

MARÍA FERNANDA PINTA

TEATRO EXPANDIDO en el DI TELLA

LA ESCENA EXPERIMENTAL
ARGENTINA EN LOS AÑOS 60

Editorial Biblos ARTES Y MEDIOS

TEATRO EXPANDIDO EN EL DI TELLA

Epicentro de la avanzada artística argentina de los años 60, el Instituto Di Tella ocupa un lugar destacado en el campo teatral argentino del período. Teatro que busca renovar sus formas tradicionales. Escena que expande sus límites disciplinares para acercarse a la danza, la música, la performance, el audiovisual, los medios de comunicación, las tecnologías y la cultura de masas. Espectáculo como noción que permite, finalmente, aproximarse a los procesos de modernización cultural de la época. De este modo, las fronteras teatrales se vuelven porosas y la sala del Di Tella se transforma en territorio de intercambio de experiencias estéticas diversas y en caja de resonancia de los debates por la legitimidad y el sentido de las representaciones. A partir de los archivos y las memorias institucionales, de las páginas de medios periodísticos como Primera Plana y de la reconstrucción de espectáculos, happenings, proyectos e intervenciones artísticas, este libro realiza un aporte original a los estudios del teatro argentino del siglo xx, que permite ampliar y profundizar los conocimientos de uno de los capítulos más destacados de su historia.

María Fernanda Pinta. Es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es docente e investigadora en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, becaria posdoctoral del Conicet, secretaria de telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral y miembro del consejo directivo de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral.

MARÍA FERNANDA PINTA

TEATRO EXPANDIDO EN EL
DI TELLA

La escena experimental argentina en los años 60

Editorial Biblos

Índice

Cubierta

Acerca de este libro

Portada

Dedicatoria

Agradecimientos

Presentación

Introducción

Capítulo 1. El programa de experimentación audiovisual

Di Tella

Introducción

El proyecto de modernización cultural argentino

La experimentación audiovisual

Perspectivas acerca del arte y la técnica

Tres abordajes a las actividades artísticas del CEA

Audiovisuales

Happening

Teatro

Conclusiones

Capítulo 2. La recepción de la crítica teatral. El caso de

Primera Plana

Introducción

Primera Plana y la crítica teatral

Cronotopías de la vanguardia y la experimentación teatral

Circuitos y umbrales

Genealogías de lo sagrado y lo profano

El CEA y la vanguardia teatral de Buenos Aires

Conclusiones

Capítulo 3. Otras perspectivas de la recepción: artistas, públicos, espectáculos

Introducción

Los espectáculos del CEA y sus espectadores

La encuesta

El público

Espectáculos y proyectos artísticos

Exploraciones del lenguaje audiovisual

Figuraciones de la vida moderna

La relación espectáculo-espectador

Conclusiones

Capítulo 4 (Re)lecturas de las (neo)vanguardias

Introducción

La escena de 1968

La familia obrera (Oscar Bony)

Intervenciones de Pablo Suárez, Eduardo Ruano y *Mensaje en el Di*

Tella de Roberto Jacoby

El baño (Roberto Plate)

“Las armas de la crítica por la crítica de las armas”: tres respuestas

Conclusiones

Capítulo 5. El espectáculo teatral y sus dobles

Introducción

El teatro después del drama

Performance, teatralidad, intermedialidad

Performance

Teatralidad

Intermedialidad

El teatro y sus dobles

El CEA y sus espectáculos

Conclusiones

Conclusiones

Anexo. Cronología de actividades del CEA

Temporadas 1960-1963

Audiovisuales

Temporada 1964

Audiovisuales
Cine
Temporada 1965
Audiovisuales
Cine
Espectáculos
Conferencias
Ediciones
Temporada 1966
Audiovisuales
Cine
Espectáculos
Happenings (realizados en colaboración con el CAV)
Temporada 1967
Espectáculos
Happenings
Presencia del CEA en el Departamento de Adherentes a los Centros
de Arte
Presencia del CEA en la Audición Radial del ITDT
Temporada 1968
Audiovisuales
Espectáculos
Presencia del CEA en el Programa de Extensión
Presencia del CEA en el Departamento de Adherentes de los
Centros de Arte
Presencia del CEA en la Audición Radial del ITDT
Temporada 1969
Audiovisuales
Espectáculos
Temporada 1970
Espectáculos

