

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 Gumnisky, 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

“telón de fondo”. No parece haber prácticamente nada, además, sobre los cineastas experimentales y videoartistas de la actualidad.

Acercarse al tema también requiere precisar las definiciones de cine experimental y videoarte, que no están claras. Asimismo, encontrar maneras de poner las obras en relación con su contorno social histórico. Sobre esta base se tratarán de plantear aquí algunos problemas e hipótesis.

La experimentalidad por lo que respecta a la forma

Dos criterios han sido propuestos para definir “cine experimental”: el primero formalista; el segundo referido al modo de producción (Sánchez-Biosca, 2004, p. 22). La definición formalista más amplia puede hallarse en Jean Mitry (1974). Este autor sostiene que la experimentación presupone el rechazo de los lenguajes institucionalizados. La inconformidad con ellos lleva a “proseguir [...] investigaciones en dominios todavía no explorados y experimentar nuevas formas” (pp. 26-27). Esas rupturas han sido especificadas como un rechazo del argumento (Kracauer, 1989, p. 225), y en general de todo aquello que no se considere cinematográfico, especialmente lo “teatral” y lo “literario”, lo que se sintetiza en el rechazo de la “narración del cine comercial” (Adams Sitney, 2002, p. xii). En el caso del videoarte, la ruptura es con “la televisión que imita al cine que imita al teatro” (Youngblood, 1970, p. 258), lo que el cine de reciclaje extendió a “la recirculación sin fin y la recepción irreflexiva de las imágenes de los medios masivos” (Wees, 1993, p. 32).

Entre cine experimental y videoarte hay, por tanto, convergencia en el rechazo del audiovisual hegemónico: el cine industrial y la televisión comercial.

Pero si el cine experimental y el videoarte son definidos como rupturistas, ello solo puede ocurrir sobre la base de una valoración positiva de la ruptura. En caso contrario no se entendería la experimentación. Hay que poner la ruptura formal, por tanto, en relación con un contexto que la legitime. Desde sus comienzos, en los años veinte y treinta, y hasta las décadas intermedias del siglo pasado, ese contexto fue el de las vanguardias, con su búsqueda de lo nuevo.

Pero a partir de los años setenta el arte ha dejado de estar sometido a la “coerción de lo nuevo” (Bonito Oliva, 2008). Lo que tuvo carácter de ruptura en las obras experimentales del pasado, además, ha llegado a conquistar su validación y a convertirse en modelo establecido y prestigioso, que otros cineastas siguen. Llegan así a ser llamadas “experimentales” realizaciones en las que no pareciera haber nada de eso, puesto que son adaptaciones o copias de la experimentación de otros. En estos casos la calificación de experimental podría ser válida si las obras conservan el carácter rupturista del modelo original con el cine industrial y la televisión comerciales, porque eso es lo definitorio.

Siguiendo al cineasta experimental argentino Silvestre Byrón, quien también formó parte del grupo del Instituto Goethe, podría decirse que el conjunto de alternativas propuestas por el cine experimental a lo largo de la historia pasa a conformar el repertorio de opciones de un Modo de Representación Opcional (MRO) (2017, p.

191). Al elegir entre esas alternativas, aun cuando no se proponga nada nuevo, el cineasta se confronta con el “oficialismo de la imagen” (*Idem.*), una expansión del Modo de Representación Institucional (MRI) (Burch, p. 1999, 17), que comprende tanto el cine clásico como el cine moderno.

