

**ANTÍN VE A CORTÁZAR:
El cine de poesía en la experiencia argentina
en la década del sesenta**

Por María Agustina Bertone¹

Resumen

Tomando como punto de partida las transposiciones cinematográficas realizadas por Manuel Antín sobre relatos de Julio Cortázar, este trabajo indaga sobre el rol que tuvieron las tendencias cinematográficas europeas de posguerra en el cine argentino de los sesenta. Recorriendo los cambios que trajeron aparejados los sesenta en el mundo y en Argentina, se analiza el impacto que la generación del '60 tuvo en el cine nacional, centrandó la atención en el caso de Manuel Antín y su estética.

Palabras clave:

Manuel Antín – Julio Cortázar – cine argentino en los años 60 – cine de posguerra (Europa y Argentina)

¹ María Agustina Bertone. Realizadora Integral en Cine, Televisión y Video por la Facultad de Arte de la UNICEN. Becaria del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN). Integra el Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales (TECC). Facultad de Arte. UNICEN. E-mail de contacto: agustina.bertone@gmail.com

Abstract

Manuel Antín was an argentine filmmaker who adapted Julio Cortázar's stories. The present study focuses on the role that post-war European cinematographic tendencies played in Argentinean cinema, in the sixties. During this period, changes took place all over the world, even in Argentina. We have analyzed the impact that the generation of the sixties had in the national cinema, focusing on Manuel Antín and his aesthetics.

Key words:

Manuel Antín – Julio Cortázar – argentinean cinema in the 60's – postwar cinema (in Europe & Argentina)

La década del sesenta, a nivel mundial fue una época donde confluyeron y se arraigaron grandes cambios a nivel social, político y económico. En Europa, al final de la Segunda Guerra Mundial, en 1945, le había seguido una época de crecimiento económico que se asentó hacia 1960; en África, los Estados independientes pasaron de uno en 1939, a cincuenta al final de la década tratada. Pero en nuestro continente hubo un hecho que lo puso en los ojos del mundo y obligó a mirar hacia esta porción del tercer mundo: la Revolución Cubana de 1959 significó, en una época en que el mundo se dividía en dos ejes, la posibilidad del triunfo comunista extendido al continente. Como medida para evitar la propagación de la peste roja, América Latina fue víctima de la puja por el poder global durante la Guerra Fría, siendo blanco de numerosas dictaduras militares comandadas por bases estadounidenses. Igualmente, estas interrupciones de la democracia venían siendo protagonistas desde décadas anteriores como recursos para el ordenamiento estatal en épocas en que las crisis institucionales asomaban.

Centrándonos en nuestro país, el primer golpe de estado argentino tiene fecha del 6 de septiembre de 1930, dirigido por el Gral. José F. Uriburu y fue la inauguración de más de cincuenta años de inestabilidad democrática. En este trabajo, comenzaremos retomando la dictadura de 1955 que derrocó y proscribió el movimiento peronista. El país se encontraba dividido en dos, entre aquellos que estaban a favor del líder popular y aquellos que estaban en su contra. A partir de 1955, fueron estos últimos los que tomaron la escena, mientras el resto se encontraba agazapado.

En el plano intelectual, en la Argentina desde 1955 se pueden analizar dos fenómenos. Por un lado, el surgimiento de un arte antiperonista comprometido, tendiente a luchar contra el vaciamiento cultural promovido por diez años de gobierno peronista y por el otro, una intelectualidad despojada de elementos políticos-ideológicos. Sobre este segundo punto podemos ubicar los primeros años del cine de la década del '60, comprometido con una estética heredada de Europa y promovida por el vaciamiento político-ideológico producto de la proscripción del peronismo.

Dentro de esta movida cultural recuperaremos la figura de Manuel Antín, un escritor devenido en cineasta que inaugura su cinematografía a partir de 1961, llevando al cine adaptaciones de los relatos de Julio Cortázar. *La cifra impar* (1961), *Circe* (1963) e *Intimidad de los parques* (1964) fueron las transposiciones de “Cartas a mamá”, “Circe” y “Continuidad de los parques” y “El ídolo de las Cícladas” (ambos cuentos confluyen en el último film), respectivamente. Con una afluencia de público casi nula, el impacto que generó este cine en nuestro país durante la década del '60, estuvo asimilado a un sector minoritario de la población ya que su elección estética y temática no entraba tanto en relación con la realidad nacional, sino con lo que sucedía del otro lado del océano. A continuación comenzaremos por retratar lo que ocurrió en la Europa de la posguerra para luego ir desdeñando lo que ocurrió en Argentina y

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

cómo posicionamos a Manuel Antín y su poética en un terreno que se le presentaba pantanoso.

Los '60: Panorama Mundial

Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, países europeos como Inglaterra, Francia, Alemania, Polonia e Italia quedaron devastados y fueron necesarias políticas económicas que colaboraran con la reconstrucción del continente. Para ello, se pusieron en marcha las políticas keynesianas basadas en el desarrollo de la economía de la mano de políticas de bienestar social. 15 años después, el primer mundo atravesaba su Edad de Oro. La implementación del Estado de Bienestar, permitió la reconstrucción y recuperación de los Estados involucrados, aunque hubo que esperar hasta la década de 1960 para alcanzar los índices ideales de recuperación. El pleno empleo fue uno de los logros de esta era, llegando al 98,5% en Gran Bretaña para 1960.

