al sesgo textocéntrico que guía a las perspectivas de los estudios teatrales invisibilizado aquellas prácticas escénicas que, poniendo en crisis el paradigma teatral dramático y, dentro de él, el lugar central del texto, desafiarían sus enfoques y categorías de análisis. 2. a la falta de perspectivas interdisciplinarias (tanto por parte de los estudios teatrales como de las artes visuales, entre otros) que permitan comprender las propuestas del arte contemporáneo en tanto cuestionamientos a las categorías disciplinares tradicionales y sus fundamentos estéticos.

Ciertamente, el análisis de las historiografías del teatro argentino que llevamos a cabo en el segundo capítulo puso en evidencia la necesidad, por parte de los discursos teóricos, de ampliar y redefinir las herramientas de análisis en concordancia con las propuestas estéticas de las tendencias dramaturgias y escénicas experimentales de la producción teatral argentina de los años 60. Como producto de evaluaciones sociales,

condiciones de legibilidad e ilegibilidad y coyunturas históricas, el canon es susceptible de permanentes reconfiguraciones. Nos dispusimos, de esta manera, a indagar diferentes abordajes teóricos, críticos e históricos que ofrecieran otros fundamentos epistemológicos y axiológicos y permitiesen trazar nuevos caminos en el mapa del campo teatral argentino de aquel período.

En el tercer capítulo realizamos un primer abordaje sobre el tema desde la perspectiva del proyecto de modernización cultural argentino de los años 60, centrandone nuestra atención en las *políticas culturales* del Instituto Torcuato Di Tella a la luz de la coyuntura política y social del período y también de los debates en torno a los fenómenos de los medios de comunicación y entretenimiento masivos y su relación con el campo del arte y la cultura ilustrada.

Pudimos observar, entonces, que las actividades del Instituto Di Tella, caracterizadas como *mecenazgo liberal o moderno*, se encontraban en gran medida signadas por los vaivenes de la organización familiar/empresarial que le había dado forma y que, en sintonía con aquel proyecto de modernización cultural, se proponía renovar los saberes y estructuras tradicionales en el campo del arte y la ciencia con el objetivo de contribuir al desarrollo cultural no sólo a nivel local, sino también regional. En esta dirección, la institución logra una importante difusión de nuevas experiencias estéticas, así como la legitimación de un grupo de jóvenes artistas emergentes que, más allá de su desarrollo individual, se identifica fuertemente con la institución promotora. La actividad en su conjunto genera controversias y debates en la opinión pública que resultan, a su vez, enriquecedores respecto de la formación del gusto y los consumos culturales, pero también de la relación arte/política.

En el cuarto capítulo pudimos analizar algunos aspectos de aquella dinámica cultural desde las páginas del semanario *Primera Plana*. Sus *lecturas* del fenómeno del Di Tella en relación a la trama urbana y a las innovaciones artísticas dan cuenta no sólo del impacto de la institución en las representaciones sociales de la época, sino que permite observar, al mismo tiempo, los lineamientos del proyecto editorial y su interlocutor, también ellos actores de una avanzada cultural *modernizadora*.

Asimismo, en el quinto capítulo hemos tenido oportunidad de confrontar proyectos artísticos y estudios de campo sobre recepción/producción con un conjunto de estrategias de comunicación, de gestión y educación promovidas por el CEA. En este sentido, pudimos advertir que el *programa de experimentación audiovisual Di Tella* operaba fuertemente como un *programa de lectura*, en tanto *lee* y *hace leer* fenómenos artísticos contemporáneos.

En el sexto capítulo avanzamos en la confrontación entre aquellas lecturas institucionales y algunos de los proyectos artísticos allí realizados. Se buscó poner en juego la dinámica institución/vanguardia observando el modo en que se asienta y (re)produce en el campo artístico local. Se prestó especial atención en las repercusiones políticas de las jornadas del mayo francés así como las jornadas artística de las *Experiencias 68* llevadas a cabo en el Di Tella con el propósito de examinar algunos de las experiencias en torno a los tópicos arte/vida y arte/política (ejes centrales del tema de la vanguardia) así como su impacto en la institución.

En la estela del legado crítico, disruptivo y radical de las *vanguardias históricas* de principios de siglo, algunas de las experiencias del Di Tella abren el abanico de posibilidades más allá de las disciplinas artísticas tradicionales para internarse en el campo de las *performing arts* y las *cultural performance*; la obra se abre como

escenario donde se articulan las estrategias artísticas y las prácticas estéticas de sus espectadores.

El conjunto de estrategias *performativas* y *espectaculares* puesta en juego en aquellas experiencias interdisciplinarias nos llevó, finalmente, a una reflexión de estas nociones más allá de los límites del teatro y las artes escénicas tradicionales, comprobar su diversificación en múltiples experiencias estéticas, así como su capacidad para metaforizar y comprender ciertos procesos culturales y artísticos contemporáneos.

Se trata, sin embargo, de un camino de ida y vuelta; volver al territorio teatral resultaba imprescindible para un trabajo que se había propuesto, inicialmente, ampliar el campo de los estudios teatrales argentinos de los años 60. De este modo, llegamos al séptimo capítulo, donde trabajamos dos ejes centrales: por un lado, dimos cuenta de algunos de los enfoques teóricos de mayor relevancia en el campo teatral contemporáneo, desarrollando sus principales categorías de análisis: *posdramaticidad*, *teatralidad* e *intermedialidad*. Por otro lado, analizamos algunas de las experiencias escénicas llevadas a cabo en la sala del CEA a la luz de aquellas perspectivas. Pudimos observar que se trataba de propuestas que se alejaban de las convenciones *mimético-realistas* para explorar el carácter *procesual* y *material* de la escena y la representación, así como de su condición *artificial*, *convencional*, *multimedial* e *interdisciplinaria*.

Hace ya diez años Susana Zimmermann ([2000] 2007) señalaba que, sin bien en ciertos aspectos se había reconocido la importancia artística y cultural del Di Tella, su historia no se había estudiado en profundidad ni había sido suficientemente transmitida a las nuevas generaciones. Las observaciones señalaban un territorio poco explorado y una invitación a recorrer el camino. Aceptado el desafío, nuestra investigación aspiró a realizar un aporte original que permitiese dimensionar la relevancia de la labor del

Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella para los estudios teatrales. En diálogo con diferentes perspectivas históricas, teóricas y críticas, esperamos haber contribuido, de esta manera, a una apreciación más profunda y abarcadora de los fenómenos escénicos contemporáneos.

Fuentes y Referencias Bibliográficas

(Las referencias de las fuentes primarias y hemerográficas se citan a pie de página).

1. Archivos y Bibliotecas Consultados

Archivo Instituto Torcuato Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella
Cajas de Actividades del Centro de Experimentación Audiovisual
Catálogos de Muestras Cinematográficas
Memorias ITDT 1960-1972
La Sala del Di Tella. (1997) Buenos Aires: ITDT. (2 CD) [Registro sonoro de espectáculos y conferencias]

Biblioteca Universidad Torcuato Di Tella
Biblioteca Central e Institutos de Artes del Espectáculo, Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Teoría e Historia del Arte, Literatura Argentina y Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
Biblioteca Nacional
Biblioteca del Congreso de la Nación
Biblioteca de Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina)
Biblioteca del INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro)
Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes

2. Periódicos y Revistas

Análisis
Clarín
Confirmado
El Cronista Comercial
El Mundo
La Nación
La Prensa
La Razón
Panorama
Primera Plana
Siete Días
Sur
Talía
Teatro XX

3. Referencias Bibliografías

- AA.VV. (2003^a) *Vanguardias argentinas*. Ciclo de Mesas Redondas del Centro Cultural Ricardo Rojas (2-5 diciembre 2002). Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA.
- AA.VV. (2003^b) *Théâtre: espace sonore, espace visuel*. Colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2 (18-23 septembre 2000). Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- AA.VV. (2005) *Mises en scène du monde*. Colloque International de Rennes (4-6 novembre 2004). Besançon: Les Solitaires Intempestifs Editions.
- AA.VV. (2006) *Jorge Romero Brest. La cultura como provocación*. Buenos Aires: Edgardo Giménez.
- ABIRACHED, Robert (1994) *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicación de la ADE.
- ADORNO, Theodor. W. (2004) *Teoría estética, Obras completas 7*. Madrid: Akal. (Versión original 1970)
- y HORKHEIMER, Max (2004) *Dialéctica de la ilustración, Obras completas 3*. Madrid: Akal. (Versión original 1970)
- ALTAMIRANO, Carlos (dir.) (2002) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- ALVARADO, Maite y ROCCO-CUZI, Renata (1984) "Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del '60". *Punto de Vista*. Buenos Aires, nº 22, pp. 27-30.
- ARAIZ, Oscar (2007) "Del hacer una danza". En Oscar Araiz et al. *Creación coreográfica*. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA.
- ARTAUD, Antonin (1997) *El teatro y su doble* (9º imp.) Barcelona: Edhasa. (Versión original 1938)
- BANU, Georges (1997) "Crítica oral y escrita". *Conjunto*. La Habana, nº 106 (mayo-agosto), pp.109-110.
- BARTHES, Roland (1987) "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós (Versión original 1968)
- (2002) *Ensayos Críticos* (2º ed.) Barcelona: Seix Barral. (Versión original 1964)
- (2003) *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Versión original 1957)
- BENJAMIN, Walter (1982) "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus. (Versión original 1936)
- BESALIER, H. (1993) "Reflexiones sobre el fenómeno de la performance". En Gloria Picazo (coord.). *Estudios de performance*, Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.
- BOURDIEU, Pierre (1967) "Campo intelectual y proyecto creador". En AA.VV. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BOURRIAUD, Nicolás (2007) *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BRAUN, Edgard (1992) *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna.

- BREA, José Luis (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, práctica (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca / Argumentos 1. Disponible en: <http://www.laerapostmedia.net/> [Acceso: marzo 2009]
- BRECHT, Bertolt (1970) *Escritos sobre teatro* (3 vol.) Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1972) *Pequeño organon para el teatro*. Buenos Aires: Alfa
- (1975) "La producción del arte y de la gloria". *Crisis*. Buenos Aires, n° 22 (febrero), pp. 48-51.
- BREYER, Gastón (1968) *Teatro. El ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- y BAR, Neira (1982) "Teatro experimental. Bases para una discusión". *Revista Teatro Abierto*. Buenos Aires, año I, n° 1 (octubre), pp. 15-19.
- BROOK, Peter (2000) *El espacio vacío* (7° ed.) Barcelona: Península. (Versión original 1968)
- BUCK-MORSS, Susan ([2000] 2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- BÜRGUER, Peter (1997) *Teoría de la vanguardia* (2° ed.) Barcelona: Península. (Versión original 1974)
- CALABRESE, Omar (1999) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CASSESE, Nicolás (2008) *Los Di Tella. Una familia, un país*. Buenos Aires: Aguilar.
- CASTAGNINO, Raúl H. (1968) *Literatura dramática argentina (1917-1967)*. Buenos Aires: Pleamar.
- CASULLO, Nicolás (1995) *El debate Modernidad/Posmodernidad*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- CELLA, Susana (comp.) (1998) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.
- CIRLOT, Lourdes (dir.) (1993) *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Editorial Labor.
- CORNAGO BERNAL, Oscar (2003) *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Fundamentos.
- (2004) "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso". *Revista Géstos*. California, año XIX, n° 38 (nov.), pp. 13-34.
- (2005^a). "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad". *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 1, n° 1, agosto de 2005. Disponible en: www.telondefondo.org [Acceso agosto de 2005].
- (2005^b) *Resistir en la era de los medios. Estrategias preformativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (2006) "Teatro posdramático: las resistencias de la representación". En José A. Sánchez (dir.). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- DANTO, Arthur (2006) *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- DAVINI, Silvia A. (2007) *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- DE CERTEAU, Michel (2006) *La escritura de la historia* (2° reimp.) México: Universidad Iberoamericana/ITESO. (Versión original 1978)
- (2007), *La invención de lo cotidiano (Vol.1)*, Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México. (Versión original 1990)

- DE MARINIS, Marco (1987) *El nuevo teatro 1947-1970*. Barcelona: Paidós.
 ----- (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
 ----- (2005) *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- DE TORO, Fernando (1992) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena* (3º ed.) Buenos Aires: Galerna.
 ----- (1999) *Intersecciones: ensayos sobre teatro*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- DEBORD, Guy (2008) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca. (Versión original 1967)
- DIAGO, Nel (1992) "La función de la crítica: digresiones en torno a un ejercicio (in)significante". En Osvaldo Pellettieri (ed.) *Teatro y teatristas*. Buenos Aires: Galerna/FFyL-UBA, pp. 265-277.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- DORT, Bernard (1997) "La representación emancipada". *Cuadernos de Teatro N° 11. Teóricos y ensayistas del teatro francés actual*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL-UBA.
- DUMOULIÉ, Camilla (1996) *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. México: Siglo XXI.
- ECO, Umberto (1970) *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca. (Versión original 1968)
 ----- (1983) *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.
 ----- (1988) "El Grupo 63: el experimentalismo y la vanguardia". En *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
 ----- (2000) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (5º ed.) Barcelona: Lumen.
 ----- (2008) *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Tusquest. (Versión original 1965)
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1963) "Las aporías de la vanguardia". *Revista Sur*. Buenos Aires, n° 285 (nov.- dic.).
- ESSLIN, Martin (1966) *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
 ----- (1970) *Au-delà de l'absurde*. Paris: Editions Buchet/Chastel.
- FÉRAL, Josette (2003) *Acerca de la Teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
 ----- (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- FINTER, Helga (2006) *El espacio subjetivo*. Buenos Aires: Ediciones Artes al Sur.
- FOSTER, Hal (ed.) (2008) *La posmodernidad* (7º ed.) Barcelona: Kairos.
 ----- (2001) *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Akal. (Versión original 1996)
- FOUCAULT, Michel (1985) *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala (Versión original 1968)
 ----- (1996) *La arqueología del saber* (17º ed.) México: Siglo XXI. (Versión original 1969)
- GARCIA CANCLINI, Néstor (ed.) (1987). "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano". En *Políticas culturales en América Latina* (3º ed.). México: Grijalbo.

- GIORDANO, Alberto (2008) *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- GIUNTA, Andrea (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Versión original 2001)
- GLUSBERG, Jorge (1986) *El arte de la performance*. Buenos Aires: Editorial Gaglianone
- GOLDBERG, Rose-Lee (1998) *Live Art Since 1960*. New York: Harry N. Abrams.
- GONZÁLES DE ÁVILA, Manuel (2002) *Semiótica crítica y crítica de la cultura*. Barcelona: Anthropos.
- GROTOWSKI, Jerzy (2008) *Hacia un teatro pobre* (24° reimp.) México: Siglo XXI. (Versión original 1968)
- GROYS, Boris (2005) *Sobre lo nuevo*. Valencia: Pre-Textos.
- GUÉNON, Denis (2005) *Actions et Acteurs. Raisons du drame sur scène*. Paris: Éditions Belin
- GUTIERREZ, Guillermo (1973) *Ciencia-cultura y dependencia*. Buenos Aires, Guadalupe.
- HAMM, Peter (ed.) (1970) *Crítica de la crítica*. Barcelona: Barral Editores. (Versión original 1968)
- (1970) "El gran crítico". En Peter Hamm (ed.) (1970)
- HELMS, Hans (1970) "La función social de la crítica". En Peter Hamm (ed.) (1970).
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.) (2003) *Arte, cuerpo, tecnología*. Universidad de Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca
- HUYSEN, Andreas (2006) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: A. Hidalgo. (Versión original 1986)
- INNES, Christopher (1995) *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica. (Versión original 1981)
- ISSE MOYANO, Marcelo (2006) *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Buenos Aires: Ediciones Artes al Sur.
- JAMESON, Fredric (2005) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (2° reimp.) Barcelona: Paidós.
- (1997) *Periodizar los sesenta*. Córdoba: Alción.
- (2002) *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- JAVIER, Francisco (1981) *La renovación del espacio escénico*. Buenos Aires: Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires.
- (1998) *El espacio escénico como sistema significativa*. Buenos Aires: Leviatán.
- KATZENSTEIN, Inés (ed.) (2007) *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires/New York: Fundación Espigas-Fundación Proa/The Museum of Modern Art. (Versión original 2004)
- KING, John (2007) *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, 2° ed. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella/Asunto Impreso. (Versión original 1985)
- KIRBY, Michel (1976) *Estética y arte de vanguardia*. Buenos Aires: Pleamar. (Versión original 1969)
- KLEIN, Inés (2007) *La narración*. Buenos Aires: Eudeba.
- KOSSOY, Boris (2001) *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.

- LA FERLA, Jorge (comp.) (2008) *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires: Fundación Eduardo Constantini/Fundación Telefónica.
- LE GOFF, Jacques (1991) *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós. (Versión original 1977)
- LEBEL, Jean-Jacques (1967) *El happening*. Buenos Aires: Nueva Visión. (Versión original 1966)
- LECOQ, Jacques (2004) *El cuerpo poético* (2º ed.) Barcelona: Alba Editorial.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002) *Le Théâtre postdramatique*. París: L'Arche. (Versión original 1999)
- LIPPARD, Lucy (2004) *Seis años: la desmaterización del objeto de arte*. Madrid: Akal (Versión original 1973)
- LONGONI, Ana (2004) "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta". En Oscar Masotta (2004).
 ----- (2006) "La teoría de la vanguardia como corset". *Pensamiento de los confines*, nº 18 (junio). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 61-68.
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (2008) *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba. (Versión original 2000).
- LÓPEZ, Liliana (1996) "El "Happening" del Instituto Di Tella. En Osvaldo Pellettieri y George Woodyard (ed.). (1996).
- LYOTARD, Jean François (1991) *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires: Editorial R.E.I.
- MACHADO, Arlindo (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA.
- MAFFESOLI, Michel (2001) *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Paidós.
- MANCUSO, Hugo (2004) *Metodología de la investigación en ciencias sociales. Lineamientos teóricos y prácticos de semiopragmática* (2º reimp.) Buenos Aires: Paidós.
- MASOTTA Oscar et al. (1967) *Happening?* Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
 ----- (2004) *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhesa.
- MATTELART, Armand y MATTELART, Michèle (2005) *Historia de las teorías de la comunicación*. (Versión original 1995).
- MAZZEI, Daniel H. (1995) "Primera Plana. Modernización y golpismo en los sesenta". En AA.VV. *Historia de las Revistas Argentinas*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas, pp. 12-35.
- MCLUHAN, Marshall (1996) *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del hombre*. Barcelona: Paidós. (Versión original 1964)
- MIRZA, Roger (1999) "La crítica en escena". *Teatro XXI*. Buenos Aires, año V, nº 9 (primavera), pp. 17-21.
- MONLEON, José (1990) "El lenguaje de la opinión: el crítico". *CELCIT*. Buenos Aires, nº 1, pp.37-41.
- MUMFORD, Lewis (1957) *Arte y técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión. (Versión original 1952)
- NAUGRETTE, Florence (2002) *Le plaisir du spectateur de theatre*. París: Editions Bréal.
- NAUGRETTE, Catherine (2004) *Estética del Teatro*. Buenos Aires: Artes al Sur.

- ORDAZ, Luis (1999^a) *Breve Historia del Teatro Argentino*, edición ampliada en colaboración con Susana Freire. Buenos Aires: Claridad. (Versión original 1971)
- (1999^b) *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes a la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro. (Versión original 1979-1982)
- OTEIZA, Enrique (1989) "El Di Tella y la vanguardia artística de la década del 60". En Osvaldo Pellettieri, (comp.) (1989).
- (1997) "El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella", En Enrique Oteiza, (coord.) (1997).
- (coord.) (1997) *Cultura y política en los sesenta*. Buenos Aires: Inst. Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales/Oficina de Publicaciones del CBC-UBA.
- PACHECO, Marcelo (2007) "De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino: 1958-1965". En Inés Katzenstein (ed.)
- PÁEZ, Alicia (1967) "El concepto de happening y las teorías". En Oscar Masotta et al. (1967^a)
- PAVIS, Patrice (1998^a) *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- (1998^b) *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: LOM.
- (2000^a) *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós
- (2000^b) "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico". *Teatro XXI*. Buenos Aires: FFyL-UBA, n° 11 (primavera), pp. 3-10.
- (2001) "Escrituras dramáticas contemporáneas y nuevas tecnologías". *Revista Conjunto*. La Habana, n° 123 (oct.- dic.). Disponible en: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/123/pavis.htm> [Acceso: mayo de 2009]
- (2007) *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Colin.
- PELETTIERI, Osvaldo, (comp.) (1989) *Teatro argentino de los 60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor.
- (1992) "Función de la crítica periodística en el teatro latinoamericano". En P. Roster y M. Rojas (eds.). *De la Colonia a la Postmodernidad*. Buenos Aires: Galerna/IITCTL, pp. 349-352.
- (ed.) (1993) *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*. Buenos Aires: Galerna
- y Woodyard George (eds.) (1996) *De Eugene O'Neill al "happening". Teatro norteamericano y argentino (1930-1990)*. Buenos Aires: Galerna.
- (1997^a) *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- (comp.) (1997^b) *De Esquilo a Gambado*. Buenos Aires: Galerna.
- (comp.) (2003) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires (Tomo IV): La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- PINTA, María Fernanda (2005) "Escenas e imágenes sobre la vida de las personas". *Revista Teatro CELCIT*, año 15, n° 28, pp.1-4 [Disponibles en: <http://www.celcit.org.ar>]
- (2008) "Algunos recorridos (auto)biográficos de la escena argentina actual. Acerca de Domingo". *Revista Teatro CELCIT*, año 18, n° 34, pp. 61-68 [Disponibles en: <http://www.celcit.org.ar>]

- (2009) “Las transfiguraciones del lugar común: teatro autobiográfico y vida cotidiana”. *Figuraciones, revista de teoría y crítica de arte*, n° 6 (diciembre), pp. 1-13 [Disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/>]
- PODALSKY, Laura (2004) *Specular City. Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973*. Philadelphia: Temple University Press.
- POGGIOLI, Renato (1964) *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de occidente. (Versión original 1962)
- PROAÑO GÓMEZ, Lola (2002) *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973*. Buenos Aires: Atuel.
- REALE Analía y VITALE Alejandra (1995) *La argumentación (Una aproximación retórico-discursiva)*. Buenos Aires: Ars
- REST, Jaime (1961) “Situación del arte en la era tecnológica”. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, año V, n° 2 (abril-junio), pp. 297-338.
- RICOEUR, Paul (1995) *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- (2008) *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RIZZO, Patricia (1998) *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- ROVNER, Eduardo (1992) “Acercas de a crítica periodística”. *Espacio*. Buenos Aires, año VI, n° 11, pp.45-50.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2004) *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires: Ediciones Artes al Sur.
- SÁNCHEZ MONTES, María José (2004) *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SÁNCHEZ, José A. (1999) *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- (1994) *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- SANGUINETTI, Edoardo (1969) *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Caracas: Monte Ávila. (Versión original 1965)
- SARLO, Beatriz (2001) *La Batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Planeta.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1999) *L'Avenir du drame. Écritures Dramatiques Contemporaines*. Belfort: Editions Circé.
- (2000) *Critique du theatre*. Belfort: Éditions Circé.
- SCHECHNER, Richard (2000) *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA.
- SEBRELI, Juan J. (1965) *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (8° edición). Buenos Aires: Siglo XX.
- SHEPHERD, Simon y WALLIS Mick (2004) *Drama/Theatre/ Performance*. London: Routledge.
- SIBILIA, Paula (2006) *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: FCE.
- (2008). *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- SIGAL, Silvia (1991) *Intelectuales y poder en la década del '60*. Buenos Aires: Punto Sur.
- SONTAG, Susan (2008) *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo. (Versión original 1961)

- SOTO, María Araceli (2008) *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*. Tesis de Doctorado no publicada. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.
- STANISLAVSKI, Konstantin (1960) *Un actor se prepara*. Buenos Aires: Leviatán.
- (1977) *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal.
- (1988) "El trabajo del crítico sobre el rol teatral". *Repertorio. Revista de Teatro*. n° 4-5 (febrero-mayo), pp.11-20.
- STEIMBERG, Oscar (1998) *Semiótica de los medios masivos* (2° ed.) Buenos Aires: Atuel.
- y TRAVERSA Oscar (1996) *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel.
- (ed.) (2003) "Memoria del arte / memoria de los medios". *Figuraciones. Revista de Teoría y Crítica de Artes*. Departamento de Crítica de Artes- IUNA. Buenos Aires, n° 1/2, monográfico (diciembre). Disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/index.php?idn=1&arch=1> [Acceso: octubre de 2008]
- (ed.) (2008) "Las muertes de las vanguardias". *Figuraciones. Revista de Teoría y Crítica de Artes*. Departamento de Crítica de Artes- IUNA. Buenos Aires, n° 4, monográfico (octubre). Disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/index.php?idn=4&arch=1> [Acceso: octubre de 2008]
- STILES, Kristine (1996) "Performance Art", en K. STILES K., y P. SELZ (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*. Los Angeles: California University Press.
- SUBIRATS, Eduardo (1989) *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos.
- SUNKEL, Osvaldo, (1967?) *Política nacional de desarrollo y dependencia externa*. Buenos Aires: UBA- Facultad de Ciencias Económicas,
- y PAZ, Pedro (1970) *El subdesarrollo latinoamericano y la teoría del desarrollo*. México: Siglo XXI.
- SURGERS, Anne (2004) *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires, Ediciones Artesdelsur.
- TAHAN, Halima (comp.) (2006) *Escenas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Artes al Sur.
- TAMBUTTI, Susana (s/f) *Danza y discursos teóricos*. Disponible en: <http://www.movimiento.org/servlet/hverpublicacion01?5696> [Acceso julio 2007]
- TERÁN, Oscar (1991) *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966* (2° ed.) Buenos Aires: Puntosur.
- (2009) *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TIRRI, Néstor (1973) *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.
- TODOROV, Tzvetan (1991) "¿Una crítica dialógica?". En *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- TRASTOY, Beatriz (2002^a) "Develar la emoción". En Osvaldo Pellettieri (ed.). *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Galerna/FFyL-UBA, pp.13-18.

- (2002^b) *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- (2003) "El Di Tella y la neovanguardia absurdista". En Osvaldo Pellettieri, (comp.) (2003).
- y ZAYAS DE LIMA Perla (2006) *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- TRAVERSA, Oscar (2001) "Aproximaciones a la noción de dispositivo". *Signo y Señal*. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, FFyL-UBA, n° 12 (abril), pp. 231-247.
- TSCHUDI, Lilian (1974) *Teatro argentino actual (1960-1972)*. Buenos Aires: García Gambeiro.
- UBERSFELD, Anne (1988) "Notas teóricas sobre el meta-discurso de la crítica teatral". *Boletín de la Asociación de Directores de Escena*. Madrid, n° 9 (julio), pp. 3-4.
- (1998) *La escuela del espectador*. Madrid: Edición de la ADE.
- URE, Alberto (2003) *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Norma.
- VERÓN, Eliseo (1998) *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.
- (2005) *Fragmentos de un tejido (1° reimp.)* Barcelona: Gedisa.
- VIÑAS, David (1989) "Teatros experimentales". En David Viñas, (dir.). *Historia Social de la Literatura Argentina (Tomo VIII): Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, pp. 365-366.
- WALSER, Martin (1970) "La ilusión de que el crítico es un escritor". En Peter Hamm (ed.) (1970).
- WELLWARTH, George (1996) *Teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Lumen.
- WHITE, Hayden (2003) *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.
- WILLIAMS, Raymond (1980) *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.
- (1982) *Cultura: sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- (2002) *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial. (Versión original 1989)
- ZAMUDIO Berta y ATORRESI Ana (2000) *La explicación*. Buenos Aires: Eudeba.
- ZAYAS DE LIMA, Perla (1983) *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*. Buenos Aires: Editorial Rodolfo Alonso.
- (1988) "El Instituto Di Tella, coto de vanguardia". *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*. Buenos Aires, año II, n° 4 (julio), pp. 25-36.
- (1990) *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- (2006) *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)* (2 vol). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- ZIMMERMANN, Susana (2007) *Cantos y exploraciones. Caminos de Teatro-Danza*. Buenos Aires: Balletin Dance Ediciones.

ANEXO 1. Fragmentos de las Memorias 1960-1972 del ITDT¹

1960-1962

Autoridades

Presidente: María Robiola Di Tella. Vicepresidente: Guido Di Tella

Directores: Guido Clutterbuck, Mario Robiola, Torcuato Sozio, Torcuato Di Tella.

Director Ejecutivo: Enrique Oteiza

Directores de Centros: Raúl Carrea. Guillermo S. Edelberg, Alberto Ginastera

Consejeros Asesores: Giulio Carlo Argan, Ricardo Caminos, Julio H. Olivera, Carlos Oyarzún Salinas, Jorge Romero Brest.

Prólogo

El Instituto Torcuato Di Tella fue creado con la idea de servir a la comunidad, canalizando actividades hacia tareas de creación e investigación. Desde su fundación, hace ya dos años y medio, ha consolidado sus raíces y crecido con firmeza.

Hoy, puede ya decirse, el Instituto es otra demostración de que el país, por debajo de su crisis de superficie, se mueve en profundidad y avanza.

Es este momento oportuno para informar a la comunidad sobre los propósitos que lo rigen, su proceso organizativo, y el origen y utilización de sus recursos.

Tal es la razón de estas páginas, que quedarían incompletas si en ellas no constase el agradecimiento del Consejo Directivo y cuantos integran el Instituto, a todas las organizaciones que brindaron apoyo o colaboraron en la culminación de proyectos conjuntos.

María Robiola de Di Tella, Presidente

Dos años y medio han transcurrido desde que el Instituto Torcuato Di Tella comenzara sus actividades, en junio de 1960. Las páginas de la presente publicación están dedicadas a rendir cuenta al público sobre su labor durante este período de tiempo.

¹ En: Cajas de Actividades del CEA, Archivo ITDT, Biblioteca Universidad Torcuato Di Tella.

Creemos que las entidades de bien público se deben a la comunidad y que es a ella, por lo tanto, a quien debe informar sobre su acción. Esta es pues la razón de ser de “Dos años y medio de actividad”.

La ciencia y el arte, la investigación y la creación, son las actividades humanas a las que el Instituto dedica sus esfuerzos, de acuerdo a la orientación fijada por sus estatutos.

Consideramos que en la actual etapa del desarrollo argentino y latinoamericano, la necesidad de impulsar estas actividades es urgente. Es imperioso conocer la naturaleza de nuestros problemas y pensar auténticas soluciones a los mismos.

En este camino, como Nación y como continente, estamos dando los primeros pasos; para poder continuar deben impulsarse mucho más estas facultades interrelacionadas del hombre que son investigar y crear.

Una de las intenciones de los que participamos en esta empresa es que el Instituto sea una entidad nueva en el País. Nueva no por su poca antigüedad, sino por la forma en que está organizada, el espíritu que la anima y la manera de encarar los problemas. Deseamos una institución ágil, que no sea afectada por los vaivenes de las crisis políticas, desprejuiciada, objetiva y alerta. Deseamos que la capacidad y la seriedad se impongan a cualquier otra consideración. Queremos que se pueda trabajar eficientemente en equipo, pero que el equipo parta del respeto a la persona y no de su neutralización. En una palabra, convivencia, y no simplemente coexistencia.

Estos dos años y medio han sido un intento de lo que acabamos de exponer. Nos toca a nosotros presentarlo y no juzgarlo, esto último le corresponde al lector.

Guido Di Tella, Vicepresidente / Enrique Oteiza, Directo Ejecutivo

Origen y propósito

Fue fundado el 22 de julio de 1958, como homenaje al Ingeniero Torcuato di Tella en el décimo aniversario de su fallecimiento.

Inició sus actividades el 1 de agosto de 1960.

Creado con carácter de “entidad de bien público sin fines de lucro”, fue así reconocido por el Superior Gobierno de la Nación en los Decretos N°s 11.823 y 6.455.

Su fundamental propósito es promover el estudio y la investigación de alto nivel, en cuanto atañe al desarrollo científico, cultural y artístico del país; sin perder de vista el contexto latinoamericano donde está ubicada la Argentina.

Recursos Financiero

En primer lugar –y en su mayor parte- se los brinda la contribución anual de la Fundación Torcuato Di Tella –también entidad de bien público, pero distinta del Instituto- que dispone de un fondo de capital dotado de mil doscientos treinta y tres millones de pesos (al 31 de diciembre de 1962), cuyas rentas forman el aporte al Instituto.

En segundo término, cuenta con el apoyo de organismos nacionales y extranjeros, públicos y privados; preferentemente en relación a proyectos especiales.

Orientación básica

El Instituto tiene en cuenta, particularmente dentro de la realidad argentina, los siguientes aspectos:

Positivos:

El amplio campo de acción que el país ofrece.

Un valioso capital humano.

Negativos:

El daño psicológico producido por la crisis actual.

La falta de confianza en su capacidad creativa que sufre el país desde años atrás.

La extrema polarización política, con su correspondiente desconfianza entre las personas.

Cierta dificultad, por formación y tradición cultural, para el trabajo en equipo.

Normas de funcionamiento

En razón de lo antedicho, el Instituto se ha impuesto:

Apuntar a la máxima calidad en sus trabajos.

Seleccionar el personal científico o artístico en base a su capacidad, haciendo prescindencia de posiciones políticas o religiosas, y sólo juzgándolo por su desempeño.

Trabajar principalmente en un nivel de post graduados.

Colaborar, y no competir, con las instituciones o personas que realicen tareas similares por su contenido, nivel y calidad, a la que se propone el Instituto.

Contribuir no sólo al desarrollo del arte y la ciencia en el país, sino también – mediante ellos- a recuperar la confianza en las posibilidades creadoras de la comunidad.

Su estructura

El instituto se ha propuesto realizar sus fines a través de Centros especializados.

La acción de núcleos organizados en torno a disciplina fundamentales, permite una gran flexibilidad operativa y condiciones óptimas para un trabajo eficaz en alto nivel:

- a- Trabajo en equipo
- b- Vinculación con organismos similares, nacionales y extranjeros.
- c- Tarea ininterrumpida
- d- Apoyo social y económico.
- e- Capacitación para la investigación o la creación, niveles superiores.

En este momento integran el Instituto cuatro Centros: Centro de Artes Visuales. Centro de investigaciones Económicas. Centro de Investigaciones Neurológicas. Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

1963

Centro de Artes de la Expresión Audiovisual [obsérvese que al año siguiente cambia el nombre]

A fines de 1963 se creó el Centro de las Artes de Expresión Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella

La expresión audiovisual

Desde que el hombre comenzó a usar las palabras para explicitar sus gestos, desde que la música comenzó a acompañar esos gestos suyos para la danza, comenzó la historia de la expresión audiovisual.

Y desde un principio, gesto y sonido interdependientes fueron el medio natural de la expresión y la comunicación humana, el medio de su lenguaje.