La asimilación y adaptación de modelos extranjeros parece haber sido hasta ahora una característica del cine experimental y el videoarte argentinos. Ya se mencionó, por ejemplo, la influencia de McLaren en Iturralde y Bras, y podría añadirse que la experimentación de los años sesenta y setenta estuvo vinculada al descubrimiento en el país del cine experimental estadounidense, a través de la muestra del Nuevo Cine Americano que presentó el Instituto Di Tella en 1965, por ejemplo, y las filmotecas de las instituciones extranjeras. También por los viajes de los realizadores al exterior y la adquisición de copias de las películas, como fue el caso de Narcisa Hirsch (Taquini, 2010, p. 37; Paparella, 2010, p. 66). A eso se añadió la participación en talleres con cineastas extranjeros, como los organizados por el Instituto Goethe en los años setenta con Werner Nekes y Werner Schroeter (Denegri, 2012, p. 99), lo cual continúa en la actualidad. Cineastas como Claudio Caldini se convirtieron también en maestros de las siguientes generaciones, quienes han recibido así el legado extranjero y de sus antecesores nacionales como una herencia. Pero la existencia de modelos institucionalizados en el cine experimental y el videoarte indica que la experimentalidad es también el reto de romper con ellos y plantar alternativas, no solo con el cine y la televisión hegemónicos. La historia de P. Adams Sitney, *Visionary Film*, por ejemplo, está basada en cómo se han ido superando las propuestas experimentales anteriores. Un problema que se plantea para la investigación, en consecuencia, es el del tipo de relación que las obras nacionales han establecido y establecen con los modelos que las inspiran, y si son de simple adopción y adaptación, o incluyen intentos de superación. A ello cabría agregar otras opciones, como el diálogo de *Come Out* (1971) y *Taller* (1976-1977) de Narcisa Hirsch con las obras extranjeras en las que se basan: la grabación sonora homónima de Steve Reich y el film *A Casing Shelved* (1970) de Michael Snow, respectivamente (Giunta, 2015, p. 148).

Volviendo al tema del criterio formal para definir el cine experimental, el desarrollo hecho hasta aquí no termina de aclarar qué es una película experimental o un videoarte, porque puede haber algún tipo de experimentación en un film industrial, o en un programa de la televisión comercial, pero no para perseguir fines de ruptura sino para distinguirlos de otros productos y hacerlos atractivos por su novedad. Algo parecido es lo que ocurre cuando el cine guerrillero ha recurrido a la experimentación, pero como un recurso para lograr una propaganda revolucionaria más eficaz. Es lo que propusieron Solanas y Getino en su manifiesto *Hacia un Tercer Cine* (1969) (1988, p. 38). Hay que agregar a la definición, por tanto, que la experimentación no solo debe estar presente, sino que tiene que ser dominante para que una obra pueda ser considerada experimental, por lo tocante a la forma (Thompson, 1988, p. 43).

De esto surge otro problema, finalmente: el de las películas que tendrían que ser contadas entre las experimentales, puesto que la ruptura formal con respecto al audiovisual hegemónico es la voluntad dominante en ellas, pero han sido consideradas cine independiente, o de arte y ensayo o simplemente documental. En la historia del cine argentino sería el caso en particular de los filmes del grupo de los cinco. Esto deberá ser aclarado a través del segundo criterio que define la experimentalidad: el modo de producción.

Experimentalidad por lo tocante al modo de producción

Lo que define lo experimental con respecto al modo de producción es igualmente la ruptura con lo hegemónico: el rechazo de la manera industrial como se realizan el cine y el video al que están habituados la mayoría de los espectadores. También la ruptura con respecto a cómo se produce, transmite y recibe la televisión que la mayor parte de la gente ve, y a cómo son producidos los audiovisuales accesibles en plataformas de *streaming* como Netflix.

Puesto que hay coincidencia, entonces, entre cine y videoarte por lo que respecta a los dos criterios de definición de la experimentalidad, en adelante se los homologará y se hablará de cine y video experimentales.

Volviendo al modo de producción, del criterio expuesto se desprenden al menos dos opciones que precisan la definición de lo que es cine y video experimentales por referencia al rechazo de lo industrial y lo comercial.