Puertas adentro, la estabilidad económica y las mejoras en políticas sociales cambiaron la configuración de la estructura familiar. La posibilidad de acceder a productos que pasaron a considerarse de primera necesidad y la ampliación de las matrículas en la escuela secundaria y la universidad, son las características de esta nueva clase media.

Estos cambios en el comportamiento económico conllevaron grandes cambios en el comportamiento social y cultural. El surgimiento de la sociedad de consumo y las nuevas ideologías que se iban asentando entre los estudiantes jóvenes modificaron el modelo de sociedad desarrollado hasta antes de la guerra.

Los jóvenes de la década del '60 se conformaron como un grupo social diferenciado, con sus propias definiciones ideológicas, sus gustos (música, moda, etc.), su bagaje de héroes, etc. que pretendían ensanchar la brecha entre los adultos y ellos. Otra diferencia crucial que se percibe entre esta nueva generación y las anteriores es que las diferencias de contexto entre una y otra

(una que lleva marcadas a fuego las miserias y los peligros de la guerra y la crisis económica, y otra que nació durante el comienzo de la recuperación) modificaron la percepción del mundo de una época a otra. Esto se puede entrever en las nuevas configuraciones respecto al vínculo de los jóvenes con el conocimiento. Se podría pensar en los abuelos y padres de éstos que posiblemente no completaron sus estudios escolares porque debían incertarse en el ámbito laboral desde muy temprana edad. Toda una visión del mundo y de la vida se construyó de esa forma. Mientras tanto, sus descendientes, en los '60 y '70, permanecen en las instituciones educativas hasta, por lo menos, los 18 años y hasta la mitad de los veinte. El bagaje intelectual y teórico absorbido por estos nuevos grupos permite que sus conocimientos del mundo se configuren de acuerdo a la apropiación de la mirada de otros que le son ajenos espacio-temporalmente pero que le son suficientes para construir una definición de su presente y su pasado. Podríamos pensar en la injerencia que las concepciones e ideas comunistas (triumfantes en China y Cuba) tuvieron en mayo de 1968 en Francia. Lo que habla de la importancia política de esta nueva juventud, concentrada en rebelarse contra sus adultos y encontrando en la radicalización política, una nueva forma de hacerlo.

Esta nueva forma de hacer frente a la realidad se puede percibir también en varias disciplinas artísticas como el cine, la literatura, la música, el teatro, las artes plásticas. Los elementos existencialistas desde la vertiente filosófica preponderante, e individualistas que caracterizaban a estos jóvenes, fueron tomados por numerosos artistas e intelectuales y plasmados en producciones consumidas por ellos.

En Argentina, muchos de estos elementos fueron retomados por los estudiantes universitarios, cuya educación se esgrimía desde la perspectiva eurocentrista. Si bien, existió una porción de la población que se sentía vinculada a estos subgrupos europeos, la realidad nacional era muy diferente de

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

la europea y la mirada hacia el viejo continente no tenía vínculo con el presente argentino. Luego se analizará el caso argentino y su conjunción de miradas.

Los cambios en la concepción del hombre como resultado de la Segunda Guerra Mundial, la aparición de conceptos como el de individuo, definido por el existencialismo ateo, generaron la ruptura de los hilos que sostenían a cada sujeto unido al conjunto social. Y como consecuencia, se genera lo que Eric Hobsbawm² denomina “inseguridad traumática” frente a la desactualización de las normas de comportamiento social. Los derechos y deberes, los conceptos de sacrificio, virtud, pecado, etc. pasaron de ser los pilares de la organización social a ser las expresiones de preferencias individuales. Esto generó un distanciamiento entre los adultos que percibían el cambio y los jóvenes que habían nacido durante el proceso y no notaban la diferencia.

Pero más importante aún fue la trascendencia que obtuvieron los estudios filosóficos existencialistas de Jean-Paul Sartre, quien continuaba la línea del existencialismo ateo de Martin Heidegger y tenía como premisa principal que “la existencia precede a la esencia”³. Sartre sostiene que el hombre debe hacer *elecciones* durante toda su vida que lo conduzcan a definirse como *ser*. Pero debe elegir entendiendo que él es el único responsable de sus acciones. Encadenando conceptos, la responsabilidad individual conlleva que la culpa también esté sujeta a cada uno, sin posibilidad de repartir la responsabilidad hacia los otros. Según el existencialismo toda esta situación que le toca afrontar al ser humano desde el momento de su nacimiento, o sea, desde que es condenado a *existir*, le genera una sensación de *angustia* frente a la incertidumbre de un mundo preexistente y desconocido del que no se puede

² HOBBSBAWN, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Ed. Crítica; Buenos Aires, pág. 336.

³ SARTRE, Jean Paul (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Ed. Edhasa; Buenos Aires, pág. 14.

escapar. La angustia está acompañada por el concepto de *extranjerización*, ya que el sujeto no se siente parte de ese mundo.

En la literatura, y desde París, Cortázar fue uno de los referentes de este nuevo hombre moderno que se encuentra perdido en una realidad que no logra entender pero de la que sabe que es el único responsable. Sus novelas *Los Premios* (1960) y *Rayuela* (1963), así como numerosos cuentos escritos hasta 1970, pueden definirse como relatos donde el eje central está definido por los mundos internos de los personajes, en detrimento de sus acciones. Para alegría del autor, *La cifra impar* significó la transposición de estos elementos existencialistas de Luis, Nico y Laura a la pantalla. Al igual que lo venían haciendo los autores de la *nouvelle vague*, se recupera el mundo de la subjetividad de los personajes. Ya no se inserta a los sujetos en un universo predeterminado al que ellos responden, sino que se materializa el suyo propio. Esto se logra a partir de climas, espacios, tamaños de planos, etc. El gran inconveniente que se presenta al comparar al cine de Antín con la tendencia francesa es que el primero estaba realizado en y para Argentina en 1960, cuya realidad social y política dista mucho de la del país europeo.

