

ing the 2009 Cycle. Around this, and for the annual publication of the Congress, I'm going to share a series of reflections.

**Keywords:** Audiovisual - humor - popular - sketch - circus

**Resumo:** No âmbito do 6º Congresso de “Tendências Cênicas” e 1º Congresso de “Tendências Audiovisuais”, organizado pela Faculdade de Design e Comunicação da Universidade de Palermo, tive a oportunidade de apresentar - no Comitê de Debate e Reflexão “Criatividade e treinamento” - trabalho de pesquisa em Comunicação Social, enquadrado no método fenomenológico, cuja autoria eu compartilho com Héctor Rojas Siemsen e cujo objetivo é analisar a matriz po-

pular - em formato humorístico - dentro de um programa de entretenimento. Considerando a possibilidade de investigar o que falamos quando falamos sobre o “popular”, colocamos como caso de testemunha o esboço “Grande cunhado” do programa de televisão ShowMatch - transmitido durante o ciclo de 2009. Em torno disso, e para a publicação anual do congresso, vou para compartilhar uma série de reflexões.

**Palavras chave:** Audiovisual - humor - popular - esboço - circo

(\*) **Silvio Adrián Frutos.** Licenciado en Periodismo y Comunicación Social (UNLP)

## Estudios de casos de teatros independientes: el Teatro Libre de Buenos Aires (1944)

Fecha de recepción: julio 2019

Fecha de aceptación: septiembre 2019

Versión final: noviembre 2019

María Fukelman (\*)

**Resumen:** El teatro independiente es un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria — oponiéndose al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsando una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un entramado complejo y rico en su diversidad. De acuerdo con esto, abordaremos el estudio de un caso particular: el Teatro Libre de Buenos Aires, creado en 1944 por Roberto Pérez Castro.

**Palabras clave:** Teatro independiente – producción – heterogeneidad – antifascismo – archivo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 247]

En nuestra tesis de doctorado (2017a), *El concepto de “teatro independiente” en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*, hemos definido la poética abstracta del teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

Esta caracterización fue fruto del análisis comparativo entre nueve grupos de teatro independiente que existieron entre 1930 y 1944: Teatro del Pueblo (1930), Teatro Proletario (1932), Teatro Juan B. Justo (1933), Teatro Íntimo de La Peña (1935), IFT (1937), La Cortina (1937), Teatro Popular José González Castillo (1937), La Máscara (1939) y Espondeo (1941). A estos conjuntos los estudiamos a través de seis ejes de análisis: 1) génesis; 2) estética; 3) cultura y educación; 4) vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos; 5) relacio-

nes con el Estado y los partidos políticos; 6) inserción dentro del movimiento de teatros independientes. Los apartados sobre algunos grupos, como el Teatro Juan B. Justo, el Teatro Íntimo de La Peña y el Teatro Espondeo, resultaron ser las primeras sistematizaciones realizadas sobre estos, en tanto que no existía bibliografía específica. Estos aportes fueron posibles a través del procesamiento de la bibliografía general existente, de un exhaustivo trabajo de fuentes y de cierto particular interés en el material de archivo. En este sentido, para el desarrollo de nuestra tesis, no solamente visitamos bibliotecas y centros de documentación, sino que también intentamos contactar con algunos familiares de antiguas figuras del teatro independiente.

Fue así como, buscando información sobre el Teatro Juan B. Justo, llegamos, a través de Leandro Agilda —sobrino biznieto de quien fuera uno de sus directores más importantes, Enrique Agilda—, hasta Nélica Agilda y su hija Noemí Pérez Agilda. Nélica, además de haber sido colaboradora del Teatro Juan B. Justo y de ser la sobrina de Enrique Agilda, había sido la esposa de Roberto Pérez Castro, otra figura reconocida del teatro independiente. Noemí es la hija de ambos. Fue a través de estas dos mujeres, entonces, que adquirimos fotos, programas de mano y documentación sobre el Teatro Juan B. Justo

y también sobre los cuatro teatros independientes creados por Pérez Castro: el Teatro Libre de Buenos Aires (1944), el Teatro Estudio (1950-1953), el Teatro Expresión (1954) y el TPI (Teatro Popular Independiente, 1956-1963). Entre ellos, nos interesó especialmente el primero, el Teatro Libre de Buenos Aires, por coincidir con el período que actualmente nos encontramos investigando con nuestra beca posdoctoral del CONICET (1945-1955) y por ser un conjunto muy bien catalogado pero nada estudiado. Si bien este conjunto no duró demasiado, nos parece que recuperar su (breve) historia se constituirá como un aporte dentro de la diversa historia del movimiento de teatros independientes. De manera que, en el presente trabajo, nos centramos en el estudio del Teatro Libre y —aunque el proyecto que continuaremos desarrollando en futuros trabajos es abordarlo con los mismos ejes de análisis con los que trabajamos los anteriores nueve grupos—nos centraremos, por razones de espacio, en los dos primeros: su génesis y estética. Agradecemos, desde ya, a Nélida Agilda y a Noemí Pérez Agilda por habernos cedido y/o permitido documentar la totalidad de su material de archivo.

### Génesis

Roberto Pérez Castro se inició como actor en 1942 en el Teatro Juan B. Justo, permaneciendo en esa agrupación hasta su disolución definitiva, en 1944. El 24 de agosto de ese año —a sus 29 inviernos— fundó el Teatro Libre de Buenos Aires, junto a Roberto Aulés y otros jóvenes colegas.

El nombre del grupo es el primer factor para analizar. En principio, nos remite al que consideramos el primer antecedente europeo del teatro independiente porteño. Nos referimos al Théâtre-Libre, de París, creado por André Antoine, en 1887. Este conjunto surgió como un laboratorio experimental y como un teatro de provocación, ya que se enfrentaba al teatro oficial de la Comedia Francesa y a los escenarios comerciales del Boulevard. Estableció un modelo de teatro realista y se especializó en dramas de tesis. A su vez, lo ubicamos, junto a otros de nombres y experiencias similares —como Die Freie Bühne (Berlín, 1889) y The Independent Theatre Society (Londres, 1891)—, dentro de la primera de las tres corrientes en las que clasificamos (2017b) el accionar de los que podemos catalogar como antecedentes europeos de nuestro teatro independiente: Teatro libre / independiente; Teatro de arte; Teatro popular.

