

Variaciones sobre el Di Tella. Post vanguardia, música y humor

Bernardo Suárez / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – bersuarez@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Di Tella -Música- Humor – Experimentación – Transgresión*

» **Resumen**

El Instituto Di Tella significó un epicentro para la experimentación artística en la Ciudad de Buenos Aires durante la década del sesenta del siglo XX. Por sus centros pasaron artistas ya reconocidos y otros que, gracias a la efervescencia que se generaba a partir de una propuesta disruptiva, cobrarían notoriedad incluso en las décadas siguientes. En el marco del FiloCyt “Los sonidos de la risa. La mixtura entre música y humor en el ITDT (Instituto Torcuato Di Tella) durante los años 1967-1970” que nos encontramos desarrollando en este instituto, nos focalizaremos en el CEA (centro de experimentación audiovisual), que dirigió Roberto Villanueva, para dar cuenta de algunas expresiones artísticas que cruzan la música y el humor. Nos detendremos especialmente en aquellos elementos que en su conformación, se vinculan con la propuesta de la post vanguardia en las artes (Dubatti, 2016).

» **El Di Tella en el contexto de los sesenta en Argentina**

En esta primera etapa de la investigación nos encontramos realizando un mapeo sobre las producciones realizadas en el Di Tella durante esos años y que presentaron la particularidad de mezclar la música con alguna especie de lo reidero. Junto con el mapeo nos preguntamos entonces acerca de las condiciones contextuales y su encuentro con las tendencias estéticas de ese momento que favorecieron esta particularidad.

El contexto cultural, social y político de ese momento y, especialmente en el período determinado para el presente trabajo, da cuenta al menos de dos factores que incidieron en las formas generales que adquirieron las producciones en el marco del Di Tella. Por un lado, desde la década anterior y motivados por la tendencia desarrollista e internacionalista posterior al gobierno peronista, existe una marcada intención por dar a conocer las nuevas manifestaciones del arte argentino en un contexto favorecedor para la experimentación. Corrientes estéticas como el informalismo o la nueva figuración colaborarán en este aspecto. Pero, es importante destacar también un segundo factor, de carácter político. En medio de una

década signada por gobiernos democráticos atribulados por frentes internos y externos, de la proscripción al partido peronista, y de la alternancia de gobiernos de facto, el general Juan Carlos Onganía asume el poder, luego de un golpe militar, y lo mantendrá durante el período estudiado (1966 -1970) que coincide con los últimos años del Instituto Di Tella. En esa etapa puede observarse un fuerte crecimiento en la persecución, de distintas maneras, a toda manifestación artística que resultase sospechosa o extraña. La particularidad del protagonismo de una generación joven, en este caso en las artes pero que luego una parte se inclinará también por un compromiso político, significará una posibilidad de reacción y enfrentamiento a esa situación.

En líneas generales, el Di Tella representó un lugar en el que los artistas llevaban propuestas que resultaban diferentes u originales a las presentadas en el circuito comercial. Como sostiene King: “Los comienzos de la década del 60 crearon un clima favorable para semejante proyecto y el instituto pudo brindar instalaciones, fondos, respaldo crítico y una estrategia internacionalista coherente” (1988: 29). Así, el proyecto cobijó manifestaciones estéticas vinculadas principalmente con el arte (en referencia a la plástica), el teatro y la música, en medio de un clima de experimentación. Como sostiene Giunta, a inicios de la década del sesenta:

(...) el medio artístico de Buenos Aires se sentía muy cerca de concretar el ambicioso proyecto en el que por varios años artistas, instituciones, críticos y galeristas habían invertido extraordinarias energías: hacer de Buenos Aires un centro mundial de arte y obtener al mismo tiempo, el reconocimiento internacional para el “nuevo” arte argentino (2015: 17).

La fundación Di Tella y el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) fueron creados el 22 de julio de 1958, al cumplirse el décimo aniversario de la muerte del empresario ítalo argentino, Torcuato Di Tella. La fundación y el instituto fueron llevados adelante por sus hijos Guido (economista) y Torcuato (sociólogo). La idea original que terminó en la conformación de los centros del Di Tella perseguía como objetivo actualizar y modernizar las distintas disciplinas artísticas y esto, se creía, sólo podría lograrse si se fortalecían los lazos con los grandes centros artísticos de Europa y Estados Unidos.