Por una parte están la realización amateur y la artesanal. Ambas tienen en común que sus requerimientos de capital económico pueden estar al alcance de los recursos propios del realizador —equipos y servicios de uso corriente por cualquier aficionado, a lo que recientemente se ha añadido la recuperación de instalaciones, como los laboratorios que han cerrado por el abandono del fílmico como formato de la industria—. También se puede recurrir al capital social que se deriva de la capacidad de formar grupos que compartan equipos y participen en la realización, sin ser profesionales contratados.

Por otra parte hay un modo de producción institucional del cine y video experimentales, el cual comprende la participación del Estado, mecenas privados, galeristas, museos, la televisión cultural y otras instituciones. Aportan todo o parte del capital económico para la realización de las obras, incluida la remuneración del artista y la de los profesionales que se contratan.

Un par de interrogantes se desprenden de esto para las investigaciones sobre el cine experimental argentino: cómo se han producido y se producen las obras en el país y cuál ha sido la relación entre los cineastas y las instituciones.

Hay, por otra parte, un conocimiento que se exige como sello de calidad profesional de los productos industriales, que a su vez es considerado como garantía de aceptación por parte de los consumidores. El cineasta o videoasta que aspire a realizarlos debe demostrar la adquisición de ese conocimiento mediante certificaciones académicas y/o experiencia de trabajo. Los requisitos son similares para acceder a las ayudas del Estado. De allí que a la producción industrial o comercial pueda dársele un sentido más amplio de profesional.

El cine y el video experimentales comprenden la opción de ruptura con ese profesionalismo. Por una parte están el virtuosismo y la creatividad del artesano del cine y el video, que se confrontan con la hegemonía del procedimiento industrial. Es un saber que extiende la práctica artística a procesos que fueron estandarizados por la industria, como la proyección, el revelado y el copiado. Ha incluido el uso experimental de los equipos disponibles. La opción amateur es reivindicadora del valor de la espontaneidad.

En consecuencia hay que investigar también cómo se forman los realizadores experimentales argentinos, dónde adquieren el conocimiento de las técnicas artesanales, si es el caso, y cómo se desenvuelven sobre la base de los saberes profesionales o alternativos, o a pesar de su falta de formación. En relación con esto ya se señaló la importancia de los talleres de y de la transmisión del conocimiento como herencia, de una a otra generación.

La cuestión de la distribución y la circulación

Lo anterior aclara lo concerniente a la parte de la producción que consiste en la elaboración del producto. Pero también están la distribución y la exhibición. Con relación a esto el cine y el video experimentales se definen igualmente por la ruptura con lo hegemónico: son películas y videos que no circulan como los productos del cine industrial y la televisión comercial.

Esa ruptura se da de dos maneras, correlativas al modo de producción. El videoarte tiene como lugares característicos la galería y el museo, aunque puede ser presentado también en enormes pantallas callejeras, en celulares, y ha logrado en algunos casos insertarse en la programación cultural de la televisión (Youngblood, 1970, pp. 281-292). Históricamente los cineclubes han sido el lugar emblemático de exhibición del cine experimental. También puede coincidir con el video en instituciones culturales, y en salas de espectáculos o de proyección de fundaciones públicas o privadas, etcétera, así como en festivales especializados en cine y video experimentales, y en plataformas Web.

Todas estas opciones conforman un circuito al que podría llamarse institucional, en el que hay una diversidad de posibles retornos para los capitales arriesgados por el realizador, o por las instituciones que financiaron la producción y/o exhibición de las obras, bien sean ganancias económicas o de otro tipo, como las derivadas de la buena imagen que se obtiene, por ejemplo. En el caso argentino, como se ha visto, deberían considerarse los fines perseguidos por la cooperación de instituciones como el Goethe y el Di Tella.

Esta circulación del cine y el video experimentales es análoga a la de las artes. Si se extiende a los cineclubes, y algunas salas de cine, festivales, la televisión cultural e Internet, se produce allí un solapamiento del circuito artístico con los circuitos cinematográficos y de los medios de comunicación. Esta es la razón por la que no son experimentales las películas y videos en las que la experimentación formal es la dominante pero se distribuyen y exhiben como el audiovisual hegemónico: de la manera propia de esos dos otros campos. En la historia del cine argentino fue el caso de las obras del “grupo de los cinco”, y en consecuencia deben ser excluidas del campo de lo experimental.