El concepto de *teatro libre* o *teatro independiente* que surgió en Europa y que, más adelante, Leónidas Barletta y otras figuras propusieron para la escena porteña, tiene que ver con un nuevo modo de pararse en el campo teatral y con una postura política tomada por los artistas. Estas nuevas prácticas se distanciaban del teatro que producía el Estado y del realizado por empresarios para entretener. A diferencia de estas modalidades, el *teatro libre* instalaba que tenía *algo para decir* y que quería hacerlo con la mayor verdad posible. En este sentido, sus hacedores rechazaban la figura de los capo-cómicos y ciertos recursos actorales, como el estilo interpretativo, la afectación, la declamación, la exageración y el *morilleo* (improvisación de la letra, típica del teatro comercial, que solía usarse para hacer reír al público).

Promovían la moderación de los actores en escena. Además, se oponían a los decorados prototípicos que se utilizaban (en general, “cartón pintado”) y consideraban que la práctica teatral no era un juego de aficionados.

Por otro lado, con el nombre de Teatro Libre también se conoció a otra agrupación, surgida en Buenos Aires, en abril de 1927, a la que tomamos como un antecedente porteño del Teatro del Pueblo, conjunto creado en 1930 por Leónidas Barletta y considerado por la crítica como el primer teatro independiente de Buenos Aires. Esta experiencia, llevada a cabo por el propio Barletta, Elías Castelnuovo, Guillermo Facio Hebequer, Octavio Palazzolo, Augusto Gandolfi Herrero, Abraham Vigo, Álvaro Yunque y Héctor Ugazio, no prosperó en el tiempo. Llegó a sacar algunas declaraciones públicas y a anticipar que estrenaría una obra dirigida por Palazzolo, pero eso nunca aconteció.

Estas referencias pudieron haber servido de inspiración para Roberto Pérez Castro a la hora de denominar a su grupo. No obstante, entendemos que la elección también tuvo que ver con una postura política respecto de los conceptos *teatro independiente* y *teatro libre*:

Ya en otras oportunidades establecí la razón de por qué consideraba más apropiado determinar teatros “Libres” y no “Independientes” a esos organismos un [tanto] románticos que tratan de imponer una moral y una superación honrada para el arte teatral. Dije entonces y hoy lo repito más convencido, que la independencia no depende de nosotros pues siempre se condiciona a la buena voluntad de los demás o bien la determinan diferentes factores circunstanciales.

En cambio, el sentirse libre o no es algo propio de cada uno, y nada ni nadie puede influir en ese íntimo sentimiento. Podrán postergarse nuestras anhelas de libertad y rebeldía ante el cúmulo de obstáculos que la vida nos presenta —vemos que a diario así sucede— pero dudo que la suma de esos inconvenientes conformen un alma esclava. (Pérez Castro, 1947, s.p)

Al haberse manifestado a favor del término *libre* por sobre su supuesto sinónimo, podemos pensar que la intención de darle fuerza a esa categoría fue lo que inclinó la balanza a la hora de bautizar al grupo. Sin embargo, es interesante destacar, que aún desde sus inicios, el Teatro Libre de Buenos Aires siempre se ubicó dentro del movimiento de teatros independientes (como se puede leer en los textos reunidos en Teatro Libre de Buenos Aires [TLBA], 1946).

Roberto Pérez Castro ha sido un hombre muy prolífico en su escritura, por lo tanto hay numerosos documentos, a título personal o grupal, en donde se pueden vislumbrar los propósitos del Teatro Libre. En ellos se habla sin tapujos de fines artísticos y de fines sociales, y no se pretende separar su surgimiento de la coyuntura histórica nacional e internacional, sino por el contrario, el mismo conjunto se reconoce fruto de un contexto:

Agosto 1944. A pesar del clima de destrucción, de intranquilidad y de pesimismo que favorecía la dictadura, conservábamos nuestra fe en el hombre y

en la parábola de su destino, y comprendimos que era preciso luchar —ley inexorable— contra los que pretendían debilitar esa fe.

Surgió entonces la idea de crear un Teatro Independiente con la misión cardinal de elevar la sensibilidad del pueblo y defender su libertad. Para concretar este proyecto nos citamos en aquellos días venturosos de la liberación de París. Pero no fue posible reunirse: Ese 23 de agosto la ciudadanía electrizaba el ambiente con su entusiasmo, y todos nosotros compartimos idéntica vibración de esperanza. Y al volver reconfortados a nuestras ansias de paz y de trabajo, ya estaba asegurado en las pupilas el brillo inconfundible de la fe y en los corazones la voluntad inquebrantable de ser libres frente a cualquier tiranía.

Forjado en esa fe y en esa voluntad, el nuevo teatro serviría a su tiempo y a su pueblo, del mismo modo que sus fundadores. Y se llamó “LIBRE”: Libre en la independencia del espíritu: libre para ser fiel a la verdad. (TLBA, 1946, s.p)

El Teatro Libre de Buenos Aires, que tuvo su sede en Viamonte 2561 (en el local de la Asociación Nueva Argentina), se mantuvo vigente hasta 1947, y las palabras que le dedicó parte de la crítica fueron muy elogiosas. Por ejemplo, a más de un año de que iniciara sus funciones, Luis Ordaz dijo:

Entre los conjuntos surgidos últimamente debe ser nombrado el *Teatro Libre de Buenos Aires* que, aparte de la simpatía que inspira la juventud de todos sus componentes, ha realizado espectáculos en donde puso de manifiesto el fervor humano y la responsabilidad artística que lo alienta y da forma. (1946, p. 183)

El lema que guió a los integrantes fue la frase de Francisco Giner de los Ríos: “Nobleza en los fines, honradez en los medios, desinterés en los móviles”, aunque también utilizaron dichos de distintas personalidades (como Romain Rolland, Federico García Lorca, Stefan Zweig y Jesús) para armar tarjetitas que distribuían gratuitamente entre el público, a modo de souvenirs. En uno de los documentos conservados, las “Bases provisionarias” del grupo —cuyos fragmentos continuaremos exponiendo a lo largo de este trabajo—, se hace hincapié en la necesidad de “crear una conciencia artística social de profunda raigambre humana” y en la pretensión de transmitir valores solidarios y colectivos por sobre el “individualismo estéril” (TLBA, s.f, s.p).