En el seno del instituto funcionaron tres centros: CAV (Centros de Artes visuales), CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) y el CEA (Centro de Experimentación Audiovisual). Nos detendremos en el tercero que hace al contenido del presente trabajo. Aunque hay que destacar que la propuesta estética innovadora requirió, en reiteradas oportunidades, la colaboración de los tres centros a partir de sus especificidades.

› **Música y humor en el CEA**

Roberto Villanueva fue nombrado como director del CEA en 1963. En principio le habían ofrecido la dirección del CAV, pero luego decidió alejarse ante la designación para ese puesto de Jorge Romero Brest. Entonces, le ofrecieron la dirección del CEA. Villanueva provenía del campo del teatro; había formado un grupo de teatro independiente en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Planificó un desarrollo para el centro mucho más ambicioso que un grupo de teatro en sí y, para llevar a cabo las presentaciones, se diseñó un teatro en la parte trasera del edificio de la calle Florida, lugar donde tuvo su sede los tres centros del Di Tella. Entre las obras que por allí pasaron pueden mencionarse, *Lutero*, de John Osborne, con dirección de Jorge Petraglia. En ella confluyeron la música electrónica y los juegos lumínicos a partir de la proyección de diapositivas del CLEAM, con excelentes resultados. Las obras disponían para su difusión y marketing, de los programas, afiches y material promocional característico del departamento gráfico y fotográfico que dirigían Humberto Rivas y Juan Carlos Distéfano. Villanueva recibía con frecuencia nuevas propuestas para espectáculos que eran cuidadosamente revisadas y seleccionadas. Así llegaron *I Musicisti* (luego *Les Luthiers*) y *Nacha Guevara*, entre otros. Pero, aun así como encontró rápidamente el éxito con *Les Luthiers*: “el fracaso era una parte necesaria de una política interesada en permitir que se expresaran diversos movimientos de vanguardia” (King, 1988: 75). Una de las particularidades fue convocar para trabajar a los tres centros al mismo tiempo y en el mismo espacio; de este modo logró que se produjeran en las producciones, la fusión de música, arte y teatro (*Ibid.* 134).

También se presentaron durante su gestión espectáculos de danza moderna como *Danse Bouquet* (1965) con las bailarinas Marilú Marini y Ana Kamien. Como eran amigos del grupo llamado “pop”, el espectáculo incluyó la música de Miguel Ángel Rondano, vestuario de Delia Cancela y Pablo Mesejean, y diapositivas de Juan Stoppani. La obra presentaba una estructura de sketches en los que se parodiaba a la forma ballet y a la danza moderna utilizando para ello, la mediación de otros lenguajes como la historieta, o técnicas como la proyección de diapositivas acompañados por collages musicales en un formato cuasi publicitario. Sobre este particular, Villanueva sostenía que:

[Se] toman como vehículo la estructura del “music hall” o el teatro de variedades y en ella van tratando diversos hechos “cargados de vigencia para el espectador”. Así los argumentos de las historietas de “aventuras espaciales” y las películas de gran espectáculo, las revistas de moda (...) Palito Ortega (...) y James Bond están presentes en esta vidriera no para la imitación o la burla sino para el trabajo a partir de ellos, para el tratamiento del amor, para la meditación (...) Todo ello sin olvidar el saludable deber de la diversión. (En Pinta, 2014: 3).

Uno de los artistas más destacados y respetados dentro del grupo pop fue Alfredo Rodríguez Arias. Su obra plantea un entrecruzamiento entre las artes visuales y el teatro. Quizá una de sus máximos hitos sea

Drácula (1966 y 1967). “Lo que hice con *Drácula* –afirmó Rodríguez Arias- fue llevar esa historia a tal punto que pareciera una historieta (...) lo nuevo estaba dado por el modo en que se combinan los distintos elementos teatrales (escenografía, vestuario, actuación, texto)” (Pinta 2014:7). Sin embargo, un condimento importante de esta mezcla es la búsqueda del humor, y la crítica, a través de Ernesto Schoo, lo destacó como novedad:

En más de un sentido el teatro mismo es sometido a una irónica transposición ideando un mecanismo de suspenso que hace reír por sí mismo (...) El chiste comienza cuando a una historia obviamente angustiada como la de ‘*Drácula*’ se le asigna el clima de una romanza tropical, fragmentada por briosas irrupciones musicales [Sony and Cher, The Rolling Stones y Proby] que nos recuerdan el tiempo que vivimos. (Primera plana, 23 de agosto de 1966. En Pinta, 2014: 8).