Todo lenguaje está siempre haciéndose, es esencialmente experimentación. Y nuevas técnicas buscan ahondar en el hablar del hombre y buscan una resonancia, una amplitud de destinatarios cada vez mayor.

El lenguaje tiene su historia como espectáculo desde que la danza y el teatro y los rapsodas que pueblan de imaginaria la palabra, convocan al público y lo hacen participar fuertemente con sus técnicas particulares, pero que siempre son de representación. Las nuevas técnicas mecánico-electrónicas: las del cine, la televisión, los espectáculos audiovisuales, completan esa historia de los medios de expresión audiovisual.

Esta historia constituye la irresistible búsqueda de una comunicación larga y profunda de la expresión más total del hombre.

El Instituto y los audiovisuales

En septiembre del año 1961, el Instituto Torcuato Di Tella patrocinó un espectáculo experimental en el Museo de Bellas Artes. Se trataba de uno de los primeros espectáculos audiovisuales que se ofrecían en el país. Su título era "Candongá", y fue realizado por los arquitectos Rafael Iglesia y Miguel Asencio bajo los auspicios del Museo Nacional de Bellas Artes, el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, y el Instituto Torcuato Di Tella

Siguió a esta presentación una etapa de desarrollo del nuevo medio, siempre con el patrocinio del Instituto, a través de una serie de títulos que se realizaron en el Museo. Así como desde un primer momento se vio la importancia de esta nueva técnica como medio de expresión, el Instituto consideró también sus posibilidades como medio de comunicación, y decidió el experimento en este campo.

Nació así el primer Equipo Móvil que llevaría por todo el país el Espectáculo Audiovisual Rodante del Instituto Torcuato Di Tella.

En 1962, la primera gira comprende diversas localidades de las provincias de: Buenos Aires, La Pampa, Córdoba, San Luis y Santa Fe.

En 1963, se recorren las provincias de: Buenos Aires, Río Negro, La Pampa, Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes, Chaco, Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca y La Rioja.

Un total de 33 localidades visitadas.

Durante todo este tiempo, el instituto siguió auspiciando los Audiovisuales que se producían en Buenos Aires por el grupo originario.

Sentido es estos trabajos

El proceso de acción del trabajo reseñado sigue los delineamientos que se propone el Instituto Torcuato Di Tella: las líneas de acciones paralelas de indagación a alto nivel y la puesta en contacto simultánea con el público de los resultados de esa indagación. De esta manera, cada confrontación maca nuevas pautas para el estudio y, además, proota un enriquecimiento de la comunidad.

En la etapa del Audiovisual Rodante en sí, se producen los dos hechos paralelos e inter-sostenidos:

Llevar como primer aporte del Instituto al interior del país, un programa constituido por materiales procedentes de aquella etapa de indagación patrocinada por el Instituto en Buenos Aires, con el agregado de algunas películas cinematográficas que los complementaban. La exhibición de este material promovía una experiencia sensible capaz de provocar un clima adecuado para el diálogo, que establecía la buscada vinculación.

Fue ésta una manera de reconocer a nuestro país y crear una primera relación entre los hombres del interior y este Instituto.

Esta relación se planea en lo futuro, gracias a esos contactos vivos establecidos en las giras, como un intercambio constante de ideas y labor.

Fines

Este centro se propone contribuir a la búsqueda de la expresión y la comunicación del hombre contemporáneo en la totalidad de su ser. Esta búsqueda se realiza en el campo del lenguaje audiovisual, recurso máximo de la comunicación humana y, por eso mismo, instrumento precioso de la expresión del hombre.

A través de las técnicas tradicionales: el teatro y la danza, y de las nuevas técnicas mecánico- electrónicas: el cine, la televisión, los audiovisuales, se pondrá a la comunidad en contacto n los hechos culturales que inciden sobre ella y la van trasformando.

Este encuentro significa, en definitiva, un reconocimiento de hombre actual, considerado siempre en la integridad de su ser. El reconocimiento del hombre como individuo permite una comprensión en profundo del mundo que habita, de la comunidad que conforma.

Por todo esto, El Centro de las Artes de Expresión Audiovisual constituye una caja de resonancia para la labor de todos los otros Centros que forman el Instituto.

Medios

El centro contará con una sala de espectáculos equipada para exhibiciones cinematográficas, de audiovisuales y teatrales.

Producirá espectáculos audiovisuales que hará llegar hasta los grupos culturales de distintas regiones de nuestro país, asesorando en el equipamiento de las salas adecuadas. Esto permitirá la producción de audiovisuales locales que el Instituto podrá hacer conocer en diversas zonas y en la capital, colaborando así a un conocimiento y una imagen total del país.

El equipo Audiovisual Rodante complementará la acción anterior al recorrer las poblaciones donde la instalación de aquellos equipos no puedan ser resultas por la comunidad.

El Centro procurará comunicación con la labor que en su campo se realice en el extranjero, para hacer conocer aquí las últimas manifestaciones de las artes audiovisuales y para contribuir al conocimiento en el extranjero del trabajo de los creadores argentinos.

Roberto Villanueva, Director / Ana Ezcurra, Asistente

1965-1966

Centro de Experimentación Audiovisual

Audiovisual

Imagen y sonido son los medios. Son los del cine, los del teatro, los del espectáculo en general. Por eso los involucramos.

Cuando el hombre habla un gesto a sonido. Podríamos decir que la palabra hablada es el sonido de un gesto. Estamos en la actitud del hombre que se dispone a hablar.

Las relaciones de lo visualizable y lo audible constituyen nuestro punto de partida. Tendemos hacia una integración a una imagen audiovisual. “La imagen, si bien se da como límite inferior hacia el cual tiende el saber cuando éste se degrada, se presenta también como el límite superior hacia el cual tiende la afectividad cuando ésta busca conocerse. La imagen ¿no será, pues, una síntesis de la afectividad y del saber?” (Jean-Paul Sartre).

La imagen visual y la imagen sonora integradas en la imagen audiovisual, más rica de posibilidades, síntesis de afectividad y saber, como signo con el cual elaborar un lenguaje de estructura diferente a la del lenguaje verbal. Sobre eso experimentamos.

Experimentación

La realización de objetos de prueba, es imprescindible para cumplir este trabajo. Por eso hacemos espectáculos experimentales. Estos no intentan demostrar algo. Solamente plantean preguntas. En algunos casos, nuevas. Estos trabajos no niegan las obras del pasado o las convencionales del presente. Al contrario, pensamos que constituyen vías de comunicación con ellas.

En un mundo complejísimo en trance de cambio total, en un mundo de acontecimientos paralelos y relativos, en un mundo no-euclidiano y no- cartesiano, en un mundo al mismo tiempo adormilado por saturación ante el exceso de informaciones, reclamos, estimulantes y tranquilizantes, en el que aconteceres, pasiones y palabras significan poco, son necesarias nuevas herramientas de representación. Simplemente porque hay nuevas realidades y nuevas relaciones entre cosas que representar. Y nuevas posibilidades de hacerlo.

Centro

Buscamos que converjan, que se representen en la Sala, las varias tendencias o caminos seguidos actualmente en esta experimentación. Distintos grupos y personas son invitados para que puedan trabajar con las posibilidades que les dan los recursos técnicos y humanos de la Sala.

Se les da la oportunidad a los creadores jóvenes de vanguardia, que de otra manera no podrían realizar sus espectáculos de laboratorio. Se intenta así contribuir a destruir la sensación de impotencia y frustración que perjudica su disponibilidad creadora.

Desde el Centro se tiende a realizar un trabajo hacia el futuro.

Documentos de trabajo

Los documentos son los espectáculos hechos en la Sala de Experimentación. No son documentos definitivos, de archivo, ni puede extraerse aún una teoría de ellos. Son la documentación de una actitud de búsqueda y no el documento u obra resultante de una búsqueda ya acabada. La viva aventura del hombre por los límites, continúa. Toda construcción, en esas fronteras, debe ser provisoria para poder conservarse disponible.

Lo que interesa es la actitud. Porque aquí, como siempre, lo que interesa es el hombre. Pero esas frágiles construcciones del hombre en exploración, son los puntos de referencia para los continuados viajes de ida y vuelta. Son de necesidad vital. Y son, tal vez, los monumentos que el tiempo reconocerá. Pero eso no lo sabemos nosotros.

Roberto Villanueva, Director / Zahidée C. de Olivera, Asistente / Ana Cadenazzi,
Secretaria

1967

Centro de Experimentación Audiovisual

Introducción

El Centro de Experimentación Audiovisual se propone contribuir a la búsqueda de la expresión y la comunicación del hombre contemporáneo, mediante el aporte de nuevos conceptos y nuevas técnicas que, combinados en algunos casos con los ya tradicionales, vinculan a la comunidad con hechos culturales nuevos, que le plantean interrogantes y las abren perspectivas inéditas. Por esta misma razón y por compartir las orientaciones de actualización y experimentación, el Centro de Experimentación Audiovisual constituye una verdadera caja de resonancia a la que confluyen muchas de

las tareas de los otros Centros de Arte del Instituto, estrechamente vinculadas con los más modernos principios de las artes de la representación.

La actividad del CEA provoca y posibilita la realización de un teatro vivo y realmente actual cuya última finalidad es mantener una actitud positiva de búsqueda y ayudar a construir un campo de comunicación-comunión, un lenguaje más extenso y no dependiente del verbal.

El teatro está tomado así como “medio” y deriva en otro tipo de experiencia que puede llamarse ya no teatral sino que desemboca en una explosión de lo teatral hacia el futuro.

Objetivos

- 1- Experimentación de las relaciones Imagen-Sonido y su integración en espectáculos.
- 2- Creación de una Sala-Laboratorio como centro de la actividad creadora de los jóvenes artistas de vanguardia en el terreno de las “performings arts”.
- 3- Mantenimiento de información de actividades similares en el panorama mundial.

Desde su inauguración en 1965, la sala del Centro ha realizado tres temporadas durante las cuales se han presentado 47 espectáculos distintos. Todos ellos fueron estrenos absolutos y, la mayoría, obra de creadores argentinos. Dentro de la tónica de la experimentación, se dio acceso a toda clase de tendencias, tratando de facilitar la búsqueda, no de orientarla dogmáticamente. Así, al hacer que la sala fuera un lugar de encuentro entre los espectadores inquietos por todo lo que significara la nueva elaboración expresiva y los nuevos creadores, preocupados por el mismo problema, se produjeron algunos hechos importantes:

Uno, la afluencia cada vez mayor de público, cada vez mejor dispuesto para valorar la experiencia; otro, la aparición de fenómenos teatrales de singular valor.

Medios

Sala para 250 espectadores, equipada para exhibiciones audiovisuales, representaciones teatrales y danza.

1970-1972

Por las razones que se explican en la Introducción, el Instituto Torcuato Di Tella no continuó la publicación de su Memoria Anual desde 1970. Superados los obstáculos a que se hace mención en la referida Introducción, se ha creído oportuno hacer una reseña de sus actividades en los tres años que van de 1970 a 1972, en la que se incluye información completa de los principales problemas que debió afrontar y los más importantes cambios introducidos en sus programas, planes y estructuras.

Consejo de Administración

Presidente: Guido Di Tella

Vice Presidente: Francisco Bullrich

Consejeros: Guido Clutterbuck

Augusto Cortes Conde (desde el 21-X-71)

Roberto Cortés Conde (desde el 21-X-71)

Torcuato Di Tella

Gregorio Klimovsky

Enrique Oteiza (en las memorias de 1973 ya no está)

Jorge Sábato (con licencia desde el 9-IX-71)

Torcuato Sozio (hasta el 16-1-71)

Director del Instituto: Roberto Cortés Conde (desde el 7-V-70)

Secretario general: Mario T. Marzana

Nota Preliminar

El desarrollo de las artes y de las ciencias, difícil en general, tiene en nuestro país problemas particulares, originados en los mudantes humores políticos y en los distintos climas de convivencia social y tolerancia para con el prójimo.

Esto se complica además, como en nuestro caso, cuando se trata de realizar una contribución a nuestra autonomía cultural, objetivo evasivo y complejo, que no se resuelve a través de fórmulas, ni simples, ni folklóricas.

El arte argentino ha sido conocido en el mundo, y ha ido adquiriendo perfil propio, gracias, aunque sea en pequeña parte, a nuestros esfuerzos. No hay duda que la

experiencia que realizamos, tan polémica como trascendente, ha dejado su marca en el país.

Desgraciadamente, las restricciones económicas se han hecho sentir, y en ausencia de los calores que a veces sólo el Estado puede dar, se ha hecho imposible continuar con este esfuerzo.

En las ciencias sociales, la tarea ha sido más silenciosa. De efecto no tan espectacular, de permeación más lenta, el Instituto constituye hoy, un centro de pensamiento autónomo, que no sólo nosotros, sino todo el país, puede mostrar con orgullo y esperar sus efectos benéficos, sin premura y con paciencia.

Como consecuencia de la creciente madurez, y aún a través de la diversidad de enfoques, de estilos y de matices, de los distintos centros, se ha ido perfilando un cierto sello propio.

Esperamos que el futuro político del país, aparentemente más estable, y de clima de franca convivencia en que se vive, insólito para nuestros recuerdos, permita al Instituto, a las ciencias en general y a las sociales en particular, fructificar como corresponde, contribuyendo de una manera más efectiva a todo el esfuerzo nacional.

Guido Di Tela
Presidente

Centros

Investigaciones Económicas

Investigaciones Sociales

Estudios Urbanos y Regionales

Investigaciones en Administración Pública

Investigación en Ciencias de la Educación

Biblioteca

Departamento de Publicaciones

I. Introducción

El desarrollo de las ciencias sociales en la Argentina en los últimos años estuvo sometido a variadas vicisitudes durante el período que cubre esta memoria, 1970-72. Con la intervención a las Universidades Nacionales y la subsiguiente crisis, renuncia y

separación de profesores, especialmente en 1966, la enseñanza y la investigación en Ciencias Sociales en Argentina pasaron por un período poco propicio. Ello fue más agudo en aquellas áreas que habían obtenido un menor grado de legitimidad y que algunos sectores de la sociedad consideraba más conflictivos: sociología, ciencias políticas, por ejemplo. En otras, en cambio, que habían logrado un nivel de aceptabilidad y madurez mayor, las consecuencias fueron menos negativas y disciplinas que recién habían aparecido en la Universidad como carreras autónomas a fine de los años 50, como la licenciatura en economía, se consolidaron no sólo en Buenos Aires, sino en varias universidades del interior: Córdoba, Tucumán, Mendoza, extendiéndose luego a La Plata y a la Universidad del Sur.

La situación negativa señalada en la enseñanza superior fue aun más seria en el campo de la investigación en donde en el pasado, salvo intentos aislados, ni el Estado ni la actividad privada habían hecho esfuerzos considerables por su desarrollo. En esto también economía fue una excepción ya que desde el esfuerzo pionero del Instituto de Investigaciones Económicas de la Facultad de Ciencias Económicas de Buenos Aires, en distinta medida y con diferentes resultados en distintas universidades e institutos, se continuó realizando actividades de investigación. Sin embargo, el problema principal que encontró la investigación en Ciencias Sociales (que aunque muy grave en ellas es aplicable a toda la investigación científica aunque en diferente medida) fue la falta de recursos.

Puede decirse que a pesar de variados enunciados no hubo o fue totalmente deficiente la política del Estado en materia de investigación científica y particularmente en ciencias sociales. Aunque establecido por ley, el Consejo Nacional de Ciencia y Técnica estuvo muy lejos de cumplir los objetivos que se habían fijado. A pesar de ello, una de las tareas que realizó fue una encuesta sobre potencial científico y técnico², en cuyo informe se traduce la situación realmente deficitaria de la investigación científica en la Argentina. De ese informe extractamos algunos de sus párrafos más relevantes: “el gasto nacional en investigación y desarrollo en 1968, llegaba a un 0,28% del PBI de ese año. El equivalente en dólares es de 49 millones, correspondiente 2,1 dólares por habitante.” “El orden de magnitud de este gasto ubica a la argentina en una posición muy baja en el concierto internacional”.

² Informe del CONACYT “Potencial Científico y Técnico Nacional.” Encuesta a Instituto de Investigación. Tomo 1, Resultados e Informe.

El mismo informe del consejo, que no logró hasta 1973, mejorar la situación de la investigación científica terminaba con esta desanimante conclusión: “Las condiciones en la mayoría de los institutos, no parecen ser conducentes a una tarea de investigación seria y productiva”, señalando también: “Las Ciencias Sociales comprendían cerca del 15% de los institutos, pero su importancia era mucho menor según los otros indicadores. Se trata en general de institutos pequeños con científicos de poca dedicación, y con un gasto por investigador relativamente bajo; correspondía a esta Disciplina Científica solamente un 6,5% del total de gastos corrientes en investigación y desarrollo”.

El sector privado (salvo excepciones muy limitadas) tampoco fue en el período mucho menos que el Estado, una fuente significativa de recursos para la investigación en Ciencias Sociales.

En otro orden de cosas hay que advertir que la crisis de la enseñanza universitaria en la medida en que la docencia y la investigación requieren una estricta vinculación fue también otro de los elementos fuertemente negativos en el desarrollo de la investigación científica.

El fin del gobierno de facto y la asunción de nuevas autoridades constitucionales en 1973, el establecimiento de una Secretaría de Ciencia y Tecnología, período que no cubre esta Memoria, podría resultar en un cambio en esta situación si los sectores sociales, independientemente de sus diferencias políticas e ideológicas, adquieren conciencia de lo que implica para el desarrollo del país la investigación en Ciencias Sociales.

De todos modos, los rasgos principales del período descripto corresponden al marco en que desarrolló sus actividades el Instituto Torcuato Di Tella en los años 1970, 71 y 72 que cubren esta Memoria.

II. Los problemas económico-financieros de los años 1969-70

El creciente incremento de los costos de operación no compensados con un flujo similar de ingresos llevó al Instituto Torcuato Di Tella a una crisis económico financiera muy seria entre 1969-70 tal como lo demuestra el monto al que había llegado el pasivo según el balance al 31 de diciembre de 1970, y que era del orden de U\$S 778.000.

Las cargas que ello suponía no lograron compensarse a pesar de esfuerzos muy considerables realizados por distintas instituciones – Fundación Di Tella, Fundación

Ford y por el mismo desarrollo de actividades que generaron recursos propios a la Institución.

Esta crisis económico financiera tuvo consecuencias graves sobre las actividades de investigación en los años mencionados, pero aún más graves en el sector de arte, y obligaron a reformas financieras y de estructura de considerable magnitud que se adoptaron entre abril y mayo de 1970 y diciembre de 1970 de modo de asegurar la estabilidad a largo plazo de la Institución.

III. El programa de Arte y su finalización

Desde sus comienzos el Instituto Torcuato Di Tella se propuso realizar una tarea significativa en el campo del arte contemporáneo promoviendo la experimentación y la investigación en el área de las artes visuales, la música y los espectáculos audiovisuales. En 1960 se fundó el Centro de Artes Visuales que dirigió Jorge Romero Brest, del cual fue Director Adjunto Samuel Paz. El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales fue fundado en 1961 y lo dirigió hasta su clausura el Maestro Alberto Ginastera. Más adelante, en 1963, se estableció el Centro de Experimentación Audiovisual, bajo la dirección de Roberto Villanueva que culminó con una serie de actividades que desde antes, en esa misma área, venía realizando el Instituto. El objetivo del Instituto fue de experimentar y abrirse a nuevas líneas e ideas en el arte, realizando experiencias inéditas hasta entonces lo que rompió el espíritu academicista, poco aventurado, de la década de los años 50.

El hecho más perdurable de ese experimento fue además de los logros obtenidos en espectáculos que tuvieron amplia resonancia, de la formación de una generación de pintores que hoy tienen renombre internacional (Macció, Testa, Seguí, Noé, y otros), que fueron Premio Di Tella, la de una generación de músicos no sólo argentinos, sino latinoamericanos luego ampliamente conocidos en el mundo y el establecimiento de un laboratorio de música electrónica, único en América Latina y uno de los más importantes en el mundo; además y más que todo eso, decimos, el hecho más importante de la experiencia Di Tella en arte fue el espíritu de amplia libertad que brindó al artista y al investigador que se supuso requisito de la creación original, actitud que definió en un clima nada favorable en esa época, la línea del Di Tella.

En algún otro momento se hará una reseña de la contribución que el Instituto Di Tella realizó al arte contemporáneo, pero para expresar en muy breves palabras lo que significó ese Programa se puede decir simplemente lo que toda la prensa y la crítica recogieron. Con sus aspectos positivos y negativos el experimento Di Tella fue original y trascendente. Las expresiones artísticas surgidas en el Di Tella fueron un instrumento de avanzada y tuvieron una influencia preponderante en la evolución del arte contemporáneo en la Argentina en la década de 1960. Testimonios de esa labor han quedado registrados y son ampliamente conocidos. Para concluir queremos señalar, sin embargo, que ese esfuerzo solitario que realizó el Instituto Di Tella entre los años 60 y 70 no tuvo apoyo adicional, ni oficial ni de otras fuentes privadas locales. Por ello sostuvimos en alguna oportunidad:

“Esfuerzos como los que realizó en Instituto, con toda la importancia que pudieron tener, no pueden encararse en forma aislada ni exclusivamente por organismos privados, los altos costos que requiere un programa de arte relevante a un nivel respetable, demanda un apoyo sustancial del Estado. Por ello debe ser un objetivo de política cultural de éste el promover por sí mismo, o apoyar programas de otras instituciones en experimentación artística”.

De todos modos, para salvar uno de los grupos más organizados y mejor integrados, el Instituto en 1972 donó a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires un valioso conjunto de elementos musicales que pertenecían al CLAEM, comprendiendo el laboratorio de música electrónica –el más importante de América- un excepcional conjunto de instrumentos y la biblioteca de música. Esto se hizo en razón de que la Municipalidad creó el CICMAT (Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de la Ciudad de Buenos Aires) que en una medida importante continuaba con las líneas de investigación y enseñanza que había desarrollado en los diez años pasados el CLAEM.

IV- La situación financiera y las reformas de 1970

La situación financiera que atravesaba el Instituto Torcuato Di Tella en 1970 fue de una seriedad tal que no bastaron las medidas adoptadas en abril de 1970, ni la decisión de concluir con el programa de arte. El Instituto debió encarar otras reformas aun mayores para superar las dificultades y asegurar estabilidad a largo plazo. En

diciembre de 1970, adoptó una serie de resoluciones que afectaron a los restantes Centros de Ciencias Sociales. En esas decisiones se tuvieron en cuenta principios de orden institucional y académicos considerados fundamentales. En primer lugar, se quiso mantener la continuidad de la Institución básicamente dentro del modelo en que había sido delineada en el pasado, lo que supuso conservar las estructuras de los centros, aunque realizando ajustes y reformas necesarios ante la nueva situación. En segundo lugar, se intentó preservar en todo lo posible los recursos humanos con que el Instituto contaba y que había insumido considerables recursos para su formación y entrenamiento.

El propósito de mantener el modelo diseñado en el pasado fue resultado del convencimiento de que una de las mayores debilidades del desarrollo de los países de América latina, es la falta de continuidad y de efecto acumulativo en las experiencias que se intentan. Así han surgido, en muchos países, diversos proyectos meritorios que luego desaparecieron, para iniciarse otros que corrieron igual suerte. El objetivo de asegurar la continuidad y el efecto de acumulación de los esfuerzos realizados, fue en consecuencia uno de los principios fundamentales que prevalecieron en las medidas adoptadas por el Consejo de Administración en 10 de diciembre de 1970.

El Consejo decidió redistribuir los recursos procedentes de fuentes dotales y no dotales, reordenar la estructura de gastos y establecer nuevas normas para investigadores. Como consecuencia de estas medidas se introdujeron importantes modificaciones en el ámbito de la organización interna, se redujo el personal en las diferentes áreas, se suprimieron la Editorial del Instituto y el Departamento de Cómputos, y se trasladó la mayoría de los centros que funcionaban en la calle Florida, a la sede de Superí 1502, edificio dotado por la familia Di Tella.

Por otra parte, con el propósito de asegurar su necesaria estabilidad, se efectuó una evaluación realista de los recursos con los que podía contar: se estableció una distinción entre fondos dotales y no dotales, y se decidió que sólo se incurriría en gastos fijos por una suma igual al ingreso estimado de fondos dotales permanentes; en cuanto a los gastos variables, se llevarían a cabo en la medida en que se obtuvieran los ingresos correspondientes.

En las estimaciones concernientes al presupuesto de fondos propios se analizó especialmente el estado de las acciones preferidas de Siam Di Tella Limitada que

integran el patrimonio del Instituto Torcuato Di Tella. Considerando la situación de la compañía aludida sobre la base de información actualizada, se hicieron pronósticos mucho más conservadores que los realizados hasta entonces acerca de los posibles dividendos, y se tuvo en cuenta además la alta tasa de inflación que se estaba registrando en el país en esos años, lo que traducía en una dramática reducción en el valor real de los dividendos. Para compensar esa situación y apoyar las actividades del Instituto Torcuato Di Tella, la Fundación Torcuato Di Tella, con miras a crear un fondo adicional propio, resolvió proceder a la venta de parte de su colección de arte.

En la convicción de que tan importante colección debía permanecer en el país, la Fundación ofreció su venta al Gobierno Nacional, pero, aunque las condiciones propuestas fueron singularmente favorables, las gestiones realizadas no contaron, en principio, con la atención de las autoridades. A pesar de ello, la Fundación Torcuato Di Tella decidió, el 8 de agosto de 1971, donar parte de su colección al Museo Nacional de Bellas Artes. La donación, que se hizo efectiva en 22 de junio de 1972, consistió en cuarenta obras, agrupadas en tres grandes sectores, "Tallas Medievales", "Pinturas de Maestros Antiguos", "Pintura y Escultura Latinoamericana", que incluían firmas tan importantes como las de Andrea Della Robbia, Perusino, Tintoretto, Tiziano, Van Dick, Rubens, Rembrant, por una parte y Petorutti, Testa, macció, Noemí Gerstein y Julio Le Parc, por otra, obras a las que se sumó una biblioteca con libros, revistas y catálogos de exposiciones, cuyo total superaba a los ocho mil volúmenes. Días después, el 20 de agosto de ese mismo año, para nuestra sorpresa, el Poder Ejecutivo promulgó a ley N° 19.182 por la que declaraba de utilidad pública y sujeta a expropiación al resto de la colección. Así, el 20 de octubre de 1971, por decreto N° 4820, se resolvió que treinta y cuatro obras pertenecientes a la escuela impresionista francesa y a artistas representativos de la pintura y de la escultura de nuestro siglo, serían expropiadas, propósito para el cual se encomendó la valuación al Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, y la expropiación en sí al Ministerio de Cultura y Educación.

Pasaron casi dos años de la fecha de expropiación, de difíciles y engorrosas negociaciones, en las que el Instituto estuvo privado de percibir rentas, hasta que, finalmente, el 10 de abril de 1973 se firmó con el Poder Ejecutivo un convenio de compra que dejaba sin efecto la expropiación y se procedía por medio de un acuerdo directo, considerado más favorable para el Estado, a la adquisición de las obras. El valor

establecido en el acuerdo fue de 20.980.000 pesos ley, suma considerablemente inferior a la que dio la valuación realizada por el Banco Municipal en 1972: 2.375.000 dólares. Además, con el propósito de hacer menos gravosa para el Estado la compra y lograr que las obras en cuestión integraran definitivamente el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, la Fundación Torcuato Di Tella aceptó recibir la suma convenida en obligaciones del Gobierno Nacional a largo plazo y renunció a los intereses correspondientes desde la fecha de expropiación.

Con la suma obtenida, la Fundación creó un fondo propio adicional destinado a poyar las actividades de investigación del Instituto Torcuato Di Tella en el área de las ciencias sociales. A partir de entonces el Instituto cuenta con fuentes permanentes de ingreso, que, realizadas las reformas estructurales mencionadas y con las severas medidas de reducción del presupuesto adoptadas, le permiten el desarrollo de sus actividades en el futuro con estabilidad.

(...)

Roberto Cortés Conde, Director ITDT

1960-1963

Audiovisuales

- Candonga (en el año 1961, el Instituto Torcuato Di Tella patrocinó este espectáculo experimental en el Museo de Bellas Artes. Se trataba de un de los primeros espectáculos audiovisuales que se ofrecían en el país. Fue realizado por los arquitectos Rafael Iglesia y Miguel Asencio bajo los auspicios del Museo Nacional de Bellas Artes, el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, y el Instituto Torcuato Di Tella)

- Ciclos del Espectáculo Audiovisual Rodante. (En 1962, la primera gira comprende diversas localidades de las provincias de: Buenos Aires, La Pampa, Córdoba, San Luis y Santa Fe. En 1963, se recorren las provincias de: Buenos Aires, Río Negro, La Pampa, Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes, Chaco, Salta, Jujuy, Tucumán Catamarca y La Rioja. Un total de 33 localidades visitadas. Durante todo este tiempo, el instituto siguió auspiciando los Audiovisuales que se producían en Buenos Aires por el grupo originario).

1964

Audiovisuales

- Villancicos de Navidad (Texto: Evelyn Waugh. Música: Motivos populares peruanos y Villancicos de Blas Atehortúa, Alberto Villalpando, Miguel Ángel Rondano y César Bolaños. Imágenes de imaginaria popular. Fotografía: Humberto Rivas. Dirección: Roberto Villanueva)

Cine

- Cine Corto Argentino:

- 1- Una historia negra, de Ricardo Alventosa
- 2- 4 pintores, hoy, de Ricardo Arce
- 3- De vuelta a casa, de Ricardo Becher
- 4- Estadio, de Juan Berend
- 5- Café-Bar, de Mauricio Berú
- 6- Imágenes del pasado, de Guillermo Fernández Jurado
- 7- Uema, de Abraham Alberto Fischerman
- 8- Tarjeta Postal, de Héctor Franzi
- 9- Petrolita, de Víctor Iturralde
- 10- De los abandonados, de Mabel Itcovich,
- 11- Tierra seca, de Oscar Cantor

¹ En: Cajas de Actividades del CEA, Archivo ITDT, Biblioteca Universidad Torcuato Di Tella.

- 12- Feria, de Ricardo Luna
- 13- La Pared, de Jorge Martín
- 14- El grito postrero, de Dino Minitti
- 15- La escoba de Lucinda, de Carlos Ochagavía
- 16- El señor Muller, de Carlos Orgambide
- 17- Riganeli, de María Esther Palant
- 18- Fiesta de Sumamao, de Aldo Luis Persano
- 19- Los anclados, de Fuad Quintar
- 20- José, de Enrique Raab
- 21- Faena, de Humberto Ríos
- 22- Los gauchos, de Julio A. Rosso
- 23- Nacimiento de un libro, de Mario Sábato
- 24- Los anónimos, de Pedro Stoki
- 25- Bazán, de Ramiro Tamayo

1965

Audiovisuales

- Poesía argentina (sobre el libro de la Editorial del Instituto).

- 1-Raúl Gustavo Aguirre: La noche rara, Hablo, Virelai, Buenas relaciones.
- 2-Rodolfo Alonso: Libres, libres, Duro mundo, El desdichado, Para vivir aquí.
- 3-Edgard Bayley: A ser otro, El hombre moderno.
- 4-Alberto Girri: Epistola a Hierónimus Bosch.
- 5-Julio Llinás: Proscenios, El otro, Palabras capitales.
- 6-Enrique Molina: Amantes vagabundos.
- 7-Francisco Madariaga: El riesgo de la verdad, La bella y la sociedad. El amor es continuo.
- 8-H. A. Murena: Yo sé, Movimiento en la quietud.
- 9-Olga Orozco: Para hacer un talismán
- 10-Aldo Pellegrini: Un espectáculo más

(Música: Armando Krieger y Alcides Lanza, especialmente compuesta y grabada por Jorge Rotter, Alcides Lanza, Antonio Tauriello, Armando Krieger, Oscar Piluso, Jorge Goldenstein André Vancoille, Faustino del Hozo, Néstor Astutti, Orlando Jacobo. Banda sonora realizada por: César Bolaños. Iconografía: Roberto Villanueva, Humberto Rivas, Juan Carlos Distéfano. Dirección General: Roberto Villanueva).