## Estética

### Repertorio

En las “Bases provisionarias” del Teatro Libre de Buenos Aires se presenta el objetivo de “difundir la buena literatura y el buen teatro sin distinción de épocas o nacionalidades, y entregarlo puro y vigorizado al pueblo” (TLBA, s.f, s.p). En esta frase, hay varios puntos para tener en cuenta. En principio se retoma una premisa básica de los inicios del teatro independiente: la idea de que el arte es puro y de que se transporta desde los artistas

hasta el público. Esto puede vislumbrarse desde las primeras manifestaciones públicas del Teatro del Pueblo, donde en el artículo 2° de sus estatutos se expresaba que sus objetivos eran “Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia al que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo” (Larra, 1978, p. 81). Además, en ambas declaraciones, se sostiene que hay (o debería haber) un buen teatro, el que, imaginamos, se contraponen al “mal teatro”. Estas ideas, la de realizar un teatro de alta calidad estética y la de ubicar al pueblo en el centro de la escena, nos remontan a la segunda y tercera línea —Teatro de arte y Teatro popular, ya mencionadas en el presente trabajo y desarrolladas con más profundidad en Fukelman, 2017b— de los antecedentes europeos del teatro independiente porteño. Los dos extractos, asimismo, se refieren a la dramaturgia que elegirán, aunque, en el caso del Teatro Libre de Buenos Aires, la preferencia es, precisamente, no tener preferencia. El repertorio se presenta, entonces, como extremadamente variado. Un poco como representación gráfica de esa variedad podemos pensar el modo de llevar a escena las piezas seleccionadas que tuvo el Teatro Libre de Buenos Aires. Este es, precisamente, uno de los puntos más novedosos del conjunto. Roberto Pérez Castro explicó su creación de “una especie de periódico escénico que procuró reflejar la realidad artística y social del país” (Pérez Castro, 1947, s.p). Esto también se había expresado en las “Bases provisionarias”, donde se afirmaba que para cumplir con los propósitos señalados se iba a trabajar “por medio de publicaciones orales, con base esencialmente teatral, a fin de que la tarea llegue mejor al espectador”(TLBA, s.f, s.p). Esta publicación escenificada —o “periódico viviente”— se denominó *Estudio*. Allí se expusieron páginas destacadas de literatura (no solo literatura dramática) argentina y extranjera, y también producciones propias.

Para preparar su primer espectáculo, el Teatro Libre de Buenos Aires llevó a cabo una exhaustiva investigación, que incluyó la realización de inventarios sobre los libros de teatro disponibles en sus bibliotecas, su clasificación, y la posterior sistematización de ficheros de bibliografía, y de autores, directores y actores-directores “de valor positivo” (Pérez Castro, 1945, s.p). Antes de eso, el grupo había realizado otro trabajo previo, destinado a conocer los distintos roles del teatro (autor, actor, escenógrafo, director, técnico en luz) y a entender las interrelaciones entre ellos.

El 22 de junio de 1945, luego de “diez meses de investigaciones pacientes realizadas en el silencio de las bibliotecas, de numerosas discusiones artísticas, de agotadores trabajos de toda índole” (TLBA, 1946, s.p), el grupo estrenó la primera edición de *Estudio. Publicación escenificada*, cuyo programa se ordenó de la siguiente manera: 1) Presentación; 2) *Platero y yo*, estampas ilustradas de la elegía de Juan Ramón Jiménez; 3) Intermedio musical; 4) Nota sobre Teatro Libre en Europa y en Argentina; 5) *El retablo de maese Pedro*, un momento de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra; 6) *Nacimiento de Esperanza*, poema de la colonización de José Pedroni; 7) Intermedio musical; y

8) *El señor Cuenca y su sucesor*, un capítulo de *Libro de Singüenza*, de Gabriel Miró. Los actores y actrices de la puesta fueron Margarita Jané, Roberto Aulés, Luisa Moljo, Nelli Anzarut, Irma Mucciardi, Alicia Sagredo, José Moljo, Roberto Pérez Castro, Juan Carlos Wall, Pedro M. Luciarte y Tomás Gonda. De los apuntes escenográficos se ocupó D. Lorenzo; de las escenificaciones, Roberto Aulés y Roberto Pérez Castro; de las luces, Simón Coifman; y de la dirección, Pérez Castro.

En ocasión de este estreno, a su vez, el conjunto declaró:

El mundo espera la pronta terminación de esta guerra y el comienzo de una etapa de pacificación, que sin duda será dificultosa. En esta etapa de la paz todos debemos colaborar para que sea justa y duradera, junto a los que con tanto entusiasmo y sacrificio están haciendo posible la victoria. (TLBA, 1946, s.p)

Recordemos que, desde el año 1939, el mundo se encontraba atravesado por la Segunda Guerra Mundial, que finalmente terminaría poco más de dos meses después. La guerra fue, para los integrantes del Teatro Libre de Buenos Aires, una preocupación constante.

Si bien la mayoría de la prensa ignoró el debut del teatro de Pérez Castro, la única crítica, publicada en el diario *Hoy* —y recuperada por los propios protagonistas en su cuadernillo de extensión cultural—, fue muy positiva, a la vez que analizó la nueva modalidad de trabajo:

Se trata indudablemente de una modalidad que no coincide exactamente con el concepto general de Teatro, pero ello, lejos de restarle mérito contribuye a realzar la labor realizada. No escapa al criterio del espectador más desprevenido las enormes dificultades que implica el llevar al tablado la figura del poeta de “Platero y Yo”, de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, sin desvirtuar la dulzura y la belleza que transparentan cada frase de la obra. (...) El elogio, amplio y generoso se brinda en este caso al loable propósito de poner en contacto al público teatral con las obras maestras de la literatura mundial; sí, pero el propósito cristalizado en una labor honesta, respetuosa, dignísima, realizada con fervor y conocimiento; al logro de una auténtica expresión de belleza espiritual sin grandes recursos materiales, puesto que se ha utilizado apropiada decoración sintética. (TLBA, 1946, s.p)

Bernard Marcel Porto, por su parte, también caracterizó la presentación de una revista escenificada como una originalidad (1945, p. 698). Este espectáculo se llevó a escena alrededor de treinta veces.