Al circuito institucional hay que añadir otro, al que podría llamarse *underground*. Comprende casas, bares y cualquier otro local por el estilo, no dispuesto para la exhibición de las maneras habituales. También las posibles exhibiciones en espacios abiertos, transmisiones de televisión clandestinas y los usos rupturistas de las posibilidades que ofrece *Internet*. Pero hay un problema con este circuito, que debe ser tomado en cuenta por la investigación:

El verdadero *underground* no suele dejar rastros. Es así como muchas piezas del cine *underground* / experimental, copias únicas realizadas en un soporte tan delicado como el 8 mm, solo han sido vistas en algunas *cuevas*, en garajes o patios, sin que su existencia haya sido documentada por ningún catálogo o registro. Algo queda en la memoria de aquellos que protagonizaron la vivencia, enriquecida por la excitación del hecho social, el humo y el alcohol. Son restos de una experiencia casual, que nunca pretendió formar parte de la historia. Sentir nostalgia por este hecho, entenderlo como pérdida, sería partir de un error, ya que el carácter efímero es propio de los productos del *underground* (Denegri, 2012, p. 86).

En relación con el *underground* hay que agregar, como hipótesis que requiere ser investigada, que su conformación puede ser análoga a la de un circuito cultural híbrido entre lo artístico y lo comunitario (Ejea Mendoza, 2012, pp. 203-208). Allí los artistas trabajarían como en una comunidad.

Recapitulando lo expuesto hasta ahora, la investigación del cine experimental argentino debe plantearse una serie de preguntas relacionadas con el modo de producción, la formación de los realizadores y los circuitos de exhibición, además de la anteriormente señalada por lo que respecta a la relación de las obras nacionales con sus fuentes extranjeras. Pero para entender la relación del cine experimental con su contorno social histórico todavía falta considerar algo más en torno a su relación con la vanguardia.

La apuesta experimental y el vanguardismo

La vanguardia se propone introducir un arte nuevo y contribuir así a una transformación social (Albera, 2009, p. 29). No puede ser entendida fuera de su relación con la sociedad en la que surge, y a la cual se enfrenta con la actitud a la que hace referencia el origen político y militar la palabra que la denomina.

Por otra parte la vanguardia es la autocrítica del arte. No solo se propone ser rupturista en relación con las obras, sino además plantear interrogantes sobre lo que son, y pueden y deben ser, el arte y el cine (Bürger, 2000, p. 62). Para entender mejor esto conviene recurrir a una sociología del arte que ponga de relieve la dinámica de los enfrentamientos sociales, como la de Pierre Bourdieu (1990 y 1995; Tovillas, 2010, pp. 51-76). En consecuencia, se propondrá la hipótesis de que la sociedad está conformada como una diversidad de espacios de relaciones conflictivas, en su interior, y de autonomía relativa de unos con respecto a otros. Son los llamados por Bourdieu "campos".

El campo artístico, por ejemplo, posee autoridades y criterios de valor propios, distintos de los del mercado y los del poder político, e incluso también de lo que es

moral en otros campos. Tal como se dijo antes, el cine y el video experimentales forman parte del campo artístico, y no del campo cinematográfico, como el cine hegemónico, ni del campo de los medios de comunicación de masas, como la televisión comercial.

Quienes se desenvuelven y luchan en campo artístico lo hacen siguiendo estrategias de conservación o subversivas, según Bourdieu. En el primer caso se trata de defender las posiciones que dan el poder de definir cuál es el arte válido y valioso, y cuál no. Lo que se busca no es la ruptura, sino lo contrario.

