

Muñequita porteña y el encuentro con la historia del cine argentino

Pablo Ceccarelli*

Resumen: El presente artículo examina los casos de *Muñequita porteña* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1932), proyectada con música y doblaje en vivo, y el cortometraje *Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022), dos experiencias que pueden enmarcarse bajo la modalidad de “investigación-acción”, en tanto el momento reflexivo-evaluativo se integra con el de la intervención y los actores forman parte tanto del objeto como del sujeto de investigación. A partir de estas producciones se reflexiona sobre una serie de problemáticas alrededor del estudio y la enseñanza de la historia del cine argentino —en particular el período silente y su transición al sonoro— y las tensiones presentes en el cruce entre las disciplinas audiovisual (cinematográfica) y escénica (teatral).

Palabras clave: historia del cine, Argentina, transición al sonoro, teatro, archivo

Muñequita Porteña and the Encounter with the History of Argentine Cinema

Abstract: This article examines the cases of *Muñequita porteña* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1932), screened with live music and dubbing, and the short film *Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022), two experiences that can be categorized under the mode of “action research”, as the reflective-evaluative moment is integrated with that of the intervention and the actors are part of both the object and the subject. Based on these productions, we reflect on a series of problems surrounding the study and teaching of Argentina’s film history—particularly the silent period and its transition to sound—, and the tensions produced by the intersection between the audiovisual (film) and scenic (theatrical) disciplines.

Keywords: film history, Argentina, transition to sound, theater, archive

Muñequita porteña e o encontro com a história do cinema argentino

Resumo: Este artigo examina os casos de *Muñequita porteña* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1932), exibido com música e dublagem ao vivo, e do curta-metragem *Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022), duas experiências que podem ser enquadradas na modalidade de “pesquisa-ação”, pois o momento reflexivo-avaliativo está integrado ao da intervenção e os atores fazem parte tanto do objeto quanto do sujeito da pesquisa. A partir dessas produções, refletimos sobre uma série de problemas que cercam o estudo e o ensino da história do cinema argentino —particularmente o período mudo e sua transição para o som— e as tensões presentes na intersecção entre as disciplinas audiovisual (cinematográfica) e performática (teatral).

Palavras chave: história do cinema, Argentina, transição para o som, teatro, arquivo

Dime qué has hecho para preservar la tradición y te diré qué tan renovador eres. [...]

Dime qué has hecho para renovar la tradición y te diré que tan buen transmisor eres.

Paulo Antonio Paranaguá, 2015.

Entre 2019 y 2022 formé parte, como adscripto, de la cátedra de Historia del cine 1 (Facultad de Artes de la UNLP). Durante esos años, en paralelo, colaboré de manera cercana con Galpón Momo Teatro, un grupo independiente de investigación y producción en artes escénicas de La Plata.¹ No solo llevé a cabo el registro, asistencia de producción, difusión y/o exhibición de sus producciones desde la disciplina audiovisual, sino que también desarrollé un proyecto de largometraje documental sobre sus actividades delante y detrás de escena. Estos dos caminos, el de la cátedra y el del grupo, se encontraron en dos prácticas artísticas: la primera, la proyección de *Muñequita porteña* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1931) con música y doblaje en vivo en el 10° Festival REC (Festival de Cine de Universidades Públicas de La Plata)² y, la segunda, el cortometraje *Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022),³ pieza audiovisual que se convirtió en la entrega final de mi proyecto de adscripción a la materia. Estos antecedentes, a su vez, desembocaron en lo que es actualmente mi proyecto de Beca Doctoral de la UNLP, titulado *Operaciones del audiovisual en el teatro. Estudio de experiencias convivial, tecnovivial y liminal en un corpus de producciones del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata (2018-2021)*.⁴ Debido a esto, ambas experiencias pueden enmarcarse bajo la modalidad de la “investigación-acción”,

¹ Para mayor información sobre sus actividades, se puede visitar el sitio web <https://gmomoteatro.wixsite.com/gmomoteatro> [Fecha de consulta: 31 de Julio de 2023]

² Disponible para su visionado en <https://youtu.be/8cn7aCj-ZQc>.

³ Disponible para su visionado en <https://vimeo.com/754986225>.

⁴ El mismo tiene como tema principal el estudio sobre la intervención del dispositivo audiovisual en un conjunto de producciones teatrales realizadas entre 2018 y 2021 por este grupo de artes escénicas de la ciudad. El período elegido para la investigación coincide, como mencioné previamente, con mi participación en estas producciones, tanto en el contexto pre-pandémico de 2018-2019 como el pandémico de 2020-2021.

donde el momento reflexivo-evaluativo se integra con el de la intervención y “los actores forman parte tanto del objeto como del sujeto de investigación”.⁵

Este artículo se detendrá a examinar estos dos casos con el objetivo de reflexionar sobre una serie de problemáticas alrededor del estudio y la enseñanza de la historia del cine argentino, en particular el período silente y la transición al sonoro, y las tensiones presentes en el cruce entre la disciplina audiovisual (cinematográfica) y la escénica (teatral).

1.



Proyección de *Muñequita porteña* de 2019 en el auditorio de Sede Central de la Facultad de Artes de la UNLP. Fotografía del autor.

⁵ YNOUB, Roxana. *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica*. México: Cengage Learning, 2015, p. 129.