Un breve tiempo después, el 26 de octubre de 1945, el Teatro Libre de Buenos Aires estrenó su segundo número de *Estudio...* Esta vez, se “compaginó en forma de poder ofrecerlo fuera del local de la calle Viamonte” (TLBA, 1946, s.p) y se mostró tanto en la circunscripción 5ª del Partido Socialista como en la Federación de Sociedades Gallegas. El programa fue el siguiente: 1) *Canto eterno de la juventud*, de Roberto Pérez Castro; 2) Intermedio musical; 3) *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca; 4) *El teatro indepen-*

*diente* (ensayo teatralizado); 5) *Si*, de Rudyard Kipling; y 6) *La isla desierta*, de Roberto Arlt. El reparto estuvo compuesto por Pedro M. Luciarte, Carmen Luciarte, Margarita Jané, Constantino Sotelino, Juan Carlos Wall, Roberto Pérez Castro, Roberto Aulés, Tomás Gonda y Pedro Casais. La dirección, como siempre, corrió por cuenta de Pérez Castro; y D. Lorenzo y Simón Coifman se ocuparon de los apuntes escenográficos y de las luces, respectivamente.

Este espectáculo, como el anterior, tuvo un solo comentario en los medios. En este caso fue José Marial, el tradicional crítico de teatro independiente, quien le dedicó unas palabras en *Orientación*. Si bien su análisis tuvo altibajos (cuestionó la eficacia y la teatralidad del ensayo sobre teatro independiente, y consideró que a la pieza de Pérez Castro le faltó consistencia escénica), el balance otra vez dio positivo:

Esta agrupación con sus modestos recursos, sabe lo que quiere, cuáles son sus deberes y de dónde proviene el material artístico para su trabajo. Tiene conducta, decisión, empeño y un esclarecido afán de estudio.

(...) “La isla desierta” del malogrado Roberto Arlt, merece todo nuestro estímulo. Bien la elección, buena la interpretación y suplidos con honestidad y capacidad, los casi insalvables obstáculos que significa montar una obra de esta naturaleza en un tablado reducido como el que dispone esta agrupación. Entre los actores hay elementos de valía. De todos se puede esperar mucho si continúan firmes en el rumbo que se han dado. (TLBA, 1946, s.p)

Durante este primer año de trabajo, las funciones —40 en total— se realizaron los días sábados (a las 21.30 hs.) y los domingos (por la tarde). La temporada terminó el 25 de noviembre; pero en breve se pusieron a trabajar en un nuevo espectáculo.

En febrero de 1946, llegaron las *Guerrillas de la liberación (voces del pueblo)*, obra que contenía textos y canciones dedicadas a España (*Llamo a la juventud y Vientos del pueblo*, poemas de Miguel Hernández), Rusia (*Nuevo canto de amor a Stalingrado*, poema de Pablo Neruda), Inglaterra y Estados Unidos (el epílogo de la película *El gran dictador*, de Charles Chaplin, y *Dios que creaste libre al hombre...*, palabras de Franklin D. Roosevelt), Francia (*El ejército de maquis, Yo soy el futuro y La Marsellesa*) y Argentina (*Canto eterno a la juventud*, de Roberto Pérez Castro, y *Canto civil a los contemporáneos de la libertad*, de Ernesto Castany). Los intérpretes fueron Roberto Aulés, Pedro Luciarte, Juan Carlos Wall, Carmen Luciarte, Constantino Sotelino y Pedro Casais. La dirección estaba a cargo de Roberto Pérez Castro.

Esta pieza tenía un alto contenido político, en tanto que —evocando disputas internacionales— predicaba la búsqueda de libertad y el rechazo a los tiranos, y exhortaba al pueblo a sumarse a la lucha. Entre el 2 y el 22 de febrero, se realizaron numerosas representaciones, llegando a hacer hasta tres por día, tanto en lugares cerrados como abiertos de la ciudad de Buenos Aires y fuera de ella. Se visitaron espacios culturales y

sindicatos, y se hicieron funciones para estudiantes. El contexto de acción era la campaña para las elecciones presidenciales del 24 de febrero de 1946, en las que, mal que le pesó al Teatro Libre, Juan Domingo Perón fue elegido Presidente de la Nación. Como trataremos en futuros trabajos con mayor profundidad, muchos grupos de teatro independiente tenían tendencias izquierdistas y fueron acérrimos enemigos del peronismo. El estreno de *Guerrillas...*, a diferencia de sus predecesores, “mereció el elogio de toda la prensa libre de la Capital, incluyendo los diarios de las colectividades extranjeras” (TLBA, 1946, s.p). El grupo conservó un recorte del diario *La Prensa* (sin firma) a modo de ejemplo:

La levantada intención encontró la expresión más concreta en el hermoso espectáculo, de calidad excepcional, de jerarquía, de verdadero valor artístico en su contenido.

(...) Los jóvenes actores, dijeron las vibrantes páginas con breves y muy acertadas escenificaciones, en un acto de claro sentido cívico, de fervor de libertad y democracia, de resistencia y repudio a toda dictadura, pero sin tocar en ningún momento la nota política. Por su calidad y por su propósito digno, es un espectáculo que merece el más amplio apoyo y debe repetirse, aunque convendría, para su mayor agilidad, suprimir o reducir considerablemente, esas finales “estampas de la resistencia”. (TLBA, 1946, s.p)

Asimismo, en las páginas de *Tribuna* también se destacó al Teatro Libre de Buenos Aires y a su nueva obra:

En un alarde poco común, estos muchachos, casi unos niños, se han enfrentado cara a cara al rosismo y sin abandonar un instante la elevada posición en que el ejercicio de su arte los ha colocado, son autores de la protesta viril más enérgica y valiosa de cuantas ha motivado la situación actual.