Caso Argentino

En el mismo año en que Alemania firmaba la rendición y se ponía fin a la Segunda Guerra Mundial, en nuestro país, se consolidaba la figura del actor político más importante desde entonces. El 17 de octubre de 1945, millares de trabajadores se reunieron en la Plaza de Mayo para pedir la liberación de Juan Domingo Perón⁴. De esta forma comenzaba una época de desarrollo social sin precedentes en Argentina (entre los derechos conseguidos estaban el aguinaldo,

⁴ El 8 de octubre, a través de un pronunciamiento militar, había sido obligado a renunciar a su puesto en la Secretaría de Trabajo y Previsión, dada la influencia creciente que estaba teniendo entre las clases populares, y debió recluírse en la isla Martín García. Nueve días después, 300.000 manifestantes se reunieron para pedir su liberación.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

las vacaciones pagas, la cobertura médica, entre otros). En el terreno del cine, el peronismo desarrolló una política de proteccionismo que obligaba a proyectar films argentinos en todos los cines del país, así como la accesibilidad a subsidios. Durante esta época, nuestra cinematografía atravesó una época dorada, caracterizada por grandes producciones, un *star system* consolidado, y la profusión de los géneros cinematográficos, principalmente la comedia, el melodrama y el policial. Directores como Mario Soffici, Leopoldo Torres Ríos y Hugo del Carril fueron algunos de los directores que hicieron de esta época una de las más prolíferas en la historia de nuestro cine. Además de los films de entretenimiento, hacia el fin de la década de 1940 existió un cine paralelo de propaganda peronista caracterizada por una profunda crítica social y denuncia de la explotación de los trabajadores (Lucas Demare fue uno de los mayores exponentes).

Luego de dos presidencias consecutivas, el líder de los trabajadores había cosechado múltiples refractarios, empezando por aquellos pertenecientes a las clases conservadoras y los comunistas, e instituciones como el ejército y la Iglesia. Estas diferencias le costaron su destitución en 1955, en manos de las Fuerzas Armadas.

Hacia ocho años el gobierno peronista había iniciado un proceso de cercenamiento cultural, delimitando lo “culto” a aquello que continuara su ideología. Para 1953, aquellos intelectuales que no respondieran a su política habían sido desplazados por el régimen y, alertados por el descuido en materia cultural, se dispusieron a revertir la situación. Una de las medidas tomadas fue la creación de la revista de historia cultural *Imago Mundi*, que significó la puesta en conocimiento de una nueva lectura, proveniente de afuera.

Paradójicamente, el antiperonismo debió esperar hasta el golpe de estado de 1955, para comenzar a definir sus límites ideológicos y sus posibilidades. Por un lado, la proscripción del peronismo y el exilio de su líder, y por otro, la resistencia social al acallamiento del movimiento; fueron los hechos que

definieron su camino y siguientes bifurcaciones. Algunas de las digresiones que se dieron en esa época fueron entre los representantes de la revista *Sur*. Silvina y Victoria Ocampo, J. L. Borges y Adolfo Bioy Casares veían al peronismo con un régimen dictatorial, denunciando torturas y represión; mientras que Ernesto Sábato y Ezequiel Martínez Estrada denunciaban que el movimiento social debía ser separado de la figura de Perón, responsable de los presuntos delitos. Por otro lado, absorbidos por las lecturas de las experiencias soviéticas, se configuró en esta época, la izquierda intelectual marxista, quienes, dentro de las posturas antiperonistas, interpretaron al peronismo como un movimiento que había removido profundamente los cimientos de la realidad social. Dichos cambios no se definían como cuestiones superficiales y finitas, sino que su intrusión política había calado hondo en la nación.

Como si internamente el clima no estuviera suficientemente caldeado, el triunfo de la revolución en Cuba, en 1959, renovó el temor que significaba la posibilidad de que el comunismo se convirtiera en una fuerza lo suficientemente poderosa como para desestabilizar el gobierno nacional. Esta fue una de las razones que motivó la puesta en marcha del Plan CONINTES (Comoción Interna del Estado) a principios de 1960. Los principales blancos fueron los peronistas y los comunistas quienes eran detenidos y perseguidos; al mismo tiempo que se prohibían publicaciones y se clausuraban instituciones e imprentas. En el ámbito de la cultura, se censuró y persiguió a intelectuales y artistas y ante esta represión, decidieron volcar su apoyo al pueblo.

La década del '60 se perfilaba oscura hacia el interior del país, y quizás fue esta situación la que generó que los intelectuales continuaran apelando a la mirada del afuera para realimentar las discusiones históricas nacionales. El marxismo y sus versiones se convirtieron en lectura obligada para el ámbito intelectual porque aportaban alternativas ideológicas, como ya se reparaba en la nueva izquierda intelectual. Igualmente que en el primer mundo, el rol de la juventud también cambió, al ampliarse la matrícula en las universidades y al

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

internacionalizarse las modas e ideologías provenientes del hemisferio norte. Tanto la absorción de ideologías extranjeras como la diferenciación de los jóvenes en un nuevo grupo social, caracterizaron a los '60. Otro fenómeno que surgió en esta época fue la proliferación de revistas literarias y suplementos culturales, así como la aparición de editoriales independientes y privadas que extendieron las posibilidades culturales. Los conocimientos transmitidos a través de estos medios provenientes de Europa y Estados Unidos, generaron la propagación de seminarios, conferencias, debates donde se ejecuta un doble proceso de actualización intelectual interna y de apertura al exterior.