La proyección de *Muñequita porteña* de 2019, impulsada desde la cátedra de Historia del cine ¹, podría haberse tratado de cualquier actividad, si no fuera por dos razones: La primera es que se trata del primer film “enteramente hablado” del cine argentino. La segunda, paradójicamente, es que esas voces, junto con toda la banda sonora contenida en discos Vitaphone,⁶ se encuentran (hasta la fecha) perdidas. Por otra parte, esta no fue la primera vez que se realizó este evento: en el año 2017, ochenta y cinco años después de su estreno original, el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken organizó la proyección de la copia preservada en el marco del 19° BAFICI (Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires) con música de Fernando Kabusacki y Matías Mango y doblaje de Rosario Bléfari, Javier Drolas, Vanesa Maja y Pato Aramburu, ambos en vivo, a partir de diálogos reinventados por Santiago Loza y Ariel Gurevich.⁷ Este nuevo guión no buscaba replicar de manera sincronizada los posibles parlamentos de los personajes, sino construir con humor e ironía una polifonía de voces donde se parodien estereotipos sociales y epocales (roles de género y de familia, el tango, la ciudad de Buenos Aires, la figura del inmigrante, etc.) y también se introduzcan pasajes reflexivos metadiscursivos sobre la llegada del sonoro al cine argentino y el destino que le tocó al sonido de este largometraje en el futuro.

Para realizar nuevamente esta experiencia, dos años después en el 10° Festival REC,⁸ se decidió desde la cátedra que tanto el doblaje como la música fueran ejecutados por artistas pertenecientes al ámbito local platense. Fue así que se convocó, por un lado, a músicos provenientes del Conservatorio de Música Gilardo Gilardi, mientras que el doblaje corrió a cargo de los integrantes de Galpón Momo Teatro, conformado por Julián Poncetta (director del grupo en ese entonces), Rocío Passarelli, María Eugenia Bifaretti, Agustín Lostra, Gisela Campanaro, Germán Cuello y Carolina Vega.

⁶ Que convivió en los primeros años de la transición con el sistema Movietone, que llevaba incorporada la banda sonora en el celuloide.

⁷ Disponible para visionar en <https://youtu.be/IJhaZvZCtxI>.

⁸ Previamente, en septiembre de 2017, se repitió el evento con el mismo elenco en el 24° *Festival de Cine Latinoamericano de Rosario*.

La nueva versión presentó algunas variaciones respecto a la función original del BAFICI: en cuanto al espacio elegido, se pasó de una sala de cine con butacas en disposición escalonada a un auditorio con tarima y un escenario donde la pantalla se erigía elevada y destacada. Por otra parte, mientras que los actores y actrices en 2017 se encontraban frente al público pero dándole la espalda, en 2019 estos se situaron en un sector lateral con una orientación de perfil hacia los espectadores. Sumado a esto, se utilizó un vestuario de carácter más formal, casi de gala, frente a uno más casual, logrando que su presencia en el espacio tenga mucha más predominancia a la hora del doblaje. En contraposición, los músicos en la nueva versión se vieron forzados, por cuestiones edilicias, a ubicarse detrás de la pantalla. Esta invisibilización de la fuente instrumental produjo, curiosamente, que el acompañamiento musical tuviera una mayor integración a la imagen proyectada. Sin embargo, en sentido contrario, la diferencia más significativa con respecto a la proyección de 2017 fue la incorporación de una pieza de baile ubicada al costado de la pantalla, en la secuencia donde el personaje de Esther canta *Pero yo sé* de Azucena Maizani, otorgándole así un carácter más escénico y “expandido” a esta nueva versión. Por ende, más que una “restitución”, en esta versión podemos encontrar una reunión, un “encuentro” con este film desde el contexto contemporáneo.

Es importante destacar que uno de los principales objetivos de este espectáculo, en el marco de un festival destinado, en mayor medida, a un público universitario local y con una propuesta de carácter interdisciplinar, fue acercar a estudiantes, docentes y público en general a uno de los temas desarrollados en el programa de Historia del cine 1:⁹ la transición del cine mudo al sonoro en Argentina (y otros países) entre fines de la década del 20 y principios del 30.

⁹ Que abarca desde los antecedentes previos al cinematógrafo Lumiere en Francia en 1896 hasta finales de la década del 1930, con el inicio de la segunda guerra mundial.



Secuencia de baile durante la proyección de *Muñequita porteña* de 2019. Fotografía del autor

En las clases, a la hora de abordar este período, se hace especial hincapié en algunas aclaraciones: en principio, se menciona que antes del estreno de films (supuestamente) inaugurales del sonoro, como *Muñequita porteña* en nuestro país o *The Jazz Singer* (*El cantante de Jazz*, EE. UU., Alan Crosland, 1927), hubo varias experiencias con sonido sincronizado tanto en cortometrajes como largometrajes de manera parcial, añadiendo música y/o efectos sonoros o introduciendo figuras populares de la música interpretando canciones. En el caso particular de Argentina, podemos encontrar ejemplos en las *actualidades* o en el film *Mosaico criollo* (Argentina, Eleuterio Iribarren, 1929). Por esto mismo, y como indica su afiche, la película de Ferreyra sería el primer largometraje argentino completamente hablado mediante la sincronización de discos Vitaphone. A su vez, se menciona como el cine mudo nunca fue del todo silente, ya que

Las películas nunca se proyectaban en silencio, sino con distintos acompañamientos musicales, efectos sonoros, actores que recitaban diálogos detrás de la pantalla, cantantes que interpretaban canciones e incluso en los primeros años, un narrador que acompañaba el film para facilitar su comprensión y que habitualmente realizaba comentarios cómicos.¹⁰¹¹