- Introducción para Lutero (Texto: Jorge L. García Venturini. Fotografía: Roberto Alvarado. Diagramación: Juan Carlos Distéfano. Banda sonora: César Bolaños. Dirección: Roberto Villanueva)

- Villancicos de Navidad

-Klee (Poemas: Sydney Keyes. Fotografía: Humberto Rivas y Roberto Alvarado. Montaje Sonoro: César Bolaños sobre música de Alban Berg y temas de jazz. Dirección: Roberto Villanueva)

Cine

Muestra de cortometrajes polacos

- 1- Señor artista, de Katarzyna Latalo
- 2- Los caballos árabes
- 3- El sillón, de Daniel Szczechura
- 4- Plaza, de Jerzy Sobolewski
- 5- Botón, de Teresa Badzian

- 6- El laberinto, de Jan Lenica
- 7- Montaña, de Wladyslaw Slesicki
- 8- Gatos y gatitos, de Tadeusz Wilkosz
- 9- La vuelta al mundo en 10 minutos, de Jerzy Kotowski
- 10- La suite polaca, de Jan Lomnicki

Muestra "New American Cinema"

- 1- Escorpio asciende, de Kenneth Anger
- 2- Misa, de Bruce Baillie,
- 3- Muslo línea lira triangular, de Stan Brakhage
- 4- Caballo sobre tetera, El cumpleaños de Pat, Animaciones, Trompadas, de Robert Breer
- 5- Salto nocturno, estrella diurna, de David Brooks
- 6- La conexión, de Shirley Clarke
- 7- Una película, Rayo cósmico, de Bruce Conner
- 8- Divinidades, Adiós en el espejo, de Store de Hirsch
- 9- Muertopsia, Ídolo, de Ed Emshwiller
- 10- El castillo de arena, Abrid la puerta y ved toda la gente, de Jerome Hill
- 11- Cobra rubia, de Ken Jacobs,
- 12- Jorge, de Staton Kaye
- 13- Pecado de los carnépodos, de Mike Kuchar
- 14- Jaremelu, de Naomi Levine
- 15- El demonio ha muerto, Piel, de Carl Linder
- 16- Dos veces hombre, de Gregory Markopoulos
- 17- ,Aleluya las colinas, Cuento detectivesco de doble fondo, de Adelfas Mekas
- 18- Fusiles de los árboles, Revista de las artes, El calabozo, de Jonas Mekas
- 19- Id, id, id, Luchando, de Marie Meneen
- 20- Insensato, Chumlum, de Ron Rice
- 21- En el Bowery, Regresa África, Buenos, hermosos tiempos, de Lionel Rogosin,
- 22- N°11, de Harry Smith
- 23- Rueda N°2, Vistazos de la ciudad, Aliento de muerte, de Stan Vanderbeek,
- 24- Mario Montez come banana, Las trece muchachas más hermosas, Vinilio, de Andy Warhol
- 25- Señor de las moscas, de Peter Brook

Espectáculos

- Lutero (De John Osborne. Traducción: Gabriel Rúa. Dirección: Jorge Petraglia).
- El Desatino (De Griselda Gambaro. Dirección: Jorge Petraglia).
- Ultra Zum!!, (primera y segunda versión). (Dirección: Celia Barbosa. Música: Carlos Cutaia. Compaginación audiovisual: Leopoldo Maler)
- Danse Bosquet (Dirección: Ana Kamien y Marilú Marini. Con la colaboración de: Delia Cancela, Pablo Mesejean, Oscar Palacio, Juan Stoppani y Miguel Ángel Rondano).
- Mimo (Dirección: Ángel Elizondo)
- Ciclo para los chicos (Ciclo de 4 espectáculos con el auspicio del Departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad de Buenos Aires:
 - Gira que gira, no cuentes mentiras. (Teatro de Zárate. Dirección: Abel Poletti)
 - Teatro de Títeres Chiribin (Lidia y Roberto Blanco)
 - Cecilia Bullaude y su grupo de danza moderna
 - Canciones y cuentos mimados. (Dirección: Myriam Riva)

- Li Lu Li y Globito (Dirección: Myriam Riva)

- Minino maúlla y baila (Cecilia Bullaude)

Otras actividades

Conferencias

- Dos ciclos de conferencias organizadas por el Seminario de Estudios de Teatro

Ediciones

- Catálogo "New American Cinema", Estudio Preliminar y filmografía por Miguel Grinberg

- "El Desatino" pieza teatral en dos actos y seis cuadros de Griselda Gambaro

1966

Audiovisuales

- Lecturae Dantis (Texto: Eugenio Guasta. Estructura Visual: Miguel Asencio. Estructura Sonora: César Bolaños)

- Sonocromías. (Imágenes: Marta Guerra Alem. Compaginación Banda Sonora: Blas Atehortúa)

- El Jardín de Ángelo (Imágenes, texto y compaginación: Iutta Waloschek. Locución, montaje musical: Lucía Maranca)

- Virreinal (Guión y dirección: Roberto Villanueva. Estructura Sonora: César Bolaños. Fotografía: Humberto Rivas, Roberto Alvarado)

Cine

- El Expresionismo en el Cine Mudo Alemán (ciclo organizado con la colaboración del Instituto Goethe)

- 1- Los ojos de la momia Ma, 1918, director: Ernst Lubistch
- 2- Asalto, 1928, director: Ernő Metzner
- 3- El Gabinete del Doctor Caligari, 1919, director: Robert Wiene
- 4- El Gabinete de las figuras de cera, 1924, director: Paul Leni
- 5- La última carcajada, 1924, director: Friedrich W. Murnau
- 6- Nosferatu el vampiro, 1921-1922, director: F. W. Murnau
- 7- Metropolis, 1926, director: Fritz Lang

Espectáculos

- El niño envuelto (Dicción e interpretación: Norman Briski. Textos: Carlos del Peral. Banda sonora: César Bolaños)

- Artaud 66 ("Una antología del Teatro de la crueldad". Obras de Jean Genet, Antonin Artaud, Marqués de Sade y Shakespeare-Marowitz. Dirección: Alberto Cousté. Escenografía: Luis Diego Pedreira. Música: Rodolfo Arizaga)

- ¿Jugamos a la bañadera? (Coreografía, interpretación, trajes, objetos y montaje sonoro: Graciela Martínez)

- Caperucita Rota. (Dirección: Leopoldo Maler. Textos: Jorge Schusheim)

- Drácula el Vampiro (Texto y dirección: Alfredo Rodríguez Arias. Trajes y decorados: Delia Cancela, Pablo Mesejean, Juan Stoppani)

- Mens Sana in Corpore Sano (Dirección General: Norman Briski. Textos: Carlos del Peral. Música: Gerardo Masana, Jorge Schusheim)

- El Burlador (Adaptación para Teatro Blanco de "El Burlador de Sevilla" de Tirso de Molina, realizada por Roberto Montero)

- La fiesta, Hoy (Coreografía y dirección general: Ana Kamien y Marilú Marini. Trajes: Oscar Palacios. Música: Miguel Ángel Rondano)

- Bonino aclara ciertas dudas (Jorge Bonino con la colaboración de Eric King, Carlos Jiménez, Miguel de Lorenzi, Delia Sanmarti y Gerardo Ferradás)

- Ostinato (Dirección general: Carlos Cutaia. Libro: Carlos Cutaia, Rubén de León. Banda Sonora: Carlos Cutaia, José María Rodríguez)

Happenings (realizados en colaboración con el CAV)

- Simultaneidad en simultaneidad. (Marta Minujín)

- Prune Flat (Ciruela Chata) (Happening de Robert Witmann realizado por Marta Minujín, Marucha Bo, Marilú Marini y Leopoldo Maler)

- Acerca de Happenings. Ciclo de dos conferencias y tres happenings:

El concepto de happening y las teorías. (Conferencia de Alicia Páez)

Para inducir el espíritu de imagen. (Happening de Oscar Masotta)

Señales. (Ambientación de Mario Gandelsonas)

Los medios de comunicación y la categoría de "discontinuo", en la estética moderna. (Conferencia de Oscar Masotta)

Sobre happenings. (Happening Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Pablo Suárez, Oscar Bony y Miguel Ángel Telechea).

- Primera Audición de Lenguaje Oral (Raúl Escari)

1967

Ciclo de Audiovisuales (Coordinadores César Bolaños y Roberto Villanueva)

- 1- Lecturae Dantis
- 2- El Jardín de Angelo
- 3- Virreinal
- 4- Carta al padre
- 5- Klee
- 6- Miguel Ángel

Espectáculos

- Imyloh (I Misicisti y las óperas históricas) (Libro y dirección general: Marcos Mundstock. Dirección musical: Gerardo Masana)
- Les Luthiers cuentan la ópera (Libro y puesta en escena: Marcos Mundstock. Música: Gerardo Masana, Jorge Maronna)
- Cuarto de espejos (Puesta en escena: TIM Teatro. Guión y dirección: Carlos Mathus)
- Molto vivace (Puesta en escena: TIM Teatro. Guión y dirección: Carlos Mathus)
- Etcétera, etcétera (Guión y dirección: Amanda Castillo)
- El paseo de los domingos (Puesta en escena: Equipo Teatral Porteño, sobre la obra de Georges Michel. Dirección: Jaime Kogan)
- Jazzpium (Puesta en escena: Norman Briski con el grupo Ppium sobre el libro de Abeijón, Centofanti, Mariano, Mulet y Rodríguez. Guión musical: Cutaia, Mariano)
- Libertad y otras intoxicaciones. Estreno y reposición (Ceremonia teatral de Mario Trejo oficiada por el Teatro de la Tribu)
- Hola (Concepción y puesta en escena: Augusto Fernández sobre un libro de Leonard Melfi y textos de Ethel Agostino, Agustín Alezzo y Augusto Fernandes⁹)
- Apocaliptosis (de Mario, a quien le pegaron dos tiros, aún no murió, pero está en trance de hacerlo). (Guión: Alejo Piovano. Dirección general: Norberto Montero)
- ... de la vida de nosotros (Guión y dirección: Gerardo Chiarella).
- ¡Oh! Casta diva! (Danzas por Ana Kamien y Milka Truol. Coreografía y dirección: Ana Kamien)
- Señor Frankenstein (Guión, puesta en escena y dirección general: Carlos Cutaia y Rubén de León)

- Los siameses (Libro: Griselda Gambaro. Dirección: Jorge Petraglia.)
- Astartusa o La emplumada suicida (Cuento lírico de Adolfo Batán y Miguel Ángel Rondano. Música: Migue Ángel Rondano)
- Danza ya (Idea y dirección: Susana Zimmerman)
- Drácula, el Vampiro. Reposición. (Texto y dirección: Alfredo Rodríguez Arias. Escenografía y vestuario: Cancela, Mesejean, Stoppani)
- Aventuras 1 y 2. (Texto: Alfredo Rodríguez Arias. Dirección: Alfredo Rodríguez Arias, Juan Stoppani. Vestuario: Cancela, Mesejean.)
- Béat, Beat, Beatles. (Mixed Media Show). (Daniel Armesto, Roberto Jacoby y Miguel A. Tellechea.)
- ¡Crash! (Coreografía y dirección general: Oscar Araiz)
- Alfa-Omega (Cantata escénica. Música y dirección general: César Bolaños.)
- El Timón de Atenas de William Shakespeare (Adaptación y dirección general: Roberto Villanueva.)

Happenings

- Conferencia-Happening de Jean-Jacques Lebel.
- Parámetros. Transmisión - Conferencia de Oscar Masotta
- El helicóptero. Happening de Oscar Masotta

Presencia del CEA el Departamento de Adherentes a los Centros de Arte

- Teatro en el Di Tella (sobre *Los Siameses* y *Libertad y otras intoxicaciones*). Charla de Roberto Villanueva.
- Los espectáculos y sus creadores. Siete encuentros con directores y actores presentados por el Centro de Experimentación Audiovisual.
- Introducción al lenguaje cinematográfico. Curso a cargo de Víctor Iturralde Rúa.
- El joven y las expresiones audiovisuales. Curso a cargo de Víctor Iturralde Rúa.
- Teatro y poesía. Curso a cargo de Mario Trejo

Presencia del CEA en la Audición Radial del ITDT

- El teatro en la Argentina. Participación de Roberto Villanueva, Carlos Gorostiza, Carlos Gandolfo, Griselda Gambaro.

- La danza en nuestros días. Participación de Susana Zimmerman y Ana Kamien.

1968

Audiovisuales

- Audiovisual Institucional ITDT. (Con texto de José María Paolantonio. Estructura sonora: César Bolaños (versión en inglés), Francisco Kröpfl -versión en castellano-. Fotografía: Rivas y Alvarado. Voces: Marsha Pérez Abella y Phillys Brennan -en inglés-; Roberto Villanueva y Ana Cadenazzi (en castellano). Dirección: Roberto Villanueva)

- Audiovisual CEA. (Con guión de Roberto Villanueva. Estructura sonora: Carlos Cutaia -sobre bandas de sonido de espectáculos realizados en la Sala-. Fotografía: Rivas y Alvarado (con fotos de espectáculos también realizados en el CEA. Dirección: Roberto Villanueva)

Espectáculos

- El primero que llega. (Dirección: Carlos Mathus)

- 45 minutos con Marilú Marini. (Por Marilú Marini)

- Los esperapalomas. (Dirección: Juan Carlos Uviedo)

- La historia del soldado. (Dirección musical: A. Krieger. Dirección: Carlos Mathus)

- Futura. (De A. Rodríguez Arias)

- Nacha de noche" (de Nacha Guevara. Canciones por Nacha Guevara)

- Ella es Marcia. (Danzas por Marcia Moretto)

- El Love and Song. (De Alfredo Rodríguez Arias)

- La reconstrucción de la Opera de Viena precedida de El proceso Godard/Variaciones Wittgenstein. (De Mario Trejo).

- She. (De Marcos Arocena)

- Ubu encadenado. (De A. Jarry. Dirección: Roberto Villanueva)
- Asfixiones o enunciados. (De Jorge Bonino).
- Macbeth Macbeth". (De Roberto Favre).
- Los Maderos de San Juan. (De Berta Roth)
- La duquesa de Amalfi. (De Leal Rey. Dirección: Jorge Petraglia)
- Danzas". (Por Iris Scaccheri)
- Tiempo Lobo". (De Carlos Trafic).
- La Orestíada y/o el sombrero de Tristán Tzara". (De Rubén de León)
- Krapp". (De S. Beckett. Dirección: Jorge Petraglia).
- Oh sólida carne". (De Cecilia Barbosa).

Presencia del CEA en el Programa de Extensión

- Tres conversaciones con Roberto Villanueva sobre teatro actual. Curso a cargo de Roberto Villanueva.

Presencia del CEA en el Departamento de Adherentes de los Centros de Arte

- Teoría y práctica de los audiovisuales. Curso a cargo de César Bolaños
- Comunicación por la imagen. Curso a cargo de Víctor Iturralde Rúa

Presencia del CEA en la Audición Radial del ITDT

- Temas tratados y personas entrevistadas: Teatro: Roberto Villanueva, Mario Trejo, Alfredo Rodríguez Arias, J. López Pertierra, Orestes Caviglia, Ricardo Halac. Danza: Susana Zimmerman. Cine: Jorge Andrés, J. E. Cronberg, Guillermo Fernández Jurado, Osías Wilensky. Además de otros como Lingüística, Literatura, Música, Plástica.

1969

Espectáculos

- Blancanieves y los Siete Pecados Capitales (Les Luthiers)
- Ciclo de Espectáculos Beat (El sonido de Hillber, Almendra, Manal, Fernando Mosquera Nono, Cofradía de la Flor Solar, Dulces Jóvenes del Tiempo en sucesivas representaciones)

- Canciones en informalidad (Marikena Monti, Jorge de la Vega y Jorge Schussheim. Dirección musical: Camaleón Rodríguez. Batería: Pocho Lapouble)
- Anastasia querida (Espectáculo de Nacha Guevara acompañada por Alberto Favero. Puesta en escena: Roberto Villanueva. Diapositivas y fotografías del programa: Humberto Rivas y Roberto Alvarado)
- Micharvegas: canciones de fogueo (Poni Micharvegas, Albe Pavese, César Pevese. Efectos: Carlos del Peral. Coordinación: Roberto Villanueva)
- Tiempo de fregar (Creación colectiva: Daniel Belluscio, Krystyna Bodgan, Cecilia Bullaude, Norberto Campos, Graciela Daneri, Alberto Delgado, Eduardo Demian, Roberto Granados, Denia Moore, Carlos Mosgides, Mónica Orlandini, Lilia Presti, Raúl Rosetti, Carlos Trafic)
- Los enanos (De Harold Pinter. Traducción de Manuel Barberá. Realización de vestuario: Julia Puzzo. Banda sonora: Jorge Petraglia, Rubén Fraga. Asistente de dirección: Oscar Gandolla. Ambientación y vestuario: Leal Rey. Puesta en escena: Jorge Petraglia. Diapositivas: Rivas, Alvarado, Romandini)
- Polymorphias (Laboratorio de Danza. Dirección: Susana Zimmerman. Asistente de dirección: Alcira Merayo. Iluminación y asesoría de vestuario: Ibo Oyola Ortega).
- Las nubes (De Aristófanes. Traducción y adaptación: Raquel Puszkin. Música original: Enrique Gerardo. Asesoramiento psicológico: Juan Carlos Domínguez y Eduardo Pedro Foulkes. Escenografía y vestuarios: Ana María Gatti. Asistente de dirección: Rina Bratslavski. Dirección: Julián Romeo)
- Fuego asoma (Dirección: José María Paolantonio. Música y canciones: Jorge Schussheim. Coreografía: Lía Jelin. Audiovisuales: Lorenzo Amengual. Vestuario: Susana Murúa. Ciertos textos son de Paolantonio; otros de Luis Verdi)
- Oye humanidad (Textos, banda sonora y coreografía: Iris Scaccheri)
- Casa. 1 hora ¼ (Grupo Lobo: Norberto Campos, Graciela Daneri, Roberto Granados, Carlos Mojidis, Sergio Timi, Carlos Trafic)
- Ceophloeus o la Arruinación (De Mario Satz y Hugo Quintana)

1970

Espectáculos

- Blancanieves y los Siete Pecados Capitales. Les Luthiers (2º año)

- Simulacro (Gugú Lesca, Poni Micharvegas, La Barra de Chocolate: Jorge Mercury, Miguel Monti, Quique Sapia, Nacho Smilari, Pajarito Zaguri, Raúl Urrutia. Montaje del film: Gustavo Aruguete. Secuencias 1945-1955: Jorge Cedrón. Montaje Audiovisual: Juan Fresán)
- Música Beat (Adan Quieto, Acople, Harlem R&B, Diplodocum Red & Brown, Cosa Nostra y Arco Iris en sucesivas representaciones).
- Porteña Jazz Band
- Ciclo de Jam Session
- Rock & Roll (Cutaia, Pappo, Pomo. José Alberto Iglesias y Abuelo en sucesivas representaciones)
- Casa. 1 hora ¼ (2º año)
- Polymorphias (2º año)
- Orquídeas para Tina muerta (de Marcos Arocena)
- Yezidas (Grupo 67: Juan Carlos De Petre, Francisco Cocuzza, Teresa Astillarte)
- Ceremonias (Laboratorio de Danza. Creación coreográfica y dirección: Susana Zimmerman. Asesoramiento musical: Francisco Kröpfl. Banda sonora: Enrique Jorgensen. Escenografía y vestuario: Marina Basílica y Esther Manzanal. Diapositivas. Alicia Sanguinetti. Iluminación: Francisco Cortese. Voz en un poema de García Lorca: Roberto Villanueva)
- Espectatraje (De Gioia Florentino. Coreografía: Marilú Marini. Banda de sonido: Carlos Cutaia. Vestuario: Gioia Florentino)
- María Lucía Marini es Marilú Marini (Marilú Marini)

ANEXO 3. Conferencias de Enrique Oteiza y Jaime Davidovich¹

Oteiza, Enrique (1962, 21 de agosto). “El arte en la era tecnológica” (primera conferencia, versión corregida). En *Ciclo: Ciencia, técnica y sociedad*, Aula Magna de la Facultad de Odontología, Departamento de Graduados, Universidad de Buenos Aires.

El tema que hoy vamos a tratar, el arte en la era tecnológica, puede parecer fácil si se lo toma de una forma un poco panorámica, pero que en cuanto se analiza con cierto detenimiento resulta lleno de dificultades de toda índole. Sabemos que en la era tecnológica, nuestra era, existe cierta dificultad de comunicación entre lo que producen los artistas de nuestra época y lo que contemplan o escuchan o leen los habitantes de nuestra época. El artista se siente especialmente incomprendido y, muchas veces, el espectador o consumidor de arte se siente burlado por el arte de hoy. Nos pareció que quizá pudiera aclarar un poco el problema del arte en la era tecnológica comenzando planteando algunas preguntas básicas. Si nos preguntamos, por ejemplo, ¿Qué es el arte? En términos más generales pensamos comúnmente en la poesía, en la prosa (la literatura), en el teatro, la música, la danza; en la pintura, la escultura y la arquitectura, y también en la grafía del movimiento que es el cine.

Todas estas formas del arte poseen, pues, una esencia común. A todas ellas las ligamos a algo general que llamamos arte. Nos damos cuenta de que en su forma de comunicación estas obras de arte son distintas; sin embargo, las reconocemos a todas como arte, quiere decir que les reconocemos alguna identidad de alguna naturaleza. Esta esencia común emerge por medio del decir y el hacer poético, constituye un mundo dentro de un mundo, o sea un modo de ser en la totalidad. ¿Cuál es, sin embargo, su raíz unitaria? y, ¿qué es el arte? Así volvemos a replantearnos la pregunta original.

La historia del arte, mediante el empleo de la metodología de la historia aplicada al continuo del espacio y del tiempo, clasifica los distintos movimientos artísticos y las obras de arte de acuerdo a ciertas categorías útiles para dicha clasificación. Su aporte aunque importante, no parece revelar que es lo que constituye la esencia misma del arte.

¹ En: Cajas de Actividades del CEA, Archivo ITDT, Biblioteca Universidad Torcuato Di Tella.

Sin embargo reconocemos que la descripción y la clasificación que realiza la historia del arte nos aproximan al problema y a su comprensión.

Algo similar ocurre con la psicología del arte. Partiendo del planteo de que la obra de arte es la creación de un individuo, de una persona, los psicólogos han intentado, desde distintos puntos de vista, interpretar el arte [espacio en blanco] de la metodología de su ciencia. Otro tanto han intentado los sociólogos, pensando que el arte, si bien es realizado por un individuo, tiene características sociales ya que ese individuo forma parte de una sociedad y su obra está destinada a la sociedad.

Todas las disciplinas, como decía recién, no aproximan de alguna forma al problema pero parece no poder revelar cuál es esa esencia unitaria del arte o de las distintas artes que mencionábamos al comenzar. La Estética aplica un enfoque más general al problema, aplica la metodología de la filosofía. Sin embargo se queda, en parte, en un intento de llevar al lenguaje lo que dice la obra de arte; y ese intento nos damos cuenta de que tiene cierta limitación, que hay una cierta traducción en la cual parecería que algo se perdiera.

La explicación, que podríamos llamar sensorial, de la obra de arte confunde la comunicación del hombre-obra de arte, y de obra de arte-hombre, con la plenitud del goce estético. La obra de arte la percibimos a través de nuestros sentidos: la vemos, la oímos, la palpamos o la leemos – que es una forma especial de ver-, o la decimos. En algunos casos la percibimos con más de un sentido; en otros podemos percibir una obra por varios sentidos indistintamente. Por ejemplo, a la poesía podemos oírla, podemos recitarla y oírla simultáneamente, podemos leerla en silencio, podemos leerla en voz alta –lo que supone ver, hablar y oír-. Creo que es claro que lo que nos produce ese estado de ánimo especial que algunas obras de arte logran en nuestro interior, es algo en parte relacionado al sentido mediante el cual establecemos la comunicación con dicha obra de arte. Pero eso es solo una parte; sabemos por vivencia que hay algo más, que si lo pudiéramos aprehender nos permitiría entender mejor qué es el arte. Sin embargo, por ahora se nos escapa y, aparentemente, escapa a los teóricos del arte. Como expresa Mumford, el arte expresa más de lo que el ojo ve, de lo que el oído oye y de lo que la mente conoce. Ese “plus” que nos da la obra de arte, la cualidad de trascender los materiales o técnicas empleados, constituye una de las características básicas del arte.

La obra de arte es, como decíamos anteriormente, un mundo en si mismo; este mundo lo construye con su trabajo en el acto de creación artística. En esta metodología del arte la intuición del artista deja su impronta y transmitir su mensaje juega un rol fundamental. La metodología del arte está liberada de las reglas de la lógica que rigen la actividad científica y técnica. Cada artista hace o elige las reglas de juego que considera válidas para su obra. Muchas veces la búsqueda de estas reglas es parte fundamental de la labor del artista. El artista traduce, inventa. Estamos en el dominio de las realidades imaginarias, como dice Francastel. Pero en un dominio especial; las matemáticas también se desenvuelven en un dominio de realidades imaginarias, pero en un dominio regido por una lógica especial de la cual el arte está liberado.

¿Qué puede decirse de los conceptos tradicionales de arte puro y arte aplicado? Analizando el problema nos parece que dividir al arte en arte puro y arte aplicado no hace sino confundir el problema. El romanticismo deformó la concepción de la obra de arte al presentarla como algo completamente gratuito, desenraizado del resto del mundo que la rodea. Como ya hemos visto, la obra de arte es un mundo dentro de otro mundo; el artista crea individualmente, pero no es un hombre solo: vive dentro de una cultura, de una sociedad. Lo que él crea tiene relación con el resto del mundo. El advenimiento de la máquina contribuyó aún mas a confundir lo que es arte, al acentuar la diferencia entre arte puro y arte aplicado. La reacción contra la máquina, que comenzó en Inglaterra alrededor de 1820, transmitió una imagen de maldad y de fealdad a la máquina y a sus productos, y en parte contribuyó a crear el mito de la máquina. Este mito consiste en asignarle a la máquina calidad moral, ya sea creyendo en su maldad o en su bondad intrínsecas. De esto vamos a hablar nuevamente al analizar algunas características de la era tecnológica. Para lo que estamos considerando ahora, lo importante es que el industrial de esa época pensó que podía adquirir arte y aplicarlo a su producto; que si aplicaba arte al producto industrial, con mucha densidad, el público comprador se iba a encontrar estéticamente satisfecho. De ahí proviene la idea contemporánea de "arte aplicado", de una especie de arte agregado a la cosa. De lo que si puede hablarse con provecho para aclarar el problema del arte, en lugar de hablar de arte aplicado y de arte puro, es de un grado mayor o menor de libertad en la creación artística o, lo que es lo mismo, de mayores o menores restricciones en el objeto que crea el artista de acuerdo al uso a que ese objeto está destinado. El artista, junto con el

ingeniero, o el ingeniero convertido en artista, tiene que diseñar un automóvil; surgen una serie de restricciones mecánicas y funcionales, económicas, etc., que imponen el uso al cual el automóvil va a estar destinado. Esas restricciones, indudablemente, crean una cierta limitación en la libertad creadora, comparada con las posibilidades que el artista puede tener en cambio al producir otros objetos en los cuales las restricciones sean menores –por ejemplo un cuadro, en el cual las restricciones son simplemente las que emanan de la materia, los procedimientos o las dimensiones-.

El arte descansa sobre un rasgo que es absolutamente privativo del hombre y es la capacidad para el simbolismo. A diferencia de los animales el hombre no solo puede responder a señales visibles o audibles –dice Mumford-, también es capaz de abstraer y representar partes de su ambiente, partes de su experiencia, partes de si mismo, en la forma independiente y duradera de los símbolos. El arte no es sustitutivo de la vida o una escapatoria de la vida: es una manifestación de impulsos y valores significativos que no pueden expresarse de ninguna otra manera. El arte es fundamentalmente expresión mediante símbolos estéticos; representar el lado interior y subjetivo del hombre. Conrad Fiedler, el filósofo alemán, escribió en 1876: “en la creación de una obra de arte, el hombre se entrega a una lucha con la naturaleza, no por su existencia física sino por su existencia espiritual”. Respecto a la poesía –dice Hölderlin- “la poesía es la fundación del ser por las palabras de la boca; la poesía es dar nombres fundadores del ser y de la esencia de la cosas y no es un decir cualquiera sino precisamente aquel que por primigenia manera saca a luz pública –esto es a la conciencia- todo aquello de lo que después, en lenguaje diario, hablamos nosotros con repetidas y manoseadas palabras”.

Para ver cuál es la diferencia entre arte y la técnica, vamos a explicar brevemente cuáles son algunas de las características de esta última. La técnica constituye aquella parte de la actividad humana cuyo objetivo principal es la subsistencia física. Las necesidades de subsistencia física son, desde luego, perentorias; esto ha hecho de la técnica una actividad de índole práctica, donde prima la obtención de un resultado con un mínimo de esfuerzo. Por eso la técnica es el reino de lo objetivo, de la lógica; la ciencia, que se mueve en planos de abstracción superiores a los de la técnica, revela ciertos principios generales por los que se rige la naturaleza. La ciencia

guía a la técnica, le facilita nuevos caminos en los cuales la eficacia de la técnica se multiplica.

La actividad de la técnica —o sea la actividad diaria del hombre por su subsistencia— contribuye al equilibrio de la persona humana, siempre y cuando no absorba totalmente su actividad. Arte y técnica son dos necesidades del hombre maduro y, en muchos casos, las dos actividades se juntan en una sola. Para los griegos de la época helénica, la palabra “tecne” quería decir las dos cosas: arte y técnica. Quizás esto explique las características del arte de ese período de Grecia. Este sentido casi matemático del arte griego dominaba también, desde luego, los objetos de la técnica, en un juego recíproco entre arte y técnica. Había una especie de unidad que muchos críticos de arte e historiadores han denominado “armonía” general en la cultura griega, la que estaba originada fundamentalmente en la concepción matemático-visual del Universo. En nuestro siglo el grupo, por ejemplo, del Bauhaus, creado en Alemania en 1919 y disuelto por el nazismo en 1933, intentó integrar arte y técnica. La influencia del Bauhaus ha sido grande. Creo que en cierta medida hay hoy más integración de la que había en 1920 entre arte y técnica, aunque no se ha llegado ni remotamente a los objetivos que se habían propuesto los fundadores del Bauhaus, que creyeron que en relativamente pocos años se iba a llegar a una integración casi total entre arte y técnica; alguno de ellos incluso llegó a escribir que las obras de arte, como la pintura o la escultura, no iban a ser más necesarias porque todo lo que nos iba a rodear iba a ser arte.

Hemos dicho que el arte y la técnica son dos aspectos de la actividad humana. Arte y técnica satisfacen necesidades humanas. Entre arte y técnica, para cada época, existe una correspondencia; esta correspondencia surge de que —como habíamos dicho antes— el hombre no es un ser aislado aunque crea individualmente.

Vamos a ilustrar a continuación, mediante proyecciones, algunos ejemplos de distintas culturas de distintas épocas, en los cuales se puede observar esa correspondencia entre arte y técnica.

(...)

Antes de continuar, es interesante destacar algunos aspectos que diferencian a los objetos de la técnica de los objetos producidos por el artista. En la técnica —como habíamos dicho— la necesidad de satisfacer una función inmediata determina en cierto modo la forma.

En distintas culturas, sin mucha conexión, sin mucha comunicación, encontramos ciertos útiles, ciertas herramientas, o ciertos instrumentos que tienen formas extraordinariamente similares. Se ve que la solución a un problema determinado ha producido un mismo objeto en distintas partes y en distintas culturas. (...) hay una no similitud en la obra de arte y una similitud en el objeto de la técnica.

(...)

Espero que a través de estos ejemplos se haya podido comprender mejor las características del quehacer artístico y del técnico. En la próxima conferencia, el jueves, vamos a entrar a analizar directamente el problema del arte y de la técnica en el mundo contemporáneo, en la era tecnológica. Hasta el jueves.

Oteiza, Enrique (1962, 23 de agosto). “El arte en la era tecnológica” (segunda conferencia, versión corregida). En *Ciclo: Ciencia, técnica y sociedad*, Aula Magna de la Facultad de Odontología, Departamento de Graduados, Universidad de Buenos Aires.

En la conferencia de hace dos días hablamos del arte y de la técnica; dijimos que siempre habían existido arte y técnica. La técnica no es solamente una característica de nuestra era tecnológica; mostramos cómo a través de distintas culturas, a lo largo de la historia, había habido siempre una correspondencia entre el arte y la técnica. Decíamos que el arte y la técnica son dos necesidades igualmente importantes del hombre. Ambas corresponden a dos tipos de actividades diferentes cuyas metodologías son distintas y apuntan a la solución de distintos problemas. La técnica apunta a la solución de los problemas inmediatos, a los problemas perentorios cuya solución tiene que ser práctica. El arte llena otro tipo de necesidades humanas de índole espiritual y nos habíamos extendido a las características del arte y de la técnica.

Vamos hoy a situar qué es lo que entendemos por era tecnológica. Fundamentalmente vamos a definir a la era tecnológica como aquella que se caracteriza por la multiplicación de las máquinas; por la presencia cada vez mayor de máquinas en los distintos tipos de procesos que hacen a la actividad humana. Esa era – de una manera

un poco arbitraria- la hacemos arrancar a partir de 1800, porque en ese momento de la historia comenzó a aumentar en forma notable la cantidad de maquinaria a vapor de doble acción, a la cual agregó los dispositivos de biela manivela, que permitieron transformar el movimiento alternativo rectilíneo en circular uniforme. Además agregó Watt un regulador de velocidad, de inercia, que hizo aún más práctica la aplicación de la máquina de vapor al movimiento de otro tipo de maquinaria. El tipo de maquinaria a vapor determinó ciertas características de la producción. Por de pronto, la eficacia de la máquina de vapor aumenta mucho con el tamaño; esto hizo que conviniera construir máquinas de tamaño relativamente grande y nuclear a su alrededor todas las otras maquinarias –por ejemplo en la industria textil, los distintos tipos de máquinas necesarios para diversos procesos- y acercarlas en bastante proximidad a la fuente de energía, debido a que la transmisión de esa energía era mecánica, por ejes y poleas.

Así aparece la fábrica moderna; por primera vez ocurre en forma generalizada el hecho de agrupar muchas máquinas y personas en un mismo lugar. Además las características de las máquinas determinaron las características del trabajo en esos lugares. En este sentido cabe destacar: 1º) el cambio total del concepto de tiempo en las tareas productivas; el reloj, cosa íntimamente unida a los movimientos mecánicos, a la lógica de la máquina –digamos así-, se incorporó a la lógica de todo el proceso de producción. Al mismo tiempo se hizo necesaria la división del trabajo en un grado nunca antes conocido anteriormente en la historia, lo que a su vez determinó un cierto tipo de organización y un cierto tipo de estructura que es característica de la industria en cualquier lugar donde la industria se encuentra y dentro de cualquier sistema político. Hay ciertas características del trabajo industrial que emanan por lo tanto de una lógica del proceso y de una lógica de la producción, y que se repiten en todas partes en donde existen esas agrupaciones de máquinas. La fábrica transformó el trabajo humano, transformó las tareas de producción del hombre multiplicando enormemente su capacidad. Transformó por lo tanto, también, el consumo del hombre. Los objetos dejaron de ser, en su mayor parte, piezas únicas, para convertirse en unidades pertenecientes a grandes lotes de objetos iguales. La sociedad no estaba preparada para semejante revolución ni podía ver las cosas con la perspectiva con que las vemos hoy. Muchos de los acontecimientos de la Revolución Industrial tomaron a la sociedad por sorpresa, especialmente en la primera revolución industrial, que fue la inglesa; con un

poco menos de sorpresa en las siguientes, pero siempre con un cierto retraso de la sociedad y de una especie de imprevisión frente a los cambios que toda esta nueva lógica de la producción produce en las sociedades.

La revolución industrial se llevó a cabo, por lo tanto, en forma no controlada, en medio de enormes sufrimientos que hoy nos parecen innecesarios y gratuitos –por ejemplos episodios como el de la competencia entre los tejedores a mano, en Inglaterra, contra la máquina que lograba abaratar los costos paulatinamente, sin que estos tejedores a mano, que existían en Inglaterra en enorme cantidad, se dieran cuenta de que estaban en una lucha sin ninguna posibilidad de triunfo. Prácticamente fueron aplastados por esa disminución de costos y llevados a un límite de miseria que no había sido conocido en la historia inglesa de los siglos anteriores-. A raíz de los hechos que estaban ocurriendo, surgieron en el siglo XIX distintos movimientos, algunos de los cuales reaccionaron contra la máquina y otros trataron de encauzar estas nuevas formas de producción en distintos tipos de organización social. Estos movimientos fueron más o menos prácticos, más o menos utópicos; abundaban en el siglo pasado y cada uno de ellos pretendió tener la solución del nuevo problema de la sociedad industrial.