Las estrategias subversivas son de ruptura. Son arriesgadas, y por tanto características de quienes tienen poco o ningún poder, al igual que escaso capital económico, y en términos de formación y méritos reconocidos. Generalmente son jóvenes u *outsiders*, que tiene poco que perder con la apuesta de cuestionar lo establecido. Puede ser su única alternativa para que se reconozca el valor de lo que hacen, y tienen mucho que ganar si conquistan el poder, y su arte pasa a ser parte de un nuevo patrón de lo válido y lo valioso.

La vanguardia es por definición subversiva, además de beligerante, confrontadora. Pero hay otra posible estrategia: la de aceptación de lo establecido, negociación y adaptación. El cine y video experimentales adoptan estrategias de aceptación cuando copian modelos rupturistas del pasado que en el presente son reconocidos como válidos y valiosos, para sacar provecho de ese reconocimiento. Por otra parte pueden negociar con las autoridades, y adaptar algunos aspectos de la búsqueda formal o del modo de producción para que sea aceptada la ruptura que representan otros. Aceptación y adaptación conllevan el fin de la autocrítica del arte (Bürger, 2000, p. 113). En ambos casos lo que se busca es colocar el producto como obra artística.

De la opción por la subversión, la negociación o la adaptación se desprende otra manera de acercarse al tema de la experimentación, además de lo expuesto en relación con la ruptura formal y con el modo de producción. Se trata de considerar la radicalidad de las estrategias, y su éxito o fracaso.

La ruptura formal es radical cuando asume el aspecto de autocrítica del cine y el video, y del arte. Es lo que ocurre, por ejemplo, en lo que Esperanza Collado Sánchez (2012) llama *paracinema*, donde es consecuencia de una "crisis fundamental y metamorfosis de la materialidad [...] propia del medio", cuyo correlato es "el cuestionamiento de los límites del medio y revela a la postre hasta dónde pueden llegar sus potencialidades" (p. 30). El grado máximo de radicalismo tiene como respuesta la incompreensión y rechazo de las autoridades del campo cultural, y la censura de ellas y del poder político.

Cuando la ruptura no va más allá de la crítica a otras obras no posee esa radicalidad. Tampoco cuando frente a la sociedad se asume el rol de artista cívico, que plantea críticas dentro de los límites aceptados por quienes ejercen el poder en el campo artístico y en el Estado, o negociando con ellos.

Por lo que respecta al modo de producción, el cine y el video experimentales tienen una orientación no radical cuando el realizador acepta lo establecido por las instituciones, o se adapta y negocia, para insertarse en ellas

de una manera que le permite vivir de los subsidios o del mercado. Son radicales, en cambio, las estrategias de subversión dirigidas hacia el *underground*, porque la autocrítica lleva a cuestionar la ilusión que contribuye a conformar el campo artístico, según Bourdieu. Esa ilusión hace que los realizadores se desenvuelvan persiguiendo fines que se consideran propios de cineastas y de artistas: hacer obras para cines, museos, galerías, etcétera. En tanto híbrido de circuito artístico y comunitario, el *underground* puede representar la confrontación de lo hegemónico con otro modo de producción. La historia del cine y el video experimentales argentinos que aún está por escribir debería considerar también las cuestiones relativas al campo artístico y sus conflictos, así como los eventuales enfrentamientos del arte con el poder político, además de las relativas a la adaptación del cine extranjero. Esto permite redondear mejor lo planteado en torno al modo de producción y circulación: hay que investigar el origen de los realizadores, su formación, la manera como realizaron sus obras y su posición frente a los detentadores del poder en campo artístico, en el respectivo momento histórico. También el tipo de estrategia que adoptaron, si se orientó hacia las instituciones o hacia el *underground*, si fue radical o no, y cuáles fueron los resultados.