Producir este encuentro de los estudiantes (y otros espectadores en general) con el período del cine mudo y la transición al sonoro en Argentina sirve también para remover del olvido una etapa que, en ocasiones, se considera “un mero preludeo a la historia ‘real’ que llega con el sonido sincrónico”.¹² Así, por ejemplo, “en la *Historia del cine argentino* de Domingo Di Nubila [...] el período silente se denomina ‘Pre-historia’, mientras que el cine sonoro, tratado con mucho mayor detalle, se denomina ‘historia’”.¹³ Un caso más reciente es el del escocés Mark Cousins, autor del libro *Historia del cine*, que sirve a su vez como base para la serie documental *The Story of Film: An Odyssey (La historia del cine: Una odisea, Reino Unido, Mark Cousins, 2011)*. Más allá de su valioso rescate del cine realizado en el continente africano y asiático, salta a la vista una declaración en la introducción de su libro que reza:

Si el trabajo de los cineastas de un determinado país o continente no aparece en ningún capítulo no es porque nos hayamos olvidado de él, sino que puede deberse a dos razones: que no se hayan producido películas en el mismo durante ese período, o bien que los filmes realizados respondan a meras fórmulas repetitivas sin interés.¹⁴

¹⁰ LEVINSON, Andrés. “La imagen presente”. En: Cappa, Carolina del Valle (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, 2019, p. 32.

¹¹ Sin embargo, muchas veces los estudiantes, en sus trabajos prácticos, analizan la música de las películas del periodo silente como un elemento de su propuesta estética. Por lo cual es necesario hacer una aclaración sobre la aclaración: se debe diferenciar, por un lado, lo que es un análisis en torno al dispositivo de proyección de esta época, y por otro, un análisis del lenguaje de las obras, donde la música incluida en las copias no forma parte del *texto* en sí, ya que estas han sido incluidas con posterioridad. Una excepción a esto sería, por ejemplo, el cortometraje *Disque 957* (Francia, Germaine Dulac, 1928), elaborado a partir del Preludio N° 5 y N° 6 de Chopin.

¹² DE LOS REYES, Aurelio y David M.J. Wood. “Introducción”. En: De los Reyes, Aurelio y Wood, David M.J. (coord.). *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015, p. 11.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ COUSINS, Mark. *Historia del cine*. Barcelona: Blume, 2005, p. 16

¿Repetitivas con respecto a qué y a quiénes? ¿Bajo qué criterio estas carecerían de interés? ¿Eso implica el descarte instantáneo de una etapa y una región como la del cine de Argentina y Latinoamérica? Con esta formulación, Cousins práctica no sólo una declaración falaz cuando habla de “ausencia de producción”, de un “desierto” habitado (o conquistado) posteriormente, sino también una visión totalmente sesgada cuando habla de “fórmulas repetitivas sin interés”, en un estudio de principios del siglo XXI que se auto-adjudica como original, renovador y/o corrido de las historias del cine tradicionales.¹⁵

2.

Para proceder a analizar las tensiones al interior del cruce entre cine y teatro, es necesario retomar algunas categorías propias de la filosofía del teatro y desarrolladas, principalmente, por Jorge Dubatti, que propone tres tipos de experiencias, culturas y/o paradigmas: “convivial”, “tecnovivial” y “liminal”. La primera de estas se define como la “reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en presencia física, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana”¹⁶ mientras que la segunda sería “la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica”.¹⁷ Esta categoría puede subdividirse a la vez en un tecnovivio interactivo, en el cual se produce el vínculo o conexión entre dos o más personas a distancia (como en el caso de las conversaciones por teléfono, *chat* o videollamada), y uno monoactivo, donde no

¹⁵ Solo para agregar un caso de incoherencia aún más reciente y local: con el lanzamiento de la *Encuesta de cine argentino*, organizada por las publicaciones *Taipei*, *La vida útil* y *La tierra quema*, salieron una serie de notas en distintos medios. En una de ellas, publicada en el portal *Infobae*, el autor comenta que *La Ciénaga* (Argentina, Lucrecia Martel, 2001) se convirtió en “la mejor película argentina de todos los tiempos que, se sabe, en el caso del cine en general se remontan a la llegada del siglo XX y a la Argentina en particular a 1933, cuando se estrenó *¡Tango!* (sin contar el cine mudo anterior)” [Las cursivas son mías]. <https://www.infobae.com/cultura/2022/11/18/buenas-noticias-para-el-cine-la-mejor-pelicula-argentina-es-de-lucrecia-martel-y-scorsese-regreso-a-la-pantalla-grande/> [Consulta el 27 de julio de 2023].

¹⁶ DUBATTI, Jorge. “Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos”, *Rebento*, n. 12, enero/junio de 2020, p. 14.

¹⁷ DUBATTI, Jorge. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n. 9, 2015, p. 46.

se establece diálogo de ida y vuelta sino la relación con una máquina o con el objeto producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado (como el libro, el cine, la televisión o la radio). Finalmente, la experiencia liminal es aquella donde se registran “cruces, hibridez y mezcla, yuxtaposición, intercambio o comunidad entre convivio y tecnovivio [...]”,¹⁸ que se expresa, por ejemplo, en la presencia cotidiana de los aparatos tecnológicos digitales en las reuniones con otras personas, los viajes retratados en redes sociales o los eventos multimediales en vivo.

Según Dubatti, la base ontológica del teatro está determinada por la existencia de convivialidad. De allí que:

En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede y, en tanto cultura viviente, no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras in vitro, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros filmicos, transmisiones por internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo.¹⁹

Más allá de ciertos cuestionamientos, algunas de estas concepciones de la filosofía del teatro son útiles para despegarnos de determinadas nociones provenientes de estudios canónicos de la historia del cine. Una de ellas, por ejemplo, es la del “teatro filmado”, que vincula lo teatral al uso de la cámara fija, el encuadre general y la equivalencia del plano a la escena en el cine silente de ficción de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Esta caracterización construye un punto de vista fijo del espectador desde la posición frontal “a la italiana”, dejando de lado otras disposiciones del público con respecto al espacio escenográfico. El término, además, retorna con la caracterización de algunas de las primeras películas sonoras donde, a partir de las limitaciones técnicas de registro, se presenta un uso excesivo de diálogo,

¹⁸ DUBATTI, Jorge. “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)”, *Avances*, n. 30, 2021, p. 316.

