LAURA M. MARTINS. *En primer plano. Literatura y cine en Argentina, 1955-1969*. New Orleans: University Press of the South, Inc., 2000.

El estudio de Laura Martins analiza la modernización cultural post-peronista en Argentina, desde una producción cultural que estéticamente representa los primeros intentos auto-conscientes de abordar la representación de la realidad nacional desde la *actualidad*. Martins acierta en identificar el período estudiado como el primer espacio interseccional de la cultura argentina que mancomunó a la literatura y al cine en la búsqueda de un nuevo lenguaje para la comprensión del mundo surgido de las fisuras del post-peronismo.

La autora ha enfocado su estudio en el período que comienza con el derrocamiento del gobierno peronista (1955) por la auto-denominada Revolución Libertadora. Esta desmanteló con éxito la Modernidad social precariamente instaurada por diez años de gobierno peronista —avance del sindicalismo, agencialidad y toma de conciencia obrera. Al mismo tiempo, dio voz militar y política a un frente antiperonista cuya alianza discursiva pasaba por evaluar el régimen peronista como dictatorial, totalitario y corrupto, mientras proyectaba la Revolución Libertadora como refrendadora de la democracia. Entre 1955 y 1969 la alternancia de gobiernos constitucionales e intervenciones militares no lograba ocultar —sino poner más a contraluz— el fantasma proscrito del peronismo (un tercio y la mitad de la población argentina) que gradualmente volvería a tomar cuerpo a pesar de los esfuerzos por *reeducar* a los imaginarios nacionales. Martins analiza cómo, entre la proscripción del peronismo y su lento resurgimiento, la producción literaria y fílmica analizada va reaccionando a partir de la progresiva pérdida de credibilidad del consorcio antiperonista de la Revolución Libertadora. *En primer plano. Literatura y cine en Argentina, 1955-1969*, rastrea cómo la coherencia de las respuestas de este consorcio va gradualmente desgajándose en zonas de interrogantes a causa de su progresivo deslizamiento hacia el autoritarismo, del abandono de sus promesas de re-democratización —frustradas en 1957— y del desarrollismo de Frondizi (“la traición de Frondizi”, 1958-1962) que substituyó la promesa de un programa económico nacional y popular por la profundización masiva del flujo del capital extranjero, desatento a la conciliación social, y ambiguo en sus fluidas marchas y contramarchas con respecto de la proscripción política del peronismo.

En su impecable “Introducción” la autora analiza los dispositivos para la democratización de la cultura postperonista —la creación de EUDEBA, la ampliación de los circuitos de divulgación y distribución del texto literario, la emergencia de una audiencia cinéfila de Cine-Clubes clasemediera, el impacto del Instituto Di Tella y de *Primera Plana*, así como el provocado por la publicación de *Rayuela*, etc.—, para luego detenerse a explicar la resonancia e inserción cultural del conjunto de autores, cineastas y cine-autores analizados. Martins enumera las zonas de contacto de la producción fílmico-literaria estudiada: incomodidad por la dislocación de grandes bloques de la realidad argentina, confusión por la simultaneidad y ambigüedad transicional del momento para-constitucional y por la manipulación de sus figuras políticas, sentimiento de amenaza latente frente a la racionalización tecnocrática y sus dispositivos de alienación cultural, creciente frustración de la clase media y visión crítica de las convenciones sociales que la burguesía en el poder ofrecía como modelo para organizar y dar sentido a la vida cotidiana del país. Cada segmento de *En primer plano* está cuidadosamente pensado para explicar cómo dichos factores pulsaron la aparición de un nuevo repertorio de respuestas surgidas de la mancomunidad de la literatura y el cine en su intento de zambullirse por debajo de la línea de flotación del oficialismo para adentrarse en “el secreto de nuestra realidad” (Sábato). Martins analiza las condiciones materiales para tal gesto como claves para explicar los aires de libertad e innovación ruptural de la literatura y cine del postperonismo: la no dependencia de los creadores con respecto a las instituciones del Estado, una ausencia deliberada de maestros (locales), la irrupción de los aires neo-románticos y transgresores del experimentalismo de las segundas Vanguardias, la fusión del modelo del intelectual comprometido con el contexto político (Sartre, Gramsci) y, en particular, la impactante aparición de modelos discursivos y tecnologías audiovisuales.