Las primeras reacciones, en 1820, en Inglaterra, fueron más bien contra la máquina y ocurrieron una serie de episodios de revueltas en los cuales las muchedumbres rompían las máquinas de las fábricas. Así –dijimos la vez pasada- se fue creando lo que hasta hoy sigue siendo el mito de la máquina. Decíamos que el mito de la máquina consistía en haberle asignado a la máquina una calidad moral que la máquina desde luego no tiene. Los idealistas de la máquina le asignaron –y aún hoy, en menor medida quizás- una calidad intrínsecamente buena, y los detractores una calidad intrínsecamente mala. Los artistas de estos dos siglos no han podido, desde luego, sustraerse a esos fenómenos que se han operado en la sociedad actual y también han reaccionado, algunos en contra de las máquinas, otros con cierta admiración por la máquina. Pasados estos primeros cincuenta años del siglo XIX, más bien los movimientos cívicos y políticos fueron tendientes a lograr un control de esa situación y, a fin del siglo pasado, surgió una especie de fe en el progreso ilimitado y fe en las posibilidades de la máquina. En el siglo XX, después de la guerra del catorce, de la guerra del treinta y nueve, y de la guerra que siempre estamos temiendo que se produzca, este entusiasmo de fin del siglo nos puede parecer hasta un poco ingenuo; era, en cierta medida, la actitud de los libros

de Julio Verne, una especie de entusiasmo lírico frente al adelante mecánico. Este adelanto mecánico, fundamentalmente lo que ha logrado, viéndolo de una manera más objetiva, es una extensión de más en más creciente de los poderes del hombre, tanto de los poderes orientados a la construcción como hacia la destrucción, de manera que el futuro depende del uso que el hombre haga de ellos; pero, indudablemente, ellos constituyen una especie de palanca de las posibilidades de hombre.

En esta nueva sociedad de la producción en masa, el consumo en masa, la educación en masa y las comunicaciones en masa, existe la posibilidad de eliminar el hambre del mundo y de alargar el promedio de la vida del hombre, acortar las horas de trabajo que insume la subsistencia material del hombre dejando, por lo tanto, más tiempo libre para actividades del espíritu o libres –digamos así-.

Por otro lado estamos plagados de problemas personales, sociales, políticos y económicos, que los vivimos y que aún no sabemos o no podemos resolver y cuya gravedad no permite disfrutar de lo que la civilización industrial ha logrado. Vemos que, en el fondo, la era tecnológica se caracteriza por una especie de dicotomía, en la cual hay grandes esperanza y grandes frustraciones. El artista, desde luego, ha vivido enraizado en esta época. Vamos a ver, especialmente a través de proyecciones de obras de artistas de estos dos últimos siglos, cómo ha reaccionado, cómo ha trabajado y qué es lo que ha creado en medio de esta era tecnológica. Y a través de las distintas imágenes que se vayan proyectando destacaremos algunos movimientos especiales; distintos tipos de actitudes que han estado presentes.

Este cuadro de Goya muestra la elevación de un globo Mongolfier de 1818. Es una obra del final de la vida de Goya, en la cual incorpora al paisaje natural este nuevo elemento de la técnica, que maravillaba en su época. El espíritu del cuadro refleja una cierta actitud optimista frente a la innovación técnica.

A continuación se ve un cuadro de William Turner, de 1838, pintor inglés que tuvo gran boga en su época entre la nueva burguesía que surgía, posterior al mercantilismo inglés. Era, un poco, un pintor a la moda, podríamos decir; este cuadro muestra un viejo velero que fue uno de los barcos principales en la batalla de Trafalgar, remolcado por un remolcador a vapor, mostrando un poco como símbolo de la muerte del velero. A través de una obra de arte nos ha dejado documentado un acontecimiento

de la época. Vemos también que no hay crítica en la aparición de este nuevo aparato de la técnica sino, al contrario, hasta parecería un cierto entusiasmo.

Monet, en 1884, incluye en sus paisajes nuevas obras de la ingeniería; vamos a ver el puente de Argenteuil.

En Fernand Leger, pintor mucho más moderno, que era arquitecto dedicado a construcciones públicas en Francia, vemos la expresión plástica de los nuevos materiales de la construcción y de las nuevas formas de trabajo en la construcción de edificios. Leger, desde luego, maneja la forma con un sentido completamente plástico; figuras geométricas, volúmenes que tienden a formas geométricas puras, con un criterio de idealización de las formas. Leger incorpora este nuevo paisaje de nuestro mundo de hoy a su obra de arte.

En las técnicas de la arquitectura y de la estructura en el siglo pasado, surgieron innovaciones realmente revolucionarias. El palacio de cristal, construido por Joseph Paton en 1851 fue un edificio monumental, el primero con una estructura en la cual el hierro se aprovechaba de acuerdo a sus posibilidades. El cerramiento era de vidrio, lo cual le daba una enorme ligereza y transparencia. Desgraciadamente este edificio se quemó algunos años más tarde y quedó completamente destruido en el incendio, no obstante ser metálico.

La famosa torre Eiffel, en París, construida por el ingeniero Gustav Eiffel en 1889 también llamó la atención, no solo como alarde técnico sino como demostración de las posibilidades técnicas y plásticas de los nuevos materiales que aparecían. Esta revalorización de la estructura causó una revolución en la arquitectura de la época que se mantiene hasta nuestros días.

Aquí vemos, en un cuadro de Robert Delaunay, pintor francés –este cuadro es de 1910-, la torre Eiffel como fuente de inspiración plástica. Delaunay era un famoso teórico del color, escribió un tratado célebre sobre pintura.

Vemos como estas apariciones surgidas de la técnica van transformando el paisaje en el cual el hombre se desenvuelve. Se va construyendo una paisaje cada vez más artificial que es de más en más fruto de las manos del hombre. Ilustraremos ahora algunas similitudes entre la técnica y el arte. Este es un diagrama de los hierros de una loza de hormigón, la cual está apoyada en columnas hongo, diseñado por el famoso ingeniero suizo –un revolucionario en la técnica del hormigón- Maillart, en 1908.

Vamos a ver cómo Mondrian, en una composición que se llama “Más y menos” –sin que haya tenido al ejemplo anterior como fuente de inspiración, sino una búsqueda de la simplificación de los símbolos y de las formas- produce este cuadro, “Composición N° 10”, en 1915. Estas comparaciones no quieren decir que la obra de arte sea directamente motivada por la similitud, que puede ser casual, que presentamos. Lo que quieren decir es que hay ciertas búsquedas que se realizan a veces por vías científicas y otras por la vía de la intuición, que llegan a formas básicas de una cierta similitud.

Los futuristas italianos, alrededor de 1911, quisieron incorporar al arte moderno elementos extraídos de lo que la técnica producía o símbolos de su civilización, así como también las nuevas posibilidades que la técnica revelaba, por ejemplo el cine en materia de descomposición del movimiento. Este cuadro es de 1911, y se llama “Estado de ánimo”, Boccioni. De Boccioni también vamos a mostrar “Las fuerzas de una calle”, cuadro en el cual aparecen una serie de luces provenientes de la temática de los focos y de las luces producidas por vehículos en movimiento. Vemos en este caso una inspiración directa, buscada ex – profeso, del mundo producido por la nueva técnica, en el arte.

Este cuadro de Carrá tiene como motivo de inspiración la galería de Milán, construida a fines del siglo pasado con la arquitectura típica de esa época. Es una bóveda con estructura de hierro y vidrios, 1912.

El cuadro de Severino que vamos a proyectar ahora, que se llama “La bailarina”, se inspira en el cine para descomponer la imagen en movimiento; una especie de visión cinética de la pintura, es decir tratar de capturar el movimiento en la obra pictórica. Este grupo quedó disuelto, como grupo, a partir de la guerra del catorce y después cada uno de los pintores tuvo trayectorias distintas; quizás el golpe de la guerra fue demasiado fuerte.

Mostramos ahora algunos aparatos que aparecían ilustrados en revistas de 1912. Este es un invento de la época para personas que sufren insomnio; el aparato hace correr durante toda la noche agua por la frente del paciente; pero vemos el tipo de forma, digamos de estructura de los aparatos de la época, para ver más adelante como algunos captaron este aspecto de la técnica en sus obras. A continuación una foto del aparato de Rousselou para registrar palabras, de 1890.

El pintor italiano Picabia, en 1917, toma imágenes de máquinas no funcionales, disparatadas, en su cuadro "Desfile amoroso". Vemos a la máquina incorporada al mundo de la naturaleza muerta, compitiendo con los objetos de comida y frutas. La civilización técnica produce una serie de imágenes que hoy nos son completamente familiares; estas imágenes son reproducidas en una revista de 1914, sobre nuevas señales del ferrocarril. Al ver estas imágenes así, pensamos que no tiene nada de particular. Sin embargo, dudo que fueran formas y colores usuales, por su simplicidad y pureza, durante la Edad Media o el Renacimiento o cualquier otra época anterior. Son imágenes características de la época, unidas además a la idea de luz, de reflectores.

Vemos en este cuadro que vamos a presentar ahora, de Kandinsky, que se llama "Presión suave", de 1931, una serie de figuras geométricas que nos transmiten, en algo, el color y la luminosidad de muchos de esos símbolos de nuestra era actual.

En este siglo ha habido varios intentos para volver a unir arte y técnica, para lograr que en todos los artículos producidos por la técnica interviniera un criterio estético. El movimiento llamado "del Stijl", en Holanda, de 1914 a 1918, reunió a un conjunto de arquitectos y pintores. Aquí vemos algunas de sus obras, en las cuales se nota una unidad de concepción muy grande entre aquellas que son arquitectónicas, escultóricas y pictóricas. El grupo estaba formado por Doesburg, Mondrian, Retveld, Schroeder, Kiesler, Oud. El Bauhaus, en Alemania, también trabajó en el mismo intento; fue un grupo de artistas reunidos por Walter Gropius. Este es un cuadro de Moholy-Nagy, que es uno de los integrantes del Bauhaus, 1920. Los integrantes de este grupo trataron fundamentalmente a través del trabajo, más que a través de un enfoque académico, de lograr un enriquecimiento mutuo y la formación de nuevos artistas. Constituyó, como experimento, una revolución en materia de enseñanza del arte; fue la enseñanza del arte en el hacer al lado de grandes maestros. Este es un cuadro de Feininger, de 1934, también miembro de Bauhaus. En realidad puede verse en casi todos los integrantes del Bauhaus una búsqueda de lo fundamental en el color, en la forma; búsqueda intensa, dentro de concepciones poéticas muy distintas. Evidentemente la concepción poética de un Klee es completamente distinta de la de un Moholy-Nagy. En este cuadro de Kandinsky, "Fulgor velado", se ve un ensayo de obtención de una concepción espacial, con figuras geométricas, simples líneas y colores. El cuadro que aparece ahora es de Klee, se llama "Naturaleza muerta con dados" y es de 1923 todos

estos son artistas del Bauhaus. El Bauhaus, como ustedes saben tuvo una gran influencia en el desarrollo del arte actual; inspiró movimientos similares en distintas partes del mundo, los artistas de la época hacían peregrinaciones al Bauhaus. La proyección muestra una fotografía del cierre del Bauhaus por la policía en los comienzos del nazismo. Cuando uno ve lo que producía el Bauhaus cuesta imaginar que eso justificara su cierre. Supongo que debe haber sido por el espíritu de libertad total que reinaba en la búsqueda que realizaban los artistas.

Gaudí, arquitecto catalán que nació en el siglo pasado, tuvo una especie de reacción contra el racionalismo de su época. En su arquitectura, realmente de ensueño, el subjetivismo prima por sobre todas las cosas. Fue desde luego por movimiento del “art nouveau”, que se originó en Viena a fines del siglo pasado. El “art nouveau” era un movimiento contra la regularidad que defendía el predominio de la línea curva. Gaudí poseía, no obstante su fantasía, una capacidad técnica enorme para emplear los materiales. Este es un detalle de la iglesia de la Sagrada Familia en Barcota; como verán, es, realmente, una cosa de ensueño, o de sueño. La proyección muestra las azoteas de una casa de Barcelona, de Gaudí, en la cual utilizaba el concepto de Le Corbusier de emplear las superestructuras plásticamente pero, por lo visto de una manera radicalmente distinta. Quizás Gaudí fue una especie de reacción temprana contra el racionalismo de la época; hoy en día hay una vuelta a Gaudí en la nueva arquitectura; vuelta a formas más libres, a darle más importancia a lo subjetivo.

Ese es un cuadro de Picasso –“Dos mujeres desnudas”- de 1920; lo pintó después de un viaje a Roma después del cual se inicia una época plástica sumamente tranquila en este pintor tan inquieto. La guerra del catorce no parece haber afectado a Picasso de una manera muy profunda, como sí lo afectó en cambio la revolución española, por lo menos a juzgar por sus obras. Esta es la obra de Picasso “Craneo de buey”, de 1942, que es realmente patética; está en la línea del Guernica. Del año 1939 es el “Gato y pájaro”, evidentemente en el mismo humor, un humor que, en el año 1939, anticipaba muchas cosas que estaban por suceder.

Vamos a mostrar algunos casos curiosos de analogía de formas matemáticas y formas creadas intuitivamente por los artistas. La fotografía es un modelo de la función matemática conocida con el nombre de “conoide de Plücker”. Vemos a continuación, de Naum Gabo, de 1937, una escultura que se llama “Construcción esférica”; parece

que por la intuición hubiera llegado a captar formas esenciales muy similares a las que nos producen algunas funciones matemáticas. A continuación un modelo de una cúpula para el Centro Nacional de Industria y Técnica –en París- de Luigi Nervi el famoso ingeniero italiano.

Ahora vamos a mostrar cómo, a pesar de todas estas búsquedas permanentes del artista y de ciertas similitudes de lo que se hace en arte y lo que ocurre en técnica, no podemos realmente hablar de progreso en arte. Esta escultura, del Egeo, del año 3000 a C., de Grecia de la época prehelénica, logra una abstracción y una simplificación de la forma, un intento de llegar a lo más general, de eliminar lo particular notables. Aquí vemos una obra de Constantin Brancuse, de 1913.

También hay formas naturales que tiene mucha similitud con formas artísticas; formas de la naturaleza que no se ven a simple vista en el paisaje común. Este es un cuadro de Matisse que se llama “Alga blanca sobre fondo rojo”; a continuación fotografías de células del cerebro humano. No quiero que quede la impresión de que estoy diciendo que el artista se ha inspirado en la fotografía de estas células, pero sí de que hay ciertas formas que se revelan en la época por la ciencia y la técnica y a las cuales el artistas parece llegar por su lado.

Ahora vemos la proyección de la escultura de Max Hill “Ritmo en el espacio” como ustedes sabrán Max Hill fue uno de los primeros concretos; buscó la pureza, la simplificación de la forma. Lo que aparece proyectado ahora es un corte óseo de tibia humana visto a través de un microscopio. No son necesarios comentarios...

¿Cuál es la situación del artista que produce estas obras que hemos visto, en el mundo actual? Por lo pronto, el paisaje en el cual nos movemos hoy es completamente distinto del paisaje en el cual se movían los habitantes de épocas anteriores al siglo pasado. Este paisaje de hoy es de más en más artificial, es un paisaje creado por el hombre en su afán técnico. No es de extrañarse de que el artista se haya alejado gradualmente en estos últimos dos siglos del paisaje natural al cual había sido tan afecto en épocas anteriores, y que cuando se acercaba a ese paisaje –como en el caso de Cezanne, por ejemplo- era más en la búsqueda de ciertos aspectos de la luz y del color que casi tenía en valor de un experimento.

También en nuestra era la fotografía afectó sustancialmente el tema de inspiración o el paisaje –podríamos llamar así- al cual el artistas moderno se ha

dedicado. La fotografía suplantó con gran ventaja a las máquinas de pintar que habían inventado los artistas del Renacimiento y, a lo mejor, otros antes, que consistía en fijarse la cabeza con un aparato que la sostuviera firmemente, cerrar un ojo, poner un vidrio entre el ojo y el paisaje, y en ese vidrio dibujar el contorno de dicho paisaje. La fotografía, desde luego, puede hacer eso mucho mejor que el hombre y sin tanto sufrimiento.

De manera que para el pintor no tiene objeto usar la descripción del paisaje externo como fuente de expresión o, si lo hace, lo hace modificándolo sustancialmente en búsqueda de otros aspectos que son los que le interesa transmitir en su obra. A las imágenes de la fotografía las tenemos reproducidas, por los procedimientos de la técnica moderna, hasta el infinito en las publicaciones que vemos todos los días internacionalmente, y en todas las cosas que vemos porque nos las ponen en el camino, para que las veamos.

Así el artista fue evolucionando en el siglo pasado y principios de este siglo, experimentando en forma creciente con la ruptura de las formas naturales; pasó a buscar ciertos aspectos de la forma que no eran los de su superficie continua tal como la puede captar la visión sino ciertos aspectos interiores pertenecientes a la esencia de esos objetos o sujetos fuente de la inspiración creadora. Gradualmente el artista se fue desinteresando del paisaje exterior para volverse cada vez más a lo que podríamos llamar “paisajes internos”; a buscar las fuentes de inspiración para la creación de su obra fundamentalmente en una introspección. Artistas como Klee fueron pintores en este sentido; los padres de Klee eran músicos y él mismo estudió música antes de pintura. Siempre tuvo un concepto abstracto de la pintura y quiso llevar muchas de las cosas que a su juicio, la música había logrado con anterioridad; consideraba a la música como un arte más adelantado que la pintura por haber podido desprenderse antes del naturalismo. Klee quiso llevar su nuevo enfoque a la pintura, para lo cual se dedicó a estudiar sutiles problemas de armonía entre colores, forma, línea y ritmo.

El artista vive hoy algunos problemas que yo creo que han sido comunes a los artistas de cualquier otra época el problema de la autenticidad, que es vital para un artista y que es cruel para con su obra, es un problema del artista de todos los tiempos los problemas de supervivencia –o llamémosle económicos- del artista de nuestra época no creo que sean peores que lo del artista de otras épocas; quizás al contrario. Estos

problemas dependen de qué es lo que él quiere hacer y de la concepción que él tenga respecto a su obra en relación con el resto de la sociedad. De todos modos al artista le resulta difícil producir su arte como asalariado de la organización, ya sea ésta el estado, la empresa privada o los grandes consorcios de producción. El entrar a trabajar en estos organismos, para el artista que quiere mantenerse en un plano de libertad máxima le significa, desde luego, trabajar para la organización; o sea producir lo que la organización quiere. La organización, desde luego, tiene criterios estéticos que lógicamente no coinciden con los del artista que es una persona mucho más avanzada en su “metier” que la gente que lo va a juzgar en la organización, ya sea ésta política gubernamental o privada.

De manera que el artista tiene un problema serio de lucha contra las formas de organización social que la revolución industrial ha creado por las características de su forma de producción. Tiene que mantenerse, en la medida en que puede, independiente, libre de las presiones de la organización. Eso, desde luego, si el artista quiere obtener una libertad completa de su arte.

Ciertas formas de arte están mucho más vinculadas a la técnica que otras, como por ejemplo el diseño industrial o las artes gráficas; en esos casos la relación entre el artista y la técnica es, desde luego, muy estrecha. En el problema de diseño industrial, sobre el cual después nos va a hablar el ingeniero Memelsdorf un momento, las restricciones impuestas por los problemas funcionales son básicas al problema.

En cuanto a las artes gráficas, Juan Carlos Distéfano, que un especialista en la materia, ha preparado algunos comentarios que yo creo que ilustran este ejemplo de unión, en el mundo moderno, entre arte y técnica. Distéfano establece una diferencia entre el arte gráfico y la publicidad gráfica; en los dos casos se trata de procedimientos que, sin ningún pudor, persiguen fines utilitarios y no ocultan sus intenciones. Los separamos pues existe entre ellos una diferencia, pero de fronteras imprecisas ambos son utilitarios, pero lo son de manera muy diferente. El arte gráfico –por ejemplo los libros o la gráfica informativa- cumple una tarea de comunicación; la publicidad gráfica –los anuncios- una tarea específica de venta. El primer caso –el del arte gráfico- no se trata de convencer, por lo menos en sus fines inmediatos; sobre todo en convencer con un sentido de imposición o de forzar un resultado. Ahora bien, nos preguntamos: ¿el arte gráfico, es un arte? Si no le pusiéramos esta interrogación la frase levantaría

objecciones. ¿Cómo es posible que los afiches, los avisos, todo aquello que nos bombardea visualmente a diario sin que tengamos defensas para oponer, con las consecuencias psicológicas y sociales que ello implica, pertenezcan al mundo del arte? Indudablemente querríamos ignorarlo antes que interrogarnos sobre su valor artístico. El dominio del arte no es el convencimiento sino la fascinación, configura algo no utilitario que termina en sí, sin finalidad extra-artística: cuanto mucho, ya que exige ciertos conocimientos formales, se trataría de un arte aplicado. Pero no caigamos en el error de creer que es el arte de la pintura utilizado para un fin utilitario. Es una idea arbitraria la de un arte puro venido a menos al servicio de una causa profana. Si fuere así los mejores afiches serían las imágenes pictóricas a las que se les hubiera agregado texto; pero eso no es así. En Toulouse Lautrec, autoridad indiscutible en ambos casos, sus obras presentan la misma firma, pero si quitamos la leyenda de sus afiches éstos no se transforman en cuadros: siguen siendo afiches. Y del mismo modo si agregamos texto a sus cuadros no se transforman éstos en una obra gráfica.

Podemos mostrar el ejemplo de un cuadro de Toulouse Lautrec; vemos que su calidad pictórica es su característica fundamental e independiente de cualquier cosa que se le pudiera agregar como texto; en cambio si lo compramos con un afiche, también Toulouse Lautrec, vemos cómo este artista ha sabido diferenciar la función puramente pictórica de la función gráfica, en la cual se busca obtener un resultado práctico y, de ser posible, un resultado estético también.

¿Entonces el arte gráfico será, a pesar de todo, un arte? Tendríamos que hacer una comparación, sin duda fructífera, entre el arte gráfico y la arquitectura. Nadie cuestiona el carácter artístico de la arquitectura no obstante tratarse de un arte utilitario, un arte donde existe el problema de tensión entre necesidad práctica y la libertad del artista, y donde existe también la buena y mala calidad. El interrogante final debe entonces plantearse de otra manera: ¿Puede el dibujo publicitario resolverse por lo medios del arte? Por necesidad de salvación creemos que no solo es un campo donde se puede sino que se debe perseguir resultados artísticos.

Consideraciones sociales: El hombre moderno está solicitado constantemente por el “compre”, “fume”, “beba”, “ahora”, “nuevo”, “vote”, que lo somete constantemente a coacción de la publicidad. Esto nos lleva a formularnos una pregunta: ¿Hasta qué punto el hombre de la era tecnológica, el hombre golpeado diariamente por

la publicidad, es dueño de sus actos? Algunas de las decisiones a que ésta lo impulsa son aparentemente inocentes: la compra de alguna afeitadora eléctrica o de algún superjabón, pero el problema es sin duda gravísimo en manos de teóricos como Rosemberg y de difusores como Goebbels, cuyo uso de la publicidad llevó a Belsen y Dachau. En el campo comercial avisador no le interesa, salvo en contadas excepciones, si el aviso tiene calidad estética o no, con tal de que sirva para sus fines. De todas maneras, la gráfica en si no tiene la culpa de la utilización que se le de; escapa a la consideración moral, pero por este medio el público puede ser educado o corrompido.

La falta de libertad en un sentido, la obra por encargo y con fines extra-artísticos no entorpeció nunca la labor del artista: al fin y al cabo la leyenda de la cruz le fue encargada a Piero Della Francesca, y la “Derrota de San Romano” a Uccello. Porque el artista se toma la libertad y franquea el permiso. El arte, como el agua, siempre encuentra algún lugar por donde filtrarse. El peligro del arte gráfico, como el de todas las artes de la máquina, es el de la fabricación en serie; puede gustarnos un afiche, pero cuando vemos ese afiche a la vuelta de cada esquina y todos los días, pierde indudablemente, su poder de sugestión. Las formas, como las ideas, se desgastan con el uso.

Dejo al ingeniero Memelsdorf que nos explique brevemente algunos aspectos relacionados al diseño industrial, otro ejemplo de arte y técnica en la era tecnológica que creo interesante.

“Bueno, voy a apelar un poco la imaginación de ustedes y les voy a pedir que se sientan arqueólogos del año 3000, que estén investigando esta época, el siglo XX; que estén cavando y encuentren el horizonte que corresponde a nuestra época. Van a encontrar una cantidad de objetos, como por ejemplo un coche con una cola descomunal, un “Jeep”, una lapicera fuente, una máquina de escribir, una lata de conserva; una cantidad enorme de productos. Y si como arqueólogos van a juzgar una época a través de sus herramientas, a través de sus utensilios, van a clasificar a esos objetos. Lo primero que va a aparecer, como hecho diferencial con respecto a otras épocas, es una cantidad enorme de productos; en segundo lugar, de un mismo producto van a encontrar cientos de miles, o millones y –tercera consideración- se van a encontrar con que, a pesar de que en este siglo la tecnología ha avanzado, y produce materiales

cada vez mejores el ciclo de vida de un producto se hace cada vez más corto. Es decir que un producto se desgasta rápido pasa de moda, es reemplazado por otro.

Es decir que una de las formas de caracterizar a nuestra época es a través de esos productos que empiezan a configurar nuestro paisaje, el paisaje de nuestros chicos que se crían en corrales fabricados en serie, juegan con juguetes fabricados en serie; el paisaje de nuestra casa, de la calle, de la ciudad.

En el ciclo que cumple un producto intervienen una cantidad de personas y una cantidad de disciplinas: desde el inventor, el ingeniero, el químico, los obreros, los comerciantes, los distribuidores y el consumidor mismo, como parte integrante de ese ciclo.

Es con la industrialización, en realidad, que en este siglo aparece una disciplina nueva: el diseño industrial. Es una etapa que se intercala en el ciclo de desarrollo de un producto y que tiene acción directa sobre la forma de ese producto. Hace a la forma no como hecho únicamente estético sino a la forma en juego, a la forma en acción. Formas utilitarias. El diseño de esa forma con relación a su usuario, con relación a un ambiente integrado en una época y, para no olvidarnos, integrado a una fabricación con consideraciones económicas en un extremo y estéticas en otro.

Les traje un ejemplo sólo, casi pueril, de diseño; un pequeño problema que se ha resuelto en Alemania hace unos meses. Es el diseño de un nuevo frasco de mostaza. Este es el frasco tradicional. ¿Problemas que presentaba? Ustedes más o menos los deben conocer: 1) que en el fondo hay mostaza que ustedes no pueden sacar; una boca ancha por donde la mostaza se seca; la rosca que se ensucia. Bueno, el resultado, diseñado por encargo de una empresa, era un frasco que tenía: un fondo unido al costado sin ángulos, una cuchara diseñada para poder sacar la mostaza, una boca angosta una tapa de bayoneta para evitar la rosca. Ahora, esos son un poco los problemas habituales del diseño. El resultado fue, en este caso, esta forma que ilustramos. El resultado no es siempre de esa calidad estético-funcional porque al diseño industrial le pasa lo siguiente: es uno de los responsables del éxito o fracaso de un producto, lo que significa, a su vez —o puede significar— el éxito o fracaso de una empresa. Entonces sobre el diseño actúan fuerzas muy poderosas que tiene actuación directa, influencia directa, sobre el resultado del diseño.

Por ejemplo, en el caso de ese frasco de mostaza, van a aparecer soluciones como esta, porque algún psicólogo dirá que para canalizar la agresividad de algunas personas, hay que usar formas que simbolicen esa agresividad; o habrá frascos de mostaza de otro tipo para explotar que a los nuevos ricos les gusta mostrar formas complejas o doradas o volutas de ese tipo. Otro psicólogo dirá que más de la mitad de los consumidores de mostaza son hombres, una parte de esos hombres tiene frustraciones que se canalizan por estos medios. Habrá otro frasco de mostaza con flores porque la señora del presidente de la compañía le gusta así, etc.

Bueno, el diseño industrial se mueve entonces entre dos extremos, que se podrían llamar: diseño objetivo y diseño persuasivo. En el primer caso el diseño puede convertirse en un vínculo humanizador entre la industria que produce productos y el consumidor que los usa; en otros casos se puede convertir en aliado de una persuasión o de una coacción de la libertad individual. ¿Qué va a pasar con el diseño industrial como arte-técnica de nuestra era? ¿Cuál va a ser su resultado? Eso lo dirán los arqueólogos que desentierren esos artículos”

(continúa el Ing. Oteiza)

No se si alguien quiere hacer alguna pregunta, algún comentario o tiene alguna duda. Si alguien la tuviera no hay ningún inconveniente en que dialoguemos un momento. Hay tantos aspectos vinculados al arte en la era tecnológica que creo que penas hemos rozado el tema.

Pregunta: ¿Cuál es la situación del artista en el mundo actual?

R: Bueno, por lo pronto las características de la era tecnológica influyen sobre el ámbito en el cual el artista se mueve, en el cual el artista vive. El artista, aunque cree individualmente, vive más o menos socialmente, por más bicho raro que sea vive en algún lugar, en alguna ciudad, se ve con gente, de vez en cuando no tendrá más remedio que leer el diario, de vez en cuando verá televisión –que se yo-, se verá sometido a una serie de características de esta sociedad que lo van a afectar a él también. Ahora bien, posiblemente -porque el artista es un ser distinto en el sentido de que vocacionalmente tiene que hacer arte (eso no quiere decir que tenga, necesariamente, que comportarse de manera especial), registre con mayor sensibilidad esos fenómenos que ocurren en la

sociedad en que vivimos-. Posiblemente muchas circunstancias lo afectan mucho más al artista de lo que nos afectan a nosotros. Esos cuadros que pintaba Picasso durante la revolución española, indican una especie de captación de la esencia del sufrimiento humano en un grado mucho mayor que la gente que, a lo mejor, seguí viviendo como si no pasara nada, afectada en mucho menor grado. Por eso muchas veces los artistas son como los testigos de los horrores de una época o de las alegrías de una época o los que anticipan –y fundamentalmente eso- , los que anticipan lo que está por venir; o sea que viven en el mismo ambiente que los demás pero son distintos, en cierta manera, y porque son distintos al hacer algo hacen arte en lugar de ir a una oficina a escribir a máquina o de ser un ingeniero como soy yo o de hacer otras cosas. Tiene necesidad de hacer eso; porque el arte es necesario. No se si esto aclara en algo o en nada el asunto.

Pregunta: ¿Cómo se explica el arte abstracto y cómo puede entenderse?

R: Bueno, yo creo que la pintura siempre fue abstracta en el sentido siguiente: cuando un pintor miró un paisaje y después lo pintó, indudablemente ese cuadro no tiene nada que ver con el paisaje. Como realidad, como objeto, es una tela en la cual hay ciertos productos, que son pinturas, pigmentos, puestos de cierta manera con un cierto ámbito delimitado, que crean un mundo artificial; constituye un invento del artista. Por eso cuando el artista hace algo que imita a la naturaleza, lo que hace es crear un mundo completamente artificial, que no tiene nada que ver con la naturaleza real. Al mirar su obra ésta nos recuerda en mayor o menor grado, la imagen visual del paisaje que tenemos internalizada o no en nuestra conciencia. Ahora ese paisaje en sí es abstracto porque no es el paisaje; no es abstracto en el sentido en que es materia y el cuadro abstracto también es materia: tela, pintura, etc., etc., y en ese sentido no es abstracto, en un objeto. De manera que yo creo que el problema de abstracto o no abstracto tiende más bien a confundir las cosas en el arte; más bien uno podría decir “naturalista” o “no naturalista”, por más que si alguien hace paisajes de su mundo interior, eso también es natural porque el hombre es también un ser de la naturaleza. Desde el punto de vista tradicional de la pintura, evidentemente lo que se entiende por abstracto constituye un paisaje distinto del paisaje naturalista de la pintura anterior.

Pregunta: ¿Por qué el artista pinta abstracto?

R: El paisaje que rodea al hombre hoy en día es un paisaje artificial; ese paisaje artificial es el producto de su obra. Contra el paisaje natural, cuando un río se

desbordaba o cuando hay un terremoto, la gente no reacciona agresivamente y lo soporta con una cierta pasividad y resignación. En el paisaje artificial cuando las cosas andan mal nos irritamos enormemente. Eso es lógico porque ese paisaje es nuestra obra, porque es el mundo que estamos haciendo nosotros. Cuando vemos que ese mundo no anda, que las cosas se nos revelan, que ese paisaje o ese ambiente que estamos creando nos parece en un momento dado que es un desastre, puede que no interese, a lo mejor, al artista reproducirlo, ni a la gente de verlo reproducido más de lo que lo tienen que ver todos los días. A lo mejor el artista, por eso, pretende o trata de crear otros mundos, otros mundos aislados, independientes, completos en sí mismos, que nos saquen justamente de eso en lugar de llevarnos a eso, puede ser que haya una necesidad de escape de esa índole; pero eso siempre en el plano de la interpretación de lo que pasa.

Pregunta: ¿Ha visto el Premio Di Tella? Las obras eran tan subjetivas...

R: Bueno, yo creo que en muchos artistas lo subjetivo está exacerbado en este mundo supuesto de la lógica, de la ciencia, de la técnica. También quizás haya una necesidad de exacerbar lo subjetivo en el arte, por más que hay artistas que eligen también el camino tecnocrático, como usted mismo habrá visto en esta exposición; había algunas obras que parecían productos de la técnica y que reconstruían paisajes de la técnica –digamos así-; en cambio había obras que eran mucho más subjetivas, como la de Nevelson, -esos cajones de madera con objetos de moblaje, etc.- dentro de cada cajón reconstruía un mundo de sueño, onírico, íntimo. Sin embargo sigue habiendo artistas que hacen lo concreto, lo geométrico, lo que podríamos llamar lo clásico de hoy en día; que se atienen a reglas muy precisas, a leyes hasta matemáticas en ciertos casos; pero parecerían ser los menos. Yo diría que la gran tendencia del arte de hoy es en el otro sentido, y puede ser que sea una necesidad del mundo de hoy.

Davidovich, Jaime (s/f). "Speech for International Congress of Art Education".
Panel: Art education and mass communication. Utilization of Mass Communication in Art Education²

² En carta a Enrique Oteiza (New York, 26 de septiembre de 1963), Davidovich le comenta que tiene las fotos del Congreso de Canadá y, por otro lado, que la semana siguiente participará en el Congreso Internacional de Artes Plásticas en las Naciones Unidas y el Museo de Arte Moderno de New York, designado como representante argentino en dicho evento. Dado que el tema del congreso de Nueva York es Artes Plásticas, creemos que esta ponencia podría haber sido aquella presentada en el Congreso de Canadá. Respecto del impacto causado por el Espectáculo Audiovisual Rodante en el exterior señala:

My speech will be divided into 3 parts: First "ART, MAN AND MASS COMMUNICATION"; Second: "ART, SOCIETY AND CONTEMPORARY LIFE"; Third: "UTILIZATION OF MASS COMUNICATION IN ART EDUCATION IN ARGENTINA AND THE UNITED STATES"

Through mass communication the educator today has the possibility of bringing art into the family and home adding a new element in our daily lives.

I. ART, MAN AND MASS COMMUNICATION

The evidence is all too abundant that in our culture esthetic experience is generally regarded as being outside the realm of our daily pursuits, that it is the questionable privilege of small number of individuals who are marked by their deviation from the norm. The aesthetics is not a factor in what people call common sense; it is the offspring of a very uncommon sense in the minds of most people today.