El Di Tella organizó la gira de la obra por el exterior y, gracias a ello, obtuvo un importante éxito en Broadway.

En la confluencia entre el music-hall y la sátira, Norman Briski presenta *Mens sana in corpore sano* (1966), con la actuación de su pareja de entonces, Nacha Guevara y la participación de integrantes del grupo I Musicisti. Una parodia musical de la música clásica desde la ópera hasta los géneros populares, en la que se incluyó la ejecución de instrumentos informales. Primera plana opinó al respecto: “Alucinante metáfora de la soledad y la incomunicación disfrazada con música, cielos hollywoodenses y jingles publicitarios de las píldoras anticonceptivas” (20 de septiembre de 1966, en King, 1988: 136).

En 1967 I Musicisti presentan su propio espectáculo: *IMYLOH (I Musicisti y las óperas históricas)* Núñez Cortés recuerda que: “Fue Marcos Mundstock el que le llevó a Villanueva la propuesta de *IMYLOH*. Primero nos dio los lunes y nos fue tan bien que empezamos a agregar días hasta la función cincuenta y siete que fue el 4 de septiembre de 1967” (García, 2021: 456). Ese fatídico día se produjo el rompimiento que derivó en lo que será Les Luthiers (liderado por Masana y compuesto por Mundstock, Rabinovich y Maronna), e I Musicisti, (encabezado por Schussheim y en el que se encontraba Núñez Cortés que al poco tiempo pasará a Les Luthiers). Ese mismo año Les Luthiers, presentaron en el Di Tella *Les Luthiers cuentan la ópera*.

En 1968, Rodríguez Arias presentó *Love & songs*, en la que vuelve a la fórmula exitosa que ya había aplicado en *Drácula*; se trata de una parodia de la música popular en la que se encuentran presentes: la historieta, figuras recortadas, vestuario y música. Contó con la participación del grupo pop. La crítica opinó que: “El gran mérito es no tener más pretensiones que hacer reír, lográndolo hasta el delirio. Se trata de una comedia musical que burlaba “con candor e irreverencia” del folclore local parodiando el radioteatro campero” (En Pinta, 2014: 9). Esta será la última obra de Arias antes de emigrar y radicarse en los Estados Unidos a fines de 1968.

Ese año se presenta *Nacha de noche*, con Nacha Guevara quien combinaba sátira social con un material que ya apuntaba al café concert. Tomaba letras de Góngora, Vallejo y el humorista Carlos Del Peral. Nacha Guevara iría enfocando su carrera dentro del movimiento que se conoció como “Nueva canción” y cargando contenidos cercanos a la canción de protesta combinada con sátira social. Sin embargo, ella era muy crítica respecto del género:

Las protestas musicales no sirven para nada (...) el desacuerdo debe manifestarse a través de medios directos, de otra forma esas canciones se convierten en un bien de consumo como cualquier otro (...) Pasan a cumplir una función tan deplorable como las canciones de Palito Ortega (King, 1988: 149).

También se presenta *Canciones de informalidad*, de Jorge de la Vega, Jorge Schusshein y Marikena Monti. El espectáculo gira en torno a ironías suaves, humor refinado y un moderado ataque a las convenciones burguesas por parte de De la Vega (*Ibid.* 150).