Las experiencias llevadas a cabo en el centro de investigaciones científicas, culturales y artísticas Instituto Di Tella (en funcionamiento desde 1958) significaron la puesta en la mirada pública de las vanguardias artísticas despojadas de todo contenido político. Por este motivo, fueron consideradas como subversivas e ignoradas por los intelectuales politizados. Igualmente, este espacio hizo visible otro arte, con una concepción innovadora y apolítica, pero no por eso menos comprometido con la vanguardia estética. Pero esto no significaba que los artistas no estuvieran ligados políticamente, sino que sus manifestaciones artísticas estaban separadas de este contenido, en virtud de los criterios culturales y estéticos.

Como se adelantó anteriormente, uno de los argentinos más destacados de esta nueva ideología cultural fue Julio Cortázar, quien residiendo en París y desde la literatura, plasmó esta división del carácter humano en sus cuentos y en la novela *Rayuela* (1963). Quizás esta obra se erige como el manifiesto del hombre que resurge después de la posguerra. El concepto de existencia de Sartre está explícito en sus relatos ya que sus personajes son claros ejemplos del hombre que debe “hacerse” a sí mismo a partir de su existencia en un mundo que se les presenta extraño y nocivo. Como se señaló anteriormente, los relatos de Cortázar durante la década del '60 están centrados en los sujetos y su interioridad y no tanto en sus acciones. Generalmente, cuando uno se plantea

resumir el argumento de alguno de sus textos se encuentra con que la descripción de las acciones que se suceden es brevísima. Por ejemplo, en el caso del cuento “Cartas de mamá”, nos encontramos con una pareja (Luis y Laura) que vive en París y que asiduamente recibe cartas de la madre de Luis, que es al mismo tiempo la madre de Nico, el hermano muerto de él y ex-pareja de Laura. Una mañana Luis recibe una carta donde su mamá hace alusión a Nico y a partir de ese momento, el extravío psíquico de la mujer se apodera de la pareja, ya que ellos comienzan a dudar de la muerte de Nico. Así la angustia y la duda que les genera la muerte de Nico y la culpa con la que cargan ya que se sienten responsables del trágico hecho, toman las riendas de la historia, contándonos la historia de esta culpa.

En el cine, la preponderancia del sujeto también se apoderó de la pantalla. Esta nueva estética que Pier Paolo Pasolini denominó “subjetiva indirecta libre”, definiría la película como una gran imagen mental del/los protagonistas. Si bien esta tendencia nació y tuvo mayor adhesión en países como Inglaterra (new free cinema), Francia (nouvelle vague) e Italia (de la mano de Michelangelo Antonioni) y desde mucho tiempo antes, en Estados Unidos (Orson Welles sería el mayor exponente). En América Latina existieron algunas tendencias que intentaron repetir esta estética: En Brasil se desarrolló el *cinema novo* y en Argentina terminó de definirse como *generación del '60*. Aunque no lograron conquistar las salas de la misma manera que las producciones de Armando Bo o las comedias de Luis Sandrini, el tiempo las recuperó como la versión nacional de las estéticas europeas que retrataban los cambios que producía la nueva época hacia el interior de los individuos. El problema fue que en los '60, en Argentina, la atención estaba puesta en las cuestiones sociales y políticas, y no tanto en la filosofía existencialista, aunque hubo tendencias que respondieron a los diferentes intereses, ya que muchos pensaban que primero había que resolver los problemas que aquejaban a las masas y luego, se podría empezar a pensar en las individualidades. Manuel Antín fue uno de los exponentes más importantes de esta generación de jóvenes cineastas, formados entre los primeros centros de

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

estudios formales en materia cinematográfica; las revistas de crítica que llegaban de Europa y las pocas nacionales, y los cine-clubs.

La Generación Del '60

Esta tendencia comenzó a ser alimentada a partir de 1955, cuando el Golpe de Estado impulsado por el Gral. Eduardo Lonardi, proscribió el peronismo. Este hecho originó que numerosos realizadores, técnicos y actores se exiliaran del país, y los que resistieron, tuvieron numerosos problemas para la producción. En materia cinematográfica, el INC (Instituto Nacional de Cinematografía) restringió la entrega de subsidios y la exportación de películas nacionales. Por estos motivos, para 1957, el porcentaje de film nacionales estrenados con respecto a aquellos extranjeros era menor al 5%.

Es en este contexto que, hacia finales de la década de 1950, aparecen nuevos realizadores a quienes el horizonte de posibilidades de producción les presenta dos posibilidades. Por un lado, integrarse a la nómina de directores de cine de entretenimiento e industrial, respondiendo a la lógica dominante del periodo, o abrirse camino retomando algunas cuestiones ya visibles en Europa, vinculadas a un cine más intelectual, donde el director se sitúa como autor. Esta postura puede definirse como residual con respecto a los elementos culturales hegemónicos⁵.

Altamente influenciados por la *nouvelle vague* francesa y el neorrealismo italiano, jóvenes directores como Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa, Leopoldo Torres Nilson, Manuel Antín, Leonardo Favio, Ricardo Beche, Simón Feldman,

⁵ Raymond Williams utiliza el concepto de residual para referirse a aquellos elementos culturales que fueron resultado del pasado y son resignificados en el presente para que continúen en práctica. El concepto de residual es contrapuesto al de dominante y ambos están en relación con la lógica de la hegemonía cultural, según la cual son los grupos de poder quienes controlan los medios culturales y determinan la cultura dominante.