Esthetic experience is a much more common phenomenon that is generally recognized, even by those who have made it their special way of life. In the book "ART IN THE COLLEGE PROGRAM" Dr. Ziefeld says, "The estheticians hardly realize how common the experience is, how frequent Plain people are as surprised and pleased about it, as was Moliere's M.Jourdain when he learned that all his life he had been talking prose." This statement seems to imply a point that whether or not we recognize esthetic experience as such, it is in fact, a part of the fabric of our daily lives. At the same time it is clear that not all experience is esthetic, and many of the events in our lives, even though they have an esthetic quality are predominately of a practical nature.

II. ART, SOCIETY AND CONTEMPORARY LIFE

"Como nota curiosa, la semana pasada recibí una carta de una profesora de arte de Minnesota, en la misma me solicita información respecto a las giras que realiza el Instituto por los pueblos llevando el espectáculo audiovisual, ella desea ir con la caravana ya que desea aplicar este método en los pequeños pueblos del estado de Minesota, también la Univ. De Florida desea aplicar esos métodos. No se si existe la posibilidad de permitir a esta profesora ir con el espectáculo, lógicamente, ella se pagaría todos los gastos, de cualquier manera me gustaría que le envíes una líneas, el nombre es Neola Johnson (le da la dirección)". Ana Ezcurra se pone en contacto con Neola Johnson en una carta (Buenos Aires, marzo 18 de 1964) donde le explica las características del "Audio-visual Travelling Show" y se compromete a darle más información si la Sra. Jonson lo solicita.

While the esthetic impulse is an affair of individual human beings, it also has social roots and social implications. The individual artist is not born to his role but is a product of the culture into which he is born and in which he lives. It is almost universally recognized that the arts provide an unparalleled source of information with respect to the patterns and values of the culture, for they reveal not only the thoughts and feelings of the groups from which these artists have drawn their substance and strength. At the same time there is recognition of the enormous power which the arts have exerted in shaping the thought and the lives of the people in past cultures.

A striking characteristic of our culture is the tendency to identify progress and the realization of the good life almost exclusively with the improvement and multiplication of the material accompaniments of living. The value of science is utility value while the value of art is intrinsic. The purely artistic creation has no other purpose than the expression in symbolic form of dynamic relationships which have been perceived and found meaningful through intuitive and emotional processes.

Properly conceived the awakening of esthetic awareness can and should play an important part in the reconstruction of our culture. Individuals tend to evaluate a culture in terms of how well it satisfies the conditions for what they believe to be a full life, and in a democratic culture social terms are revised in accordance with the values of the group. Our first and most important task therefore is to arouse in people an awareness of esthetic values and of the potential of creative activity in terms of human development and human satisfaction. As they perceive the validity of esthetic experience and as the need for creative activity becomes a conscious need, this reorientation will lead to a reevaluation of the culture, and through democratic processes to the evolution of social forms more fully conceived in terms of rich and meaningful human living.

III. UTILIZATION OF MASS COMMUNICATION IN ART EDUCATION IN ARGENTINA AND THE UNITED STATES

Teachers of art today are fortunate in having an abundance of available material to aid them. Magazines are source material for studying different kind of art. Slides illustrate in variety every form of art created by man. Books offer a treasure of source material.

The resources can be applied in many ways one effective method was recently used by the Art Center of the Instituto Torcuato Di Tella in Argentina. The goal of this non-profit organization is to promote creative investigation on a professional level for the scientific, cultural and artistic development of Argentina and other Latin American countries. Through its Art Center the Di Tella Institute strives to bring art into the lives of the people. Last year the Art Center, with the cooperation of the Museum of Fine Arts, began a program called "Audio-visual Rolling Spectacle". This program, consisting physically of a truck, tape recorder, movie camera and slide projector, toured 36 small towns in the interior of Argentina giving audio-visual art sessions in schools, colleges and cultural societies. Admission was free. By this effective use of slides and films many people living in remote, under-developed areas were able to see masterpieces of art which otherwise would have been inaccessible to them. This experiment in art education proved so successful that this year 90 more towns and villages will be given the program.

Plans are being made by the Di Tella Institute Art Center to collaborate with other art centers in Latin America in bringing similar audio-visual art sessions to outlying areas in their countries.

A successful example of mass and art communication in the United States was the recent Mona Lisa exhibition. For the voyage to America, technicians spend 5 weeks testing a shockproof synthetic-rubber lined metal box in which the painting was to travel. Cars with detectives and motorcycle police escorted the painting from New York to Washington, Newspapers, magazines, television, radio, gave the people details of the painting's history, importance, and current showing. People stood in line for several hours just to catch a glimpse of the painting. All the publicity surrounding the Mona Lisa created a curiosity in the people to see the painting for themselves. Many of these people had never been in an art museum. Many came and looked at other masterpieces and decided to return another time to see more.

SUMMARY

In summary, the art educator's first aim in the use of mass communication should be to arouse in his audience a curiosity about art, its significance to the individual, and its role in social development.

“Entre la aventura y el orden” (1965, 27 de abril). *Primera Plana*, Año III, N° 129, p. 52.

El arquitecto Roberto Villanueva muestra, con un gesto amplio, la flamante sala del Instituto Di Tella, en Florida al 900, y explica: “No quisimos que fuera un teatro convencional, sino algo así como un set de televisión, un laboratorio; una sala que respondiera a la denominación del Centro de Experimentación Audiovisual”. Algunas escaleras, una caja de herramientas, un vago olor de pintura y de urgencia, expresan el afán de culminar los trabajos antes del 28 de abril, día en que el teatro (que no tiene escenario, desde el punto de vista tradicional, ni parrilla de luces) recibirá a los primeros espectadores.

En verdad, más que una inauguración es un reencuentro: en la década del 20 ese recinto fue un teatro (ver *Primera Plana*, número 40), y ahora se lo rehabilita bajo formas contemporáneas. El primer espectáculo es una antología poética presentada como show audiovisual: Poesía ahora, pergeñado por el arquitecto Villanueva (36 años, soltero, director del Centro) sobre la base de la selección editada el año pasado por el Instituto Di Tella. Las imágenes que se proyectarán sobre el vasto muro cóncavo del fondo de la sala pertenecen al fotógrafo Humberto Rivas, y la música que acompaña los poemas –dichos por el propio Villanueva- ha sido compuesta por dos ex becarios del Instituto: los argentinos Alcides Lanza (35 años, casado, un hijo) y Armando Krieger (24 años, casado).

El monje rebelde

Pero, de alguna manera, la atención de Buenos Aires se concentra sobre la figura de un macizo monje alemán, que, en la cúspide del Renacimiento, osó levantarse contra la autoridad del pontífice romano. El 6 de mayo, la voz de Marín Lutero resonará –con palabras del dramaturgo inglés John Osborne- bajo las curiosas pantallas

¹ Hemerotecas consultadas: Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella, Biblioteca del Congreso de la Nación, Biblioteca Nacional.

acústicas que modulan el techo del teatro Di Tella. Para el director Jorge Petraglia (38 años, soltero), conducir el Lutero de Osborne –estrenado en Londres en 1961- sobre un escenario “que no es un escenario, sino una simple tarima, es un placer”. La aventura ha tentado desde siempre al prolijo Petraglia: desde que, por una sola noche, puso en escena el Edipo de Jean Cocteau en el jardín de la Sociedad Central de Arquitectos, en 1952. A partir de entonces, hostigar al público con constantes sorpresas fue también una manera de hostigarse a sí mismo, con textos –El guardián de la tumba, de Kafka, en 1953; Esperando a Godot, de Samuel Beckett, en 1956- que exigían centelleos imaginativos, con ámbitos que difícilmente entraban en la estructura física ortodoxa del teatro “a la italiana”.

Por eso, la simple tarima desnuda –de 16 metros de ancho- que cierra el patio de 250 plateas del Di Tella, es para Petraglia un desafío un estímulo- “Tengo que resolver la puesta por vías no tradicionales, asegurar al público que esa plataforma no es más que una plataforma, hacer los cambios de utilería y las traslaciones a la vista de los espectadores”. La simplicidad –muros blancos, escasos muebles, un mínimo de alusiones ambientales- es también una antigua aliada de Petraglia: Santa Juana, de Bernard Shaw, en 1963, es memorable como ejemplo de su lujoso ascetismo. Por ahora, tan sólo una cruz de madera, algunos taburetes y una larga mesa resaltan sobre la tarima como lo harían en el refectorio de un convento. Son los elementos que ha convocado el escenógrafo Lean Rey, sobre quien recaen otras tres responsabilidades: el diseño del vestuario, la traducción de la pieza (con el seudónimo de Gabriel Rúa) y la interpretación del protagonista.

Los grandes textos

Petraglia acepta con alguna reserva la sugerencia de que con Lutero prosigue una tendencia de indagación religiosa, comenzada con El maestro de Santiago, de Henry de Monteherlant, que dirigió en 1954. Con mesurada aquiescencia, mordisquea una suave respuesta: “Tal vez, sí; pero no hay una deliberada voluntad de hacerlo”. Reflexiona un instante y añade, en un soplo: “Ocurre, simplemente, que nos encontramos con grandes textos”. Tampoco admite del todo que se complazca en las evocaciones históricas (Ollantay y Las siete muertes del general, en 1964, en el San

Martín, difícilmente ubicables entre los 2 “grandes textos”), aunque su trayectoria como director esté tapizada de trajes de época. Prefiere en todo caso, concentrarse en Lutero, arriesgar una teoría: “Osborne dibuja a su personaje como al hombre de una época de crisis, enfrentado con el problema de la libertad; su Lutero es, por consiguiente, también un hombre de nuestro tiempo”.

A través de dos meses de ensayos (con un promedio de cinco horas diarias) Petraglia ha ido explicitando su concepción del drama de Osborne, una concepción donde la plástica –como en todos los espectáculos que ha conducido- se coagula en esplendores visuales. Por tres veces durante Lutero, accionarán la cámara de proyección que abundan en la cabina de luces de la nueva sala: “Por ejemplo, cuando el autor pide que el fondo del escenario recoja una imagen de Hyeronimus Bosch, el visionario pintor flamenco, antepasado de los surrealistas”.

Mientras fórmula la contabilidad del espectáculo (tres horas de duración, con cortes –“si no, se iría a cuatro horas”-, dieciséis personajes que, además del protagonista, han reclutado a Pedro Buchardo, Fernando Vegal, Miguel Padilla y otros; música el siglo XVI, compaginada por otro becario del Instituto, César Bolaños), Petraglia observa que, para ayudar a la comprensión del espectador, se hará una introducción histórica, por medios audiovisuales, y se proyectarán carteles aclaratorios durante la acción “El autor no la pide, pero un argentino tiene más dificultades para ubicarse en ese tiempo y en esos lugares que un europeo, por razones obvias”.

Menos obvias son las sonrisas que, con gentileza desperdigan Petraglia y Villanueva cuando la indagación hace surgir algunos escollos. En los Estados Unidos y en Francia (no en Inglaterra), la crítica fu entusiasta con los protagonistas (respectivamente, Alberto Finney y Pierre Vaneck), pero no con el texto de Osborne. “A mí me gusta la pieza”, comenta el director, con una suavidad, que no desdeña una arista definitiva. También Villanueva sonríe cuando se le recuerda que, pese a provenir del padre de los angry young men del teatro inglés (cuyo auge inicia Osborne con Recordando con ira, en 1956), Lutero no es una pieza de vanguardia. ¿Significa esto que la política del Centro Audiovisual del Di Tella será menos agresiva que la del Centro de Artes Visuales, guiado por el extravertido Jorge Romero Brest?

“Significa, tan sólo –dice Villanueva-, que no hemos de mostrar únicamente lo de avanzada, sino todo lo que parezca de calidad”. Lo que no dice es que la avanzada,

para responder a la clasificación de “experimental” que ostenta el Centro, quizá estará en las realizaciones y no solamente en los textos. Los que también, probablemente, es obvio.

“El centro del remolino” (1966, 20 de septiembre). *Primera Plana*, Año IV, N° 195, p. 75.

“Antes de venir aquí –ironizó Eugéne Ionesco durante un congreso de escritores de vanguardia, realizado en 1958- tuve la preocupación de informarme sobre qué era la vanguardia. Abrí mi Larousse, y leí: Dícese de las fuerzas de avanzada en las tropas de aire, mar o tierra”. Por supuesto, esa metáfora estaba lejos de ser una broma: el patetismo y la grandeza de las vanguardias ha consistido siempre en el tránsito por territorios prohibidos, allí donde son las víctimas propiciatorias de la crítica y las revulsivas de la tranquilidad pública.

Pero las vanguardias no pueden defenderse sino con la acción: no cabe más remedio que aceptar sus anticipaciones investigadoras, o sentarse a esperar que maduren y se conviertan en un nuevo orden, en una nueva estética dentro de la cual sea posible moverse a prueba de sorpresas. En los últimos años, Buenos Aires se ha enfrentado con esa paradoja que supone una actitud ante las vanguardias, de un manera si se quiere institucionalizada, que desconocía la década anterior: el centro de ese fenómeno –en el terreno de la plástica, el espectáculo y, de algún manera, la música- ha sido el Instituto Torcuato Di Tella, una entidad fundada a mediados de 1958 para honrar la memoria del creador del poderoso complejo industrial que lleva ese nombre, pero que sólo comenzó a esparcir sus furores tres años después. En el lapso de un lustro “el Di Tella” –como lo conoce el ambiente- promovió la generación de objetistas y otros epígonos del pop-art, estimulados por el inefable Jorge Romero Brest; pero este año –apenas culminada su segunda temporada- el vértice de atracción del Di Tella parece haberse desplazado hacia el Centro de Experimentación Audiovisual, cuyo director, Roberto Villanueva (un calmoso cordobés de 36 años) es uno de los más

lúcidos sostenedores de la vanguardia que puedan encontrarse en el enmarañado ambiente artístico porteño.

Las furias y las penas

“Al hacerme cargo del Centro –memora Villanueva- me marqué como guía la actividad experimental”. Desde sus comienzos en el fenecido Teatro de Arquitectura, dirigido por Jorge Petraglia (“me metí a actor porque quería ser dramaturgo, y necesitaba estudiar la mecánica desde adentro”), Villanueva fue fiel a esa premisa. Actor (uno de los protagonistas de la inolvidable versión de Esperando a Godot, de Samuel Beckett, que abrió quizá la ruta del teatro de vanguardia en Buenos Aires), director (durante dos temporadas, de la Comedia de la Provincia en La Plata), autor (Muerte de Facundo y Cantata para Inés de Castro), estudiante de arquitectura, el polifacético director del Centro llegó al Di Tella con las mejores cartas en la mano para llevar la sala hacia su destino. Desde la construcción del recinto que albergaría al Centro –una segunda sala de exposiciones, que los arquitectos Francisco Bullrich, Alicia Cazaniga y Clorindo Testa convirtieron en teatro- -pudo advertirse esa inquietud: “Les pedía a los realizadores del proyecto – recuerda Villanueva- que fuese algo así como un set de televisión: no sólo para romper la caja del teatro tradicional, sino para estimular a los creadores que trabajasen en él a buscar nuevas formas”. Las dificultades de composición con que tropezaron los directores invitados con posterioridad –por lo menos los que repararon en esa exigencia- dan fe de que una puesta en el Di Tella supone en varios aspectos plantear los conocimientos a partir de cero.

Inaugurado oficialmente en mayo del año pasado –con el estreno de Lutero, de John Osborne, bajo la dirección de Jorge Petraglia-, los dieciséis meses de actividades del Centro no tienen antecedentes, en cuanto a ritmo de producción de espectáculos, que pueda comparárseles. El resumen de esa actividad sería más o menos el que sigue.

Trece puestas en escena, algunas alcanzaron rotundo éxito de público (El niño envuelto, de Norman Briski, se sostuvo durante 86 representaciones: ¿Jugamos a la bañadera?, de Graciela Martínez, quintuplicó el número de funciones previstas, a sala

llena, o se vieron anegadas por el menos productivo pero inquietante halo del escándalo (El desatino, de Griselda Gámbaro, o Artaud 66, por el Teatro de la Peste);

- Cuatro espectáculos de teatro para niños;
- Tres ciclos de cine (el más espectacular: New American Cinema, en la temporada anterior) y tres audiovisuales, a los que se agregarán en breve otros tres;
- Cinco espectáculos más que ya tienen fecha de estreno ente octubre y noviembre, entre los que se destacan Invasión (una suerte de happening de la discutida Marta Minujin) y la Fiesta, quizás una segunda edición del sonrosado y eficaz Danse Bouquet, de Marilú Marini y Ana Kamien

“Sin embargo –arriesga el cauto Villanueva-, no siempre se comprende la actitud con la que planificamos esta acción: partiendo de un mínimo de calidad aceptable, no nos interesa juzgar a los espectáculos por sus resultados sino por las nuevas puertas que abren a la investigación. Entendemos que ésta es la función de un Centro Experimental”. Lentamente esa actitud ha ido prosperando hacia la captación de un público: por esa razón, y siempre dentro de sus métodos habituales –el Centro no produce las puestas, pero pone a disposición de los grupos invitados sus recursos técnicos y humanos-, la política de la sala no variará par la próxima temporada.

Quizá sus dos últimos estrenos _mens sana in corpore sano, una revista dirigida por Norman Briski sobre textos de Carlos del Peral, y El Burlador, adaptación libre de la pieza de Tirso de Molina por el novel director Norberto Montero para su Teatro Blanco- no hacen sino confirmar el acierto de esa política, la necesidad que tiene Buenos Aires de una sala donde la creación no se sujete a cálculos previos.

A pesar del público

Casi desde el comienzo, cuando Nacha Guevara –dueña de un ángel escénico indiscutible- se complica en las variaciones de un monólogo donde una antigua señorita narra sus tribulaciones, se advierte que -Mens sana puede ser el apogeo del humor de dos creadores crueles: Carlos del Peral y Kalondi, quienes derraman sin pausas su acidez sobre el espectador, lo convocan a una esperanza a la cual es posible

acceder sólo a través de la destrucción. Desde allí –apoyados por los integrantes de I Musicisti, un conjunto de músicos parodistas, que demuestran estupendas condiciones histriónicas-, los actores del reducido reparto no se cansan de triscar por la plataforma escénica del Di Tella, fingiendo un ejercicio gimnástico que tiene otras connotaciones, un torneo de historias patéticas o una alucinante metáfora de la soledad y la incomunicación, disfrazada con música, cielo hollywoodenses y jingles publicitarios de píldoras anticonceptivas. Es entonces cuando se comprende que todo ese derroche tiene un dueño, que detrás de la invitación al caos que supone la puesta hay un sutil orquestador, que la persecución creadora de Norman Briski –un actor promovido a director por propio derecho- se encuentra cada vez más cerca de la obtención de un lenguaje.

Ese lenguaje –el humor, que en Briski es una manera conmovedora, insolente, violenta de internarse en el mundo para comprenderlo- alcanza quizás, en Mens sana, su calidad más profunda hasta el presente, su pudor más secreto: cada idea es equilibrada por un gag que la despoja de solemnidad, los arrebatos de crueldad son más eficaces por la ternura con que el director los expone. Pero el signo que se levanta de Mens sana es aún más expectante, supone quizá la despedida de Briski de una cierta complacencia para con la intimidad del público, la toma de conciencia de la necesidad de no pactar.

Con ese rigor –que la vanguardia parece ir adquiriendo luego de dolorosos contratiempos- Norberto Montero presenta también la culminación de más de seis meses de esforzado trabajo de laboratorio: su Burlador acepta desde el comienzo la silenciosa pared que puede levantar para anularlo, la apatía del espectador tradicional. Lamentablemente, Montero se detiene con excesiva sorpresa en las posibilidades de los cuerpos. Donde debió apelar a la estrictez recurre a la estilización, y arrastra por ese camino su puesta hacia la coreografía.

Las vacilaciones del experimento son muchas (es cierto que la acción dramática no depende de la anécdota, pero obedece a una estructura que Montero desestima; el recuso de sustituir el diálogo por su equivalente en tonos con palabras sin significado parece válido, pero el paso previo sería encontrar una fonética que pueda suplantar con ventajas el vacío de atención dejado por el lenguaje ausente) y llegan a crear serios baches en los cincuenta minutos que dura el espectáculo.

Sin embargo, la seria experiencia con los medios expresivos del actor, emprendida por Montero, queda en pie, es otra puerta firmemente abierta por la vapuleada vanguardia porteña. Otra puerta sobre el proceso que “viene ocurriendo – diría Jarry-, ocurrirá, y no hay motivo para suponer que deje de ocurrir”.

El público, receptor del mensaje artístico. (Encuesta realizada en el Instituto Di Tella)

Lic. Marta F. de Slemenson y Germán Kratochwil

Buenos Aires, enero 1967

[Nota incluida en la presentación]: Este informe presta datos extraídos de un total bastante mayor. Ni éstos ni aquel han sido suficientemente elaborados; los hemos seleccionado buscando aquellos cuyo contenido pudiese resultar momentáneamente útil para proveer información al Departamento Audiovisual del Instituto Di Tella.

A- Observaciones preliminares

1- El diseño total (“Un estudio del Arte Moderno en Buenos Aires, desde la década del 30 en adelante”) fue esbozado durante el dictado de un seminario sobre Sociología del Arte², entre profesores y alumnos. El interés y la dedicación de algunos de éstos convirtió un simple trabajo práctico en esquema de un trabajo de campo que podía alcanzar una cierta magnitud.

Fenómenos totalmente ajenos al trabajo lo sacaron del ámbito universitario para llevarlo al de la investigación privada, en que lo estamos desarrollando en la actualidad.

2- Creemos necesario señalar unos pocos supuestos implícitos en su encuadre teórico:

a) Un enfoque sociológico del arte no intentará evaluarlo como fenómeno estético. Buscará el modo de conceptualizar a distintos niveles el significado y las proporciones que puede asumir el arte dentro de la dinámica de desarrollo y cambio existente en todo proceso social.

¹ En: Cajas de Actividades del CEA, Archivo ITDT, Biblioteca Universidad Torcuato Di Tella.

² Seminario dictado por la Lic. Marta F. de Slemenson en el Departamento de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1º cuatrimestre 1966.

b) Esta síntesis se aparta totalmente de una causalidad lineal y aún de un proceso dialéctico fácilmente percibible; lo social en la obra de arte así encarada, puede analizarse por lo menos desde dos vertientes: 1) como factor determinante en su producción. 2) como factor relevante en su contemplación.

3- Un estudio de la realidad social involucra siempre el difícil momento de su segmentación. Es aquél en que deben elegirse la o las variables que permitan bucear en su complejidad.

Nosotros hemos extraído “la intención de comunicación” que, a nuestro entender, subyace a todo proceso artístico.

Esta intencionalidad –no siempre conciente- no implica un diálogo entre individuo creador e individuo receptor. Tampoco alude a elaboraciones del tipo “el Artista y su Musa” o “el Artista y lo Absoluto”, etc. Lo que queremos expresar es que “cuando el artista crea, se halla en diálogo con los medios de existencia de su tiempo” (Francastel).

Se establecerá así la relación entre el individuo y las estructuras sociales, los grupos, las instituciones, etc. Para ello se utilizan vías de comunicación socialmente elaboradas: normas y pautas, medios y fines sociales, metas generacionales, etc., etc.

Dentro de este contexto, inescapablemente sociocultural podemos abarcar problemas tales como: el posible paralelismo entre las diversas formas de arte producidas en una misma generación; el desfazamiento cultural existente entre distintas clases sociales; reacciones de distintos grupos de edad a la innovación artística; cambios artísticos arrastrados por procesos de urbanización; etc.

4- Asumir un circuito de comunicación en la intencionalidad creadora, tiene la ventaja operacional de convertir este esquema en pivote centralizador de un manejo de preguntas. Por ejemplo: ¿qué sucede desde el momento en que la obra deja de ser parte del mundo subjetivo del artista para convertirse en elemento objetivo? ¿Qué relaciones posibles se establecen entre el creador de la obra y el/los contemplador/es que la “decodifica/n”? ¿Qué transformaciones sufre la obra original en este proceso? ¿Es la “misma” obra, o puede decirse que ha sido “re-creada” por sus receptores? ¿Podría hablarse de una obra de arte que, partiendo de la idea no empírica de sus creadores, se haga “objeto” por la sumatoria de las imaginaciones de sus receptores (un poco a la manera de Jacoby y equipo)?; etc., etc.

5- Finalmente, este circuito de comunicación implicará en su esquema la posibilidad del análisis detallado de sus elementos componentes:

- a) El emisor del mensaje o artista;
- b) El receptor del mensaje o receptor;
- c) El mensaje u obra;
- d) El metmensaje (incluidos los elementos simbólicos subyacentes y los supuestos implícitos derivados del contexto sociocultural);
- e) Los intermediarios del mensaje (crítica y publicaciones especializadas, instituciones promotoras y medios de comunicación masiva);
- f) Realimentación del circuito en base a la respuesta dada por los receptores del mensaje.

B- Diseño de la investigación

Hemos dicho ya que nuestro primer plan fue intentar “Un estudio del Arte Moderno en Buenos Aires, desde la década del 30 en adelante” (no es este el lugar para definir nuestra particular acepción del término “moderno”). Según lo visto en el ítem 5 de la sección A, trataremos de integrar un mosaico constituido por seis diseños parciales que finalmente se consolidarían en un todo.

En este momento hicimos nuestras algunas de las afirmaciones de R. Gibaja³: “no poseyendo un cuerpo doctrinario organizado, todo trabajo en el plano de la cultura y de las comunicaciones de masas debe tener carácter exploratorio y su finalidad está limitada a la sugerencia de hipótesis pero no a su comprobación”.

Por lo tanto la investigación sería únicamente una exploración preliminar y un pretest de los instrumentos a utilizar en otros trabajos con características más definitivas.

La muestra:

³ Gibaja, Regina, “El público de arte”. *Informes de Eudeba*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Instituto Di Tella, septiembre 1964, p. 17

Se trataba igualmente de extraer seis muestras diferentes. Por razones de tiempo y economía decidimos que, para la etapa del pretest, descartaríamos una muestra representativa de nuestros universos.

Por tal razón y para nuestro primer pretest elegimos al grupo generalmente llamado “pop” en artes plásticas. Este grupo tenía la ventaja de ser fácilmente accesible, de delimitación relativamente clara, formado por un número reducido de personas y con promotores, críticos y un público relativamente identificable.

El inconveniente de no ser una muestra al azar se veía parcialmente recompensado por tratarse de un cuasi universo en sí mismo. Tendríamos la posibilidad de aplicar en él técnicas intensivas de estudio de comunidad (si ello fuese necesario) y aún de hacer entrevistas en profundidad a todos sus componentes. Ello balanceaba su no representatividad, al menos para nuestros fines inmediatos⁴.

La muestra para el diseño sobre “El público, receptor del mensaje artístico” (sección A, ítem 5-b):

Al iniciar este segmento de nuestro trabajo estábamos realizándolo en forma privada (aunque contamos con la ayuda desinteresada de media docena de encuestadores alternados).

Decidimos muestrear sobre el público del Instituto Torcuato Di Tella que en ese momento centralizaba las actividades “pop” de la Capital. Al surgir poco más tarde un espectáculo muy exitoso en un teatro del Bajo, agregamos una pequeña muestra del mismo a nuestros datos anteriores.

Resumiendo:

La muestra del público fue extraída tomando una de cada tres personas asistentes a las dos últimas funciones ofrecidas por la bailarina Graciela Martínez (Instituto Di Tella: “Juguemos en la bañadera”); una de cada dos personas en tres funciones del

⁴ Sobre los datos surgidos del primer informe: “Los artistas, emisoros del mensaje creador”, informaremos en un seminario sobre “Intelectuales” a realizarse en el Instituto de Sociología Comprada en el mes de julio de 1967. Ver resumen en *Primera Plana*, n° 191.

espectáculo teatral “Drácula” (Instituto Di Tella); y una de cada dos personas en una función del espectáculo teatral: “Help, Valentino!!” (Teatro de la Recova).

Habíamos decidido no superar las 350 encuestas (un 10% aproximadamente de lo que sería una muestra de público representativa).

Con excepción de una de las funciones de “Drácula” (que no arroja diferencias notables en una primera comparación con las otras dos), el público asistente era un “público de fin de semana”.

Una muestra adecuada hubiese incluido, claro está, espectáculos de los distintos días y horarios de representación. Pero las dificultades ya citadas se agregaron inconvenientes de espacio e incomodidad de los artistas (sobre esto volveremos al hablar de las modificaciones incluidas en el cuestionario).

Se repartieron en total 336 cuestionarios (...)

El público en general, reaccionó mostrando interés y haciendo frecuentes preguntas y aún, en algunos casos, hubo espectadores que se mostraron “ofendidos” por no haber recibido una encuesta.

Simultáneamente, hubo una cantidad de cuestionarios devueltos en blanco o parcialmente contestados.

El mayor número de dificultades se presentó en los sectores de preguntas “abiertas”. Ello se ve especialmente en el sector a contestar en forma posterior al espectáculo.

Puede deberse en parte al deseo de “no perder tiempo”, pero hemos creído ver una especie de “timidez” frente a la necesidad de expresar opiniones por escrito. Es probable que la repetición de este tipo de experiencias familiarizaría al público con la situación y enriquecería el contenido de las respuestas (cuantitativa y cualitativamente).

El cuestionario:

Inicialmente se pensó en adoptar el utilizado por R. Gibaja (investigación mencionada) limitando nuestro trabajo a los aspectos comparativos. Pero casi inmediatamente surgió la necesidad de introducir reformas basadas en a) la longitud del cuestionario-tipo; b) nuestro interés en penetrar algo más profundamente en la relación de comunicación público-creadores.

Para solucionar (a) se redujo la encuesta de 71 a 49 ítems divididos en cinco campos. Cuatro correspondiente a la encuesta-tipo:

- 1) Datos personales: edad, sexo, nacionalidad, lugar de residencia, estado civil, estudios realizados, ideología e identificación de clase, ocupación y status socioeconómico.
- 2) Actitudes y valoraciones frente a las muestras del Instituto Di Tella. Aquí se introdujeron algunas modificaciones: en lugar de abarcar exclusivamente los años 1960 y 1961, se consideraron las muestras del Instituto Di Tella "en general". Además se repitió este grupo de preguntas para medir actitudes y valoraciones "frente a otros espectáculos pop".
- 3) Conducta cultural y pautas de comunicación de masa.
- 4) Actitudes frente a la cultura, el arte y las comunicaciones masivas. Para solucionar (b) se agregó el campo
- 5) Actitudes y valoraciones frente al espectáculo que se termina de ver.

Se suprimieron dos campos de la encuesta-tipo: uno referente a "pautas de ocio y actividades de tiempo libre" y el otro a "efecto de la publicidad".

C- Análisis de los datos

Sobre los cuatro primeros campos presentaremos apenas algunas tendencias que permitan comparar "Drácula" con "Juguemos a la bañadera". No tenemos elaborados los datos para repetir los cruces presentados en la encuesta-tipo, y sólo ese tipo de comparación nos parece válida.

Dejamos afuera de este informe la muestra de "Help Valentino", que más adelante utilizaremos como muestra comparativa.

(...)

Presentación de algunas tendencias comparativas entre los públicos asistentes a "Drácula" y a "Juguemos a la bañadera":

El grueso del público se agrupa entre los 18 y los 30 años, seguido por el grupo que va desde los 31 a los 40 años.

La escala de edades, tomada de la encuesta-tipo, no resultó lo suficientemente discriminatoria para nuestro objetivo. Nuestra impresión fue que el grupo asistente a Drácula contaba entre 18 y 25 años, mientras que el público de G. Martínez oscilaba entre los 25 y los 35 años.

En cuanto al sexo de los espectadores, se observa que en el público de Drácula los hombres duplican el número de mujeres presentes, mientras que la composición por sexos del público de G. Martínez es más equilibrada, predominando ligeramente las mujeres.

El público de Graciela Martínez presenta una mayor proporción de universitarios —con mayor proporción de mujeres universitarias—. Ello puede explicarse en parte por razones de edad y también por una mayor asistencia de parejas constituidas en que ambos miembros son profesionales.

Entre el público universitario de ambos espectáculos predominan los estudios humanísticos (filosofía y letras y derecho) y las carreras no tradicionales (arquitectura, psicología, etc.). La mayor diferencia entre los universitarios de ambos espectáculos se observa con respecto a arquitectura (2 casos en Drácula vs. 14 en G.M.).

Presuponiendo una posible relación entre asistencia a espectáculos de índole experimental con pertenencia a carreras o profesiones no tradicionales, pensábamos encontrar un mayor número de representantes de carreras como sociología, físico-matemática, etc., en desmedro de otras más tradicionales como agronomía, carrera militar, etc.

Los datos confirman esta idea en forma parcial. Para asegurarnos sobre su confiabilidad pensamos realizar cruces con otras variables-indicadores de la posición dentro de la estructura social (posición política, autoimagen de clase, etc.).

Además de carreras universitarias, este público ha realizado estudios predominantemente artísticos. Las categorías “otros”, bastante abultada, parece agrupar varios casos de estudios de “idiomas”. Esto estaría de acuerdo con la autoimagen de clase, y se adecua especialmente al sexo femenino.

El público de Graciela Martínez ha realizado, proporcionalmente, más estudios técnicos y humanísticos.

El porcentaje de extranjeros es muy bajo, especialmente si se compara con el número de extranjeros que viven en Bs. As. La mayor parte del público vive en la Capital.

En la situación ocupacional priman los de "ocupación remunerada" y luego los "estudiantes". El grupo de "estudiantes" es algo mayor en Drácula, lo que coincide con el grupo de edad.

La escala aplicada en la autodefinition de clase tiene la particularidad de suprimir la clase "media media", donde posiblemente se agruparía un número grande de casos. Pero la ventaja de esta limitación es obligar al encuestado a optar por una decisión entre la sección dicotómica "alta-baja" que resulta mucho más clara para una imagen del mismo. En este caso la mayoría optó por la clase "media-alta".

Resulta interesante que, en oposición a lo que podría esperarse, el grupo que rechaza una definición por clase es proporcionalmente mayor en el público de Graciela Martínez que en el caso de Drácula.

Creemos que ello puede explicarse por la presencia de profesionales jóvenes en "situación de ascenso social" y la de algunos grupos muy vinculados con el medio artístico (uno de los espectáculos de G.M. era el de despedida), sujetos que generalmente rechazan una autodefinition de su situación de clase.

En cuanto a la ubicación política se ha ofrecido una gran gama de posibilidades de elección. El centro, que sólo agrupó dos posibilidades más que la derecha, reúne una amplia mayoría. Cabe destacar que pese a tener la derecha siete posibilidades contra sólo dos de la izquierda, en ambos públicos hubo más elecciones de las posiciones de la izquierda.

El cuadro permite resumir la existencia de un grupo amplio que sin pertenecer a posiciones extremas de izquierda o de derecha, tiene hacia posiciones de izquierda.