Durante el año 1968, se produce un balance y reestructuración del CEA, en el marco de los cambios realizados en el instituto para adaptarse a una nueva realidad económica, política y social. En ese período, varios actores decidieron alejarse del Di Tella para sumarse a participar de un teatro político. Para intentar equilibrar los gastos y los ingresos, Villanueva optó por promocionar y dar continuidad a espectáculos que significaran una mayor asistencia del público. *Anastasia Querida* (Nacha Guevara) y *Blancanieves y los siete pecados capitales* (Les Luthiers) fueron las elegidas. También se propuso el ciclo *Espectáculos beat*, una serie de conciertos de rock en la sala del Di Tella, donde actuaron entre otros grupos, Almendra y La Cofradía de la Flor Solar. Sin embargo, el ciclo fue criticado debido a que el público del Di Tella resultaba distante del surgente rock argentino, que contaba también con otros circuitos para sus actuaciones. Sin lugar a dudas, la búsqueda de financiación y mantenimiento habían cambiado la dirección del proyecto: “La experimentación se abandonó cada vez más en favor de la comercialización y Villanueva, al menos, no se oponía al cambio. De cualquier manera la situación era insostenible” (King, 1985: 152). El centro cerró definitivamente en 1970.

› **A modo de conclusión provisoria**

A la hora de encuadrar el fenómeno estudiado en el mapa de los movimientos de renovación en el arte, King es bastante categórico al respecto: “El Di Tella no creo nada, sino que reunió y respaldó (...) diversas iniciativas” (1985: 55). Esta misma apreciación es compartida por uno de sus integrantes, Norman Briski: “El Di Tella reúne pero no une (...) No se siente pues, parte de un colectivo homogéneo (...) Cuando yo veía lo que hacían en el grupo de Romero Brest sentía que no tenía nada que ver con eso, con ellos (...) tuve la suerte de encajar ahí haciendo lo que quería” (García, 2021: 43). En este sentido,

Longoni y Mestman afirman que “El lugar del Di Tella fue, más que el de ‘creador’ o descubridor de la vanguardia, el de ‘impulsor’ y dinamizador de tendencias que ya venían desarrollándose y que, en todo caso, la excedían” (2008: 25). Finalmente, un integrante de Les Luthiers, Jorge Maronna, también abona este concepto de unión de la conformación heterónoma y disímil en la composición de los artistas participantes: “No teníamos previsto pasar por el Di Tella. Eso fue un accidente. Veníamos de un mundo tan distinto” (Masana, 2004: 184). Ahora bien, esta reunión diversa de artistas de distintos campos del arte en un mismo espacio físico, y la puesta en consideración de los centros en pos de las propuestas, significó también uno de los puntos más importantes de la producción estética local. En efecto, la búsqueda a partir de la experimentación por ampliar las fronteras de la propuesta artística convencional, llevó a la producción de obras de características liminales, difíciles de catalogar. Pinta, por ejemplo, da cuenta de uno de estos aspectos en el concepto de “expansión del teatro”; expansión “hacia otras prácticas artísticas y estéticas como la esfera de la vida cotidiana, los medios de comunicación y la cultura de masas” (2013: 28). El periodista de *Primera Plana*, Ernesto Schoo que acompañó desde las páginas del semanario y a través de la crítica el desarrollo del fenómeno, sostiene por su parte, que “Es muy difícil explicar lo que fue el Di Tella porque no era nada orgánico. Quizá era más una atmósfera” (King, 1988: 281).

Lo que no puede negarse es la gran cantidad de artistas que habiendo surgido o pasado por el Di Tella continuaron su carrera en el país o en el exterior con gran suceso. De los que se quedaron, dos experiencias artísticas han logrado permanecer y desarrollar una exitosa carrera. Una es la cantante y actriz Nacha Guevara. El otro es el grupo musical-humorístico Les Luthiers, ambos objetos de la presente investigación.

Bibliografía

- Dubatti, J. (2016). "Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro", en *La escalera*, Anuario de la Facultad de Arte, N 26, Buenos Aires, UNICEN.
- García, F. (2021). *El Di Tella. Historia de un fenómeno cultural*. Buenos Aires, Paidós.
- Giunta, A. (2015) Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60. Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- King, J. (1988) *El Di Tella*. Buenos Aires, Asunto impreso ediciones.
- Longoni, A. (2004). *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires, Edhasa.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2008) *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia Artística y política en el 68 en la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba.
- Masana, S. (2004). *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*. Buenos Aires, Norma.
- Pinta, M. (2014). "Pop! La puesta en escena de nuestro "folklore urbano" En *Caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 4 | Año 2014. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=139&vol=4 (consulta 3-11-2022)
- (2013) *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*. Buenos Aires, Biblos.