René Mugica y Fernando Birri comienzan a hacerse eco de numerosas cuestiones pertinentes a la nueva era que se inaugura a nivel global. El individuo se convierte en epicentro de los relatos y se retoman los temas vinculados al hombre moderno, como la desesperanza, la insatisfacción, el aburrimiento, la denuncia social, la literatura.

Lo que en sus orígenes se denominó “nuevo cine argentino” y el tiempo definió como “generación del ‘60” nucleó a realizadores, técnicos y escritores que pretendían transformar, no sólo el film desde su realización, sino el trabajo del cineasta, entendiendo al director de una película como autor de la misma. Pero la *generación del ‘60* no implicó una coincidencia generacional o un canon de obras que respondían a elementos comunes. Al contrario, este grupo se caracterizó por su heterogeneidad en cuanto a los temas tratados.

Fue el director José Martínez Suárez quien definió las dos tendencias principales de este nuevo grupo. Por un lado, define a aquellos que se centran en la cuestión social, así como lo hizo el neorrealismo en Italia, y retoman los problemas de la clase media, del trabajador, de la cultura y expresan un compromiso político y social a través de su obra. *Shunko* (1960) de Lautaro Murúa, *Los inundados* (1962) de Fernando Birri, *El candidato* (1959) Fernando Ayala y *Dar la cara* (1962) del mismo Martínez Suárez son algunos de los films que definen a esta mirada.

La otra tendencia estaba fuertemente influenciada por el cine de Antonioni y tendía a las temáticas donde prevalece lo individual, superficial y emotivo. La literatura, la aristocracia y la inmadurez aparecen en numerosas producciones de Manuel Antín (*La Cifra impar*, 1961; *Los venerables todos*, 1962), René Mugica (*Hombre de la esquina rosada*, 1962) y Leopoldo Torre Nilsson (*La casa del ángel*, 1957 y *El guapo del 900*, 1960). José Martínez Suárez criticó fuertemente

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

a estos realizadores alegando que la Argentina de esos años necesitaba un cine que reflejara la dura realidad social.⁶

Salvando las diferencias temáticas, el hombre fue el principal protagonista de este cine, ya sea como agente social o en el sentido ontológico. Entendiendo que el sujeto está en constante vínculo con el ambiente que lo rodea, la ciudad aparece como pieza fundamental a partir de 1960, teniendo en cuenta el impacto que la modernidad tuvo en el ambiente urbano a nivel mundial. La ciudad se presenta como extensión del ánimo de los personajes, los limita, intimida, ahoga sus voces. De aquí se desprende otra característica que reúne a los directores: se traspasa el límite de los grandes estudios y se sale a filmar a la calle y en escenarios reales, afrontando las limitaciones propias de los espacios lo que genera puestas de cámara más cerradas y por lo tanto, intimistas.

Manuel Antín y su Tendencia Moderna

Dentro de este grupo retomaremos la figura de Manuel Antín, quien desde su infancia comenzó a trazar su camino dentro de la literatura, escribiendo relatos y poemas. Incluso, algunos de sus trabajos fueron editados y publicados. Su incursión en el cine se dio en 1958 de la mano de su amigo Rodolfo Kuhn quien lo convocó para escribir su cortometraje “Contratiempo” y a éste le siguió “Luz, cámara, acción” (1959). Luego de estas colaboraciones autorales, Antín rompió el hielo dirigiendo el cortometraje “Biografía”. A continuación le siguieron diez largometrajes, de los cuales nueve, fueron transposiciones literarias. De los temas resonantes de esta nueva camada, Antín es el que trabaja al límite de la abstracción, con una intención puramente estetizante y alejado de cualquier intención de denuncia social. Incluso sus films se desarrollan en el

⁶ SALA, J. “Las nociones de compromiso y praxis en el cine de los sesenta y la reevaluación de las prácticas emergentes” en LUSNICH, A.L. y PIEDRAS, P. (2009) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Nueva librería; Buenos Aires.

seno de familia burguesas, donde jamás se materializarán necesidades del ciudadano común, sino que sus conflictos rozan cuestiones existencialistas.

Antín se identificaba con los universos ficcionales de Cortázar y con las atmósferas de sus ficciones. Los cuatro relatos seleccionados por Antín coinciden en temáticas y argumentos, por lo que se deja entrever una reiteración de ciertos elementos estéticos que son activados en el producto filmico. En lo argumental, Antín retoma a los personajes sumergidos en la atmósfera fantástica de los cuentos, en los que se presenta el desdoblamiento en tres niveles: el temporal, el espacial y el psíquico. Esto conllevó a tres adaptaciones.

La primera de ellas fue *La cifra impar*, en 1961. Con la autorización de Julio Cortázar, Antín transpone al lenguaje cinematográfico su cuento “Cartas de mamá” (incluido en *Final del Juego* de 1959), conservando el argumento y hasta algunos de los fragmentos literales del cuento. Fue con este debut que Antín dejó su marca en la historia del cine argentino. La puesta en escena, la música, las interpretaciones, el trabajo sobre el eje temporal, las puestas de cámara, son sólo algunos de los elementos que definen este nuevo cine que se está gestando en nuestro país. El paso del tiempo, el concepto del tiempo, la muerte, la memoria son algunos de los temas que se plantean, tanto en el cuento como en el film. A Cortázar le gustó tanto la producción que le ofreció colaborar con los guiones de las dos transposiciones siguientes de sus cuentos.