Referencias Bibliográficas

- Adams Sitney, P. (2002). *Visionary film: the American avant-garde, 1943-2000*. Nueva York: Oxford University Press (3° edición).
- Albera, F. (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Alonso, R. (s.f.). Hazañas y peripecias del video arte en Argentina. Recuperado de: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/incaa.php>
- AREA Asociación de Realizadores Experimentales Audiovisuales: <https://www.facebook.com/areaareaareaareaarea/>
- Bonito Oliva, A. (2008). "The Italian Trans-Avantgarde: Post-structuralism into the Field of Art". En: *Flash Art* n° 261, julio-agosto-septiembre. Recuperado de <http://www.flashartonline.com/article/the-italian-trans-avantgarde/>
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- (1990). *Sociología y cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo.
- Burch, N. (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Byrón, S. (2017). MRO / OMR. En: Lerner, J. y Piazza, L. (Ed.). *Ismo, ismo, ismo. Cine experimental en América Latina / Ism, ism, ism. Experimental cinema in Latin America* (pp. 190-203). Oakland: University of California Press (edición bilingüe español/inglés).
- Collado Sánchez, E. (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama-Fundación Arte y Derecho.
- Denegri, A. (2012). El Grupo Goethe, epicentro del cine experimental argentino. En: Jorge La Ferla y Sofía Reynal (comp.). *Territorios audiovisuales. Cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos* (pp. 86-103). Buenos Aires: Librería.
- Ejea Mendoza, T. (2012). Circuitos culturales y política gubernamental. *Sociología*, año 27, n° 75, 197-215. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v27n75/v27n75a7.pdf>
- Gamba, P. (2018). Dianna Barrie y Richard Tuohy: recuperación y resistencia del cine, *Desistfilm*, 3 de septiembre. Recuperado de: <http://desistfilm.com/dianna-barrie-y-richard-tuohy-recuperacion-y-resistencia-del-cine/>
- Garavelli, C. y Torres A. (2015). Reflexiones en torno a un concepto. Perspectivas desde lo local. En: Clara Garavelli y Alejandra Torres. *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino* (pp. 7-28). Buenos Aires: Librería.
- Getino, O. y Solanas, F. (1988). Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. En: *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Vol. III: Centroamérica y el Caribe* (pp. 23-50). México: Fundación Mexicana de Cineastas-Universidad Autónoma Metropolitana-Secretaría de Educación Pública.
- Giunta, A. (2015). Narcisa Hirsch. Retratos. En: Clara Garavelli y Alejandra Torres (comp.). *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino* (pp. 145-160). Buenos Aires: Librería.
- Guédez, V. (1999). *Vanguardia, transvanguardia y metavanguardia*. Caracas: Fundarte.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Maranghello, C. (2001). Alberto Fischerman, el hombre que sabía escuchar. En: Nestor Tirri (coord.). *El grupo de los 5 y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)* (pp., 23-64). Buenos Aires: Buenos Aires III Festival de Cine Independiente.
- Mitry, J. (1974). *Historia del cine experimental*. Valencia (España): Fernando Torres.
- Nichols, B. (2001). Documentary Film and the Modernist Avant-Garde, *Critical Inquiry*, 27(4) (verano), pp. 580-610.
- (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- Paparella, A. (2010). Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino. En: Alejandra Torres (comp.). *Narcisa Hirsch. Catálogo* (pp. 63-72). Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario, 9-19. Recuperado de: https://issuu.com/janinalejo/docs/narcisa_hirsch_catalogo_definitivo
- Pinent, A. (2017). América del Sur "sin cámara". Bajo el hechizo de Norman McLaren Cameraless South America. Under the Spell of Norman McLaren. En: Lerner, J. y Piazza, L. (Ed.). *Ismo, ismo, ismo. Cine experimental en América Latina / Ism, ism, ism*.