Vista como alternativa culta frente al modelo comercializado, la producción cinematográfica analizada por Martins puede caracterizarse como “cine de autor”, cineastas-autores cuya rúbrica implicaba un tratamiento personalizado de las propuestas estéticas y por ello la diversidad de sus propuestas. En el Capítulo I, “*Dar la cara* de David Viñas. De cuerpos, deshechos, tecnología y cultura”, la autora aborda la conexión entre *marginalias* del campo intelectual argentino (Arlt) y el proyecto estético-político de *Contorno* (1953-59). La investigadora comienza analizando cómo, buscando caminos fuera de la esfera cultural provista por la hegemónica autoridad de *Sur*, la alianza entre estética y política de *Contorno* contribuyó: a) a auspiciar un espacio de debate sobre el nacionalismo; b) a propiciar una evaluación del peronismo y sus nuevos agentes sociales, cuestionando con ello su supuesto estatus de fugaz ave de paso en la vida política argentina, pues sería un fenómeno catalizador que llegaría para quedarse; Martins examina asimismo c) al intelectual a partir de definirse desde un complejo espacio (no ser peronista, ni liberal ni antiperonista); d) el objetivo estético de “tematizar el presente” (22) cuando los sueños de un desarrollo económico inexorablemente progresista y autogestor se diluían. El estudio de Martins interpreta cómo la novela y el filme *Dar la cara* intentan un análisis político de la realidad contemporánea en el registro de indicios habilitadores, en la crítica política contra el colonialismo cultural y económico del país persistente por sus elites intermediarias de las metrópolis, las luchas universitarias entre estudiantes y

grupos ultraderechistas, para arrojar luz sobre las zonas oscuras de la representatividad democrática y de una transición excluyente.

El Capítulo II, “Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson: Jaque a la Santísima Trinidad (cuerpo femenino, familia y religión)”, analiza la producción del binomio Guido-Torre Nilsson, basándose en estudios de género sexual (Butler, Franco) que le permiten localizar la reproducción del discurso falocéntrico en el cuerpo femenino, en la subalternidad espacio-social asignada a la mujer y en los pactos familiares/nacionales; describe asimismo el debilitamiento de la casa/familia como el sitio de las certezas y protección. La autora analiza *La casa del ángel*, filme descrito por Derek Prouse como “el impacto de la sociedad hipócrita sobre la inocencia”, rastreando estrategias identitarias de salida que intentan dejar atrás la identidad femenina construida desde el ámbito exclusivamente privado, enfocada en el cuerpo, en la infantilización y énfasis de la vulnerabilidad, al mismo tiempo que localiza dónde la subjetividad femenina aparece como un espacio a construir por medio del auto-develamiento. El excelente análisis de Martins de la disonancia musical y del tratamiento de la luz por parte de Torre Nilsson detalla “la fetichización” como motivo acuciante de un filme cuya destreza —aduce Martins— radica precisamente en, “seguir el vaivén atormentado de una subjetividad en formación” (68).

El Capítulo III, “Julio Cortázar y Manuel Antín: del anhelo y el fatalismo de la otredad al tiempo y a la memoria”, aborda una constante en el mundo cortazariano: la alternancia y la perturbación “por la tensión de la mezcla” (78) como previsible saldo de las exclusiones del racionalismo y su desvío del deseo. A partir del texto literario y su trasvasamiento fílmico, la autora va localizando zonas negadas por la Modernidad, que la literatura fantástica convierte en entropía para amueblar ciudades —como escenarios de inesperados intercambios y deslizamientos— o casas alteradas por la *subversión desatada del otro en el reducto doméstico*: “insinúan un rechazo de la sintaxis del orden cultural y el lenguaje que crean y sostienen el código social” (85). El estudio de Martins fundamenta la irrupción estética de lo fantástico en este período a partir de la profunda desinserción del sujeto en una Modernidad que, por entonces, ha acabado por perfilarse y que con ello, ha perdido pliegues fuera de su gravitante homogeneización. *En primer plano* va marcando líneas consecutivas en la producción de los creadores, así como examinando planteos, problemáticas y resoluciones discursivas operadas en la marcha, sobre el puente interdiscursivo entre los textos literarios y su trasvasamiento a los lenguajes del cine de Manuel Antín.

El capítulo IV aparece dividido en dos secciones. La primera, “Poética de los márgenes: Juan José Saer y Nicolás Sarquís” resalta cómo el énfasis de la materialidad en la obra de Juan José Saer, su minimalismo y el microacontecimiento, su *antirrepresentatividad* y la fluidez de las fronteras textuales (narrar en vez de describir, describir en vez de narrar) produce un mundo diferencial —el del interior rural argentino—, surgido de una posición discursiva que es, también, deliberadamente diferencial. Al mismo tiempo, Martins examina cómo este peculiar corrimiento de las categorías representacionales es reforzado al volcarse a un discurso fílmico cuyo objetivo es la organización estática del tiempo y la demarcación resbaladiza de lo real. Martins señala en el binomio colaborativo Saer-Sarquís un programa interdiscursivo de transformación

de sistemas perceptivos y sensoriales cercano a lo documentalista —y testimonial— puesto que así hay que ver un mundo achatado donde, en contraste con las luces de la lejana Buenos Aires, “nada hay por delante” (130). En la segunda sección, “Borges y el cine: el otro, el mismo. Sobre *Invasión* de Hugo Santiago” la autora analiza el acercamiento borgiano al mundo del cine como el imperativo de un mundo ficcional demasiado adicto a simulacros y escenografías hasta el punto de parecer “un estudio con utilería de filmación: patios, zaguanes, verjas... una urbe [Buenos Aires] que imaginaba apartada o fuera de las transformaciones... generadas por la inmigración y su babelismo” (135), aduce Martins. La autora ve en la co-producción Borges-Santiago vaticinios de violencias futuras en Argentina, rastreables ya en mecanismos cuya solidaridad sistémica permite el desarrollo de un poder tecnológico de perturbadora irrefrenabilidad. Enfatizando el análisis del trabajo “fuera de campo” del filme, Martins interpreta el incruste de los “ruidos tecnológicos” como el pronóstico acechante de una *invasión* que quebrará la situación narrativa desde afuera.