Bibliografía

Créditos

*A Federico, Margarita y Antonio,
mis más queridos afectos.*

Mi agradecimiento a todos aquellos que me brindaron su apoyo, afecto y colaboración. A Beatriz Trastoy, cuya generosa dirección de tesis ha sido un estímulo fundamental para este trabajo. A Marita Soto, Perla Zayas de Lima y Pablo Moro Rodríguez, miembros del jurado de evaluación de la tesis, por sus atentas lecturas y alentadores dictámenes. A Alejandra Plaza, Verónica Cánepa y el equipo de la Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella, por su cooperación institucional. A Marina Sikora, Araceli Arreche, Federico Baeza, Margarita Silva, Antonio Pinta y Darío Steimberg, por sus valiosas contribuciones a este trabajo.

Presentación

En las últimas décadas, los estudios teatrales han reflexionado acerca de un conjunto de tendencias escénicas 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 impugnan la jerarquía del *texto dramático* como garante de sentido, así como la ilusión referencial (o efecto de realidad) de la tradición mimética, y ofrecen nuevos desafíos teóricos para los estudios teatrales contemporáneos.

En el caso argentino, la escena teatral de los años 60 se ve renovada con diferentes experiencias artísticas que apuntan, en su conjunto, a aquel cuestionamiento del paradigma teatral dramático. Agrupadas 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, y 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.

El interés y la originalidad de esta investigación se asientan en un trabajo de revisión y renovación de los fundamentos, las categorías y los enfoques de los estudios teatrales argentinos tomando como objeto de investigación a lo que hemos denominado *programa de experimentación audiovisual Di Tella* y las tendencias escénicas 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.

El presente trabajo constituye una versión revisada de la tesis de doctorado defendida en la Facultad de Filosofía y

Letras de la Universidad de Buenos Aires en marzo de 2011. La investigación y su actual publicación han contado con el apoyo de la Universidad de Buenos Aires, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), el Fondo Nacional de las Artes y Proteatro.

Introducción

El teatro argentino de la década del 60 ha sido estudiado como la continuidad de una larga tradición, la del *teatro independiente*, que tiene sus orígenes en la década del 30 (Castagnino, 1968; Ordaz, [1971] 1999a, [1979-1982] 1999b; Tirri, 1973; King [1985] 2007; Pellettieri, 1989, 1997a, 2003). 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.), así como a la causalidad de factores estéticos (la tendencia naturalista-realista) y factores sociales, políticos y culturales (modernizaciones de 1930 y de 1960, repercusión del peronismo en la escena cultural argentina a partir de 1940). El punto inicial de la mirada teatral sobre el peronismo se localiza a fines de la década del 40 en *El puente*¹ y encuentra su punto de giro a principios de la década del 70 con *El avión negro*.²

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)

Néstor Tirri (1973: 89-90) agrega 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 pequeños comerciantes), hasta los “desorientados jóvenes de clase media” que diez años después aparecen en *Nuestro fin de semana*,³ *Estela de madrugada*,⁴ *La fiaca*⁵ y *¿A qué jugamos?*⁶ como “despojos de un proceso no acabado”.

Por su parte, Luis Ordaz (1999b: 391) explica que *El avión negro*, “especie de revista política, compuesta por sketches [...] en la que se plantea, 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 Ricardo Halac en 1961 con *Soledad para cuatro*.⁷ Además de los aspectos estéticos y políticos señalados, el autor introduce una nueva denominación: el *realismo crítico*, con una periodización propia, entre 1960-1970; caracterización que

podemos encontrar también en Osvaldo Pellettieri (1997a: 109) bajo la denominación de *realismo reflexivo* (también en este caso el texto de Halac marca el inicio del ciclo).