¹⁹ DUBATTI, *op. cit.*, 2015, p. 45.

el estatismo de la cámara (que abandona la experimentación de la década del 20) y la puesta en escena concentrada en estudio. De forma tal que, como menciona Santiago González Cragolino, “el tradicional insulto cinéfilo es injusto con la infinita variedad de expresiones teatrales”,²⁰ como pueden ser las vanguardias soviéticas de principios de siglo, cuyas teorías sobre el cine y el montaje fueron influenciadas en parte por experiencias teatrales, o también otras rupturas como las de Brecht, Piscator o Meyerhold, que fueron contemporáneas al conformación del cine sonoro. A pesar de esto, el cine de los 30 dirigió su mirada a aquellas formas más tradicionales.

Jorge Sala, en su libro *Escenas de ruptura: relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*, comenta cómo, al revisar nuevamente la tradición de estudios sobre el cine argentino, encuentra que

cuando las investigaciones se enfrentan al problema de la relación entre dos artes lo hacen interesados mayoritariamente en el lugar destinado al examen de las transposiciones que el cine efectuó sobre un conjunto de *obras dramáticas*. [...] subsumir los intercambios teatrales y cinematográficos a operaciones de este tipo implica comprimir aquello que se reconoce como parte de lo teatral exclusivamente al universo de piezas pautadas por la formulación de textos dramáticos. La visión parcial de lo teatral elimina un conjunto de prácticas carentes de una dramaturgia de tipo literaria o en la que estos constituyen un dato secundario con relación a la supremacía que asume la puesta en escena, el espectáculo.²¹

El autor determina tres momentos donde se asumieron con mayor intensidad los cruces de ambas disciplinas:

1. los primeros años del siglo XX, en los que el cine se hallaba formulando a tientas sus propios mecanismos de representación.
2. la década del treinta, con la llegada del sonoro, en los prolegómenos de la gestación del modelo clásico-industrial de producción.

²⁰ Expresado en su artículo “Los premios: 1951”. Disponible en: <http://www.conlosojosabiertos.com/los-premios-1951/> [Acceso: 31 de julio de 2023]

²¹ SALA, Jorge. *Escenas de ruptura: relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2020, pp. 19-20.

3. los años inmediatamente posteriores a la crisis de este modelo, los mismos que representan los primeros pasos de la modernidad cinematográfica.²²

En el primero de estos momentos, el cine era despreciado por las élites culturales, que lo veían como un mero divertimento o una curiosidad científica. Para buscar su legitimidad dentro del universo artístico, la industria buscó en el teatro (al igual que en la literatura) una tradición preexistente donde asentarse para la producción de sus primeras ficciones. Por una parte, adaptando obras teatrales consagradas y tomando como modelo el género del *Film d'art* europeo, pero también obras del teatro de variedades u otros géneros populares.

La llegada del cine sonoro tendría como consecuencia la entrada a las películas de estrellas del teatro, la música y la radiodifusión. En esta etapa, cinematografía y radiofonía consolidaron una alianza donde compartieron géneros, personalidad y profesionales, siendo casi “un subproducto de estrellas, argumentos y programas radiofónicos”²³ y donde una productora como Lumiton fue fundada por pioneros de la radiodifusión. Pero además de esta unión productiva, la consolidación de los principales géneros, como el melodrama y la comedia, parten de la tradición teatral latinoamericana, apropiando y nacionalizando ciertos elementos e incorporando la música, como el tango y el bolero, que funciona como factor de transculturación donde se absorbe la cultura de la canción popular. De esta manera, tanto en *Muñequita porteña* como parte de la filmografía de Ferreyra, el tango fue “lo que el expresionismo o el romanticismo fueron al cine mudo alemán: un universo homogéneo, con identidad propia y, sobre todo, representativo de un ‘estado del alma’, de un sentir porteño”.²⁴

²² *Ibid.*, pp. 34-35.

²³ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003, p. 87.

²⁴ PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos. 2012, p. 25.

El tercero de estos momentos de cruce disciplinar en Argentina y Latinoamérica se diferencia de los otros a partir de una lógica de *legitimidad horizontal*, donde los cineastas observaron a sus colegas teatrales como pares y no como *hermanos mayores*, provocando así una trama de asociaciones, préstamos y reciprocidades interdisciplinarias entre ambos universos:

Tanto el teatro nacionalista como las obras de Nelson Rodrigues alimentan el *Cinema Novo* brasileño. Las novedosas dramaturgias del teatro independiente porteño estimulan el Nuevo Cine Argentino. En Cuba, la búsqueda dramática del cine posrevolucionario encuentra sus antecedentes en Teatro Estudio (1958), así como los balbuceos prerrevolucionarios se habían inspirado en figuras del viejo Teatro Alhambra. En Venezuela, Román Chalbaud, precursor del auge productivo de los setenta, tiene un pie en el teatro y el otro en el cine, así como José Ignacio Cabrujas está entre la nueva dramaturgia teatral y la invención de una dramaturgia televisiva. En Colombia, el Teatro Experimental de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura, crece en el mismo ambiente que el cineclub del crítico y escritor Andrés Caicedo (integrante del TEC) y los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo. En cambio, en México, las dificultades de renovación de la pantalla quizás tengan correlación con el escaso o tardío dinamismo en las tablas.²⁵

Pero más allá de las particularidades de cada etapa, el factor común es que los cruces disciplinares aparecen en momentos de crisis, de “cimbronazos en las transformaciones tecnológicas, económicas y estéticas”.²⁶ Lo que da pie al siguiente caso, ubicado en otro momento de fractura ocurrido en el presente inmediato.