En síntesis, *En primer plano. Literatura y cine en Argentina, 1955-1969* advierte con agudeza, la complejidad política del período que se propone leer metafóricamente en el reflejo simétrico de propuestas estéticas literarias y fílmicas. El período estudiado por la autora contempla la alocución literaria y cinematográfica de un muy bien escogido grupo de autores cineastas y cine-autores que hablando desde diversas posiciones discursivas, refrendan cuatro corrientes contemporáneas divergentes en la sociedad argentina: el antiperonismo, el populismo reformista, el desarrollismo y el liberalismo. Este es uno de los no pocos méritos de *En primer plano. Literatura y cine en Argentina, 1955-1969*: el de yuxtaponer en su análisis de textos literarios y fílmicos esta convergencia y el interregno de sus intercambios y negociaciones —ideológicas y discursivas—. El estudio de Martins logra convertirse en un espacio analítico en el cual es posible observar en retrospectiva los espacios interseccionales y confluyentes de los imaginarios culturales y políticos del momento y la porosa circulación y préstamos de sus propuestas, logrando captar así la simultaneidad y polifonía que caracterizan la hora.

Otra importante contribución del análisis de Martins consiste en detallar y demostrar cómo este grupo de los cine-autores reaccionó estéticamente frente a las estrategias alternativas de exclusión-reinserción-negación del fantasma del peronismo y frente al presente cotidiano avalado por el régimen que lo sustituía. El estudio analiza en detalle cómo, instalados en un momento transicional cuando era evidente el debilitamiento del discurso antiperonista, la “contracultura” de cada uno de los autores analizados abordó este hueco interpretativo en el que preguntas sobre el pasado, el presente y el futuro prosiguieron a la pérdida de legitimación de la respuestas facilitadas por la Revolución Libertadora. La sugerente lectura de la mirada de *En primer plano. Literatura y cine en Argentina, 1955-1969* logra decantar con absoluta claridad los puntos de contacto de una producción cultural polimorfa que miró por debajo de la líneas de flotación de los discursos oficialistas y marcadamente excluyentes del consorcio post-peronista, precisamente para dar cuenta de todas las modalidades de ese *otro* que éste obliteraba tras su gesto de la proscripción política: mientras Viñas saca a relucir al *otro* como agente político escamoteado o negado (*Dar la cara*), Beatriz Guido-Torre Nilsson dan voz a la

otredad de la mujer silenciada por la masculinidad patriarcal, al mismo tiempo que la irrupción del *otro* en Cortázar-Antín abre pasajes y tiende puentes insospechados en el control racionalista de la ciudad, mientras la *otra* Argentina, la del interior (Saer-Sarquís), cuestiona la representatividad totalizadora de la cultura urbana en los imaginarios nacionales, y en *Invasión* (Borges-Santiago), el espacio distópico no aparece como un futuro remoto sino como amenaza en ciernes de una Modernidad malograda —la *otra* Modernidad— que muy pocos advertían agazapada a la puerta. Desde el punto de vista metodológico, el estudio de Martins ofrece un modelo interdisciplinario que, con cuidada simetría, atiende aspectos del discurso literario, tanto como analiza la discursividad cinematográfica, los procesos de producción y distribución, así como el crecimiento de las respectivas audiencias, recepción y trasvasamiento de los productos literarios y cinematográficos. Desde el punto de vista conceptual *En primer plano. Literatura y cine en Argentina, 1955-1969* ha sido articulado desde una mirada analítica de un amplio entendimiento y de una extraordinaria capacidad de visualizar a lo largo de un extenso y complejísimo período transicional (1955 y 1969) cómo se entrecruzó el diálogo entre discursos interdisciplinarios (literarios, cinematográficos, políticos, de género sexual) en la interdinámica porosa e inestable de los imaginarios culturales. Literatura, cine, política, sociología del arte, teorías del discurso cinematográfico, estudios de género sexual y estudios urbanos se dan cita en la simétrica alternancia del tratamiento de la cultura argentina ofrecido por *En primer plano. Literatura y cine en Argentina, 1955-1969*. El estudio de Martins tendrá una excelente acogida entre los especialistas en literatura y cine argentino, al mismo tiempo que será valorado como un modelo metodológico interdisciplinario logradamente integrativo, rasgo apreciable, particularmente en el caso de un período cultural bastante descuidado por la crítica de la cultura argentina.

University of California-Los Angeles (UCLA)

ADRIANA J. BERGERO