Frente al teatro independiente, una segunda tipología teatral: el *teatro comercial*. Esta noción queda apenas instalada en el caso de King y Pellettieri (1997a) cuando se refieren al teatro dominante en el gusto del público de la época y contra el que se enfrenta el teatro independiente. Otros autores, por el contrario, toman partido por el tema con juicios negativos. Se trata, según Raúl Castagnino (1968: 164), de un teatro con “lastres del «divismo», de las cadenas económicas, de ciertas plumas venales, de trabas gremialistas ajenas a la vocación artística”. Y que sus autores responden al “mal gusto populachero [acudiendo] a las viejas recetas para subrayar latiguillos patrioterros y alevosías sentimentales”. En el caso de Ordaz (1999b: 406), el teatro independiente resulta una especie de anticuerpo del organismo teatral, neutralizador del “bastardeo comercial en el que se ha hundido a la escena nacional”. Según el autor, el teatro independiente otorga un auténtico sentido de lo profesional en el teatro. “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)”. El tema excede nuestros objetivos para esta introducción, pero vale destacar que ha sido estudiado con mayor profundidad y amplitud en Pellettieri (2003), en

una obra en la que el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) realiza una historia del *teatro comercial* de aquellos años en sus formas *culta* y *popular*, considerando sus antecedentes (sainete, grotesco, comedia, drama social) y actualizaciones, así como las tendencias y los géneros propios de la época.

Asimismo, el teatro de los años 60 se presenta como un período de crisis y cambios para el teatro independiente, en la medida en que la profesionalización de los artistas, la maduración de un método de actuación (el stanislavskiano) y el tratamiento de los textos dramáticos (influenciados por los dramaturgos norteamericanos) renuevan las prácticas de dramaturgos, actores y directores y llevan al programa del teatro independiente a enfrentarse con sus propias limitaciones. La labor pedagógica resulta central en dicho proceso:

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 Fernandes y Agustín Alezzo, entre otros), la interacción de actores y dramaturgos integrados en la labor de escuela ha sido decisiva. (Tirri, 1973: 74)

La década del 60 se visualiza, finalmente, como un momento de recambio generacional, cuyos protagonistas son los representantes de dos tendencias denominadas, en

términos generales, *realista* y *vanguardista*. Una tercera tendencia, denominada *experimental*, se ve fuertemente descalificada por autores como Tirri (1973: 11-12), quien señala:

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 [...]. 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 [...].

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), [quedó] sólo como el recuerdo de fugaces destellos circunstanciales.

Este juicio negativo de Tirri acerca de las prácticas *experimentales* y el Instituto Di Tella como “su centro de operaciones” encuentra eco en otras voces dentro del campo teatral y fuera de él. Germán Rozenmacher (King [1985] 2007: 57-58), por ejemplo, comenta que el Instituto Di Tella tenía “una media docena de experiencias saludables que se salvan del fárrago infernal de los miles de espectáculos totalmente inútiles que se hicieron allí”,

agregando comentarios respecto de las actitudes propias de “país colonizado” que muchos artistas e intelectuales observaban en el programa de aquella institución. Desde una historia de las ideas, Oscar Terán (1991: 85-86) agrega que el Di Tella se encontraba “cuestionado por la derecha como disolvente de las buenas costumbres [mientras que] 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”. Siguiendo el trabajo de Pellettieri (1989), el autor encuentra en la polémica entre los “realistas” y los “absurdistas” a partir del premio otorgado por la revista *Teatro xx* a *El desatino*,⁸ estrenada en el Di Tella, un ejemplo paradigmático de aquella escisión entre arte y política.

Sin embargo, la tensión entre arte y política encuentra una resolución en la conjunción, al finalizar la década, de las tendencias *realista* y *vanguardista* en un teatro ligado a la “realidad circundante” (Ordaz, 1999b: 392), al “medio político-social” (Pellettieri, 1997a: 157), un teatro “moralizante y didáctico” (Tschudi, 1974: 132). Obsérvese que Tirri (1973: 12), a pesar de las opiniones negativas que expone acerca de la tendencia *experimental*, es el único que incluye esta tendencia en la convergencia que dará lugar al teatro de los años 70:

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.