A duras penas cuentan en su haber un año de puja y ya hicieron teatro del más peligroso, teatro de ese que va a ser carne y sustancia de la vida misma de sus actores, y no teatro de calco ni de componenda. (...) Estos y no otros son los ricos y afinados elementos que el Teatro Libre de Buenos Aires ha puesto al servicio de las Guerrillas de la Liberación, cúmulo de escenas rápidas pero de destacada violencia en que se narran tres movimientos ya imperecederos en la conciencia argentina: el martirio de la España eterna, la liberación de París y la marcha de la Constitución y de la Libertad. (Jerineldos, 1946, p. 10-11)

Como se desprende de estas palabras, era evidente que los jóvenes integrantes del Teatro Libre de Buenos Aires, se estaban oponiendo, desde el escenario, al gobierno de Perón, al que el crítico Jerineldos iguala —en una comparación bastante utilizada— al de Juan Manuel de Rosas (y por esto llama notoriamente la atención la frase “sin tocar en ningún momento la nota política”, del diario *La Prensa*).

En 1947, el grupo preparó un homenaje a la España Republicana, denominado ¿Y España? El tema había sido

elegido ante la permanencia de Franco una vez terminada la Segunda Guerra Mundial y el título es homónimo al de un poema de Rafael Alberti, quien alude, precisamente, a que había llegado la paz para todos menos para España. Al mismo tiempo, presumiblemente por presiones de la embajada franquista, su teatro fue clausurado con la excusa de tener problemáticas en los baños.

Si bien, al representar fragmentos, las piezas que presentó el Teatro Libre fueron variadas, todas estaban unidas por un fin superior: contribuir al sentido común de lo colectivo y ayudar a la transformación de la sociedad a través del teatro. De esta forma, destacamos las palabras que Roberto Pérez Castro plasmó, luego, en uno de sus tantos escritos:

Las obras tienen que tener relación directa con el hombre actual. [...] Este es justamente el término; el diálogo. [...] Que plantee los problemas eternos del hombre: el hombre y la libertad, el hombre y la sociedad, el hombre y la historia, etc. No desconocemos la importancia de ciertas obras que solo pueden ser entendidas por minorías selectas. Sencillamente las desechamos, porque no entran en nuestra línea. Preferimos el teatro que vaya a los grandes núcleos. No se confunda esto con populachismo, con folklorismo o con ultracolonialismo. El teatro es popular en la medida en que refleje con mayor potencialidad un sentir colectivo. En fin, lo social, lo humano, lo general, son los elementos que integran nuestro sentido de lo popular. Evitamos dos tipos de teatro: las recetas comerciales y el teatro para minorías. (s.f, presumiblemente 1959, s.p)

### Concepción sobre teatro

Es interesante pensar desde qué perspectivas el grupo Teatro Libre de Buenos Aires miraba el teatro. En principio, advertimos que en el documento que planteaba las “Bases provisionarias” expresó: “Bajo el nombre de ‘Teatro Libre de Bs. As.’, se halla reunido un grupo de voluntades dispuestas a revalorizar el arte teatral” (TLBA, s.f, s.p). Si hay que revalorizar el arte teatral, es decir, volver a otorgarle valor, entendemos que, implícitamente, se está hablando de cierto contexto teatral en el que el teatro está siendo degradado. Este tipo de intención había sido muy popular en los inicios del teatro independiente, cuando lo que más se destacaba era el teatro profesional producido por empresarios, cuyas características eran consideradas de bajo nivel por muchos artistas e intelectuales. Sin embargo, para agosto de 1944, ya se habían creado una gran cantidad de teatros independientes. ¿Eran estos los destinatarios del mensaje subliminal de las “Bases provisionarias”? Entendemos que no y que era otra la cuestión. A partir del golpe de Estado de 1943 —“única experiencia de una intervención militar contra un gobierno conservador” (Fos, 2014, p. 58), como era el que se vivía en la Década Infame—, los tres teatros independientes más reconocidos del momento habían sido expulsados de las salas que, previamente, les había cedido la Municipalidad. El caso del Teatro del Pueblo fue el más extremo (porque implicaba la derogación de la ordenanza 8.612, de 1937, que indicaba que se le confería el edificio de la

Av. Corrientes 1530 por veinticinco años y, aparte, se realizó un desalojo violento), pero también sufrieron las consecuencias La Máscara y el Teatro Juan B. Justo. Si tenemos en cuenta que Roberto Pérez Castro y otros integrantes del Teatro Libre se habían iniciado en el último conjunto mencionado, que, además, a pesar de las excusas brindadas por el gobierno, se percibía que la decisión de las expulsiones, en realidad, tenía tintes ideológicos, y que, para algunos teóricos, la sustracción de las sedes para estos conjuntos fue leída como el fin de la primera etapa del teatro independiente, podemos pensar que el receptor de la crítica —culpable de una supuesta desvalorización— podía ser un Estado que se “entrometía” en el campo teatral independiente.

Asimismo, si pensamos en qué tipo de teatro pretendía hacer el Teatro Libre de Buenos Aires, advertimos que sí se proponía incidir en la sociedad en la que se encontraba inmerso. En una nota dirigida a los cooperadores del conjunto (sin fecha pero, por el contenido, sabemos que no es anterior a 1946), Roberto Pérez Castro sostuvo:

Teniendo en cuenta que todas las fuerzas sanas de la República contribuirán a establecer una democracia efectiva para nuestro pueblo, el Teatro, como lo hizo desde un primer momento, colaborará entusiastamente en la empresa, y en ese sentido tiene ya comprometidas varias funciones a realizarse en su local y fuera de él.

Es también propósito de sus integrantes, siempre que se pueda, ofrecer espectáculos breves y de realización modesta, a la manera de “Guerrillas”, que permitan la fácil y eficaz divulgación de ideas tendientes a fortalecer el ánimo de la ciudadanía. (s.f, s.p)

Este no es el único documento en el que se puede rastrear la intención de injerir en la sociedad civil y la caracterización del teatro como un bien de utilidad pública. En otra declaración de principios, reproducida en el cuadernillo de extensión cultural, se destacó que el Teatro Libre tendría dos metas:

#### Fin social

Favorecer la formación y el desarrollo de una conciencia artístico-social de profunda raigambre humana entre los colaboradores y amigos, que estimule y organice la capacidad de lucha, de amor y creación, necesarias para conseguir el ideal trazado.