3.

Sombras | Espejos fue la conclusión, la síntesis de dos procesos atravesados por la pandemia y el aislamiento: por una parte, el accidentado e inconcluso proyecto de largometraje documental sobre Galpón Momo Teatro, y por otro, la adscripción a la cátedra de Historia del Cine 1, siendo este *ensayo audiovisual* parte del informe final de esta etapa en la materia.

²⁵ PARANAGUÁ, *op. cit.*, p. 77.

²⁶ SALA, *op. cit.*, p. 39.



Fotograma de *Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022)

Este comienza, efectivamente, con las imágenes de un ensayo: los integrantes del grupo en 2019 recitan los diálogos del nuevo guión de Loza y Gurevich para *Muñequita porteña* frente a la proyección en una habitación a oscuras, mientras los músicos, en fuera de campo, improvisan con bandoneón, guitarra y percusión. Los actores y actrices leen en voz alta, hacen gestos, se ríen entre ellos y se conmueven al darle una nueva voz a esas imágenes del pasado forzadas a quedar mudas. De repente, la imagen se detiene con el sonido de un teclado. Un fotograma distorsionado de una de las actrices queda congelado en la pantalla y Eugenia Bifaretti,²⁷ una de las integrantes del grupo, se convierte en este instante en la protagonista de la película.

Suena el *ringtone* de un celular y, a continuación, los chirridos de una silla y los roces de los movimientos de una persona que agarra el artefacto. Unos mensajes de texto se imprimen sobre la imagen aún detenida junto a una fecha: 31 de marzo de 2021. Euge (tal como aparece su nombre en las líneas de diálogo escritas) se disculpa por no haber

²⁷ María Eugenia Bifaretti es actualmente becaria doctoral (Conicet, UNLP) y compañera dentro del Grupo de Estudios en Artes Escénicas (GEAE, IHAAA, FDA, UNLP). Su proyecto de investigación *Discursos para una historia de las artes escénicas platenses: archivos personales, afectos y formas documentales* aborda la problemática sobre las formas posibles de historizar, recuperar y/o archivar las prácticas escénicas en tanto acontecimientos efímeros. A ella le agradezco su generosidad para compartir el texto que dio origen al cortometraje *Sombras | Espejos*, los intercambios alrededor de algunos puntos en contacto de nuestros temas de investigación y el aporte de material bibliográfico sobre performance y su documentación para mi investigación.

enviado sus audios para el documental de Galpón Momo Teatro. Le cuesta contestar las preguntas. La “fractura”²⁸ del grupo, aquel que veíamos al comienzo, aún es demasiado reciente. Sin embargo, ella se ofrece a relatar en un mensaje de voz lo sucedido con una escena que hizo el año anterior. Esta escena a la que hace referencia Eugenia es una de las que forman parte de *Trasnoche*, una serie de unipersonales breves transmitidos a la medianoche por vivo de Instagram a mediados de 2020, en el medio de la pandemia.²⁹



Fotograma de *Sombras / Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022)

²⁸ A principios del año 2021, durante la realización del largometraje documental y el cortometraje, la conformación del grupo que integró Galpón Momo Teatro desde 2018 se disolvió sin haberse difundido públicamente. Los dos miembros fundadores del colectivo en 2013, Julián Poncetta y Rocío Passarelli, retomaron esta marca identitaria en 2022, generando nuevas producciones con otros integrantes. Estos cambios en la conformación del colectivo durante la producción del cortometraje hizo que en este diálogo, parcialmente ficcionalizado, se cambiara la palabra “disolución” por “fractura” para representar mejor la inestabilidad de estos años.

²⁹ La pandemia y las medidas de aislamiento plantearon todo un desafío para la actividad teatral, que debió prescindir del convivio entre público y artistas mencionado por Dubatti. En este momento de crisis mundial, el teatro debió buscar al audiovisual para poder continuar con sus actividades para el público. En el caso particular de Galpón Momo Teatro, el ciclo *Trasnoche* fue una manera de adaptar los recursos actorales y escénicos al formato multimedial de las redes sociales a partir del uso de los dispositivos móviles de los propios actores y actrices en sus espacios domésticos. A su vez, al momento de la transmisión, el público podía interactuar desde el *chat*, insertando comentarios tanto en el desarrollo de la escena como al final durante el saludo y los comentarios del/la actor/ actriz. Inicialmente, estas iban a estar disponibles solo durante 24 horas en las historias de Instagram para luego desaparecer, pero finalmente se decidió que se incluyera, para verse en diferido, dentro del mosaico de publicaciones del grupo en su *feed*.

A partir de esto, el cortometraje va reconstruyendo y entrelazando una serie de sucesos azarosos. Eugenia realiza su actuación a través de un vivo de Instagram y, en un afán compulsivo por las grabaciones de pantalla durante la pandemia (ya sea por resguardo o por pura intención pirata) y a pesar de que el video iba a quedar luego publicado, el evento es grabado por mi parte desde una computadora de escritorio mediante el software OBS Studio. Al día siguiente, como venía sucediendo con las anteriores presentaciones del ciclo, el video aparece en el *feed* de la cuenta de Galpón Momo Teatro. Sin embargo, lo que se observa en la previsualización es que la imagen se encuentra invertida. Esto que en un principio parecía un detalle curioso, termina cobrando relevancia cuando un tiempo después, a partir de una conversación personal con otros miembros del grupo, ellos revelan que Eugenia había realizado y grabado la escena una segunda vez porque la transmisión en vivo no había podido guardarse. Por ende, en ese disco de almacenamiento, por más o menos destacado que pudiera ser para la historia de los archivos, por más ingenuo que fuera el desafío a las lógicas fugaces y provisorias de las redes sociales, lo que se estaba conservando era un material que se consideraba perdido.