Se trata, en su conjunto, de una historia del teatro argentino moderno organizada a partir de unas tipologías⁹ que apuntan a modos de producción¹⁰ y tendencias estéticas; presentadas, en algunas oportunidades, de modo antitético: teatro comercial e independiente, realismo reflexivo y neovanguardia absurdista (en el caso de Pellettieri, 1989, 1997a, 2003), que quedan superados al término del relato. El final se proyecta en una doble acepción, como clausura del relato y como proceso de evolución de los acontecimientos, sea por su valor artístico como por su compromiso con la realidad. Además, cierta actualidad del *teatro independiente* y su herencia en los años 60 justificaría las conexiones lógico-causales y la pertinencia de su investigación: “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” (Pellettieri, 1997a: 39). Valores estéticos, éticos y de vigencia parecerían configurar, en este sentido, las historias del arte teatral argentino de aquella época.

También por estos criterios estéticos y éticos la tendencia *experimental* se vuelve, como pudimos observar, objeto de opiniones desfavorables, justificando un lugar poco

destacado en el conjunto de estas historias. Resulta necesario, sin embargo, analizar con mayor detalle distintos desarrollos de las nociones de *vanguardia* y *experimentación* si deseamos llegar a una comprensión más profunda de estas tendencias como también del lugar que ocupan en la historia del teatro argentino. En principio algunos autores las consideran una única tendencia contenedora de todo aquello que no es *realista*. Para King ([1985] 2007: 57), quien caracteriza el 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”, el Di Tella (y también el grupo Yenesí) se ocupará de llenar cierto vacío del teatro argentino de la época; un teatro “alternativo” caracterizado por sus “formas no tradicionales”, “a menudo no verbales” y cuyos ejemplos internacionales serían el Living Theater y el Open Theater en Estados Unidos y el Laboratorio Teatral de Jerzy Grotowski en Polonia.

Castagnino (1968: 165) observa una corriente que escapa al realismo fotográfico con “evidentes influjos del expresionismo” y Ordaz (1999b: 388) 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”. Pelletieri (1997a: 157), a su vez, denomina *neovanguardia* a las tendencias reunidas

principalmente en el Instituto Di Tella, caracterizadas, a su vez, como de creación colectiva, happening¹¹ y absurdismo.

Tres autores trabajan la noción de *experimentación* de un modo más específico. Una primera definición la encontramos en Perla Zayas de Lima (1983: 168), quien realiza una diferenciación conceptual entre *teatro experimental, de vanguardia y de ensayo*,¹² con la intención de complejizar el fenómeno y ofrecer, a partir de estas definiciones, una clasificación de su propio corpus:

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.

Esta definición del teatro experimental como una prueba de *mise en oeuvre* coincide, a su vez, con lo que señala Roberto Villanueva, director del Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del Di Tella, cuando en las memorias institucionales de 1965-1966 señala que el propósito de las actividades de este espacio es la realización de objetos de prueba, espectáculos experimentales que no buscan demostrar nada; sólo se proponen plantear preguntas.¹³

En una segunda aproximación, Gastón Breyer y Neira Bar (1982) comparan al teatro experimental con la actividad científica en tanto consideran que experimentar es provocar un fenómeno a partir de un programa explícito y un marco de referencia, con el fin de obtener unos resultados susceptibles de sistematicidad y repetición. Después de un recorrido por las principales poéticas modernas y contemporáneas (a partir del estudio de la figura del autor, del actor y el director), Breyer y Bar concluyen que el teatro experimental es aquel que plantea una pregunta de carácter autorreflexivo fundante: “¿Qué es el teatro?”. Reaparece, nuevamente, un teatro de preguntas, aunque en este caso se trata de preguntas que buscan un resultado (metódico, sistemático, repetible).