- Experimental cinema in Latin America* (pp. 61-79). Oakland: University of California Press (edición bilingüe español/inglés).
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona -Buenos Aires-México: Paidós.
- Taquini, G. (2010). Del mito de Narciso al mito de Prometeo. Un diálogo informal con Narcisa Hirsch. En: Alejandra Torres (comp.). *Narcisa Hirsch. Catálogo* (pp. 35-42). Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario. Recuperado de: https://issuu.com/janinalejo/docs/narcisa_hirsch_catalogo_definitivo
- Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, Princeton University Press.
- Tirri, N. (2001). Alianzas contestatarias (Ludueña, Bejo, Cozarinsky). En: Nestor Tirri (coord.). *El grupo de los 5 y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)* (pp. 87-100). Buenos Aires: Buenos Aires III Festival de Cine Independiente.
- Tovillas, P. (2010). *Bourdieu. Una introducción*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional-Quadrata.
- Wees, W. (1993). *Recycled Images. The Arts and Politics of Found Footage Films*. Nueva York: Anthology Film Archives.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Wolkowicz, P. (2015). Escenas del *under* porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los 60 y 70. En: Clara Garavelli y Alejandra Torres. *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino* (pp. 45-54). Buenos Aires: Librería.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. Nueva York: Dutton & Co.

Abstract: The approach to the history of experimental cinema and video in Argentina requires prior clarifications regarding the definitions of *experimental cinema* and *video art*. Also the proposal of a methodology to address the relationship of Argentine experimental cinema and video with its historical social contour. This essay raises a series of problems and hypotheses based on the former, as well as the possibilities of resorting to the sociology of art by Pierre Bourdieu for the latter.

Keywords: Art - cinema - history - sociology - video

Resumo: A abordagem da história do cinema e vídeo experimental na Argentina requer esclarecimentos prévios sobre as definições de cinema experimental e arte em vídeo. Também a proposta de uma metodologia para abordar a relação do cinema e vídeo experimental argentino com seu contorno social histórico. Este ensaio levanta uma série de problemas e hipóteses baseados no primeiro, bem como as possibilidades de recorrer à sociologia da arte por Pierre Bourdieu para o segundo.

Palavras chave: Arte - cinema - história - sociologia - vídeo

(*) **Pablo Gamba.** Licenciado en Periodismo y Comunicación Social (UNLP)

Muñecos en el circuito oficial: El trabajo de Mane Bernardo en el Teatro Nacional de títeres (1944 – 1946)

Fecha de recepción: julio 2019

Fecha de aceptación: septiembre 2019

Versión final: noviembre 2019

Bettina Girotti (*)

Resumen: Entre 1944 y 1946 funcionó en el actual Teatro Nacional Cervantes el Teatro Nacional de Títeres, coordinado por Mane Bernardo. El valor pedagógico asignado a los títeres y la necesidad de contribuir al “perfeccionamiento cultural y sensitivo del niño” -concebido como hombre del futuro- convertía esta labor en “un deber del Estado” asumido por esta institución. Durante los años de trabajo, el TNT ofreció obras para niños y para adultos así como también talleres de formación. Nos proponemos revisar esta experiencia, clave para la historia de los títeres en Argentina, atendiendo a los vínculos entre Estado y artes escénicas.

Palabras clave: Títeres – teatro – estado – política cultural - historia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 260]

Introducción

A lo largo del siglo XX, el títere transitó por distintos espacios, algunos de ellos completamente novedosos, como jugueterías, publicaciones escolares y aulas, salas teatrales, programas de radio y televisión, avisos publicitarios y películas. Al mismo tiempo que títeres y titiriteros conquistaban estos nuevos terrenos, se iría perfilando su destinatario privilegiado, aunque no ex-

clusivo: el espectador infantil. En la ciudad de Buenos Aires, no fue extraño encontrar funciones exclusivas para público adulto; sin embargo, la mayor parte de los espectáculos con títeres tuvo al espectador infantil como principal destinatario.

Entre 1944 y 1946 funcionó en el Instituto de Estudios de Teatro, con sede en el actual Teatro Cervantes, el Teatro Nacional de Títeres (TNT), coordinado por Mane