#### Fin artístico

Difundir la buena literatura y el buen teatro sin distinción de épocas o nacionalidades, y entregarlo puro y vigorizado al pueblo, de donde emana y a quien pertenece. (TLBA, 1946, s.p)

De acuerdo con estas palabras, una vez más queda expresado que el Teatro Libre pretendía despertar conciencias y transformar lo que estuviera a su alcance a través del arte teatral, a la vez que este debía ser puro, valioso y popular. En estas declaraciones vemos rastros de todo un camino recorrido por el teatro independiente, incluso desde antes de que se iniciara en Buenos Aires, en tanto que aquí se pueden percibir las tres líneas —Teatro libre / independiente, Teatro de arte, Teatro popular— en

las que clasificamos a las figuras y conjuntos del teatro europeo que hemos considerado antecedentes del teatro independiente porteño (ver Fukelman, 2017b).

La última de estas tres corrientes, que ubicaba al pueblo en el centro de los destinatarios del teatro, tenía como referente a Romain Rolland, figura venerada por muchos teatros independientes, desde Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, pasando por La Máscara—cuyo lema fue durante un tiempo “Con los ideales de Romain Rolland”— y llegando al Teatro Libre de Buenos Aires. En este teatro no solamente se colgó un retrato suyo que decía “Su Patria: la humanidad / Su causa: la libertad / Y amaba a Francia...” (Tengamos en cuenta que el autor francés había fallecido el 30 de diciembre de 1944), sino también, como ya hemos dicho, era citado con diversas frases que el grupo imprimía y daba de recuerdo al público. Una de ellas era: “Nosotros no ponemos la gloria del espíritu humano al servicio del pueblo; hacemos un llamado al pueblo para que, con nosotros, se ponga al servicio de esa gloria”. Asimismo, Roberto Pérez Castro también definió al teatro popular, el teatro que él pretendía hacer con los teatros independientes que dirigió a lo largo de su vida:

Es popular todo lo que se comunica vitalmente con las fuerzas del pueblo, todo aquel arte que atiende a su problemática múltiple y compleja. En estos momentos en que el mundo está sacudido por tremendas conmociones: guerras, dictaduras, ambiciones, intereses, explotaciones, destrucciones, colonialismo, depresión, corrupción, etc. no se puede considerar populares a las obras que plantean problemas estéticos, formales, individuales o patológicos, eludiendo, soslayando lo humano, lo que [es] general, para atender lo particular. (Sin fecha, presumiblemente 1959, s.p)

Es decir, que la manera en que concebía y entendía al teatro era comprometida con su época, capaz de contribuir a la difusión de problemáticas trascendentales y a la transformación positiva del pueblo, para hacerlo reflexionar y actuar en consecuencia.

#### Dirección y disciplina

La disciplina, la manera correcta de comportarse que debían tener los participantes del Teatro Libre de Buenos Aires, era algo sumamente importante para el conjunto. De los ocho artículos que tienen las “Bases provisionarias”, cinco se vinculan con esta temática. Además, en uno de los tres restantes, también se hace alusión al deber ser de cada integrante, en tanto que se sostiene que “solo la buena voluntad y la cooperación y contracción al estudio y al trabajo” permitirían el cumplimiento de los fines propuestos.

Los artículos dedicados exclusivamente a dejar en claro qué características debían tener los colaboradores y cuáles serían sus obligaciones indican:

4°) Únicamente se considerará colaborador a aquel que con su trabajo constante contribuya al sostenimiento del grupo, permitiendo que cumpla el fin propuesto.

5°) Los miembros serán aceptados por la Dirección y figurarán como aspirantes durante el término de un año, sujetos a todos los deberes que exige esta reglamentación sin gozar de los derechos correspondientes. Al cumplirse ese período serán o no confirmados como colaboradores.

6°) Se podrá suspender o expulsar a un colaborador o aspirante:

a) Por mayoría de las tres cuartas partes de los colaboradores del grupo, aunque no intervenga la dirección [...].

b) La dirección podrá suspender o expulsar a los miembros que a su juicio incurran en falta, correspondiendo a una mayoría de las tres cuartas partes, las mismas prerrogativas que le asisten al director en el inciso (a) de este artículo, si así lo desearan, de suspender la pena por tres meses hasta nueva y definitiva sanción, que se aplicará en la forma más conveniente para el grupo [...].

7°) La reincidencia de un colaborador suspendió por segunda vez, producirá a la tercera su automática expulsión.

8°) No podrá volver al grupo ningún colaborador o aspirante expulsado.

Son deberes de los colaboradores:

a) Evitar la brusquedad, de palabra o de hecho, en el trato, con los demás;

b) Cuidar de la salud física y moral. El desaliño, la holganza, los malos hábitos, la falta de interés por instruirse, se consideran falta de respeto hacia sí y hacia los demás;

c) Asistir puntualmente a las reuniones, no retirarse antes de su terminación e informarse de la fecha, lugar y hora de la próxima, en caso de haber faltado a alguna de ellas;

d) No actuar por cuenta propia en festivales, radio, etc., ni invocar el nombre del grupo sin autorización del director;

e) No hacer observaciones de orden técnico a los compañeros. Toda sugerencia deber ser dirigida al director.

f) Efectuar la limpieza y arreglo de los camarines, lugares y útiles de trabajo.

g) Estar quince minutos antes de la hora señalada para dar comienzo al espectáculo, completamente listos, aquellos que intervengan en el mismo.

h) Si se realizan espectáculos fuera del local, los colaboradores que en él intervengan estarán en el lugar de partida diez minutos antes de la hora señalada para la misma. Quienes se dirijan directamente al lugar del espectáculo, lo avisarán con anterioridad y estarán treinta minutos antes de la hora señalada para el comienzo de la función.

i) La falta a una función sin aviso previo y justificado produce automáticamente la exoneración. (TLBA, s.f, s.p)