Por aquellos años, Ernesto Schoo analiza el fenómeno del Di Tella señalando ciertos presupuestos de la crítica que, a la hora de estudiar la obra de arte, parte de la idea de obra “perfectamente terminada” y que debe responder, a su vez, a un “modelo determinado” (King [1985] 2007: 396-397). Podemos ver que estos presupuestos se acercan más a las definiciones de Zayas de Lima para el teatro de *ensayo* y de *vanguardia*. Más aún, podemos conjeturar, a partir del cruce de estas definiciones, que existen ciertos desajustes entre los fundamentos del *teatro de experimentación* (por lo menos en los términos en los que los presenta Villanueva para el caso del Di Tella) y los de la crítica (podríamos sumar también la historia) del teatro: aquello que se propone como parte constitutiva del programa artístico

(formulación de preguntas, puesta en práctica, prueba) es leído como un aspecto negativo en tanto no responde a modelos conocidos ni se encuentra acabado.

Finalmente, un breve artículo de David Viñas (1989) hace referencia a la circulación de la noción de *teatro experimental* en la Argentina a fines de la década del 20, especialmente entre los grupos de izquierda, bajo dos presupuestos: el teatro comercial es malo y el teatro es uno de los medios privilegiados para educar a las masas. El más importante de estos grupos será, según el autor, el Teatro del Pueblo que, dirigido por Leónidas Barletta, comienza sus representaciones en 1930. No sólo sumamos a las definiciones anteriores un aspecto pedagógico que hasta el momento no se había señalado, sino que volvemos al *teatro independiente* y a su encono hacia el *teatro comercial*, ahora desde la noción de *experimentación*. Se agrega, además, un nuevo aspecto del contexto sociopolítico argentino: una mirada sobre ciertos sectores de la sociedad (las masas), pero desde la perspectiva de la izquierda. No nos proponemos desarrollar aquí estos aspectos políticos que exceden el tema y período de nuestro trabajo, pero resulta, en todo caso, pertinente dejar planteadas diferentes articulaciones históricas entre experimentación artística y avanzada política para una reflexión posterior acerca de algunos aspectos de esta relación en la coyuntura de los años 60.

La noción de *vanguardia*, por su parte, ha encontrado, además de la definición propuesta por Zayas de Lima,

algunas otras aproximaciones teóricas. Se trata de Pellettieri (1997a, 2003) y Dubatti (en AA.VV., 2003a: 35-60), quienes parten, a su vez, del trabajo de Peter Bürger ([1974] 1997). Desde la perspectiva de este último, dos aspectos resultan centrales para la comprensión histórica y cultural del fenómeno de las vanguardias de principios del siglo xx (denominadas por el propio autor como *históricas*): cuestionamiento radical de la *institución arte* (en tanto aparatos de producción, distribución y recepción artística dominantes en una época dada, así como el conjunto de ideas a ellos vinculadas) y superación del arte en la praxis vital. O sea, ruptura con la tradición artística en su conjunto y rechazo de la autonomía del arte no sólo en los términos de una esfera social separada del resto de la vida práctica, sino también como ámbito fuertemente autorreferencial (concentración del arte sobre el propio medio artístico). Se trata de un proceso histórico no lineal, complejo, que alcanza, al final del siglo XIX con el esteticismo, el estadio que vuelve posible la autocrítica llevada a cabo por las vanguardias. El autor considera, sin embargo, que el carácter disruptivo de las vanguardias históricas no sólo es incorporado a la propia institución, sino que el proyecto de reconducción del arte hacia la praxis vital es asumido finalmente por la cultura de evasión del capitalismo tardío. Y es esta herencia la que condena a las neovanguardias de antemano.