De esta manera, las imágenes de *Muñequita porteña* (con su sonido ausente) conviven en la (multi)pantalla con esta escena recuperada de *Trasnoche*, mientras la voz de Eugenia relata las memorias de este extravío y lo que ella denomina, como impulso para realizar por segunda vez la escena, “archivo de la acción”. Uno de los principios rectores que articula todos estos elementos es la idea de la “interrupción”: de los lazos, de proyectos, películas o paradigmas. A su vez, también funciona como recurso formal dentro del montaje, que separa por corte directo y de manera brusca secuencias, planos, diálogos, sonidos, estructuras, formatos y encuadres. Y con toda interrupción, lo que se produce es el “desvío”, el volantazo: la película (el proyecto original y el propio cortometraje) comienza teniendo un protagonista colectivo (el grupo) que luego se convierte en una individual, transformándose así en el intercambio entre una actriz-investigadora con un realizador-montajista en la isla de

edición. Lo que comienza siendo un registro transparente pasa a revelar su dispositivo: en una primera instancia, un montaje que se construye a medida que avanzan los eventos de la película, y luego, en el final, una grabación dentro de otra grabación. Un teatro de sombras en crudo que muta, como la tachadura de su título, en un juego de espejos, en sintonía con la imagen del OBS que aparece en ese auto-pirateo final. Y en este proceso se manifiesta también el acto de “desdoblamiento”, de original y copia, de múltiple versión que se repite, pero nunca es igual: las versiones de *Muñequita porteña* de 1931, la del BAFICI de 2017 y la del Festival REC de 2019, las dos escenas de *Trasnoche*, la canción *Pero yo sé* de Azucena Maizani, interpretadas en esta ocasión por Rosario Bléfari y Gisela Campanaro (del grupo de artes escénicas).

La “interrupción”, el “desvío” y el “desdoblamiento” se conjugan en la obra bajo la órbita de la “fragmentación”: de los cuerpos y las pantallas en pandemia, de imagen visual y sonora, de actriz y público. Pero también bajo la órbita de la “ausencia”. De cómo recuperar, aunque sea por unos instantes y de manera diferente, aquello que se encuentra (o alguna vez estuvo) perdido. Las voces de *Muñequita porteña*, la *performance* de Eugenia, el fallecimiento de personalidades como Rosario Bléfari, los grupos que se disuelven o los eventos presenciales suspendidos temporalmente durante el período más estricto de aislamiento.

De esta manera, *Sombras | Espejos* se sostiene bajo la idea de crisis que expresa Rick Altman, quien afirma que no se deben considerar las interrupciones y los desvíos como “casos especiales en espera del restablecimiento del reposo”,³⁰ sino que “hay que partir de la crisis, ver en ella el modelo a través del cual todo el sistema debe ser comprendido”.³¹

³⁰ ALTMAN, Rick. “Otra forma de pensar la historia (del cine). Un modelo de crisis”, *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n. 22, 1996, pp. 8.

³¹ *Ibid.*

4.

A partir de lo desarrollado, se pueden barajar algunas reflexiones sobre la documentación y el archivo dentro del cine y el teatro desde la órbita de la *performance*. Desde un punto de vista ontológico, la *performance* no solo se da por “la co-presencia corporal de los actores y espectadores, mediante su encuentro e interacción”,³² sino también porque lo que sucede en la misma es transitorio y efímero. El teatro está integrado al cuerpo en vivo y “en la medida en que es performativo, parece resistirse a los restos”.³³

Sin embargo, el cine, invento que surge en la “época de la reproductibilidad técnica”,³⁴ también posee un carácter efímero en relación a su condición de espectáculo, de acontecimiento. De allí que podamos establecer un nuevo puente entre las representaciones performáticas actuales y el denominado cine de atracciones. Esta categoría fue impulsada en la década de 1970 por Noel Burch, Tom Gunning, Barry Salt y Andre Gaudreault, quienes cuestionaban la idea de un cine primitivo o pre-cine, marcando la importancia de “volver a mirar esos films desde una perspectiva historicista y no evolutiva, ya que el cine, señalaron, no nació necesariamente para contar historias [...] aunque haya sido esta forma la que se impuso a lo largo del siglo XX”.³⁵ De esta forma, y “a diferencia de lo que sucedería más adelante, donde cada proyección replica la precedente y la posterior, en la época muda cada una era única e irrepetible porque en definitiva se trataba de un espectáculo en vivo que desplegaba todo su potencial en el momento de la presentación”.³⁶

³² Cit. en AYERBE, Nerea. “Documentando lo efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, n. 3, 2017, p. 554.

³³ SCHNEIDER, Rebecca. “El performance permanece”. En: Taylor, Diana, y Marcela Fuentes (eds.). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica de México, 2011, p. 224.

³⁴ BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 15-58.

³⁵ LEVINSON, *op. cit.*, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 32.