En esta extensa cita, se presentan varias cuestiones que vale la pena resaltar. Una de ellas es el respeto por el otro, la solidaridad, el compañerismo que se pretende que reine en el grupo y que, quizás, se intenta imponer, desde la teoría, a través del rigor. Como contracara de esto se puede pensar en cierta falta de empatía para las situaciones particulares, ya que los artistas no vivían del teatro y tenían o debían tener otro trabajo con el cual colmar sus necesidades básicas, hecho que podía generar, quizás, por ejemplo, alguna llegada tarde. No obstante, entendemos que estas bases no fueron escritas antes de iniciar las acciones del teatro sino un tiempo después, por lo que advertimos que muchas de estas medidas disciplinares pudieron haber sido consecuencia de experiencias negativas previas. La otra cuestión a destacar es la situación de primacía que debía tener el director respecto del grupo. Él —en este caso, Roberto Pérez Castro— era el encargado de autorizar a los actores y actrices para que hablaran en medios de comunicación o actuaran en festivales. Asimismo, era quien debía centralizar cualquier comentario que surgiera entre los integrantes del grupo a la hora de señalar cuestiones técnicas. Suponemos también que la redacción de estas directivas, tan específicas, se vinculan con situaciones pasadas que generaron discordia y que se pretendían evitar en el futuro. Este lugar preponderante para el director como el que dominaba el centro de la escena y de las decisiones se sostenía (o se había sostenido) en otros grupos de teatros independientes, e incluso se consideraba uno de los cambios instaurados por el movimiento de teatros independientes en torno a la dirección teatral:

La figura del director en el teatro de Buenos Aires, que se modifica a partir del nacimiento sistematizado del Teatro independiente con Leónidas Barletta, desde la inauguración del Teatro del Pueblo el 30 de noviembre de 1930, convirtió el trabajo de dirección en una función esencial para el desarrollo de la puesta, subordinando el trabajo de los actores a su mirada... (Joffe y Sanz, 2010, s.p)

Si bien esta fue la situación del ya mencionado caso prototípico de Barletta en el Teatro del Pueblo —acusado muchas veces de autoritario—, o la de Ricardo Passano en La Máscara, es importante destacar que no había una única manera de ejercer roles de dirección (cfr. Fukelman, 2018).

Muchos años más tarde, en 1960, Roberto Pérez Castro se refirió —en una mesa redonda organizada en la Universidad de Buenos Aires, y compartida con Mirta Arlt, Pablo Antón, Marcela Sola y Andrés Lizarraga— a la libertad que debía ejercer el director de una obra teatral. Según sus palabras, este podría ocupar su rol correctamente si:

- interviene en la elección de la pieza
- determina el reparto
- se expide sobre el escenógrafo que habrá de colaborar

- se le asegura un mínimo de posibilidades económicas
- influye en el tono de la propaganda
- supervisa, sin intervenir directamente, las relaciones públicas
- y, muy especialmente, dispone de amplia libertad para concretar todos estos pasos sin presiones internas o externas al Teatro, que generalmente nada tienen que ver con él, y sí con el interés de una minoría que gobierna en contra de la comunidad. (Pérez Castro, 1960, s.p)

### Palabras finales

A lo largo de este trabajo hemos hecho un recorrido por parte de la historia del Teatro Libre de Buenos Aires, surgido en agosto de 1944 y dirigido por Roberto Pérez Castro. Lo pudimos hacer gracias al archivo personal del propio Pérez Castro, conservado y cedido por su esposa y su hija.

Durante su breve existencia, el Teatro Libre de Buenos Aires llevó a escena al menos tres espectáculos, realizados bajo una modalidad novedosa para la época. Además, estas obras se constituyeron como hechos de denuncia, en tanto que dialogaban tanto con las realidades internacionales que preocupaban al conjunto, como con los actores políticos nacionales.

Entendemos que recuperar la historia de distintos grupos de teatro independiente contribuye a dar mayores muestras de las particularidades de este movimiento tan heterogéneo, a la vez que visibiliza experiencias poco consideradas por la historiografía oficial. Por todo lo expuesto, reivindicamos la labor del Teatro Libre de Buenos Aires, la continuaremos abordando en futuros trabajos y deseamos que se puedan conocer en profundidad muchas otras experiencias históricas del rico y diverso teatro independiente porteño.

### Referencias Bibliográficas

- Fos, C. (2014). *El viejo Municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Fukelman, M. (2017a). El concepto de “teatro independiente” en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944. Tesis de doctorado. Disponible en [http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4668/uba\\_ffyl\\_t\\_2017\\_se\\_fukelman.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4668/uba_ffyl_t_2017_se_fukelman.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- Fukelman, M. (2017b). Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires. *Acta literaria*, 54, 159-178. Disponible en [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482017000100159&lng=es&nrn=iso.&tlng=es](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482017000100159&lng=es&nrn=iso.&tlng=es).
- Fukelman, M. (2018). Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 4 (e290), 1-28. Disponible en <https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/290/175>.

- Jerineldos (febrero de 1946). “Digno de trascender: ‘Guerrillas de la Liberación’”. *Tribuna*.
- Joffe, A. y Sanz, M. A. (2010). Directoras argentinas contemporáneas. *Revista Afuera*, V. Disponible en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=197&nro=8#texto1>.
- Larra, R. (1978). *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires: Ediciones Conducta.
- Ordaz, L. (1946). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Futuro.
- Pérez Castro, R. (22 de junio de 1945). Palabras leídas en la noche del 1º Estreno. Manuscrito no publicado. Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda.
- Pérez Castro, R. (julio de 1947). “Destino del Teatro Libre”. Sin medio.
- Pérez Castro, R. (junio de 1948). “Noble misión del teatro”. Sin medio.
- Pérez Castro, R. (2 de febrero de 1960). Mesa redonda en los cursos preparatorios organizados en la Universidad de Buenos Aires. Manuscrito no publicado. Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda.
- Pérez Castro, R. (s.f). Estimado cooperador. Manuscrito no publicado. Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda.
- Pérez Castro, R. (s.f presumiblemente 1959). Sin título. Manuscrito no publicado. Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda.
- Porto, B. M. (octubre de 1945). “Existencia y dinamismo del teatro independiente”. *Histonium*, n° 77.
- Teatro Libre de Buenos Aires (1946). *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función*. Buenos Aires: Ediciones del Teatro Libre de Buenos Aires.
- Teatro Libre de Buenos Aires (s.f). *Bases provisionales para el grupo Teatro Libre de Buenos Aires*. Manuscrito no publicado. Archivo Nélide Agilda y Noemí Pérez Agilda.