La segunda experiencia fue *Circe* (1963), que al igual que la anterior, se atiene a la información proporcionada por el autor en el relato. Circe es Delia, una joven que fabrica bombones artesanales para sus novios, quienes han muerto en circunstancias extrañas. Cuando conoce a Mario, lo seduce y lo enamora. Y al igual que con Héctor y Rolo, lo atrapa en un juego enfermizo que solo puede terminar en muerte. Es en este relato que se invierte el papel de la mujer, ya que se convierte en el sujeto dominante.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Por último, *Intimidad de los parques* resulta la menos lograda de las tres, ya que se desfigura la cuestión central del trío Teresa-Mario-Héctor, entre metáforas y recursos poéticos que resultan excesivos. Suplantando la Grecia de “El ídolo de las Cícladas”, Antín se traslada a Machu Pichu, para adentrarnos en la figura de Corioclio, una joven inca que murió por defenderse de los hombres de Pizarro que intentaron violarla. Otra vez la mujer se enfrenta al hombre. Por este motivo, Mario se obsesiona con esta mujer, suficientemente valiente como para enfrentar al poder y luchar por su libertad. Y esta mujer es, a su vez, Teresa, su amante y esposa de Héctor. El hallazgo de una estatua de piedra, hará que Mario traslade su obsesión por Teresa, a esta reliquia al punto en que se determina a poseerla absoluta, aunque esto implica un sacrificio humano.

La trilogía cortazariana que compone Antín, cuenta con elementos reiterados: tres adaptaciones, tres triángulos amorosos, tres mujeres que encarnan a la muerte. En este contexto, las relaciones entre los individuos están determinadas por el binomio eros-thanatos y en la lucha de eros y thanatos, es el último el que triunfa.

Estas figuras descritas por Sigmund Freud, simbolizan las dos fuerzas que rigen la existencia del hombre: la vida y la muerte. Para la mitología griega Eros era el dios del amor y estaba encargado de unir a las parejas, mientras que Thanatos (la muerte), era el proveedor de almas de Hades. Según Freud, el amor trae aparejada la muerte. Y este es el concepto que circunscribe los cuatro relatos de Cortázar devenidos en tres películas. La muerte significa la anulación, no sólo del individuo, sino de todo lo que él involucra. En el caso de Delia, Mario la mata y con ella mueren las posibilidades de su propia muerte en manos de ella y la culpabilidad que le adjudicaban sobre las dos muertes anteriores. Esto supone, para Mario, un nuevo comienzo.

El triángulo Nico-Laura-Luis de *La cifra impar*, está signado por la muerte desde el principio, ya que la enfermedad de Nico lo condenó toda su vida. Sin embargo, Laura no puede evitar sentirse culpable por la muerte de su

ex-novio y cuñado. Igualmente, en este caso, está presente la doble muerte de Nico, la primera es su muerte física y luego, Laura y Luis deben acabar con el fantasma enviado en las cartas de mamá.

El rol de la mujer también es primordial, ya que son las verdaderas protagonistas de estos films. En la literatura de Cortázar la mujer aparece vinculada a la oscuridad, a lo desconocido e inalcanzable. Se construye como una figura mitológica y son las que tienen el poder y designan los destinos de los hombres, sin que estos puedan hacer nada para cambiar su curso. En los casos de Delia (*Circe*) y de Teresa (*Intimidad de los parques*), esta transpolación al elemento mítico es literal. Laura, Delia y Teresa comienzan a ser representantes de estas mujeres modernas, pero que no pueden independizarse de los hombres afectivamente. Las vemos como mujeres de la clase media-alta, pero no se nos presenta su entorno por fuera de la trama. Excepto en el caso de Delia, en que se nos abre las puertas de su casa, de Laura y de Teresa no conocemos nada más que el vínculo con sus hombres. Lo que sí vemos es a la mujer adulta distanciada de la imagen de esposa y madre, dedicada al hogar. En su lugar, se las define como sujetos con un mundo interior lo suficientemente complejo como para que los hombres no puedan abarcarlo. Vale la mención de otro film de Antín, *Los venerables todos* (1962)⁷ donde estos elementos son reiterados en las figuras de Lucio, Ismael y la novia de éste último, Dora; quienes personifican un triángulo amoroso.

El uso de metáforas, tanto visuales como literarias, acerca este cine a un público intelectual, abarcando a estudiantes, profesionales y artistas, excluyendo

⁷ Se trata del segundo largometraje del director y está basada en una novela de él mismo escribió. *Los venerables todos* nunca fue estrenada comercialmente por la conjunción de dos factores, el primero fue que el INC le otorgó la clasificación B, que no obligaba a su exhibición y luego el quiebre de la distribuidora. Igualmente, la película ganó un premio del INC y fue proyectada en el Festival de Cannes y en Suecia, en 1963. Lautaro Murúa, Walter Vidarte y Fernanda Mistral personifican a los protagonistas.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

a la mayoría de la población. El tratamiento de los flashbacks, no sólo como una herramienta narrativa, sino como quiebres psíquicos de los personajes, conectados permanentemente con un pasado que les duele o incomoda. Así sucede con Héctor y Teresa en *Intimidad...* o con Laura en *La cifra impar*. El pasado se torna más presente que el propio presente. Esto también es característico del hombre moderno, agobiado por un pasado reciente, del cual se siente en parte responsable y que condiciona su existencia.