En el teatro y las artes escénicas, al estudiar la captura de un acontecimiento que desde su concepción tiene una condición efímera, se debe desplegar un conjunto de estrategias para la reconstrucción del “hecho escénico originario”,³⁷ que incluye el relevamiento de fuentes primarias y secundarias: documentos escritos, referencias visuales y bibliográficas, guiones literarios, registros tanto fotográficos como audiovisuales de ensayos y obras, reseñas, entre otras. De igual manera, los historiadores del cine han tenido que recurrir a este mismo conjunto de estrategias, investigando la documentación no-fílmica, sobre todo a la hora de estudiar gran parte del período mudo en Argentina y Latinoamérica, “consumido por el fuego y el tiempo o transformado en peines”.³⁸

No obstante, hay una exigencia cada vez mayor no solo por acceder al visionado de las películas, sino por restaurarlas para acercarlas lo más posible a su formato original, junto con las posibilidades que ofrece el digital para ver, rever y detener los films para su análisis:

Aunque la historiografía integre las diversas dimensiones del fenómeno cinematográfico, el acceso a las películas sigue siendo percibido a la vez por los especialistas y por los simples espectadores como el medio privilegiado de conocimiento. Es más: para el investigador, el acceso implica no ya una sola visión, sino la disponibilidad para volver al mismo filme cada vez que sea necesario. Resulta un atrevimiento escribir en base a viejos recuerdos u opiniones de terceros. En lugar de una gira, como en tiempos de Georges Sadoul, exigimos repetidos viajes; en lugar de un pase, sentimos la necesidad de disponer de una copia.³⁹

En una entrevista realizada durante la pandemia a Fernando Martín Peña,⁴⁰ el historiador y archivero discute la implementación de normas de derecho de autor y dominio público para la transmisión de películas en Youtube a partir de su

³⁷ RADICE, Gustavo. “Caja de herramientas: investigación en artes escénicas”, *El Anzuelo*, n. 4, 2021, pp. 93-100.

³⁸ PARANAGUÁ, *op. cit.*, p. 35.

³⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁰ Disponible para su visionado en la cuenta de youtube de Fancine: <https://youtu.be/A12C8RQ9JQA>

experiencia dentro del ciclo *Filmoteca Online*. Allí Peña afirma que las películas no se han perdido por culpa de los coleccionistas y los piratas. Todo lo contrario, se han salvado gracias a ellos. Para demostrar esto, toma el ejemplo de *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu*, Alemania, Friedrich W. Murnau, 1922), ya que en su momento se ordenó destruir el negativo porque sus autores plagiaron la historia original de *Drácula*, la novela de Bram Stoker de 1887, cambiando los nombres de los personajes. Ante esto, y a partir de la pérdida de un juicio, se ordenó destruir el negativo. ¿Cómo es que hoy en día podemos ver este film fundamental del cine mudo alemán? Porque un pirata realizó una copia sin autorización. Esto mismo sucedió con el caso de varias empresas que, con la llegada del sonoro y la convicción de que ya eran obsoletas, desecharon su catálogo de films silentes. En definitiva, fueron los coleccionistas y piratas, que ilegalmente se quedaron con copias de las películas, los responsables de resguardar parte del patrimonio cinematográfico que tenemos hasta el día de hoy.

Nunca es tarde para repetir, una y otra vez, que Argentina no posee, hasta la fecha, una Cinemateca Nacional donde no solo se puedan conservar los films, sino también poder acceder al visionado de los mismos. La pérdida y el olvido de nuestro patrimonio cinematográfico ha sido una causa compartida tanto por las dictaduras como por los gobiernos democráticos, “aquellas por su vocación de suprimir el disenso y éstos por la incapacidad para poner en práctica políticas de largo plazo en materia de preservación”⁴¹. La ausencia de una auténtica cinemateca provoca, en consecuencia, las iniciativas de una “cinemateca clandestina” desperdigada que sostiene, a partir de la acumulación y distribución películas en discos duros, plataformas de streaming y servidores de almacenamiento en la nube, una precaria pero necesaria preservación y difusión de nuestro patrimonio cinematográfico por vías alternativas para visibilizar esa deuda.

⁴¹ PEÑA, *op. cit.*, pp. 11-12.

5.

Las experiencias compartidas en este artículo, bajo la modalidad de la investigación-acción, son también un aporte para este patrimonio. Una manera de actuar performáticamente sobre la historia del cine. De conversar con el archivo para darle nuevamente cuerpo y presencia en el presente. Para revelar que donde algunos ven un desierto en la historia, una cinta de película velada sin información, en realidad hay una imagen latente capaz de recuperarse bajo el compromiso y el deseo de que nos hable nuevamente.

Que el cine, como experiencia tecnovial, sea reproducible, no quiere decir que sea permanente o inmutable. Por el contrario, su materialidad (ya sea fílmica, magnética o digital) tiene asimismo una condición inestable y efímera que tiende a su pérdida y su degradación. Debido a esto, podemos también considerarlo un acontecimiento, un acto fantasmal. Y por ello, en los casos mencionados, el archivo cinematográfico se nos presenta no como información sobre el acontecimiento, sino como propulsor para un “encuentro fenomenológico”⁴² con la historia del cine argentino.

La memoria no es lo mismo que la recuperación instantánea del pasado. Es el proceso mismo de re-presentación del pasado, es un proceso de conocimiento, es una experiencia en el sentido más profundo del término. Existe memoria cuando los instrumentos de preservación de lo efímero son capaces de devolvernos la experiencia o al menos el discurso que la experiencia contiene. Existe memoria cuando se establece un diálogo en el presente con el discurso o la experiencia del pasado. Ese diálogo sólo es posible desde la práctica.⁴³

Si parte del cine producido en Argentina fue marginado por la historiografía hegemónica, olvidada su importancia por su propia nación y perdido su patrimonio tanto por dictaduras como por negligencia democrática, lo que se debe hacer es

⁴² Cit. en AYERBE, *op. cit.*, p. 565.