Casi la totalidad del público que respondió a la pregunta sobre el momento en que decidió asistir al espectáculo, contestó que lo había hecho de antemano. Según la "variable interés", tal como la maneja Perla [sic] Gibaja, esto lo convertiría en un público muy interesado.

Pero suponemos que la variable "interés" tendrá que ser analizada con un recuadro teórico, diferente -por ejemplo midiéndola en relación a la asistencia previa a otros espectáculos-. La dificultad para conseguir entradas, sobre todo en fin de semana y

en espectáculos a los que se concurre con la familia, hace que el público se haya acostumbrado a dedicar tiempo planeado anticipadamente a su asistencia a los mismos y adquiera las entradas por adelantado.

(...)

Los datos obtenidos sobre las fuentes de información que tomaron como guía para asistir a los espectáculos son similares para ambos. El público concurre informado por amigos (43%) en primer lugar, y en segundo lugar por la información obtenida en diarios y revistas (35%). Debe aclararse que 38 personas dieron ambas fuentes de información simultáneamente.

Sólo un 12% cita las fotografías expuestas en la vidriera del IDT.

Los datos permiten suponer que se trata de un público que pertenece a un "ambiente" dentro del cual circula este tipo de información y recomendación. Ello no excluye la confirmación de ciertos y delimitados órganos de comunicación (si bien no tenemos los datos recopilados, podemos decir que Primer Plana y Confirmado son leídos por una gran mayoría de este público).

Estudios comparativos deberían demostrar que los sujetos que asisten a los espectáculos por inflación oral obtenida a través de amigos, reúnen ciertas características –lecturas especializadas, asistencia a otros espectáculos, etc.- que los define como un amplio grupo consumidor de cultura de elite.

Para obtener una muestra que podría reunir estas características, hemos cruzado el público asistente a "Drácula" que dice haber concurrido a otros espectáculos en el IDT y a otros espectáculos "pop". Lo mismo hemos hecho con el grupo de iguales características que concurre a ver "Juguemos a la bañadera", (el 38% en el primer caso y el 28 en el segundo).

Nuestra intención es separarlo más adelante para estudiarlo como muestra seleccionada. Suponemos que muchos de estos sujetos coinciden con los que citan un conocimiento previo del IDT y de los artistas como motivo para asistir al espectáculo, así como con aquellos que asisten por un interés cultural general.

D- Información sobre algunos aspectos del campo cualitativo incluido en el cuestionario

Ya hemos dicho que nos pareció interesante adentrarnos un poco más, no sólo en las actitudes y valoraciones del público frente al espectáculo presenciado, sino además en la relación existente entre la forma en que el mensaje fue percibido y la reacción al mismo.

Hemos trabajado con seis preguntas, una cerrada y cinco abiertas (...):

- ¿Cómo clasificaría Ud. este espectáculo muy bueno, bueno, regular, malo, muy malo, otra opinión, no hay datos o no contesta?
- ¿Según su opinión, que es lo más valioso de este espectáculo?
- ¿Y lo peor?
- ¿Qué es lo que más le llamó la atención en el espectáculo?
- ¿Cuáles cree que fueron lo fines de los autores de este espectáculo?
- ¿Qué significó para Ud. este espectáculo?

(...)

Puede observarse una evaluación mucho más positivas del espectáculo de G.M.

(...)

Para evaluar las actitudes de aceptación o rechazo, frente al espectáculo, hemos diseñado tres preguntas codificadas de igual manera.

Nos hemos preguntado primero si estas actitudes se basan en los aspectos parciales de los espectáculos o si las actitudes de aceptación o rechazo son hacia la totalidad del espectáculo (...).

Las actitudes de aceptación total pueden resultar más instintivas o emocionales y más racionales y finas las de aceptación parcial. Pero esto se cumpliría solamente si la aceptación parcial está apoyada en un desmezuramiento de las diferentes partes integradoras.

Mientras de primera intención parecería que este supuesto se cumple y que estamos frente a un público de "elite", una observación más atenta de los datos lleva a comprobar que (...) esta parcialización se hace a nivel ingenuo.

Se alaba por ejemplo un baile, o se lo rechaza, pero porque es "cruel" (Miss Paris) o divertido y no por su contenido estético, o su coreografía.

Luego nos hemos preguntado si las actitudes de aceptación o rechazo son provocadas por los aspectos novedosos, artísticos y de diversión emergentes del

espectáculo (...) y si se atiende más a los contenidos intrínsecos del mismo o a los aspectos externos y formales (...).

Parecería ser que la “novedad” es más importante que otros factores en la aceptación del espectáculo. (...) podría quizás darse una “fantasía” de “estar en lo nuevo” que coincidiría con un público que se pretende de “elite”.

E- Sugerencias finales:

Quisiéramos insistir sobre algunos supuestos ya conversados con el Sr. Villanueva.

- Los datos utilizados, aún en esbozo, parecen delimitar con bastante claridad al público asistente al TDT.

- Es un público que oscila entre los 18 y los 40 años, con un nivel de educación elevado, a menudo universitario; que se autoidentifica como clase media alta y que tiende a ideologías de centro ligeramente proclives a la izquierda. Asiste a distintos tipos de espectáculos, que sus amigos y ciertos medios de comunicación de masas indican como “buenos”, y parecen interesarse por distintos aspectos de la vida cultural.

Todo lo dicho parece clasificarlo como un público estrictamente de “elite”, y no hay duda de que en cierto sentido lo es. Y sin embargo, hay aspectos que no coinciden con este marco general: es demasiado “mayor” para ser realmente “innovador”, muestra algunas características de “snobismo” intelectual (tales como afirmar que asisten a “muchos, varios, todos” los espectáculos “pop”; y ser incapaz al mismo tiempo de identificar aquellos a los que asistió porque “no recuerda”).

Parece aplaudir y sostener los principios de experimentación e innovación que pregona el IDT, pero al mismo tiempo parece carecer de argumentos racionales para sostener sus juicios críticos que presentan una gran superficialidad.

Pero en la medida en que es un público “potencialmente” en aumento, desde que practica una vida social activa y se relaciona en formas diversas con otra gente, cabe insistir sobre la necesidad de conocerlo mejor para realizar una política educacional integral y coherente que permita expandirlo al máximo.

Esbozo de un comienzo para un plan de ampliación cultural del Departamento Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella.

Marta Slemenson y María Teresa Sirvent

[Sin fecha]

Este plan abarca dos niveles:

- 1- Teórico y de investigación
- 2- Práctico y operacional

Ambos aspectos responden a la necesidad de profundizar el estudio del público actual y del público potencial para el logro de una planificación y cambio en su constitución.

Sugerencias teórico-prácticas:

- 1- Realización de “encuestas tipo” a ser aplicadas periódicamente, muy breves en extensión. Podrían, inclusive, alternarse sus partes para no fatigar a quienes deban contestarlas. Insistimos en que una sensibilización en este tipo de estudio puede llegar a constituir un sistema pedagógico para “aprender a ver” y “elaborar lo que se ve”.
- 2- Confección de un plan educacional cuyos objetivos sean:
 - 2.1- Ampliar la pirámide de edades del público asistente.
 - 2.2- Atraer especialmente a público incluido entre los 15 y los 20 años

En este aspecto el objetivo de la tarea sería: **AMPLIAR EL UNIVERSO DE SUS ACTIVIDADES EN SU TIEMPO LIBRE CON ACTIVIDADES ARTÍSTICAS ENCARADAS CON EL ENFOQUE RENOVADOR EXPERIMENTAL QUE EL IDT APOYA.**

Este problema es un aspecto de dos núcleos problemáticos estratégicos del mundo actual.

- a- El uso del tiempo libre en adolescentes y jóvenes.

- b- La distancia existente entre las expresiones artísticas modernas y el gran público.

Concentrado el problema en público de 15 a 20 años y desde una perspectiva de educación permanente, nos enfrentaríamos con un proceso de cambio que iría de una situación A a una situación B. La situación A se caracteriza por: la existencia de un grupo de jóvenes y adolescentes con intereses, necesidades y expectativas espontáneas frente al uso de su tiempo libre; y la situación B por la conversión y concreción de dichos intereses, necesidades y expectativas a través de expresiones de arte contemporáneo (absorción, familiarización, realización).

Este pasaje de una situación A a una situación B es un proceso de APRENDIZAJE, caracterizado por la introducción gradual de los adolescentes y jóvenes en el arte contemporáneo.

Para que este proceso de aprendizaje se realice es necesario encarar actividades de "Pasaje cultural", es decir que vayan haciendo una gradación a partir de los intereses manifiestos. Esto exige una PLANIFICACIÓN Y UN TRATAMIENTO DIDÁCTICO, consistente básicamente en una programación gradual que, tomando como punto de partida los intereses manifiestos, vaya introduciéndolos en el horizonte mayor del mundo artístico.

Esto implica un intento de estudio experimental que puede comenzarse con grupos específicos de enseñanza media para ampliarlo gradualmente a otros grupos de la población. Con los primeros grupos puede intentarse una tarea experimental consistente en:

- 1- Encuesta precisa de intereses en el tiempo libre
- 2- Análisis de dichos intereses y de sus posibilidades de transformación a través de los objetivos, contenidos y técnicas del arte contemporáneo.
- 3- Estructuración de un plan experimental con la colaboración de miembros del instituto (músicos, "audiovisualistas", mimos, etc.)
- 4- Evolución de la experiencia
- 5- Análisis de las posibilidades de transmitibilidad a otros grupos de la población.

Proyecto N° 1

TIM Teatro (s/f) Plan de trabajo N° 1

Espectáculo teatral escrito especialmente para aprovechamiento de la condiciones del ámbito de la sala del Instituto Di Tella.

Tema: Uso de la facultad del espectador para completar datos de información incompletos, en este caso suministros desde el escenario. (Mientras los sucesos realizados se encadenan de una forma casual, ateniéndose al ritmo en forma similar a un poema, en el espectador se enlazan de acuerdo a su memoria, a sus vivencias anteriores, creando así cada uno su obra de arte personal e intransferible).

Forma: Realización en un mismo espacio, de diferentes espacios y tiempos. Un suceso se desarrolla al mismo tiempo que sus posibles consecuencias. Los personajes se comportan de acuerdo a varias posibilidades simultáneamente. La falta de continuidad argumental es acentuada por la no continuidad del estilo general de actuación, luces y letra. No existen tampoco personajes al estilo tradicional, los actores se representan a ellos mismos frente a situaciones no habituales.

Elenco: Dirección: Carlos Mathus, Escenografía: Ariel Bianco, Luces: O. Uicich. Actores: Mariana, Arnaldo Colombarolli, Ariel Bianco y otros a designar.

TIM Teatro (s/f) Plan de trabajo N° 2

Primera parte:

Espectáculo basado en un argumento de Harold Pinter. Diálogo musical entre un actor y una máquina, luego pas-de-deux entre los dos y finalmente muerte del actor por la máquina. Letra de Harold Pinter, Música de Carlos Mathus, Diseño de la Máquina de Ariel Bianco, Actuación de Arnaldo Colombarolli, Dirección de Mathus.

Segunda parte:

Ballet armado en base a los movimientos originados naturalmente por el cuerpo humano al entrar y salir de espacios cerrados de diferentes tamaños. Contraposición

¹ En: Cajas de Actividades del CEA, Archivo ITDT, Biblioteca Universidad Torcuato Di Tella.

visual de distintas calidades de material y del cuerpo humano. Juego de contraste entre la rigidez y flexibilidad limitada de los materiales, con la dinámica natural del cuerpo humano. Música construida por la combinación de sonidos prefijados, realizada por los actores en el momento mismo del espectáculo mediante la interrupción del paso de luz a células fotosensibles. Variaciones visuales en base a juegos de espejos y luz reflejada en superficies trabajadas.

Actuación de Mariana, Ariel Bianco y Osvaldo Tosto. Dirección de Carlos Mathus.

Proyecto N° 2

Itelman, Ana (1967, diciembre) *Las noches, los días de caminos rotos y columnas solitarias*.

Participación: cuatro, seis u ocho bailarines-actores.

Recursos escénicos: en el espectáculo se utilizarán diapositivas, elementos escenográficos visuales funcionales y decorativos, elementos lumínicos estáticos o móviles, montaje sonoro, voces en "off" y voces de los bailarines-actores, movimientos coreográficos o pantomímicos o acciones reales.

Me propongo buscar límites más precisos que lo que he encontrado en experiencias anteriores. La búsqueda se refiere, por ejemplo, a cuándo detener y cuánto una fotografía, cuándo mostrarla íntegramente o desmenuzarla y recomponerla, cuándo hacer accionar los proyectores rítmicamente con precisos golpes musicales a su vez relacionados con el bailarín. Cuándo el gesto del bailarín o actor es suficiente, debe extenderse en la imagen visual fotográfica y cinematográfica y cuándo es necesario dejar al bailarín sólo. En síntesis hallar la mejor integración entre imagen audio-visual corpórea humana o fotográfica, encontrando el medio más adecuado para expresar el tema.

Para permitirme accionar con mayor libertad estos elementos necesito delimitar el tema. He elegido a poetas argentinos cuyo imaginario poético a la par de su riqueza me vaya liberando los temas que quiero desarrollar.

He elegido a los siguientes poetas: H. A. Murena, Máximo Simpson, Alberto Hidalgo, Juan José Ceselli, Edgar Bayley, Rodolfo Alonso, Raúl Aguirre, César Fernández Moreno.

Temas:

Ejemplo A: las imágenes poéticas me permitirán referirme a una variedad de temas, por ejemplo: "Cada susto es la verdad que llama a tu puerta" (Raúl Aguirre)

Tema escénico: Lo imaginario y lo real se confunde y complementan, un susto es algo que se pensaba que iba a ocurrir y no ocurre pero el instante real ha sido vivido a través del engaño. Camina por un sendero en la mente y corre a refugiarse.

Ejemplo B: "Esto sólo recuerdo (confusamente) un patio pobre y sin límites detrás de una mansión de aspecto respetable, donde no se por qué todo era posible y estaba permitido. Allí, solos los dos, llorábamos, llorábamos".

Tema escénico: El deseo y necesidad de comunicación constantemente interferidos por una realidad circundante que a la vez que permite la comunicación la va imposibilitando. (El mismo lugar visto en distintos momentos envejecido y caduco; el banco que se llena de un pelaje animal y la cubre a ella que antes dormía en brazos de su amante rodeada de flores y besos).

Ejemplo C: "Y uno les ruega a las palabras que no se porten mal, que levanten su reja ante nosotros".

Tema escénico: El mismo que el anterior pero tratado con palabras: las palabras interfiriendo la comunicación.

Ejemplo D:

Todos
esperan algo
de la ciudad

todos
esperamos
un viento
un roce
una palabra
una cama de amor
un par brillante

ah
la ciudad
que nunca alcanzaremos

la ciudad
que nos suelta
y nos deja
solos
entre todos
temblando
esperando algo (Rodolfo Alonso)

Tema escénico: Con elementos simples: la gente quiere invadir unos cuadrados corpóreos; o quiere asir una piñata que se abre descubriendo cuerpos geométricos o quiere ubicarse debajo de una marquesina.

Todos estos elementos visuales: los cuadrados, la piñata, la marquesina darán lugar a movimientos coreográficos en lo que la gente progresivamente tratará de ir dejando un elemento por otro (símbolos de las distintas posibilidades de aprehensión material).

Mientras se desarrolla este juego escénico entrarán las diapositivas a establecer paralela y sincronizadamente imágenes de cosas reales, concretas: colas de gente para comer, tomar el subte, peluquería de señoras, mujeres mirando vidrieras, hombres y mujeres en ascensor, edificios muy altos y pequeñas casas de paredes muy angostas, etc.

Como intento una nueva búsqueda es incoherente presentar nada que lleve a una rigurosa concreción del espectáculo. Salvo la problemática planteada y los temas elegidos la forma surgirá del fluir de los elementos técnicos que se pongan a disposición de las ideas.

Proyecto N° 3

Barbosa, Chela, Roth, Pedro y Barney Finn, Oscar (s/f) *Bye, Bye, Musicals* (*Juego escénico de experimentación*).

Objetivos: Poner al día algunos gestos fundamentales alrededor de lo que se puede organizar una Comedia Musical, mostrando la imposibilidad de recuperar un pasado de imágenes fragmentadas que solo son recuerdo y la nostalgia que deja esa imposibilidad de gestos y actitudes. Esa misma nostalgia que hace volver a los gestos fundamentales a una A. Varda, J. Demy o J.L. Godard cuando le hace decir a Anna Karina, en "Une femme et une femme", al preguntarle Belmondo: "¿Por qué estas

triste?”, “porque quisiera estar en una comedia musical con C. Charisse y G. Nelly con coreografía de Bob Fosse”.

Método a emplear: En esta expresión libre que trata de ser el espectáculo, se tratará de aunar y llevar a la práctica algunas de las experiencias realizadas por el Teatro-Laboratorio de Jerzy Grotowski y el Tadeo Malina-Beck, teniendo fundamentalmente con ella un punto de unión. La preocupación de romper con las formas habituales de representación escénica, llevando todo hacia una especificación física, obteniendo la interiorización física de los roles. Efectuando además, un rechazo de la historia y dejando de lado la literatura. Sólo interesa el contenido latente que se encuentra en el meollo de toda idea, llegando a ella a través de sus distintas variaciones dadas por medio de transiciones de efectos dinámicos. Se suprimirá en lo posible los comentarios verbales, estableciendo un comentario que es mera pantomima más o menos sonora.

Elementos: Cuatro son los elementos a tener en cuenta: forma, color, imágenes y banda sonora. Estos son los elementos que jugarán fundamentalmente en la puesta ya que será un intento de incorporación activa de la imagen a la acción desarrollada en escena. Lo mismo la banda sonora que actuará simultáneamente para hacer progresar la acción propuesta. Con respecto al color se tratará de lograr distintos efectos cromáticos en una sola gama o sea el anti-tecnicolor.

Participantes: Las personas propuestas para el espectáculo son: Chela Barbosa que tendrá a su cargo parte del montaje visual y sonoro, la coreografía y vestuario. Pedro Roth el material fotográfico y Oscar Barney Finn el libro y la puesta en escena.

Proyecto N° 4

Chiarella, Gerardo (s/f) [Sin título]

Espectáculo audiovisual basado fundamentalmente en la interpretación de un conjunto de jazz (trompeta, saxo tenor/saxo soprano, saxo alto/tenor, trombón, guitarra, batería, contrabajo y percusión). Los temas musicales son en algunos casos compuestos; en otros casos se improvisa sobre temas dados, y en otro se improvisa aleatoriamente sobre una programación bastante definida, y en otros se improvisa free-jazz (dirigido).

La idea es mostrar las situaciones claves que se exponen luego, y dar una vivencia musical, la interpretación y la respuesta a esas imágenes.

1- El esquema de funcionamiento de la sociedad de consumo:

La publicidad / Los *Beatles* (1) / Los medios de comunicación / La figuración / La miseria / El trabajo / El robo

2- El hombre y sus sentimientos y reacciones:

El amor / La alienación / La angustia / La alegría / La autenticidad / “Che” Guevara / Los *hippies* (2)

1- Los *Beatles*

Fotos: se muestra bien serena y pausadamente la organización de la empresa *Apple*, sus empleados y empleadas, las calculadoras, las secretarias, los contratos, la publicidad.

Cinta grabada: Ruido de empresa, de máquina, de bolsa de valores. Voces de las secretarias que sirven *drinks*.

La música: se interpreta un tema de los *Beatles* hecho textualmente. (O se pasa en cinta un tema grabado de ellos). Luego, aparece dos o tres imágenes de los *Beatles*; sus cuatro rostros puestos en personas (montaje) de apariencia común, mientras la música que se interpreta (*Eleanor Rugby* o tema similar) es una improvisación sobre ese tema en “beat-free”.

2- Los *hippies*

Vistos desde dos posturas opuestas:

a) Como “sectores regresivos que prefieren confundirse con las tribus primitivas al sentirse golpeados por la edad electrónica” (Mc Luhan).

Fotos: de *hippies* entre hombres de las cavernas, huyendo de los rascacielos y de los “robots”.

Música: Primitiva interpretada por los ocho músicos en percusión.

Cinta: Música electrónica suave y grave (efectos grabados).

b) Como “una luz roja dentro del sistema de vida norteamericano que indica el peligro de la mecanización y de la lucha de un país por el predominio del mundo” (Toyndee).

Fotos: Vietnam. Rascacielos “amenazantes”. Máquinas aplastando hombres.
Luego: ciudades norteamericanas habitadas sólo por *hippies*.

Música: Psicodélica, de Paz.

La exposición de cada tema (durante el cual, o con posterioridad, se interpretará musicalmente) se completará aparte de la fotografía, con leyendas, poemas grabados (en el caso de la miseria), efectos o música grabada, luces.

Proyecto N° 5

Compañía de Mimo Ángel Elizondo (s/f). *Hambre o hammmmmmm o hambrrrrrrre*

[Nota original del documento] “Villanueva: Le dejo este proyecto. Espero le interese. Gracias. Si es necesario puedo ampliarlo”.

Teniendo en cuenta que el tema del hambre constituye una constante tratada por el hombre desde tiempos remotos proyectamos este espectáculo basado sobre el juego activo de 3 mimos y su acompañamiento con masas corales de mimos o actores. Se pasará de los hechos individuales a los movimientos de masas, si es posible 30 o 40 personas. Y se acompañará todo con gran cantidad de proyecciones, diálogo entre el mimo y la proyección de diapositivas o película cinematográfica. El cine, pues, también estaría presente en la exposición realista o el comentario abstracto. La música y el color en la iluminación tendrán una parte fundamental en el desarrollo de este espectáculo cuyo estilo barroco, cargado, terrible y ágil, debe poder llegar hacer sufrir y pensar, reír, etc. El espectáculo debe tratar en primer lugar (debido justamente al tema) de no descuidar los aspectos formales y artísticos, y mostrar también el hecho humanamente, criticando la mala organización de ciertos sistemas sin por ello caer fundamentalmente en el hecho político.

El espectáculo se irá creando en función de la personalidad de los intervinientes y el material de diapositivas o películas que vamos reuniendo o descubriendo. En el fondo se trata de un audiovisual basado en el mimo. Se tomará también como punto de referencia en cuanto a forma el estilo de los autores isabelinos, con cierta dosis de algunas piezas de Brecht o de ciertas películas japonesas (*La puerta del infierno*, *Rashomon*, etc.).

El *gag*, la ironía, el humor negro también deben ser integrados en función de que el espectáculo al mismo tiempo que produzca risa, haga pensar. Se buscará tanto la imagen o el *gag* corto como la secuencia larga. Se tratará de un espectáculo de tipo universal. Se buscará el apoyo de la UNESCO, quien nos ha facilitado fotos y películas.

Proyecto N° 6

Arocena, Marcos (1969). [Sin título]

Argumento: Inspirado en varias obras del cine y la literatura negra norteamericanos, relata las violentas investigaciones de un detective privado que debe descubrir los siniestros entretelones de la familia de un viejo millonario que lo ha contratado.

Ambientación: Buenos Aires, década del cuarenta. Vestuario rigurosamente realista.

Texto y dirección: Marcos Arocena

Planteo: Se trata de la idea de “relato teatral” ya experimentada en el espectáculo “She”.

Como en todo relato, la regla es establecer convencionalismos de lenguaje. Así la puesta en escena deja de ser “representación” propiamente dicha (signo puramente formal de una historia), y la integración de los distintos elementos adquiere una valoración propia como signo convencional.

A diferencia de “She”, muchos de estos elementos serán ahora signos formales (vestuario, objetos y banda sonora realistas, a modo de ilustración o punto de referencia), pero esto sólo en cuanto a su consistencia propia y no en cuanto a su integración.

También a diferencia de “She”, perderá su preponderancia el personaje del relator (el detective privado en este caso) en cuanto relator, realzando así la expresividad del resto de la puesta y permitiendo el lenguaje violento y dinámico que exige el tema. El texto, salvo en contados momentos, se concretará en diálogos rápidos y cortos, no más importantes para la comprensión del espectador que la iluminación, la música, la acción escénica, etc.

Por otra parte, cada uno de los elementos de la puesta recibirá un tratamiento individual, dissociado del conjunto en cuanto a su planteamiento y elaboración como lenguaje, y sólo armonizado en su concreción definitiva. Así, por ejemplo, ni la música ni la luz jugarán el papel de “efectos” para acompañar o realzar palabras o movimientos, sino que valdrán como elementos expresivos por sí mismos, integrados de la misma manera como, por ejemplo, una luz y un personaje iluminado se unen para constituir una figura única.

La integración entre gesto y palabra, que era uno de los problemas más difíciles en el espectáculo “She”, se resolverá mediante la elaboración de un sistema de actitudes dramáticas. Estas actitudes, libremente concebidas por el autor (son de una manera pero podrían ser de otra), estarán sin embargo condicionadas por el tono realista pero exacerbado y hasta artificialmente sofisticado de la historia cuidando para su armonización en el espectáculo mismo, que en ningún momento distraigan al espectador de su apreciación del conjunto. Para la relación entre gesto y palabra puede aplicarse el mismo ejemplo de luz y personaje iluminado que dije antes. Resultará así, en la interpretación de los actores, un modo de actuación especial para esta obra.

La banda sonora, además de ser tratada (de acuerdo con lo que ya dije) como elemento independiente, tendrá dramáticamente la importancia de un personajes protagónico. Será elaborada prácticamente como si se tratara de una película. Golpes, disparos, sirenas, boletines radiales, mensajes policiales, música y ruidos naturales se sucederán casi sin solución de continuidad (la cinta blanca se utilizará solo como recurso para el caso de una discordancia entre el ritmo de los actores y el de la banda).

Explicación del planteo: El espectáculo “She” se planteó como celebración escénica de un misterio. El tratamiento de los distintos elementos de la puesta en escena resultaba de este presupuesto fundamental. Había que crear convencionalismos del lenguaje (como se hace en toda puesta estricta de teatro) y exponerlos abiertamente como tales buscando que el elemento expresivo principal estuviera primero en ellos mismos y en segundo lugar en su significado. De ahí resulta también una interpretación especial de los actores que “hacían” sus personajes como segunda intención. Los demás elementos de la puesta eran elaborados individualmente como manifestaciones del hecho mismo de la celebración y complementando después unos con otros sólo para exponer en un nivel estrictamente intelectual, la idea del argumento que se relataba. Por

eso ni la música, ni la luz, ni el movimiento espacial, cumplían en ningún momento la función de “efectos” repentinos que aparecían de pronto por exigencia del argumento. Solo se quiso lograr que se hiciera sentir cada uno por sí mismo y coexistieran todos en armonía.

Todos estos presupuestos son básicos para el nuevo espectáculo. Se reemplaza el tema, se procura una mayor riqueza en cada uno de los elementos de la puesta, y se busca dar especial importancia al participante fundamental: el público.

Como el tema exige una variación constante en la presentación de los actores y un mayor dinamismo en la secuencia de las unidades del espectáculo, se agrega la presencia de algunos objetos escénicos, y de una escenografía neutra (como parte del mismo escenario) que existe únicamente como elemento necesario funcional.

Quizás una de las innovaciones principales (en relación a “She”) esté en el carácter cinematográfico de la banda sonora, cuya presencia en el espectáculo será casi permanente, marcando de alguna manera el ritmo de lo demás. Debo aclarar aquí que el hecho de que el movimiento escénico se juegue en base a unidades dinámicas, con un ritmo marcado por una banda cinematográfica, no significa la división del todo en distintas escenas, como un simple montaje de película, ni pretende resultar un equivalente teatral. El espectáculo, lo mismo que en She, se compone de una sola gran escena. Los cambios de objetos o vestuario se ocultan (para evitar el obvio lugar común de ese tipo de distanciamiento) pero no se disimulan. Por eso la integración de las unidades o pequeñas acciones de la escena total es tan importante como las unidades mismas.

Lo que se pretende lograr con el espectáculo es, en base a los presupuestos explicados, una referencia especial al público, como participante fundamental.

Ese es el motivo por el cual se eligió como tema una historia policial. El cine ha hecho claro que en los argumentos de intriga, el público tiende a identificarse con el personaje que realiza la investigación; el público se va convirtiendo literalmente en investigador.

El tema (lo que se está celebrando) es el misterio de la muerte, presente en la angustia y en la violencia. Esto se hará sentir en todo: la luz, el blanco y negro del escenario, el maquillaje y el vestuario, el sonido, y hasta en el mismo movimiento de los actores.

Se busca que el público se identifique con el personaje del detective privado, que es además el que cuenta la historia (una crónica de su último caso). El desarrollo del espectáculo va llevando a este investigador, a la necesidad de destruir todo lo que se le interpone, para llegar a la revelación de la verdad. El acto de conseguirlo se convierte precisamente en el sacrificio final (la revelación de esa verdad acaba de matar a la misma persona que la encargó), de modo que el público, identificado con el héroe de la historia, acaba siendo el verdadero victimario. El espectáculo desemboca en una descarga de agresividad contra ese héroe, o sea contra el público mismo.

Argumento del espectáculo: El argumento del espectáculo puede objetivarse desde dos puntos de vista que se complementan: los relatos del héroe, en los que implacablemente va adquiriendo el carácter de victimario, y la acción escénica propiamente dicha por la que se desarrolla el sacrificio.

En su vieja casona, un anciano aristócrata vive prácticamente una agonía mortal. Misteriosos seres, que no sabe si son reales, sobrenaturales o meros productos de su imaginación enferma, le visitan noche tras noche. Para liberarse de ellos contrata los servicios de un detective privado. Se intuye la presencia de la muerte en todos los habitantes de la casa, que viven en el recuerdo de Tina, la única hija del viejo muerta en un accidente. El aristócrata tiene un chofer, un raro personaje al borde de la esquizofrenia, inocente y leal en grado primario, y una enfermera a quien trata casi como si fuera su propia mujer. El detective acepta el trabajo. De ahí en adelante, su misión es desentrañar la verdad a través del viejo y su chofer, y de una minuciosa investigación en el pasado de la hija muerta, el cual se revive a través de esos extraños seres que visitan la casa del viejo, y que estaban conectados con ella en un mundo de drogas y crimen. El detective no vacilará en causar la muerte de todos los que se interponen entre él y su objetivo, y su víctima primera será el mismo chofer, quien por una siniestra lealtad organiza su propio suicidio, entregándose a una violencia diabólica. Allanado el camino, el detective dará una vuelta completa sobre sí mismo, y enfrentará por último al mismo viejo que lo contrató, y que es el único que sabe la verdad aunque concientemente la haya olvidado: él mismo mató a su hija cuando ella trataba de asesinarlo para heredar su fortuna. La revelación de esta verdad, que el detective despierta en su memoria con la ayuda de la enfermera, causará la muerte del viejo. Allí

es donde el héroe, incorporado totalmente a su rol de victimario, no vacilará en producir la muerte del único poseedor de la verdad, y el único a quien realmente le interesa.

El espectáculo termina con los gritos de la enfermera insultando al detective completamente aislada por la luz y la ubicación escénica, directamente sobre el público.

Proyecto N° 7

González-Cao Norberto y López Ferreiro, Marcelo (1968, 2 de julio de 1968). *Primer manifiesto escénico Sopapista - Faz Alquímica*

Parte 1. Fundamentación y propósitos

I. El término “sopapista” con que subtitulamos la experiencia, proviene del galicismo y americanismo “sopapa”, elemento vulgarmente usado para destapar cloacas en donde se han acumulado desperdicios, así como cualquier recinto en donde la basura y el excremento obstaculizan la libre circulación de otros elementos orgánicos y aún inorgánicos, en un estado menor de descomposición o podredumbre.

II. El sopapismo, como método de anticipación de teatro, necesita de impulsarse más allá de los límites de la responsabilidad y la conciencia del individuo enfrentado, mediante el presente experimento, para poder fundamentar seguidamente sus texturas, libradas al movimiento, la velocidad, la expresión como expresión, la energía vital desencadenada y desencadenante de toda energía psíquica. Es decir que habiendo llegado a esos límites habremos descubierto (o redescubierto) la esencia íntima del Teatro Bruto.

III. Los métodos de enfrentamiento de las pautas íntimas del individuo con las pautas de “realidad” que lo aprietan y deforman, en relación con nuestra búsqueda del Teatro Bruto, las damos mediante diversos estímulos sensorios en donde participan activamente a los distintos planos de la conciencia y por lo tanto, el individuo resulta atacado en su totalidad, por factores que hasta el momento desconoce.

IV. Para llegar al punto extremo de la aparición del Teatro Bruto, que es en lo que en definitiva pretendemos, hemos tomado elementos positivos del:

- a) psicodrama: improvisación primitiva, realización individual liberada.
- b) *happening*: participación colectiva, libre expresión, clima psicopático propicio.

c) teatro patafísico: búsqueda por lo NO responsable, el humor, lo absurdo y la nomenclatura del azar.

d) teatro balinés: diversidad de motivantes sensoriales, filosofía de los logros.

Sumando a estos conceptos enunciados los elementos con que contaremos para nuestra experiencia, hemos elaborado una cronología de la resolución de una sesión tipo:

a) Se explica a los participantes la necesidad de un comportamiento liberado a sus exaltaciones animales, psicopáticas, aún aberrantes, absolutamente informales e impremeditadas. Se solicita la colaboración individual y colectiva en lo que respecta a expresar todas sus emociones sin ninguna clase de represión, apenas se sientan estimulados efectivamente por los efectos especiales, la luz, el sonido, las proyecciones, etc., a que sean sometidos.

b) Se da un lapso de relax y concentración en sí mismos (luz apagada, murmullos).

c) Comienza la 1ª fase de la sesión (motivantes).

d) Se da libre curso a las emociones reprimidas de los participantes.

e) En caso que éstas dejen de manifestarse pasado un cierto lapso, se comienza la 2ª fase de la sesión, incrementando los estímulos.

V. Con la presente experiencia, pensamos dar fundamento para la creación del Teatro Bruto, lo que implica destrozarse el estructuramiento actual del teatro, al que consideramos primitivo desde hace ya bastante tiempo. Por eso mismo, es que consideramos al T.B. como un movimiento integral y ecuménico, dado que en él encerramos (o abrimos) la poesía, la plástica, el cine, la música, la mímica, el movimiento. Todo.

La presente experiencia es el primer paso para llegar a conocer y vivir el teatro de la espontaneidad. El teatro en su estado puro. Convengamos todo esto como un experimento alquímico, para que entonces aceptemos pasar por una serie de mutaciones que los regresivos calificarían de regresivas, porque ven la proyección hacia adelante y no hacia adentro, única proyección con aptitud humana. Si todo está dentro nuestro, si somos la verdad, ¿por qué buscar sus pseudos-manifestaciones en lo que ocurre más allá de nuestra piel?

VI. Se propone devolver al teatro una pauta esencial redescubierta por el psicoanálisis moderno que consiste en curar al “enfermo” haciéndole adoptar la actitud exterior del estado que se quiere resucitar.