**Abstract:** The independent theater is a way of producing and conceiving the theater that sought to renew the national scene in three ways: it differed from the theater that put the economic goals ahead of the artistic ones; a theater of high aesthetic quality was proposed; it lacked profit. In this sense, it was constituted as a collective and respondent practice - opposing the status quo of the theater of those years and promoting an anti-capitalist organization - but also heterogeneous, since it was shown as a complex framework and rich in its diversity. According to this, we will approach the study of a particular case: the Free Theater of Buenos Aires, created in 1944 by Roberto Pérez Castro.

**Keywords:** Independent theater - production - heterogeneity - antifascism - archive

**Resumo:** O teatro independente é uma maneira de produzir e conceber o teatro que tentou renovar a cena nacional de três maneiras: diferia do teatro que colocava os objetivos econômicos à frente dos artísticos; Ele propôs fazer um teatro de alta qualidade estética; faltava lucro. Nesse sentido, constituiu-se como uma prática coletiva e contestatária —opondo-se ao *status quo* do teatro daqueles anos e promovendo uma organização anticapitalista—, mas também heterogênea, pois se mostrou complexa e rica em sua diversidade.

De acordo com isso, abordaremos o estudo de um caso particular: o Teatro Livre de Buenos Aires, criado em 1944 por Roberto Pérez Castro.

**Palavras chave:** Teatro independente - produção - heterogeneidade - antifascismo - arquivo

(\*) **María Fukelman.** Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires). Licenciada y Profesora en Letras (UBA). Co-coordina el Área de Investigaciones en Teatro y Artes Escénicas del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Docente en la materia Teoría y Análisis del Teatro (FFyL, UCA).

## El cine y video experimentales: un intento de definición y problematización con referencia al cine argentino

Pablo Gamba (\*)

**Resumen:** El acercamiento a la historia del cine y video experimentales en Argentina requiere aclaratorias previas en relación con las definiciones de *cine experimental* y *videoarte*. También la propuesta de una metodología para abordar la relación del cine y video experimentales argentinos con su contorno social histórico. En este ensayo se plantea una serie de problemas e hipótesis basados en lo primero, así como las posibilidades de recurrir para lo segundo a la sociología del arte de Pierre Bourdieu.

**Palabras clave:** Arte – cine – historia – sociología – video

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 253]

Fecha de recepción: julio 2019

Fecha de aceptación: septiembre 2019

Versión final: noviembre 2019

El cine experimental argentino despierta interés por la obra de algunos realizadores que se han desenvuelto exclusiva o principalmente en ese ámbito, como Narcisa Hirsch y Claudio Caldini, y más recientemente Ernesto Baca, Pablo Mazzolo y Paulo Pécora, por ejemplo. Desde 2011 ha tenido un resurgimiento (Garavelli y Torres, 2015, pp. 23-24) que llevó a la creación en 2017 de la Asociación de Realizadores Experimentales Audiovisuales (AREA).

Hirsch y Caldini fueron parte de un grupo formado en torno al Instituto Goethe durante la dictadura cívico-militar de los años setenta, al igual que Marie Louise Alemann, Jorge Honik y Horacio Vallereggi, entre otros. El reconocimiento que ha tenido la obra de los tres primeros ha convertido al grupo en la principal referencia del cine experimental argentino. Pero los antecedentes se remontan a *Traum* (1933) de Horacio Coppola, rodada en Alemania con Walter Auerbach; a las películas de animación de Víctor Iturralde y Luis Bras, inspiradas en Norman McLaren (Pinent, 2017, pp. 63-64), y a los artistas que experimentaron con el cine en el Instituto Di Tella en los sesenta.

También hay una serie de realizadores argentinos de ubicación imprecisa con respecto al cine experimental. Están, por ejemplo, los del “grupo de los cinco” –Ricardo Becher, Alberto Fischerman, Nestor Paternostro, Juan José Stagnaro y Raúl de la Torre–, quienes estrenaron una serie de largometrajes entre 1968 y 1975. Por otro lado figuran los que Paula Wolkowicz (2015) llama “contestatarios” –Miguel Bejo, Edgardo Cozarinsky y Julio Ludueña, entre otros (p. 46)–. Debido a su orientación hacia la ficción y su militancia en el “partido cinematográfico”, como dijo Ludueña (Tirri, 2001, p. 100), los “contestatarios” se distinguieron del docu-

mentalismo guerrillero que tuvo a *La hora de los hornos* (1968) como obra más trascendente. Fue realizada por el grupo Cine Liberación de Fernando Solanas y Octavio Getino, quienes defendieron la experimentación en el manifiesto *Hacia un Tercer Cine* (1969) (1988, p. 38).

Una complicación es la que plantea considerar o no parte del cine experimental, en un sentido amplio, al videoarte. Es una expresión audiovisual que se consolidó en Argentina en la década de los noventa con la obra de la llamada “segunda generación” de videastas (Alonso, s.f.), como Sabrina Farji, Gustavo Galuppo, Iván Marino, Marcello Mercado y Pablo Rodríguez Jáuregui. En los ochenta los antecedieron Boy Olmi, Margarita Gurnisky, Luis María Hermida, Alejandro Kuropatwa, Graciela Taquini, Carlos Trilnick, Luz Zorraquín y otros de la “primera generación” (*Idem.*). Los orígenes se remontan a los años sesenta, con los trabajos de Óscar Masotta, Marta Minujín, Margarita Paksa y Rubén Santantonín en el país, y dos argentinos que figuran entre los pioneros del videoarte internacional: Lucio Fontana y Jaime Davidovich.

No es abundante la literatura respecto al cine experimental y el videoarte argentinos, sin embargo. Hay artículos publicados en revistas y otros reunidos en libros. También un pequeño volumen de diversos colaboradores, *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*, compilado por Alejandra Torres y Clara Garavelli (Buenos Aires: Librería, 2015), y otro sobre el videoarte: *Historia crítica del video argentino*, una compilación de Jorge La Ferla (Buenos Aires: Malba-Espacio Fundación Telefónica, 2008). Pero en los textos consultados falta una adecuada contextualización, que vaya más allá de la crónica de los realizadores y de los grupos, con las dictaduras y la democracia como