Si retomamos la concepción de *ideología* de Octavio Getino, quien la define como un “conjunto de representaciones, valores y creencias, dotado de coherencia relativa, para definir la manera en que un individuo, un sector social o un pueblo, asumen su mundo”⁸, y que además el cine es un medio de transmisión ideológica, no solo contenida en su argumento, sino también en su forma; el cine de Antín, refiere a una ideología cultural que no encuentra lugar en las necesidades de los receptores argentinos de los '60. Esto sí sucedió con directores como Leonardo Favio o Lautaro Murúa, quienes desde una estética similar abordan temáticas sociales o políticas que logran mayor aceptación. De todas formas, con el devenir de su filmografía, Manuel Antín pudo virar hacia un abordaje de cuestiones históricas pero siempre se le dificultó ser aceptado por el público (*Don segundo Sombra* en 1969 y *Juan Manuel de Rosas* en 1972).

El Fin de La Generación

Para 1964, lo único que mantenía viva la realización de este cine era la dedicación de los realizadores y el apoyo del INC a través de los premios. Durante los pocos años que la generación mantuvo su producción, debieron luchar contra los sistemas de clasificación del Instituto, en el ámbito institucional, y contra la deslegitimación de su cine frente a las condiciones de realización del cine industrial y extranjero. Incluso la gran cantidad de estrenos y

⁸ Octavio Getino (2005:265)

los reconocimientos obtenidos hacían pensar que la generación iba a salir airosa en su lucha contra el establishment industrial.

Pero había elementos que podían adelantar que no iba a ser fácil sostener esta política de producción. Estos directores se caracterizaron por responder a *valores-escándalo* (Aguilar, 2005:86) que alegaban una postura rebelde frente a lo hegemónico. Por este motivo, nunca priorizaron el reconocimiento popular pero sí buscaban la valoración de la crítica, representada por varias publicaciones que surgen durante estos años (*Tiempos de cine*, *Cinecrítica*, *Contracampo* y *Gente de cine*, entre otras) y que apoyaron sus realizaciones, tal como ocurrió en Europa con las tendencias cinematográficas de posguerra y las revistas especializadas.

Finalmente, la sentencia de la generación fue declarada en 1963, cuando el Decreto 8.205 autorizó la creación del Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica y la censura se intensificó, ya que ninguna película podía ser exhibida sin su aprobación. Bajo el control del Consejo las películas eran secuestradas y “mutiladas” con la excusa de proteger la moral pública, las buenas costumbres y la seguridad nacional. Víctima de esta política represiva fue *Circe*. Ante la recomendación de la institución de retirar del film una escena en que se describe “con excesiva morbosidad la actitud de lascivia y autosatisfacción de la protagonista”⁹, Antín rechazó este criterio y se negó a cumplir la orden defendiendo el valor de la escena en la totalidad del film y hasta que finalmente lograron llegar a un acuerdo y la película pudo ser estrenada en su versión original. Frente a la dureza con que se juzgó a *Circe*, era alevosa la diferenciación que se realizaba con las producciones de Armando Bo permitiendo los desnudos de Isabel Sarli (caso de *Lujuria tropical*, 1963). Con esta medida quedaba clara cuál era la postura del gobierno con respecto al camino que debía tomar la cultura nacional y la *generación de '60* no estaba

⁹ Revista *Panorama*, Buenos Aires, n°13, junio de 1964.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

incluida en él. Además se eliminaron los subsidios y los premios que no permitieron la financiación de nuevas producciones.

Para 1967, Leopoldo Torre Nilsson realizaba coproducciones en Puerto Rico, Rodolfo Kuhn y José Martínez Saurez se volcaron al cine comercial (Martínez Suárez desde Chile), Simón Feldman se dedicaba a la docencia, Lautaro Murúa se concentraba en la actuación en cine y teatro y Manuel Antín había encontrado su espacio en la televisión. Como se dijo anteriormente, este último volvió a la realización de proyectos propios pero el ímpetu y el compromiso que estuvieron involucrados entre 1960 y 1964 ya eran parte del pasado.

A partir de 1965, el cine argentino se centraba en las figuras de Isabel Sarli, Palito Ortega y Sandro, entre los principales protagonistas. No fue hasta 1968, con el estreno clandestino del documental *La hora de los hornos* (Fernando “Pino” Solanas), que se vislumbró la posibilidad del renacimiento de un cine comprometido con el contexto nacional. Pero antes, en 1966, la dictadura de Onganía no hizo nada más que oscurecer el panorama. Los conflictos sociales a nivel nacional se intensificaron. La lucha contra el comunismo seguía en marcha, el peronismo continuaba proscrito y comenzaron a surgir conflictos laborales, principalmente con los despidos de trabajadores de los ingenios azucareros en Tucumán. En el cine, la censura recrudecía, excepto para las producciones industriales. Entre los que sobrevivieron a la mitad de la década se halla Leonardo Favio, el único representante de un cine artístico, independiente y al mismo tiempo, popular.

No iba a pasar mucho tiempo hasta que surgieran grupos determinados a retomar el compromiso social y político expuesto en la pantalla. Pino Solanas y Raymundo Gleyzer fueron los exponentes más reconocidos del *cine militante* que comienza a ver a luz durante esta época y contra todas las intenciones del poder político.

Conclusión

Es indiscutible que el mundo cambió a partir de 1945, siendo la Segunda Guerra Mundial, y particularmente en Holocausto judío, uno de los acontecimientos históricos que más han influenciado al globo y que más material ha producido, tanto teórico como artístico. Para entender la magnitud de este hito, podemos pensar en que la Declaración de los Derechos Humanos fue producto de esta masacre. El mundo cambió porque cambió la raza humana.