- Se propone resucitar toda la acción simbólica, dinámica e incoherente que el inconciente brinda causalmente, excitado por los estímulos de referencia.
- Se propone recobrar por medio del teatro los medios de inducir al trance, y devolver la fuerza de éste en acciones. No debe olvidarse el poder de comunicación de estos medios (motivantes) y su resonancia en el organismo. (si estos motivantes o estímulos se dan en las condiciones y con la fuerza requerida incitarán al organismo, y por medios de él a la individualidad entera a adoptar actitudes en armonía con ellos mismos).
- Se propone atacar la neurosis y la sensualidad negativa con medios físicos irresistibles, llevando al participante a las consecuencias más sutiles por medio del organismo atacado.
- Se propone transformar al teatro en una realidad, al espectador en un creador vital e importante para sí mismo.
- Se propone darle al “espectador” toda la libertad de medios que necesite para que se convierta en el “actor” de sus propias motivaciones.
- Se propone abandonar el dominio de las pasiones analizables, se intenta que el espectador-actor asimile fuerzas exteriores-interiores y manifieste imágenes interiores-exteriores.

VII. El Teatro Bruto y todas sus implicancias de cualquier índole, arremete pues contra cualquier síntoma de: justificación; previsibilidad; especulación intelectual-cultural.

Superado el momento de establecer las pautas de fijación de actitudes. Si logramos entonces belleza, habremos logrado la belleza de lo aberrante, la estética contradictoria e inconmensurable de lo animal, exaltada precisamente por haber roto los límites que la apretaban en sí misma y le negaban todo valor propio.

Parte 2. Sobre la experiencia

I. El lenguaje físico (estímulos o motivantes) está determinado mediante:

- a) sonido: grabaciones fonomagnéticas disímiles entre sí y separadas de todo contexto general, uniforme o previsible. En las sesiones, los sonidos: música,

sonido ambiental, ruidos, voces, gritos, sonidos especiales, serán elegidos primero por su calidad vibratoria y luego por su contenido simbólico.

b) iluminación: mediante efectos luminotécnicos adaptados (si así se lo especifica) a las bandas de sonido a utilizar. La luz jugará como “fuerza”, “sugestión” e “influencia”.

c) efectos especiales: esto significa que se propone incluir motivaciones de angustia o alegría, de placer o desesperación, etc., mediante la inclusión de agentes externos actuantes sobre el mismo individuo, sobre su cuerpo, sobre sus sentidos, acompañados de los estímulos antedichos.

II. Para profundizar sobre la calidad y la fuerza de los motivantes, se concertarán reuniones con psicólogos, sociólogos, artistas plásticos, poetas, etc., al mismo tiempo que para incorporar nuevas ideas referentes a otros nuevos agentes que se puedan utilizar en la experiencia.

III. a) El “actor” en el escenario cumple, con respecto a la función general, una labor de “performer”. Una invitación. Interviene como “motivante” de presencia física, o sea es un medio de comunicación más, labor que cumplirá luego cada espectador.

b) Se acepte o se niegue los motivantes, existirá un lenguaje que hará nacer imágenes en el subconsciente y que deberán ser volcadas efectivamente.

c) Tanto el “actor” como el “espectador-actor”, desconocerán absolutamente la calidad y a categoría de los motivantes. El fin de esto es que la reacción física sea totalmente impremeditada y espontánea.

d) Al llegar a la acción y al dinamismo de la acción, todo espectador será un actor esencial motivado por sí mismo; de esta manera, el teatro no es una representación de la vida sino la vida misma.

IV. Para el resultado positivo final de la experiencia es fundamental e imprescindible la aptitud (y actitud) de honestidad, espontaneidad y desprejuicio de los espectadores.

V. Nota final: esta presentación escrita de la experiencia no consiste más que en un esbozo de la misma, hecho con el ánimo de lograr un diálogo y una discusión sobre ella, a fin de aclarar y declarar conceptos con el Centro de Experimentación Audiovisual del instituto, aún en el caso de no ser aceptada la experiencia.

Proyecto N° 8

Galkiewicz Carlos y Wall, Mario (s/f) *¡Pum! en el ojo.*

Una idea de Carlos Galkiewicz y Mario Wall

Realizaciones gráficas: Juan Bautista Piñeiro

Sonido: Marlene

Slides: Carlos Guidichesse

Interpretación: Horacio Pedrazzini

Dirección: Carlos Galkiewicz

Presentación: Una pantalla blanca del largo del escenario, detrás de la cual hay cuatro pantallas iguales.

La obra se compone de tres elementos:

- 1) Una banda sonora que contiene todos los ruidos diarios en la vida de un hombre común, desde que se levanta hasta la noche en que copula con su mujer. Incluye los ruidos del desayuno, la oficina, el almuerzo, etc.
- 2) Una historieta presentada cuadro por cuadro en slides proyectados sobre la pantalla. La misma narra las aventuras de "ASEX el insensible", héroe de 1001 aventuras que jamás conoció la derrota, contra la temible secta del Sombra, adepta a los sacrificios humanos. Esta historieta está acompañada por su correspondiente banda de sonidos ambientales.
- 3) Un intérprete que viste una mala blanca, muy ajustada, que lo cubre íntegramente y su acción es la de un mimo violento, fuera de toda plasticidad.

Los elementos 1 y 2 están fraccionados e intercalados entre sí; cuando las luces se apagan y los cuadros de historieta se proyectan, sobre la pantalla y el actor, éste se identifica con ASEX, lucha contra los mismos enemigos, golpea y se defiende con convicción. Cuando las luces se encienden el intérprete se sienta como un yoga e el centro del escenario y asiste impasible al desarrollo de los sonidos del día.

La acción crece de esta forma, mientras que, progresivamente, los sonidos del día ocupan la historieta y los de ésta la posición yoga. Se crea de esta forma una confusión total en el actor, que lo lleva a una determinación final decidiendo eliminar lo único que realmente no puede eliminar y compulsivamente destroza cuatro de las cinco

pantallas cayendo al piso entre papeles rotos, mientras la historieta continúa proyectándose sobre la última pantalla.

Proyecto N° 9

Piazzola, Astor del Peral, Carlos y Kuhn, Rodolfo (s/f). *Siempre Buenos Aires*.

Libro: Carlos del Peral

Letras de los tangos: Homero Espósito

Música: Astor Piazzola

Actores: Marilina Ross, Raúl Lavié, Norman Briski

El espectáculo pretende ser una visión de Buenos Aires (lo que era y lo que es) a través de la música, sketches de actualidad, situaciones dramáticas, canciones y elementos audiovisuales de todo tipo.

Más que nada queremos trabajar con la mentalidad de Buenos Aires y su gente.

Se compondrán 8 tangos especialmente para el espectáculo. La tendencia de estos tangos en cuanto a su temática será del tono del resto del espectáculo. Partimos un poco de la base de que los tangos de la época de oro que hablan del “farol”, del “rencor”, de la “mina”, de los “cuernos” lo hacían en un idioma que no le dice nada a la nueva generación. Nos llenan de nostalgias a muchos, pero la gente de 18 o 20 años los toman a veces con el respeto con que se mira las cosas pasadas buenas, pero nunca con un verdadero sentido de identificación. Es como si a ellos no les estuvieran hablando o como si lo que les estuvieran diciendo no les concerniera.

En nuestro espectáculo pretendemos pues hablar del amor de ahora. Es decir presentar una pareja joven con los problemas que tienen hoy o tomar conciencia de que el “Yira-yira” actual puede tener alguna equivalencia con un tango sobre la “call-girl”.

El amor no es nuestro único tema. También lo son las relaciones de trabajo, el fútbol, el machismo, los ejecutivos, el *boom* del auto, el psicoanálisis, las naves espaciales, la publicidad y las ideas de la gente.

Formalmente aspiramos a un espectáculo muy dinámico. El quinteto de Piazzola estará siempre en escena e incluso puede intervenir como elemento dramático. Los actores se transformarán en personajes muy distintos a veces casi sin transición y el audiovisual será aprovechado con el único límite que tenga nuestra propia imaginación.

Integrados todos los elementos aspiramos a dar una visión de Buenos Aires nada solemne, muy divertida, lo más profunda posible, llena de velocidad, de *gags*, de música, de situaciones y si podemos de inteligencia.

Para realizar nuestro espectáculo hemos formado una cooperativa.

De acuerdo a lo conversado, estas serán las condiciones:

- a. La cooperativa estará a cargo de todo el armado del espectáculo. El Instituto Di Tella colaborará con su laboratorio fotográfico y con su equipo de sonido para grabaciones y efectos.
- b. El Instituto Di Tella cobrará el 40% de las entradas una vez deducido los derechos de autor y música. El otro 60% es para la cooperativa.
- c. El precio de la entrada se fija en principio en \$250 m/n. los días martes y miércoles se hará un descuento para estudiantes que pagarán \$150 m/n.
- d. El Instituto Di Tella garantiza 4 meses para el espectáculo. Se hace notar la necesidad de estos por la complejidad y el alto costo del audiovisual.

Personas integrantes del espectáculo "Siempre Buenos Aires": Cooperativa Audio-tango. Rodolfo Kuhn, Raúl Lavié, Jorge Rivera López, Nacha Guevara, Carlos del Peral, Katty Knofler, Ariel Rossi, Astor Piazzola, Jaime Gosis, Antonio Agri, Enrique Díaz, Oscar López Ruiz, Homero Espósito

Proyecto N° 10

Villanueva, Roberto, Marini, Marilú y Cutaia, Carlos. (s/f). *Las Bacantes*

SE BUSCA

Bella gente que quiera trabajar para un espectáculo jubiloso y joven.

Requisitos: ser lúcidos, capaces de amar y creer. Y querer trabajar para hacer algo hermoso.

Roberto Villanueva, Marilú Marini, Carlos Cutaia. En CEA, Instituto Di Tella, el 15 de abril de 14 a 16hs.

Otros proyectos:

- Nº 11. *Kafka, fragmentos*. Montaje en dos partes sobre texto de Franz Kafka. Personaje: Roberto Favre. Duración: 100 min. Espectáculo estrenado el 5 de noviembre de 1966 en el Teatro Ribera Indarte bajo el auspicio de la Dirección General de Cultura.
- Nº 12. *Actos sin palabras Nº 2*. Pantomima para dos personajes de Samuel Beckett. *La piedra filosofal*. Una pantomima de Antonin Artaud. Por: Julio Castronuovo y Hugo Quintana.
- Nº 13. *Macbeth*. Adaptación, compaginación y puesta en escena por: Julio Castronuovo y Hugo Quintana.
- Nº 14. *Reunión. Esto sucedió en algún lugar de Centroamérica*. Por: Beatriz Mosquera y Andrés Lizarraga.
- Nº 15. *Memo para un hombre honesto*. Por: Marlen de Simón
- Nº 16. *Danza-pintura*. Por: Maralia Reca
- Nº 17. *Homo Sapiens. Homo Ludens I. Homo Faber. Homo Ludens II*. Por: Adolfo Mazano. Diciembre de 1969.
- Nº 18. *Uno... dos... tres...protesto*. Por: Gabriel Lando. Música original: Leonel Obando Mendoza. Experimento audiovisual de un espectáculo teatral sobre la base de un recital de canciones y poesía-monólogos.
- Nº 19. *Me da cabrone*. Poemas y prosa en lunfardo. De Atilio La Rosa. De: Juan Carlos Rey
- Nº 20. *Agamenon y las ubres. Trajodia en tres actos*. De Agustín Cuzzani.
- Nº 21. *Tabú-Mundo*. Proyecto de escenificación compuesta por 6 acciones plástico-sonoro-luminosas (Arte F.A.P.). Autora e intérprete: Carmen Ortiz.
- Nº 22. *Brujerías a ritmo pop*. Obra para niños en 1 acto. Autor: Jorge Varela.
- Nº 23. *Estar: vivir o no*. De Cecilia Blanche.
- Nº 24. *Farolito y Arroyito rumbo al infinito*. Comedia en 3 actos para niños. De Ricardo y Ada Marguerrt.
- Nº 25. *El músico y el león*. Pantomima musical en dos actos, para actor, muñecos corpóreos y siluetas en sombra. Adaptación libre del tema "Lev a pišnicka", película de muñecos animados de Břestislav Pojar, por Juan Enrique Acuña y música de Rolando Mañanes.

Juan E. Acuña, poeta, escritor y dramaturgo, cuya trayectoria comienza en 1944 con el conjunto "Los Títeres del Verdegay", 1955 con "Titiritaina" y culmina en 1964

con la organización de “Moderno Teatro de Muñecos”. MTM desarrolla conjuntamente con la realización de espectáculos, actividades destinadas a la divulgación, la investigación y la enseñanza de esta forma del arte dramático.

Temporadas en sala:

- “El músico y el león”. Estrenada el 23 de agosto de 1964 en la Sala del Teatro IFT.
- “Sopa de piedras” (de J. E. Acuña), y “Una mano para Pepito” (de Roberto Cossa). Espectáculo de dos obras estrenado el 22 de mayo de 1965.
- “El lagarto travieso” (de J. E. Acuña). Estrenada el 25 de junio de 1966.
- “Aventura submarina” (de J. E. Acuña). Estrenada el 3 de agosto de 1966 con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes.
- “El espejo mágico”. Estrenada en la temporada 1967.

Documento N° 1. Funcionamiento, objetivos y actividades del CEA²

Memorandum interno

De: Roberto Villanueva

A: Sr. M. Marzana

Centro de Experimentación Audiovisual

1- El espectáculo es un instrumento de reconocimiento. De re-conocimiento del hombre en su mundo. Re-presente. Es decir: presenta con fuerza. En un mundo complejísimo en trance de cambio total, en un mundo de acontecimientos paralelos y relativos, en un mundo no-euclidiano y no- cartesiano, en un mundo al mismo tiempo adormilado por saturación ante el exceso de informaciones, reclamos, estimulantes y tranquilizantes, en el que aconteceres, pasiones y palabras significan poco, son necesarias nuevas herramientas de representación. Simplemente porque hay nuevas realidades, nuevas relaciones entre cosas que representar. Y nuevas posibilidades de hacerlo. Estamos en la actitud del hombre que se dispone a hablar en forma nueva.

La realización de objetos de prueba, es imprescindible para cumplir este trabajo. Por eso hacemos espectáculos experimentales. Estos no intentan demostrar algo. Solamente plantean preguntas. En algunos casos, nuevas. Estos trabajos no niegan las obras del pasado o las convencionales del presente. Al contrario, pensamos que constituyen vías de comunicación con ellas. Buscamos que converjan, que se representen en la Sala, las varias tendencias o caminos seguidos actualmente en esta experimentación.

Distintos grupos y personas son invitados para que puedan trabajar con las posibilidades que les dan los recursos técnicos y humanos de la Sala.

¹ En: Cajas de Actividades del CEA, Archivo ITDT, Biblioteca Universidad Torcuato Di Tella.

² [Nota del autor]. En tanto un número considerable de los documentos que constituyen el presente anexo no poseen títulos y/o encabezados, hemos decidido incluir los siguientes epígrafes descriptivos con el propósito de orientar la lectura de los mismos.

Desde el Centro se tiende a realizar un trabajo hacia el futuro. Estamos en la actitud del hombre que se dispone a hablar en forma nueva de un mundo que se hace de nuevo.

2- Cómo funciona:

Durante todo el año se reciben proyectos y documentación para los espectáculos del año siguiente. Después de leído el material el Director del Centro entrevista personalmente a los autores del proyecto. Si es necesario les pide que realicen alguna prueba.

A fin de cada año se seleccionan los proyectos que parecen más interesantes de acuerdo a los fines de Centro y de acuerdo a las posibilidades de horarios de la Sala. Se confecciona así la temporada de todo el año siguiente. Se invita a los grupos que ha propuesto los proyectos elegidos. De acuerdo con ellos se determinan sus fechas y sus horarios de actuación.

La Sala funciona con cuatro y a veces cinco espectáculos simultáneos en horarios y días distintos. Esto, sumando a los horarios de ensayos, hace que la utilización de la Sala esté aprovechada al máximo posible. Este se hace con el fin de posibilitar la mayor cantidad de experiencias y de dar al público un panorama constantemente cambiante, con espectáculos de muy variado carácter e intención.

Según el tipo de espectáculo se determina el tiempo de su duración en cartel, su horario, y los días en la semana en que se realizará. Ningún espectáculo se programa por más de dos meses.

El grupo o compañía que prepara el espectáculo debe costear sus gastos de producción.

El Instituto le brinda la más amplia colaboración en el aspecto técnico, tanto en lo referente a equipos como en la asistencia humana.

La compañía recibe el 60% de lo recaudado en boletería. El 40% restante sirve para pagar los gastos de personal de sala, publicidad y programas.

El espectáculo debe ser puesto a consideración del director del centro y/o sus asesores antes del estreno. Si el espectáculo no alcanza un nivel mínimo de realización puede ser rechazado.

Roberto Villanueva, Director.

Documento N° 2. Modelo de contrato entre el CEA y las compañías

Entre el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, con domicilio en la calle Florida 936, Capital Federal, denominado en adelante CEA y los señores.....en representación de la Compañía....., con domicilio legal en la calle....de esta ciudad, se celebra en siguiente contrato:

PRIMERO: CEA conviene con la Cooperativa la representación de espectáculo...., a partir del día...del mes...pxmo., hasta el....en la sala ubicada en la calle Florida 936,

SEGUNDO: La Cooperativa se declara única propietaria de la obra de referencia, responsabilizándose de toda reclamación que sobre dicha propiedad pudiera ser formulada por terceros.

TERCERO: CEA, de los ingresos de borderaux diarios, una vez deducidos derechos de autor, impuestos nacionales y municipales, gastos convenidos entre las partes y todo otro descuento usual, liquidará a la compañía....el cincuenta (50) por ciento del sobrante, quedándose CEA con el cincuenta (50) por ciento restante. La entrega del porcentaje se hará quincenalmente.

CUARTO: CEA se compromete a proveer su personal estable de teatro y a llevar a cabo la publicidad del espectáculo, según sus normas habituales.

QUINTO: La Cooperativa....se compromete a presentar el espectáculo los días....en el horario de las....horas.

SEXTO: El precio de las localidades será m\$n....para todas las funciones (OJO) a excepción de la segunda de día domingo en que costará m\$n....

SEPTIMO: Atento a las características de las actividades que se desarrollan en el edificio de la calle Florida 936, la Compañía....y sus integrantes se ajustarán a los horarios y condiciones que determine CEA.

OCTAVO: Las cláusulas precedentes sólo tendrán validez si el Director del CEA, señor Roberto Villanueva, aprueba el espectáculo previamente presentado para su consideración.

EN PRUEBA DE CONFORMIDAD se firman dos ejemplares de un mismo tenor y a un solo efecto en Buenos Aires,

Al concluir la temporada, la Compañía.....se compromete a reintegrar a CEA la cantidad de... que se le ha adelantado para la....

Documento N° 3. Reglamento del uso de la sala y las instalaciones

En representación de la Compañía

El señor.....acepta las siguientes condiciones, a las que ajustarán su comportamiento los integrantes de aquella compañía:

A- DE LOS ENSAYOS

- 1- La compañía hará uso de las instalaciones y elementos del CEA en las horas previamente fijadas, y dicho uso se limitará a lo exigido en función del espectáculo.
- 2- Cuando razones imperiosas aconsejen la modificación de los horarios de ensayos, dicha modificación se consultará con el CEA con 24 horas de anticipación.
- 3- Los elementos de la compañía no podrán entrar en la Sala y camarines hasta concluido el ensayo anterior.
- 4- Está terminantemente prohibido el acceso a las instalaciones del Instituto de toda persona que no este funcionalmente vinculada al espectáculo. Los casos especiales deben ser autorizados expresamente por el director de la compañía y comunicados al CEA.
- 5- Las entradas y salidas al y del Instituto deberán hacerse en orden y no más menudo de lo imprescindible.
- 6- Está prohibido el acceso de los actores al sector de oficinas. El uso del teléfono está terminantemente prohibido, por cuanto el servicio es medido.
- 7- El CEA designará camarines y locales para ordenar los materiales de trabajo.
- 8- La compañía se hace responsable del cuidado de los elementos que el CEA proporcione, como también de los locales en que se desarrolle su actuación. Deberá cuidarse, especialmente, el aseo de la sala y el uso de ceniceros.
- 9- Al concluir el ensayo deberán ordenarse los materiales de trabajo en los lugares previamente determinados de tal modo que, media hora después, el escenario esté totalmente despejado.

10- Únicamente tendrán acceso a la cabina de proyección las personas previamente autorizadas. Los equipos sólo serán manejados por entendidos con la expresa autorización del jefe de cabina.

11- Cuando los ensayos tengan lugar en horas en que no este abierto al público el Instituto, el grupo será recibido y despedido en el hall, por un miembro responsable de la Compañía. Previamente se facilitará al sereno una nómina de los elementos que constituyen la misma.

B- DE LAS FUNCIONES

12- Los horarios de las otras compañías deberán respetarse escrupulosamente. Nadie podrá atravesar la sala o entrar en la vecindad de los camarines cuando otros actores los estén usando.

13- Los actores no podrán entrar en los camarines hasta que no se haya retirado el público de la función anterior.

14- Los integrantes de la Compañía podrán permanecer en las instalaciones del CEA hasta una hora después de concluir la función y nunca más tarde de las 2 horas.

15- Concluida la función, es escenario deberá quedar despejado y los elementos de trabajo ordenados en los lugares que se indicarán.

16- Cuando se trate de la función nocturna, un representante de la Compañía esperará la salida de la última persona e la misma y avisará al sereno.

17- El Encargado de Sala detenta autoridad de la misma. Es función suya mantener el orden. A él deben dirigirse los actores para cualquier problema que exija inmediata solución. Asimismo, toda comunicación con el público se hará por su intermedio.

C- DE OTROS ITEMS

18- Queda terminantemente prohibido suspender funciones por falta de público. La no observación de esta regla podrá sancionarse con la definitiva suspensión del espectáculo.

19- En caso de enfermedad u otra causa grave que obligue a levantar una función, deberá avisarse al CEA con 24 horas de anticipación. De no hacerlo así, la compañía se hará cargo de los gastos.

20- Tendrán valor únicamente los vales firmados por el representante de la compañía o persona por él designada con acuerdo del CEA.

- 21- Cuando la compañía quiera hacer su propia publicidad, ésta será supervisada por el ITDT. En ese caso, el Departamento de Gráfica prestará su colaboración.
- 22- Las foto y demás elementos publicitarios que se utilicen en la vidriera del ITDT serán proporcionadas por el mismo.
- 23- Las fotos para publicidad se harán a pedido de las compañías y a cargo de las mismas, a razón de \$150 cada una.
- 24- El personal del ITDT no recibirá órdenes de las compañías, que deberán comunicarse directamente con la dirección del CEA y a través de ella con el personal.
- 25- Las compañías podrán tener en Recepción un encargado o administrador que firmará vales y controlará bordereaux.
- 26- Concluida la temporada el CEA no se responsabiliza por el material que quede en sus dependencias.

Documento N° 4. Boletería

- 1- El CEA proveerá de un boleterero a partir de las 19 hs. entre esa hora y las 20 hs. recibirá la rendición de caja y tableros.
- 2- El boleterero permanecerá hasta las 24 hs.
- 3- Corresponde al personal de boletería la preparación de tableros, que se harán con anticipación necesaria para que pueda venderse 48hs antes del día de la función.
- 4- Las entradas deben llevar sello con fecha en el cuerpo y en el control.
- 5- El personal que expenda entradas en el momento de la función, podrá hacer vales para periodistas, actos con carnet y Directores del Centro del ITDT. En dichos vales se aclarará quien es el beneficiario, y el que lo entregue lo avalará con su firma.
- 6- Por regla general el vale para periodistas significa una (1) localidad. Sin embargo, la importancia de la publicación que representen y las reales posibilidades del momento, podrán determinar la ampliación del número.
- 7- En el reverso del vale se consignará la fila y números de las localidades que se asignen, las cuales quedarán en boletería en un sobre firmadas por la persona que haya determinado la ubicación.
- 8- En boletería no deben quedar vales.

- 9- El bordereaux no debe hacerse sobre los controles, sino sobre las entradas que faltan del tablero; de ellas se restaran los de vales.
- 10- Los controles serán entregados al CEA directamente por el portero. Las entradas sobrantes, más las de vales, subirán con los tableros.
- 11- Cuando alguien solicite noticias sobre lo que se está dando en la Sala, la información será serie y objetiva, evitando el juicio crítico. El público no debe suponer que el que vende entradas lo hace para un espectáculo que considera malo.
- 12- El Instituto es enemigo de suspender funciones. Cuando motivos ineludibles lo exigen, la razón oficial es “desperfecto técnico”. Hasta tanto no se haya resuelto la suspensión, nadie puede suponer que va a ocurrir y mucho menos participarlo al público.
- 13- No se aceptarán órdenes de las Compañías teatrales sin consultarlas con CEA.
- 14- Las personas ajenas a la boletería no deben intervenir en la venta de entradas no en la numeración de vales.
- 15- El Libro Negro con los permisos correspondientes a los espectáculos del día debe estar en un lugar fijo, accesible y conocido por todo el personal de Recepción y del CEA.
- 16- La presencia de Inspectores o personas cuya actividad se refiera a la Sala, debe comunicarse inmediatamente al CEA. Las notas que asienta la Inspección en el Libro Negro suelen ser importantes y urgentes.
- 17- Las carteleras del frente, bar y librería deben estar al día.
- 18- La persona que recibe la caja debe a su vez entregarla sin sobrantes ni faltantes.

Documento N° 5. Bases y condiciones para la presentación de proyectos

Durante todo el año, hasta noviembre, se reciben proyectos para la temporada siguiente.

El proyecto debe presentarse por escrito. Lo más importante es una descripción de la experiencia que se proponen realizar. Descripción del proceso más que de la obra.

Conviene agregar todo material que pueda aclarar mejor el tipo de trabajo propuesto.

Los antecedentes no son imprescindibles, pero si se los posee conviene incluirlos.

Si es un grupo que ya está realizando trabajo de Laboratorio sería muy importante que mostrara una sesión de trabajo -aunque sean ejercicios que no tengan relación directa con el trabajo propuesto-. Esta demostración deberá hacerse en el lugar habitual de trabajo.

En caso de que lo juzgue necesario, el Director del CEA puede convocar a una entrevista a los presentados para que amplíen de viva voz la explicación del proyecto.

Cada año, en diciembre, el CEA cursará las invitaciones para realizar durante la temporada siguiente, las experiencias que considere más interesantes dentro de su campo de acción.

Los presentantes que no hayan recibido esa invitación podrán retirar el material presentado a partir del mes de febrero siguiente.

CEA no mantendrá diálogo sobre los proyectos no invitados.

Documento N° 6. Balance de las actividades del CEA 1965-1969

Centro de Experimentación Audiovisual

“La tarea del Instituto está centrada en la modernización cultural del país, con la esperanza de contribuir así a desatar el mundo cultural que traba nuestro desarrollo”.

Acorde a este objetivo general del Instituto el CEA provoca y posibilita la realización en el país de un teatro vivo y realmente actual cuya última finalidad es mantener una actitud positiva de búsqueda y ayudar a constituir un campo de comunicación-comunión, un lenguaje más extenso y no dependiente del verbal.

El teatro está tomado así como medio y deriva en otro tipo de experiencias que ya no osamos llama teatral sino que desemboca en una explosión de lo teatral hacia el futuro.

Objetivo:

- 1- Experimentación de las relaciones Imagen-Sonido y su integración en espectáculos.
- 2- Creación de una Sala-Laboratorio como centro de la actividad creadora de los jóvenes artistas de vanguardia en el terreno de las “performing arts”.

3- Mantenimiento de información de actividades similares en el panorama mundial.

Estructura:

El CEA ha desarrollado 5 temporadas consecutivas.

En cada temporada se ha dado la oportunidad al mayor número posible de proyectos de ser realizados en las mejores condiciones posibles. El creador gozó de la máxima libertad para su proyecto y las mejores posibilidades de realización técnica, tanto en lo referente a equipos como a personal especializado. Es decir: se pone en manos del creador joven un instrumento muy afinado y se le da libertad de experimentar con él. Esto brinda a su trabajo una seriedad a la que él sabe responder.

Hay constantemente varios espectáculos simultáneos (hasta 4 distintos por día) lo que permite un acceso muy ágil por parte del público a manifestaciones muy diversas.

Todo esto le da al Centro características muy especiales y quizás únicas, por la cantidad, la calidad y la cualidad de sus experiencias por estar dedicado exclusivamente a ellas.

Medios:

Para posibilitar esta labor, cuya tónica fundamental ha sido el trabajo vertiginoso, la cantidad notable y la variación de la programación, el Centro cuenta con su sala de espectáculos, con capacidad para 250 espectadores, equipada para exhibiciones audiovisuales, representaciones teatrales y danza.

El equipo técnico consta de los siguientes medios:

Visión: 6 proyectores de dispositivos de 35 mm y 60x60 objetivo "zoom" variables entre 100 y 160 mm de distancia focal. Se encuentran sincronizados por medio de un "memorizador automático", conjuntamente con una banda de sonido estereofónico o monoaural.

Sonido: sistema reproductor de sonido, con potencia total de 100 watts y canales independientes. Respuesta total a frecuencias 25 a 15.000 hp para caídas de 3 db. Permite transmitir a la sala el sonido de films, audiovisuales, cintas fonomagnéticas o discos fonográficos estereofónico monoaurales. Cuenta también con un sistema de grabación completo, profesional, estereofónico, de alta fidelidad (grabador Ampex 354).

Luz: sistema de iluminación controlable que permite operar hasta 40 reflectores independientes del 1000 watts cada uno.

El CEA constituye un foco dinámico que provocó una corriente de búsqueda en el ámbito de Buenos Aires. Concentró así la actividad de los creadores más jóvenes (no sólo de Buenos Aires, sino también de las provincias) que luego comenzaron a extender su trabajo en todo el medio. Actualmente sigue cumpliendo su función de encauzador, de renovador constante, de campo de las tentativas más avanzadas, de catalizador.

Artistas que efectuaron sus experiencias en el Centro alcanzaron posteriormente reconocimiento fuera de las fronteras del mismo: Griselda Gambaro, Graciela Martínez, Jorge Bonino, Norman Briski, Nacha Guevara, Jaime Kogan, I Musicisti, Iris Scaccheri, etc.

Artistas ya consagrados vinieron al Centro a realizar experiencias que no se adecuaba a otras salas: Oscar Araiz, Jorge Petraglia, Augusto Fernández, etc.

Artistas que empezaron sus trabajos en el Centro alcanzaron muy buena acogida en el exterior del país: Alfredo Rodríguez Arias en Nueva York y Washington, Graciela Martínez en Europa, Iris Scaccheri en Europa, Jorge Bonino en América Latina, Griselda Gambaro en Europa.

El hecho de que la mayor parte de las realizaciones teatrales en el Centro se dirigen a la búsqueda de formas expresivas no dependientes del discurso verbal hace que consiga espectáculos que permiten pasar la barrera de los idiomas, facilitando así su comunicación.

En este sentido la actividad del Centro es muy rica en posibilidades de desarrollo.

Documento N° 7. Presentación de las actividades de 1968

Centro de Experimentación Audiovisual
Temporada 1968

Desde su inauguración en 1965 la Sala del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella ha realizado tres temporadas durante las cuales se han presentado 47 espectáculos distintos. Todos ellos fueron estrenos absolutos y la mayoría, obra total de creadores argentinos

Dentro de la tónica de la búsqueda se dio alojamiento a toda clase de tendencias.

Se trató de facilitar la búsqueda, no de orientarla dogmáticamente. Se trató de que la Sala fuera un lugar de encuentro de los espectadores con los nuevos creadores de espectáculos y de asegurarles la realización de sus experiencias en condiciones aceptables. Hasta se les reconoció el derecho al error que supone el trabajo de laboratorio.

Así, la tónica de esas tres temporadas fue el trabajo vertiginoso, la cantidad notable y la variación de la programación.

Y algunos hechos importantes se produjeron en estas tres temporadas: uno, la afluencia cada vez mayor de público; otro, la aparición de fenómenos teatrales de singular valor.

La actual temporada 68 se planteó como una recapitulación, un balance, un resumen de ese trabajo realizado en la Sala. Por eso se limitó a creadores que ya hubieran pasado por ella y que obtuvieron resultados recomendables. Pero la característica de los seis espectáculos que constituyen la Temporada Di Tella 68 es la absoluta diferencia de sus propuestas teatrales.

Se ha planteado también una temporada paralela en base a una cantidad mayor de espectáculos que se presentarán un número muy limitado de funciones. Estará destinada a comprobar experiencias de gente nueva y de nuevas experiencias de gente que ya ha realizado trabajos interesantes en la Sala. La temporada paralela cumple las funciones de laboratorio y asegura el carácter abierto de las programaciones futuras.

Porque la actividad de la Sala del CEA no se la piensa nunca como de logros cerrados, limitada en los nombres y corrientes, sino abierta hacia el futuro. Ilimitada.

Temporada Di Tella 68:

- 1- "Futura" de Alfredo Rodríguez Arias
- 2- (aún sin título) de Mario Trejo
- 3- "Ubú encadenado" de Alfred Jarry. Traducción Juan Andralis. Dirección Roerto Villanueva
- 4- "La duquesa de Amalfi" de Leal Rey, según la tragedia isabelina de John Webster. Dirección Jorge Petraglia
- 5- "The brig" de Kenneth Brown. Dirección Mario Trejo
- 6- "Simulacro de Romeo y Julieta" de Roberto Villanueva

Temporada paralela:

A determinar con el asesoramiento de los directores invitados a participar en la Temporada Di Tella 68.

Los espectáculos de la Temporada Di Tella 68 se ofrecerán de miércoles a domingo.

Los de la Temporada paralela; "Lunes y martes del Di Tella", se presentarán esos días.

Además hay dos espectáculos programados para el horario 20 hs.

"Les Luthiers, Blancanieves y los Siete pecados Capitales" y "2000", coincidente con la exposición que se realizará en el Museo del Centro de Artes Visuales, durante el mes de noviembre y a cargo de Héctor Compaired Silvio Grichener, Carlos Peralta, Carlos E. Sluzki y Eliseo Verón.

Documento N° 8. Modelo de carta del CEA dirigida a los proyectos rechazados

Buenos Aires, febrero 12 de 1968

Con referencia a su proyecto (...) presentado para integrar la temporada 1968, quiero manifestarle lo siguiente.

Este Instituto ha resuelto integrar la Temporada Oficial 68 con un número muy limitado de espectáculos a cargo de personas que ya hubieran hecho realizaciones interesantes durante las dos temporadas anteriores. Este criterio tiene su razón en el deseo de hacer que la temporada venidera sea una especie de resumen o decantación del trabajo aquí realizado hasta ahora.

Paralelamente a estos espectáculos, se hará un ciclo de obras muy experimentales destinado a creadores noveles y que consistirá en 3 o 4 presentaciones de cada experiencia.