Siguiendo esta línea de reflexión, Jorge Dubatti dirá que en el caso de las experiencias teatrales argentinas de entre

1909-1939 y las de los años 60, específicamente las del Di Tella, representan *procesos de modernización, arte de avanzada*, ya que no hay programas de ruptura de la institución arte ni de fusión arte-vida. Ideas y ejemplos similares presenta Pellettieri (1997a), quien caracteriza a las neovanguardias como vernáculas, con un programa muy parecido a su modelo europeo en lo que se refiere al quiebre de las convenciones pero dentro de un mercado teatral; y también ciertas características de las vanguardias históricas: activismo (culto al movimiento), antagonismo (hacia el teatro argentino precedente y contemporáneo), gusto por lo nuevo, hostilidad hacia el público burgués (159).¹⁴

Unos años antes de la publicación original del trabajo de Bürger, Oscar Masotta ([1967-1969] 2004) también reflexiona acerca de la idea de *vanguardia* a partir de sus propias experiencia en el Di Tella. En su exposición acerca de la noción de *desmaterialización* de la obra de arte, en una línea de trabajo que va del happening al arte de los medios de comunicación de masas, el autor pasa revista por el campo artístico de la época señalando que, cualquiera fuera el valor que merecieran las obras promovidas por el Di Tella, no se puede negar que contrastan con un medio con cánones tradicionales; y agrega: “Ese «*underground* institucionalizado» que es el Instituto no puede no ejercer presiones sobre el medio” (341). Respecto de su propia posición en el campo indica: “En arte, pienso, sólo se puede ser, hoy, de vanguardia”

(346). ¿Cómo puede definirse, según el autor, la obra de vanguardia? A partir de cuatro propiedades: 1) que sea posible reconocer en ella una determinada susceptibilidad y una información acabada a nivel de la historia del arte; 2) que abra no solamente un panorama de posibilidades estéticas nuevas, sino que simultáneamente, y de manera radical, niegue algo; 3) que esa negación revele un fundamento referido al corazón de lo negado, y 4) que esa misma negatividad radical ponga en duda los límites de los grandes géneros artísticos (346-348).

Obsérvese que, mientras el autor marca cierta distancia entre los términos *vanguardia* e *institución* (entrecomillando la expresión con la que caracteriza al Di Tella), esta condición no niega la posibilidad de considerar(se) una vanguardia. Adviértase también que, al igual que Bürger, opera cierta autoconciencia crítica del arte respecto de su propia historia, a lo que se agrega una negación radical de los fundamentos de aquello que niega y que incluye los límites de los grandes géneros artísticos. Ejemplo de ello será, según el autor, el happening respecto de la pintura y el teatro.

Efectivamente, un caso interesante para los estudios teatrales es el fenómeno del happening y el trabajo que realiza Masotta en el Di Tella junto a un grupo de artistas e investigadores resulta un importante antecedente en nuestro campo. Es el caso de Alicia Páez (1967), quien desarrolla los vínculos entre el teatro y el happening a partir de la noción de las *performing arts*.¹⁵ Con

antecedentes en las propuestas de Antonin Artaud ([1938] 1997), y a partir los estudio de Susan Sontag ([1966] 2008) sobre el happening, entre otros, la autora explora algunas de las características más destacadas de estas formas teatrales: señalamiento del aquí y ahora de la escena, de su materialidad (objetos, acciones físicas, temporalidad), falta de narrativa lógico-causal y yuxtaposición de lenguajes artísticos. Años más tarde Liliana López (1996) comentará ampliamente el trabajo de Páez en su propio estudio sobre el tema. Entre uno y otro trabajo, Zayas de Lima (1988: 214) presentará sus dudas acerca de si el happening puede ser considerado una forma teatral.

En el campo de los estudios de artes visuales, además de la reedición de los estudios de Masotta ya reseñados, encontramos un amplio desarrollo en torno a las manifestaciones experimentales de aquel período (*vivo-dito*, happenings, arte de los medios, performance): King ([1985] 2007), Glusberg (1986), López Anaya ([1997] 2000), Longoni, y Mestman ([2000] 2008), Giunta ([2001] 2008), Katzenstein ([2004] 2007). Sin embargo, el análisis de algunos fenómenos interdisciplinarios, como el happening, desde perspectivas plásticas, podría ser ampliado desde los aportes de, por ejemplo, la teoría de la *teatralidad* y del *espectáculo*, que permiten abordar la complejidad artística de estas nuevas tendencias en su correspondiente contexto histórico.