⁴³ SÁNCHEZ, José Antonio. “La documentación y la memoria de lo efímero”, ponencia presentada en el *Encuentro Iberoamericano de Archivos de Artes Escénicas*, Plataforma y Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas, Centro Cultural Teatro Solís / IMM, Montevideo, 19 de noviembre de 2008, p. 10.

reavivar su fuego interno. Y volver a sentir el calor de su voz en una gran fogata, un ritual que vuelva a reunirnos colectivamente con su historia.

6.

A modo de posfacio, durante el proceso de finalización de este artículo en el mes de noviembre de 2023, dos sucesos irrumpen en la escritura: el primero, la victoria electoral en Argentina de un proyecto conservador neo-fascista, que ya anticipa sin asumir sus intenciones de ajustar, recortar y suspender una gran mayoría de avances conseguidos desde el estado, promoviendo además un panorama de violencia frente a cualquier reclamo o disidencia hacia su plan social, cultural y económico. Una propuesta, como sucedió a finales de 2015, que se disfraza de cambio, pero que simplemente planea retomar (de manera más rápida y despiadada) viejas políticas ya aplicadas, incluso con rostros conocidos pero disimulados bajo nuevas máscaras. De más está decir que toda expectativa por el futuro del patrimonio cinematográfico argentino será aún peor que en la actualidad.

La segunda noticia, un poco más estimulante, es que en una de las revisiones (a ciegas) para este artículo, la persona encargada de la evaluación comentó que en una charla reciente el investigador Sebastián Yablón (integrante del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y uno de los responsables de la investigación que resultó en la exhibición de *Muñequita Porteña* en el BAFICI 2017) sostuvo que los discos del film se encuentran alojados en la Fundación Cinemática Argentina, aunque nunca se ha podido acceder a ellos.

Los tiempos de entrega de este artículo y el contexto actual imposibilitan cualquier iniciativa profunda de mi parte para comprobar la existencia de los mismos y la predisposición de la institución para su consulta. Pero en el hipotético caso de que esto sea efectivo, de que los discos que se creían perdidos salieran a la luz, ¿eso significa que las experiencias producidas (la proyección con doblaje en vivo y el

cortometraje) y las reflexiones desarrolladas en este texto perderán vigencia y carecerán de todo sentido?. De ningún modo.

Simplemente será, como ocurrió con la escena de *Trasnoche* que repitió Eugenia Bifaretti, una suerte de nueva pieza en el relato de *Sombras | Espejos*, que se continuará montando en tiempo real. Una prueba, vista desde el futuro, de las convicciones, iniciativas y reclamos que se impulsan para mantener vivo el encuentro con la memoria del arte y la cultura incluso en condiciones adversas.

Porque a pesar de todos los avances y retrocesos que ocurrieron (y seguirán ocurriendo) en la historia de nuestro país, nada será en vano.

Nada está perdido.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick. “Otra forma de pensar la historia (del cine). Un modelo de crisis”, *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n. 22, 1996, pp. 6-19.
- AYERBE, Nerea. “Documentando lo efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, n. 3, 2017, pp. 551-572.
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 15-58.
- COUSINS, Mark. *Historia del cine*. Barcelona: Blume, 2005.
- DUBATTI, Jorge. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n. 9, 2015, pp. 44-54.
- _____. “Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos”, *Rebento*, n. 12, enero/junio de 2020, pp. 8-32. Disponible en:

<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503>

[Acceso: 31 de julio de 2023]

_____. “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)”, *Avances*, n. 30, 2021. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515> [Acceso: 31 de julio de 2023]

DE LOS REYES, Aurelio y David M.J. Wood. “Introducción”. En: De los Reyes, Aurelio y Wood, David M.J. (Coord.). *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015, pp. 9-19.

LEVINSON, Andrés. “La imagen presente”. En: Cappa Carolina del Valle (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, 2019, pp. 29-46.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.

RADICE, Gustavo. “Caja de herramientas: investigación en artes escénicas”, *El Anzuelo*, n. 4, 2021, pp. 93-100.

SALA, Jorge. *Escenas de ruptura: relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2020.

SÁNCHEZ, José Antonio. “La documentación y la memoria de lo efímero”, ponencia presentada en el *Encuentro Iberoamericano de Archivos de Artes Escénicas*, Plataforma y Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas, Centro Cultural Teatro Solís / IMM, Montevideo. 19 de noviembre de 2008.

SCHNEIDER, Rebecca. “El performance permanece”. En: Taylor, Diana, y Marcela Fuentes (eds.). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica de México, 2011.

YNOUB, Roxana. *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica*. México: Cengage Learning, 2015.

Fecha de recepción: 1 de agosto de 2023

Fecha de aceptación: 26 de noviembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/lrfnnkoay>

Para citar este artículo:

CECCARELLI, Pablo. “Muñequita porteña y el encuentro con la historia del cine argentino”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 119-141. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/451>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Pablo Ceccarelli** es Licenciado y Profesor en Artes Audiovisuales (FDA, UNLP). Trabaja actualmente como Becario Doctoral en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA, FDA, UNLP). Se ha desempeñado como docente entre 2016 y 2022 en el curso de ingreso dentro de la materia Introducción a las Artes Audiovisuales (FDA-UNLP) e integra actualmente la cátedra Historia del cine 1 (FDA-UNLP) como ayudante diplomado. Dentro de la crítica y la investigación ha participado en publicaciones digitales y en papel como *Arkadin*, *Tram[p]as*, *Taipei*, *Pulsión* y *La Cueva de Chauvet*. Ha participado también en proyectos de extensión y *Calle 52* (2019), su tesis de grado, ha participado en diversos festival de cine de Argentina y Latinoamérica. E-mail: pablo.ceccarelli90@gmail.com