Todo esto no significa una política de cierre sino, repito, un deseo de recapitulación antes de volver en el 69 a nuestra habitual política de apertura a distintas tendencias y personas.

Por estas razones, aunque lamentablemente no puedo cursarle invitación para su proyecto en este año, quedo a su disposición para escuchar los proyectos que quiera hacerme conocer para el año 69.

Saludo a usted muy atentamente. Roberto Villanueva

El desatino (1965)**Texto del catálogo de publicaciones del ITDT**

El desatino. 2 actos de Griselda Gambaro. Centro de Experimentación Audiovisual, ITDT, Buenos Aires.

Prólogo

El Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella pone esta vez en primer contacto a una autora argentina con su público. Y lo hace doblemente por medio de la representación y la publicación del texto de su obra. Intenta así dar una experiencia importante a un autor que se inicia: la prueba del público. Y entiende ofrecer al público un espectáculo de honda calidad, inquietante y estimulante.

“El Desatino” no reproduce una realidad y tampoco la inventa, sino que crea una co-realidad a partir de elementos reales tratados libremente.

No es una obra de reproducción pura. No es una obra de imaginación pura. Todos los acontecimientos en ella son reales, mejor aún: cotidianos. Pero esos personajes, esos gestos, esas reacciones, esas motivaciones mismas, están llevadas a sus últimas consecuencias.

Todo es perfectamente lógico en la pieza, menos el elemento desencadenante, el que condiciona la situación. Y es precisamente a ese elemento fuera de toda lógica al que estos personajes desatienden, al que “matan con la indiferencia”.

De toda esta lógica desubicada y de esa tensión hacia los límites de lo absurdo en que se encuentran dispuestas las palabras, los gestos, las reacciones, las motivaciones, los mismos sueños de los personajes; de toda esa exasperación de lo cotidiano, de lo normal, surge una especie de demostración por el absurdo. Surge lo ridículo y lo trágico encimados. Surge lo terriblemente cómico que es “El Desatino”.

Ese doble juego de lo cotidiano (y se trata aquí de lo cotidiano de la conducta) elevado a sus últimas consecuencias de vulgarización y colocado luego en una situación fuera de serie, es, en definitiva, el juego que es “El Desatino”.

Roberto Villanueva

¹ En: Cajas de Actividades del CEA, Archivo ITDT, Biblioteca Universidad Torcuato Di Tella. [Nota del autor]: Puede observarse que la información brindada por los programas resulta muy variada, algunos ofrecen un detalle de las escenas o cuadros, otros una reflexión acerca del tipo de experiencias que se llevará a cabo, otros el *curriculum vitae* del artista, otros simplemente una ficha técnico/artística

Funciones

Total de función:	Fecha	Cantidad de espectadores	Recaudación líquida (en pesos moneda nacional y deducido impuestos)
44			
1-2	Sa.28/08	71	7881,45
44	Do.17/10	29	3674,55

El niño envuelto (1966)

Programa

De Norman Briski. Homenaje a Buster Keaton

El niño envuelto: Norma Briski

Films: Rolando Paiva

Films animado: Jorge Falus

Textos. Federico García Lorca, Carlos del Peral, Norman Briski.

Baladas: Oscar López Ruiz

Escenografía: Mario Franklin Gurfein

Actores en film: Guerino Marchesi, Jorge Villalba, Myriam Van Wessen, Mónica Justo, Pancho Javier, Rudy Chernicoff, Luis Barron, Ariel Del Maestro.

Actriz en vivo: Ann Moss

Banda Sonora: César Bolaños realizada en el Laboratorio Electrónico CLAEM.

Compaginación de los films: Mario Braier

Producción: Mario F. Gurfein, Carlos Sapochnik.

Reproducción fotos de William Klein: Eduardo Golbin

Cabina: Jorge J. Viviani, Francisco Cortese y Luis Nadal

Dirección general: Norman Briski.

Funciones

Total de funciones:	Fecha	Total espectadores	Total recaudación (en pesos moneda nacional y deducidos impuestos)
83			
1	Viernes 18 de marzo	132	16.815,40
82-83	Domingo 26 mayo	210	31.127,50

Bonino aclara ciertas dudas (1966)

Programa

Presenta: Jorge Bonino

Con la colaboración de Eric King, Carlos Giménez, Miguel de Lorenzi, Delia Sanmarti y Gerardo Ferradás

Funciones

Total de funciones:	Fecha	Total espectadores	Total recaudación (en pesos moneda nacional y deducidos impuestos)
27			
1	Miércoles 19 octubre	46	8.186,70
27	Lunes 19 diciembre	185	46.123,75

¿Jugamos a la bañadera (1966)

Programa

Graciela Martínez

Nació en Buenos Aires. Estudió danza clásica y después danza moderna, en Argentina, México y París.

En 1957 comienza su trabajo como coreógrafa. Su búsqueda de expresión la lleva a crear objetos, algunos figurativos, otros abstractos que, introducidos en los movimientos de la danza, adquieren una nueva y muy personal significación. Sus bailes se basan tanto en la música concreta o electrónica, como sobre músicas populares. Graciela Martínez ha dado recitales a través de toda América del Sur, en los Estados Unidos de Norte América, en Londres y en París.

En Argentina creó el movimiento "Danza Actual". En París intervino en la Semana de los *Happenings* del 65 y presentó, en distintos teatros, varios espectáculos. El último "Sainte Geneviève dans la baignoire", contó con la colaboración de los artistas de vanguardia Arrabal, Morgan, Spoerri, Jorge Lavelli, Gamarra, Milvia, Lea Lublin, Ina Lemen, Humair, Diego, Verne, Rodríguez, Dietman, Saura, Arnal, Maurice Henry, Kovalski, Copi, Martine Barat, Ipousteguy. Acaba de regresar al país luego de una permanencia de tres años como invitada del gobierno francés.

¿Jugamos a la bañadera?

Primera parte

- 1- Sobre el ring. Música: John Barry
- 2- 007. Batería: Néstor Astarita
- 3- Mr. London
- 4- Yo quiero ser presidente. Música popular: Chela Vargas. Estrenada con motivo de las elecciones presidenciales en los EE.UU.

Segunda parte

- 5- El Sr. X (en texto original es 6 y sucesivos)
- 6- Quiere bailar conmigo? Canta: Lucien [sic] Boyer
- 7- Napoleón o la campaña militar. Música: Supé. Estrenada en la Bienal de París 1965

Tercera parte

- 8- Giselle. Música: Copelius
- 9- Miss París 1966. Canta: Mathe Altery
- 10- Jugamos a la bañadera? Música popular

Coreografía, trajes, objetos y montaje sonoro: Graciela Martínez

Intermedios audiovisuales:

Diapositivas: León Sonino, Humberto Rivas, Roberto Alvarado

Historietas: Copi

Técnico de cabina: Francisco Cortese, Luis Natal

Julio-Agosto de 1966

Funciones

Total de funciones:	Fecha	Cantidad espectadores	Recaudación líquida (en pesos moneda nacional y deducido impuestos)
23			
1	Viernes 15 julio	187	43.907,65
23	Sábado 3 septiembre	195	51.558,25

Acerca (de): "Happenings" (1966)

Programa

Los Centros de Artes Visuales y de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, comunican a Ud. la realización de un Ciclo de dos conferencias y tres happenings, presentado por Oscar Masotta.

Martes 25 de octubre, 19 hs.

"El concepto de happening y las teorías", conferencia de Alicia Páez.

Miércoles 26 de octubre, 19 hs.

"Para inducir el espíritu de imagen", happening de Oscar Masotta

Jueves 27 de octubre, 23 hs.

"Señales", happening-ambientación de Mario Gandelsonas.

Martes 8 de noviembre, 19 hs.

"Los medios de información y la categoría de "discontinuo" en la estética moderna", conferencia de Oscar Masotta.

Miércoles 9 de noviembre, 19 hs.

"Sobre happenings", happening del equipo de Roberto Jacobi, Eduardo Costa, Pablo Suárez, Oscar Bony, Miguel Ángel Telechea.

Las instrucciones para la asistencia a los happenings serán dadas el día 25 de octubre.

Abono al ciclo completo: \$700. Sobrantes de abono: \$250, por sesión (conferencia o happening). La asistencia a uno de los happenings será libre. Estudiantes: 25% de descuento. Las entradas se limitarán a 200 personas por sesión. Se podrá reservar desde el día 20 de octubre.

Hay actualmente más de cuarenta hombres y mujeres "haciendo" algún tipo de Happening. Viven en Japón, Holanda, Checoslovaquia, Dinamarca, Francia, Argentina, Suecia, Alemania, España, Austria, Islandia, EE.UU. Probablemente diez de ellos sean

talentos de primera línea. Además existe, por lo menos, una docena de volúmenes acerca del tema o relacionados con él: el "Decollage N°4" de Wolf Vostell, Koln, 1963, publicado por el autor; "An anthology" editada y publicada por Jackson Mac Low y La Monte Young, N.Y., 1963; "Walter Jam" de George Brecht, Fluxus Publications, N.Y., 1963; "Fluxus 1", una antología editada por George Maciunas, también en publicaciones Fluxus, N.Y., 1964; "Postface and Jefferson's Birthday", Something Else Press, N.Y., 1964; "Happenings" de Michel Kirby, E. P. Dutton, N.Y., 1964; "Grapefruit" de Yoko Ono, Wuntermraum Press, Long Island, N.Y., 1964; "Happenings, Fluxus, Popart, Nouveau Realisme" de Jorgen Backer y Wolf Vostell, Rowohlt Verlag, Hamburgo, 1965; "24 Stunden", Galerie Parnass e Wuppental, Verlag Hansen y Hansen, Itzehoe Vosskate, 1955; "Primer of Happenings and Time Space Art" de Al Hansen y "Four suits", obras de Philip Cornen, Alison Knowles, Ben Patterson y Tomas Schmit, ambos publicados por Something Else Press; y el número de invierno de 1965 de la Tulane Drama Review, una publicación especial sobre Happening editada por Michel Kirby, Tulane University, New Orleans; Jean-Jacques Lebel está a punto de publicar su libro en París, y mi libro "Assemblage, Environments y Happenings", Harry N. Abrams, Inc., N.Y., aparecerá esta primavera. Además de esta creciente literatura, hay una bibliografía en aumento, de artículos serios. Estas publicaciones —y la cantidad de happenistas— contribuyen al mito de un arte casi desconocido...

Alan Kaprow

(Art forum, marzo de 1966)

El desarrollo y la producción artística de las dos últimas décadas, introduce, en la historia de la crítica, una nueva veta de reflexión, cuyo sentido y alcance toca a la vez las esferas de la estética, de la ideología y de la historia de la cultura. Se trata de la emergencia de una nueva conexión histórica, que desentroniza el pleito entre arte y técnica (maquinismo+trabajo) para traer a primer plano la relación del arte con los medios masivos de información.

Al "boom" de los medios de información (sin duda, el caso especial es la televisión) de los años posteriores a la segunda guerra mundial, sigue una transformación esencial, una rápida metamorfosis del "objeto figurativo". Pero ella no servirá únicamente para generar o definir estilos o tendencias nuevas, como sería el ejemplo, en el seno de las artes plásticas, del "arte pop", del "neo-dadaísmo" o del "empirismo radical" de Rauschemberg; estará simultáneamente en la base de la producción de áreas nuevas de la actividad artística, híbridos de otros géneros o géneros nuevos, como el "happening", gracias al cual ahora es posible no solamente convertir en tema los productos de la información masiva (según la postura y la fórmula pop), sino recortar y ensanchar el campo de un "intermedia", una zona de actividad que se apoya en el híbrido de los géneros a condición de colocarse, paulatinamente y cada vez más, en el interior mismos de los medios de información. Pero para interrogar el "concepto" de "happening", será preciso desmontar los equívocos que la palabra recubre. Y si no nos equivocamos, ese desmontaje nos reconducirá, bajo una nueva luz, esta vez ejemplar, a esa misma zona de recubrimiento recíproco y de relación de los medios de información con el pensamiento y/o la actividad estética.

Oscar Masotta

Investigador de dedicación exclusiva, Centro de Estudios Superiores de Arte, Universidad de Buenos Aires.

Funciones

Total de funciones:	Fecha	Total espectadores	Total recaudación en pesos moneda nacional deducidos impuestos)
1	Martes 25-10. Conferencia de Alicia Páez	65	18.240
2	Miércoles 26-10. Happening <i>Para inducir el espíritu ...</i>	94	17.960
3	Jueves 3-11. Conferencia de O. Masotta	33	6.400
4	Martes 6-12. Happening <i>Sobre Happening</i>	110	27.500

Danza Ya (1967)

Programa

Esta es una experiencia de creación grupal, que se realiza en el mismo momento en que usted participa de ella. Bailarines, actores, músicos, poetas, artistas plásticos, se han reunido para realizar una comunicación total a partir de determinados estímulos que funcionan como marcos referenciales.

Algunos de estos estímulos son de la realidad cotidiana, otros, son producto de una elaboración estética más compleja, pero todos tienen una respuesta vivencial, en este preciso momento, ya.

Creación y dirección general: Susana Zimmerman

Dirección musical: Adolfo Reisin

Bailarines:

Marisa Carey

Silvia Hodgers

Martha Jaramillo

María E. Maucieri

Virginia Martínez

Alcira Merayo

Doris Patroni

Claudio Caivano (*)

José C. Campitelli

Juan C. Cattáneo (*)

Alfredo Césari (*)

Miguel Grieco (*)

Edgardo Jorge

Rubén Nebrada (*)

Jorge Micheli

Eliseo Rey

Músicos:

Gustavo Bergalli

Chiche Heder

Adolfo Reisin
 Luis Terreil
 Lito Valle
 Diapositivas: Alicia Sanguinetti y José C. Campitelli
 Luces: Ibo Oyola Ortega
 Asesor plástico y objetos: Ary Brizzi
 Asesor literario y verbal: Rodolfo Alonso
 Asistente de dirección: Beatriz Tabares
 Banda de sonido: realizada en el Estudio de Grabación del CEA
 Compaginación y técnico de sonido: Enrique Jorgensen
 Operador de luces: Francisco Cortese
 Supervisión técnica: Fernando von Reichenbach
 (*) Del Teatro Experimental de Zárate.

Funciones

Total de funciones:	Fecha	Total espectadores	Total recaudación (en pesos moneda nacional y deducidos impuestos)
8			
1	Martes 19 septiembre	63	13.442,35
8	Martes 7 noviembre	81	18.760,20

Aventuras 1y 2 (1967)

Programa

Texto y dirección: Alfredo Rodríguez Arias
 Ayudante de dirección: Juan Stoppani
 Colaboración: Horacio Pedrazzini
 Ropa: Delia Cancela, Pablo Mesejean

Aventuras 1

Reparto: Marucha Bó, Marcia Moretto, Facundo Bó

Aventuras 2

Reparto: Marcha Bó, Nora Iturbe, Facundo Bó

Todo relato teatral se constituye a partir de una serie de elementos que guardan entre sí una estricta correspondencia; así, la expresión verbal del dolor viene acompañada invariablemente de un movimiento corporal equivalente.

En Aventuras, no existe relato teatral, no se nos quiere "contar" nada. La deliberada —e inteligente— elección de una anécdota simple, carente de todo interés dramático, no deja lugar a dudas. Lo que propone esencialmente, al desconectar los elementos constitutivos del lenguaje teatral —cuya correspondencia necesaria indicamos y a partir de la cual habría que definir el signo teatral— es una toma de conciencia de estos elementos en tanto elementos determinantes del mensaje teatral. En otras palabras, al cortarse la continuidad que va, por ejemplo, del gesto a la palabra, desaparece la conciencia de

creencia en lo que se percibe (“la magia de la escena” como se la llama románticamente entre la gente de teatro) y en su lugar se hace surgir el gesto como gesto, o la palabra como tal, despojados de toda significación exterior a los mismos. En el interior de nivel lingüístico vuelve a repetirse este proceso: la distorsión en el modo de pronunciar y entonar el texto, al mismo tiempo que valoriza el significado de las palabras, valoriza su nivel signifiicante; el lenguaje verbal es utilizado acá, fundamentalmente, como imagen acústica.

En última instancia, lo que muestra Aventuras es un verdadero modelo del hecho teatral donde cada elemento, luego de aislarse rigurosamente de los otros, establece con ellos un sistema de relaciones elementales: de este modo, el gesto va a duplicar la información verbal proponiendo con ello una confrontación de los diversos planos de la comunicación escénica.

Raúl Escari

[En el interior del programa, el programa de la reposición de Drácula]

Drácula

Texto y dirección: Alfredo Rodríguez Arias

Reorganizador: Facundo Bó

Estrenado en Agosto de 1966

Reposición. Este espectáculo se realiza sin ningún cambio.

Reparto por orden de aparición:

Jonathan Harper: Alfredo Rodríguez Arias

Sue: Marcia Moretto

Hellen Harper: Marucha Bó

Lucy: Nora Iturbe

Arthur: Facundo Bó

Dr. Van Helsing: Horacio Pedrazzini

Cantan: Sony and Cher, The Rolling Stones, Proby

Escenografía y vestuario: Delia Cancela, Pablo Mesejean, Juan Stoppani

Banda de sonido realizada en el Laboratorio de Música Electrónica del Instituto

Torcuato Di Tella

Compaginación: Walter Guth, Enrique Jorgensen

Técnico de sonido: Walter Guth

Operador de sonido: Enrique Jorgensen

Operador de luces: Francisco Cortese

Supervisión técnica: Fernando von Reichenbach

Funciones

Total de funciones:	Fecha	Total espectadores	Total recaudación (en pesos moneda nacional deducidos impuestos)
10			
1	Viernes 6 octubre	20	3.422
10	Viernes 3 noviembre	31	6.385,95

Cuarto de espejos (1967)

Programa

TIM Teatro (de Rosario)

Reseña

TIM Teatro. Creado en 1956, con su actual denominación desde 1958. Posee una sala en la ciudad de Rosario en la que funciona, además, un cine club y una Escuela de Teatro, Pantomima y Danza. Su elenco es permanente y cuenta con un repertorio de treinta espectáculos. Ha realizado giras por el interior y Capital Federal, ciclos radiales, presentaciones en TV y filmación de cortos de Arte y Publicitarios.

TIM ha realizado desde su creación una investigación permanente de las formas teatrales, siendo cada espectáculo suyo la aplicación concreta de las experiencias realizadas. Hasta 1963, estas experiencias se remitían a la búsqueda de un estilo propio, a nuevas formas en las técnicas de la actuación, al descubrimiento de posibilidades en la puesta en escena. Desde ese momento en adelante, decide poner su experiencia al servicio de sus ideas, comenzando a realizar sus propios libretos.

Repertorio

La Señora Dulska, Gabriela Zapolska

Y la rueda sigue girando, Botana, Barletta y otros.

Las de Barranco, Gregorio de Laferrere

El arpa de pasto, Truman Capote

Jacobo o la sumisión, Eugene Ionesco

El porvenir está en los huevos, Eugene Ionesco

Las sillas, Eugene Ionesco

El maestro, Eugene Ionesco

El Profesor Taranne, Arthur Adamov

La joven casadera, Eugene Ionesco

La cantante calva, Eugene Ionesco

Escorial, Michel de Ghelderode

El paseíto, Dino Buzzati

Cómo hemos sido, Arthur Adamov

Pantomimas 63, Carlos Mathus

La parodia, Arthur Adamov

El espejo, Carlos Mathus

He visto a Dios, Francisco Deffillipis Novoa

La lección, Eugene Ionesco

El juego, Carlos Mathus

El ángel, Carlos Mathus

La musa de la mala pata, Nicolás Olivari

Sketch, Carlos Mathus

El día de fiesta, Carlos Mathus

Molto vivace, Carlos Mathus

El mazacote, Carlos Mathus

Y además espectáculos de danza, improvisaciones, teatro para niños, recitales de poesía y presentaciones de libros.

Guión y Dirección: Carlos Mathus
 Escenografía y Vestuario: Ariel Bianco
 Iluminación: Osvaldo Uicich
 Sonido: Carlos Mathus
 Técnico de sonido: Enrique Jorgensen
 Técnico de cabina: Francisco Cortese
 Elenco: Arnaldo Colombarolli, Ariel Bianco, Mariana [Ana María Rossi], Raquel
 Maisonnave, Horacio Núñez Regueiro "Krishna", Alberto Bravo

Banda de sonido realizada en el Laboratorio de Música Electrónica del Instituto Torcuato Di Tella bajo la supervisión de Fernando Von Reichenbach.

Tema

El tema del espectáculo que se estrena surgió a raíz de resultarnos mucho más bello y mayor en posibilidades la preparación de la pieza que se ensayaba que la pieza en sí. (No por la obra, su mayor calidad o interés no interesaba, se trata de nuestra necesidad de expresión en ese momento). Decidimos entonces presentar al público exactamente eso: la preparación de una pieza, sin tiempo, con espacios sin límites; con superposiciones de la realidad con los proyectos, con los recuerdos; con la visión desde diferentes ángulos de la misma cosa, con la reiteración absurda de situaciones sin peso. En una palabra, revivir de una manera total una sensación, una actitud, un estado de ánimo.

Funciones

Total de funciones:	Fecha	Total espectadores	Total recaudación (en pesos moneda nacional y deducidos impuestos)
31			
1	Sábado 18 febrero	37	7.836,15
30-31	Domingo 12 marzo	161	41.782,95

Libertad y otras intoxicaciones (1967)

Programa

La tortura es -como arte de descubrir la verdad- una estupidez de bárbaros; es decir, la aplicación de un medio material a un fin espiritual. Baudelaire

Rindo tributo a los artistas de la escena que nos ofrecen al hombre bajo todas sus máscaras y, de este modo, nos devuelven a nosotros mismos tan verdaderos como somos. Lyndon B. Johnson

Los leopardos irrumpen en el templo y vuelcan lo objetos sagrados. Esto se repite hasta que por fin puede preverse el momento exacto. Entonces se convierte en parte del rito. Kafka.

¿El teatro puede ser un arte para las masas? En la era del cine y de la televisión tal idea es anacrónica. Un TV Hamlet puede ser visto en una noche por más gente que en cuatro siglos. Se trata entonces de crear un teatro sutil, un arte para la élite. ¿Pero cuál es el significado de la palabra “élite”? su significado no tiene nada que ver con el snobismo intelectual. Por el contrario, lo que queremos decir es que el teatro debe ser una ocasión especial, una ocasión “élite” en la vida de todo hombre. No queremos que el teatro sea un plato de todos los días -como el cine y la TV-. Queremos que represente algo sagrado para el más común de los ciudadanos. Jerzy Grotowski

Libertad y otras intoxicaciones.

Ceremonia en tres actos de Mario Trejo oficiada por el Teatro de La Tribu

La obsesión principal es el canibalismo, en todas sus formas, con todas sus ceremonias; *à chacun son juif*, su negro, su amarillo, su cabecita negra, su latinoamericano, su pobre, su diferente.

Aborto sin dolor -también llamado píldora-, violación, castración, *Dachau*, sacrificios, a lo largo de la historia la humanidad ha venido ejercitando estos rituales, brutal o sutilmente, física o intelectualmente. Comprender no basta. Se necesita la *blood consciousness* que pedía D. H. Lawrence. Los intelectuales se conforman, en general, con pensar de un modo y vivir de otro. Pero nadie puede creer ya que un poema salve la vida de un vietnamita. Muerte entonces a los embajadores surrealistas. *Mes enfants: Pot is not the Drug*. Ruido no es sonido. El trabajo de laboratorio con los actores tuvo como punto de partida el “action-theatre” (Ken Dewey, por ejemplo). El ejercicio militar es un homenaje a “The Brig” (Kenneth Brown). La tortura está inspirada en Franz Fanon. El fin de la especie -que comienza con el zumbido circular y termina con la pila funeraria- está tomado del “Living Theatre”, al que tanto le debo. M.T.

Libertad y otras intoxicaciones

- 1- Morir de insomnio o de lucidez
- 2- Máquina de atrapar planetas y otros juegos
- 3- El uso de la palabra
- 4- Por el Rey y por la Patria
- 5- El proceso
- 6- Posibilidades de la tortura
- 7- El fin de la infancia
- 8- La lucha personal²

Elenco: Chacho Ríos, Mata Campana, Juliana Balint, Horacio Romeu, Phyllis Breman, Kado Kostzer, Franco Salerno, Marta Strasnoy, Raúl Matínez, Fernando Levo, Horacio Borges, Mario Skubin, Laura Yusem, Carmen Miranda, Liliana Fernández Blanco, María Esher Álvarez, Mónica Varez, Raúl Orlando Santana

Relator: José María Gutiérrez

Levítico e Isaías: Roberto Villanueva

Canto: Vicky Walsh

Guitarra: Julio Martín Viera

² En otro documento también: Flagelación, sacrificio y decoración. En: Cajas de actividades CEA, Archivo ITDT.

Diapositivas: Lidy Prati y Fernando von Reichenbach
 Puesta en escena y dirección general: Mario Trejo
 Banda de sonido realizada en el Estudio de Grabación del CEA
 Compaginación: Walter Guth
 Supervisión técnica: Fernando von Reichenbach
 Técnico de sonido: Walter Guth
 Operador de sonido: Enrique Jorgensen
 Operador de luces: Francisco Cortese
 Director: Roberto Villanueva

Funciones

Total de funciones: 45	Fecha	Total espectadores	Total recaudación (en pesos moneda nacional deducidos impuestos)
1	Sá. 29 abril	165	35.821
45	Sá. 24 junio	229	66545,10

Total de funciones reposición: 14	Fecha	Total espectadores	Total recaudación (en pesos moneda nacional deducidos impuestos)
1	Lu. 25 septiembre	77	23.357,55
14	Sá. 16 diciembre	54	15.915,50

El Timón de Atenas de William Shakespeare (1967)

Programa

Este espectáculo no desea ser una representación ni una interpretación, sino un intento de incorporación de Shakespeare.

Para eso hemos inventado una segunda pieza paralela. De las relaciones entre las dos surgirán los diferentes planos de lectura posibles. La obra de Shakespeare aparecerá así indirectamente, como revelándose a través de los intersticios de la segunda pieza sin texto. El espectador deberá reconstruirla.

La puesta prevé una acción muy rígida y simple cortada por grandes zonas aleatorias. La acción en las partes aleatorias fue propuesta a los participantes, con quienes se decidió su conducta personal o grupal.

Por eso es obvio, pero no quiero dejar de decirlo, que este espectáculo no podría haberse realizado como se presenta sin las personas que están en él, a quienes corresponde buena parte de su creación.

Este trabajo, este amor generosamente invertido, quiero agradecerlos aquí.

Roberto Villanueva

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.

Texto: Timón de Atenas de William Shakespeare
Adaptación libre y dirección general: Roberto Villanueva
Asistente de dirección: Marcos Arocena, Carlos Cutaia
Asistentes de producción: Marta Carliski, Robustiano Patrón Costa
Banda sonora: Carlos Cutaia, Trío: Alejandro Medina, bajo; Roberto López, percusión; Carlos Cutaia: piano.
Máscaras: Guillermo Iglesias, de los Picacobres
Electrónica: Fernando von Reichenbach
Asesores: J.C. Distéfano, Mariano Imposti Indart
Fotografía: Humberto Ríos, Roberto Alvarado
Banda de sonido realizada en el Estudio de Grabación del CEA
Compaginación: Enrique Jorgensen
Técnico de sonido: Walter Guth
Operador de sonido: Enrique Jorgensen
Operador de luces: Francisco Cortese
Supervisión técnica: Fernando von Reichenbach

Participantes:

Los celebrantes: Juliana Balint, Víctor A. Laplace, Chacho Ríos
Los convidados: Marcial Berro, Horacio Borges, Rubén de León, Hugo Galfredo, Jerónimo, Kado Kostzer, Raúl Martínez, Yoel Novoa, Osvaldo Rao, Horacio Romeo
Los enviados: Marian Skubin, Roberto Plate
Las bestias: Jorge Acquista, Edgardo Di Ángelo, Juan Carlos Ozzimo, Horacio Pedrazzini, Rodolfo Rivanera
Apemanto: Víctor A. Laplace
Flavio: Chacho Ríos
Alcibiades: Roberto Plate
Timón: Marian Skubin
La Mujer: Juliana Balint
Senadores: Horacio Borges, Horacio Romeo, Hugo Galfredo
Acreedores: Osvaldo Rao, Yoel Novoa, Kado Kostzer
Servidores de Timón: Raúl Martínez, Horacio Romeo
Tambor: Kado Kostzer
Ladrones: Osvaldo Rao, Rubén de León
Frinia: Marcial Berro
Timandra: Horacio Pedrazzini
Voces: Enrique Ariman, Alberto Busaid, Miguel Ángel Castro, Jorge Fizon, Dante Guzzoni, Carlos Marchi, Marcos Mundstock, Jorge Petraglia, Roberto Villanueva
La adaptación se ha realizada en base a la traducción de Astrana Marin

Funciones

Total de funciones: 20	Fecha	Total espectadores	Total recaudación (en pesos moneda nacional y deducidos impuestos)
1	Sá. 18 noviembre	25	7.071,75
20	Sá. 23 diciembre	35	10.236,25

Tiempo Lobo (1968)

Programa

Guión de acciones: Carlos Trafic

Desarrollo y realización: Carlos Trafic y Norberto Campos

Imágenes

Z: Norberto Campos

X: Lilia Presti

Mujer polaca: Krystyna Bodgan

Hombre-Cadáver: Roberto Granados

Sra. Deniacarló: Denia Moore, Carlos Trafic

Andresito: Alberto Delgado

El retoño: Sergio Timi

Prohibido menores de 18 años

Banda de sonido realizada en el Estudio de Grabación del CEA

Grabación: Enrique Jorgensen

Técnico de sonido: Walter Guth

Operador de sonido: Enrique Jorgensen

Operador de luces: Francisco Cortese

Supervisión técnica: Fernando von Reichenbach

Durante seis meses estos actores han trabajado partiendo de un simple esquema de acciones que fueron desarrollando y modificando durante el trabajo. Así se fabricó, con la voz y el cuerpo de los actores, esta obra que no re-presenta otra obra sino que se muestra a sí misma

Dice Wittgenstein "Lo que puede ser mostrado no puede ser dicho"

R.V.

Funciones

Total de funciones: 15	Fecha	Total espectadores	Total recaudación (en moneda nacional deducidos impuestos)
1	vi. 1 noviembre	9	1.772,55
15	Sá. 14 diciembre	41	11.926,75

Anastasia querida (1969)

Programa

Espectáculo de Nacha Guevara acompañada por Alberto Favero

En los tiempos sombríos
¿se cantará también?
También se cantará
sobre los tiempos sombríos.

Bertold Brecht

- 1- canción para cantar desnuda (Griselda Gambaro, Favero)
- 2- esto es amor (Lope de Vega, Favero)
- 3- yo tan inocente (Georges Brassens, Favero)
- 4- El ejército de la Nueva Canción (Ton Lehrer)
- 5- Los piratas (Boris Vian)
- 6- A...
- 7- ¿Qué es lo que está esperando? (Boris Vian)
- 8- Quejas del progreso (Boris Vian)
- 9- La Nueva Matemática (Tom Lehrer)
- 10- Balada de la pera (Boris Vian, Favero)
- 11- Vals tonto (Boris Vian)
- 12- Volvé (del repertorio de Libertad Lamarque)
- 13- E colmillo (Ernesto Schoó, R. Rodríguez)
- 14- Usted sabe, Sr. Juez (Ramos Merilla, O. Cutaro, del repertorio de Azucena Maizani)
- 15- No se casen chicas (Boris Vian, Favero)
- 16- La mala memoria (Boris Vian, Favero)
- 17- Achidente (Jorge de la Vega)
- 18- Anas...
- 19- La java de las bombas (Boris Vian)
- 20- Maltratame (Boris Vian)
- 21- La mucamita (Fragson)
- 22- Llena de complejos (Boris Vian)

- 23- Soy snob (Boris Vian)
- 24- Cuando tenga viento en el cráneo (Boris Vian, Gainsburg)
- 25- Un buen par de patadas... (Boris Vian, Favero)
- 26- Anastas...
- 27- El tiempo no tiene nada que ver (Georges Brassens)
- 28- Anastasia querida (Ernesto Schoó, Favero)

Asesora de movimiento: Antoinette San Martín
 Ambientación: Jorge Sarudiansky
 Iluminación: Jorge Poggi
 Puesta en escena: Roberto Villanueva
 Diapositivas y fotografías del programa: Humberto Rivas y Roberto Alvarado
 Técnico de sonido: Walter Guth
 Operador de sonido: Enrique Jorgensen
 Operador de luces: Francisco Cortese
 Supervisión técnica: Fernando von Reichenbach

Las traducciones de Boris Vian, Georges Brassens y Fragson pertenecen a Nacha Guevara; las de Tom Lehrer, a Nacha Guevara y Alberto Brodesky
 Nacha Guevara agradece a Bernardo Bergeret el haberle facilitado el material de Boris Vian.

Anastasia querida fue grabada por el elenco de "Amor se fue" y orquestada por Favero.
 Espectáculo prohibido menores de 14 años.

Funciones

Total de funciones:	Fecha	Total espectadores	Total recaudación en pesos moneda nacional deducidos impuestos)
108			
1	Mi. 18 de junio	73	23.393,35
108	Vi. 14 noviembre	218	81.832,10

Micharvegas: canciones de fogueo (1969)

Programa

Poni Micharvegas, Albe Pavese, César Pevese

En los tiempos sombríos
 ¿se cantará también?
 También se cantará
 sobre los tiempos sombríos.

Bertold Brecht

1. Décadas: P.M.
2. Una pregunta sencilla: P.M.
3. Oso Pérez: P.M.
4. Lo que tenés: P.M.
5. Lejos del ruido: C.P. y A.P.
6. Rey de amar: P.M.
7. Es porque has vuelto a nacer: A.P.
8. Guitarra, bossa y amigos: C.P.
9. Una piedra de horror: P.M. y A.P.
10. Henry Millar: P.M.
11. Décadas: P.M.
12. El circo: P.M.
13. Oro: P.M.
14. Bandadas: P.M. y A.P.
15. Zoológico: P.M.
16. Estando un día al sol: P.M.
17. Prócer: P.M.
18. El zorro: P.M. y A.P.
19. Décadas: P.M.

Módulo: Aguiar

Efectos: Carlos del Peral

Coordinación: Roberto Villanueva

Fotografía: Humberto Rivas, Roberto Alvarado

Técnico de sonido: Walter Guth

Operador de sonido: Enrique Jorgensen

Operador de luces: Francisco Cortese

Supervisión técnica: Fernando von Reichenbach

Nuestro agradecimiento a: Josefina Robirosa

Funciones

Total de funciones:	Fecha	Total espectadores	Total recaudación (en moneda nacional y deducidos impuestos)
18			
1	Ma. 14 octubre	13	4010,85
18	Do. 21 diciembre	55	17.935,25