No nos interesa, sin embargo, evaluar si hubo o no (neo)vanguardias en la Argentina, sino analizar los usos y

significados de esas nociones en el campo cultural de aquella época y en la actualidad, con el fin de reflexionar acerca de los fundamentos y valores puesto en juego, como también la dinámica intertextual que articula los discursos y las prácticas artísticas del período estudiado. Creemos, asimismo, que si bien es pertinente un enfoque que contemple la especificidad local del tema, también es conveniente considerar el impacto de los medios de comunicación y el flujo de los bienes culturales a nivel global a la hora de considerar fenómenos que, después de la Segunda Guerra Mundial, exceden los límites nacionales. En este sentido, el caso de los centros de artes del Di Tella resulta un ejemplo característico del espíritu internacionalista de la época (Giunta [2001] 2008). Mientras las artes visuales y la música encuentran instancias de legitimación directamente promovidas por el Di Tella en la forma de premios nacionales, internacionales y becas otorgadas y/o financiadas por críticos e instituciones tanto nacionales como extranjeros, las actividades del CEA presentan una dinámica de promoción y consagración diferente, más vinculada con el ámbito local, aunque igualmente orientada a una perspectiva internacional del fenómeno artístico en cuestión. En este sentido, no faltarán referencias (por parte de la institución, de los artistas y de la crítica periodística) a Alfred Jarry, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, el teatro del absurdo, el *off-off* Broadway norteamericano, los jóvenes dramaturgos ingleses, el *pop art* y el happening como parámetros para

comparar la calidad y el sentido de las propuestas artísticas del CEA. No faltarán tampoco, como pudimos ver, aquellos que con estos y otros parámetros culturales critiquen estética e ideológicamente aquellas actividades en tanto propuestas frívolas, antinacionales y/o reproductoras de la dominación imperialista norteamericana.

Ahora bien, mientras la tendencia *neovanguardista*, representada principalmente por Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, resulta ampliamente estudiada en las historias del teatro argentino, las tendencias *experimentales*, en cambio, han tenido un menor desarrollo. Además de los estudios mencionados, podemos agregar los aportes de Zayas de Lima (1988), Oteiza (1989) y Trastoy (2003). En todos los casos se hará referencia a la producción interdisciplinar como un fenómeno de renovación artística que incluirá diferentes formas de espectáculos (teatro, danza, mimo, café-concert y hasta rock). Se trata, en casi todos los casos, de artículos y/o apartados breves en publicaciones y/o compilación dedicadas a temas más amplios. Su desarrollo resulta, sin embargo, prácticamente ineludible para la historia del teatro argentino y el *Di Tella* se vuelve un pasaje obligado como sinónimo casi exclusivo de la experimentación teatral de la época.

¿Qué implican estas operaciones de inclusión/exclusión de los estudios teatrales y su historia? Podríamos señalar que existe, en primer lugar, un criterio de tipo axiológico (presenta un valor artístico altamente cuestionado). Si

observamos, al menos para el caso del canon teatral de los años 60, el corpus de obras teatrales incluidas en estas historias, podremos considerar otro aspecto (complementario) en los criterios que guían estas selecciones: un fundamento epistemológico. Se trata, en gran mayoría, de un canon de obras dramáticas argentinas de autores nacionales y de sus respectivas puestas en escena. Se privilegia, en este sentido, la historia de los textos dramáticos y, sólo a partir de ellos, una historia de los espectáculos.

Marco De Marinis (1997: 21-23) reconstruye la historia de estos fundamentos epistemológicos: en un primer momento, 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”. Luego, en la segunda mitad de los años 70, la semiótica teatral recupera los estudios sobre el espectáculo iniciados en la década del 30 por el Círculo de Praga para abrirse camino hacia “una concepción (fundante) del espectáculo teatral como texto complejo, sincrético, compuesto por más textos parciales o subtextos, de diversa materia expresiva”. En estos enfoques semiótico-textuales del teatro se diferencia el espectáculo como “objeto material” del texto espectacular como “objeto teórico”, “de conocimiento”, que se construye