Pero en Argentina, la etapa signada por el horror estaba apenas comenzando. Las luchas sociales e ideológicas se apoderaron de la población toda. El ámbito cultural se hizo eco de estas luchas y tomó posiciones definidas, a favor o en contra. Al mismo tiempo, se inauguró en esta época una tercera postura, aquellos que tomaron una posición apolítica con respecto a sus obras. En este contexto se alimentó la guerra civil que finalizó abruptamente en 1976, con resultados aún más escabrosos (en el cine, Raymundo Gleyzer fue secuestrado en mayo de ese año y Pino Solanas salvó su vida exiliándose en Europa).

La intención de abordar al autor Manuel Antín y a sus contemporáneos, tiene que ver con recuperar aquellos elementos culturales residuales, de la Argentina de los '50 y '60, que no fueron valorados por sus contemporáneos pero que marcó un precedente para el cine argentino de los últimos años. Empezando por directores como Adrián Caetano y Pablo Trapero, que en los 90 empiezan a mostrar los suburbios y lo popular, tomando situaciones de su contexto y partiendo del compromiso, ya que se trataba de films de bajos recursos. Estos nuevos realizadores compartían con Kuhn, Martínez Suárez, Murúa y Feldman la mirada crítica y aguda sobre la realidad nacional y la vocación de realizadores por sobre los intereses comerciales de la producción.

También las posturas de Antín y Torre Nilsson fueron retomadas por los nuevos directores como Martín Rejtman (*Los guantes mágicos*, 2004), Damián

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Szifrón (*El fondo del mar*, 2003) y Lucrecia Martel (*La ciénaga*, 2001). Recuerdan a los `60, las historias basadas jóvenes de clase media desencantados y agobiados de la realidad.

Finalmente, debe recuperarse tanto a Manuel Antín como a Julio Cortázar como los artistas del hombre moderno. Ambos, desde la literatura y el cine fueron los voceros de una generación que debió hacer frente, no sólo a la realidad social y política determinada, sino que debió enfrentar sus propios fantasmas en el campo de lo personal. Esta postura alejada de la política, que ambos defendieron desde el arte, fue muy criticada en nuestro país pero cincuenta años después nos es posible recuperarla como una mirada alternativa sobre algunas cuestiones que aquejarán al hombre eternamente; pero que no eran urgentes durante el periodo entre finales de 1950 y principios de 1960.

FICHAS FÍLMICAS

La cifra impar, 1961.

Basado en el cuento “Cartas de mamá” de Julio Cortázar.

Guión adaptado: Arturo Cerretani.

Libro cinematográfico: Manuel Antín y Antonio Ripoll.

Producción: Axel Harding, Raúl Schön y Manuel Antín.

Dirección: Manuel Antín.

Intérpretes: Milagros de la Vega, María Rosa Gallo, Lautaro Murúa, Sergio Renán.

B/N: 85 minutos.

Circe, 1963.

Basado en cuento “Circe” de Julio Cortázar.

Guión adaptado: Julio Cortázar, Héctor Grossi y Manuel Antín.

Producción y dirección: Manuel Antín.

Intérpretes: Graciela Borges, Alberto Argibay, Sergio Renán, Walter Vidarte.

B/N: 80 minutos.

Intimidad de los parques, 1964

Basado en los cuentos “Continuidad de los parques” y “El ídolo de las Cícladas” de Julio Cortázar.

Guión adaptado: Raimundo Calcagno, Héctor Grossi y Manuel Antín.

Producción: Industria Peruana de Films S.A. y Producciones Manuel Antín S.R.L.

Dirección: Manuel Antín.

Intérpretes: Dora Baret, Francisco Rabal, Ricardo Blume.

B/N: 65 minutos.

BIBLIOGRAFÍA

CORTAZAR, Julio. “Circe”, en *Bestiario*. Buenos Aires; Alfaguara; 2004; pp. 63-78.

- “Continuidad de los parques” y “El ídolo de las Cícladas”, en *Final del juego*; Buenos Aires; Alfaguara; 2004; pp. 9-10, pp. 54-62.
- “Cartas de mamá”, en *Las armas secretas*; Buenos Aires; Alfaguara; 2004; pp. 9-28.

ESPAÑA, Claudio (Dir.) (2005). *Cine Argentino: Modernidad y vanguardias 1957-1983*; Fondo Nacional de las Artes; Buenos Aires.

GETINO, Octavio (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Ed. CICCUS; Buenos Aires.

HOBBSBAWN, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Ed. Crítica; Buenos Aires.

LONGONI, Ana. “¿Tucumán sigue ardiendo?”, en <http://www.arteamerica.cu/8/dossier/longoni>

LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (Ed.) (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Nueva Librería; Buenos Aires.

PEÑA, Fernando Martín (2012). *Cien años de cine argentino*. Ed. Biblos; Buenos Aires.

SARTRE, Jean Paul (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Ed. Edhasa; Buenos Aires.

SIGAL, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Punto Sur; Buenos Aires.

TERÁN, Oscar (1991). *Nuestros años sesenta*. Punto Sur; Buenos Aires.

Material filmico:

Documental: “Sociedad y cultura en los 60”. Programa del ciclo Historia de un país. Argentina Siglo XX. Canal Encuentro, en www.encuentro.gov.ar

Ficción: *La cifra impar*, 1961; *Circe*, 1963; *Intimidad de los parques*, 1964; dirigidas por Manuel Antín.