

Artículo de investigación

Cómo citar: Aguerre, N. y Gómez L. (2020). «Vigo y el cine: Memorias críticas y creativas del cineclub en La Plata». En: *Mediaciones*, 24 (16). Pp. 72-80. <http://dx.doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.16.24.2020.72-80>

Editorial: Corporación Universitaria Minuto de Dios, UNIMINUTO

Recibido: 10 de julio de 2019

Aceptado: 22 de mayo de 2020

Publicado: 23 de junio de 2020

ISSN: 1692-5688 | eISSN: 2590-8057

Natalia Aguerre

aguerre.natalia@yahoo.com

Doctora en Comunicación, Profesora e investigadora en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Gestora en comunicación del Centro de Arte Experimental Vigo.

Lía Gómez

lialaig@gmail.com

Doctora en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata, donde ocupa el cargo de secretaria de Posgrado.

Este artículo es producto del trabajo de una de las autoras en el Centro de Arte Experimental Vigo y de la convergencia de ambas alrededor del cine como lenguaje para la expresión de alteridades y, por ende, como medio de reinención política. Por ser el mencionado Centro una entidad sin ánimo de lucro, las autoras están exentas de cualquier conflicto de interés.



Vigo y el cine: Memorias críticas y creativas del cineclub en La Plata

Vigo and Cinema: Critical and Creative Memories about the Cine-Club in La Plata

Vigo e o cinema: memórias críticas e criativas do Cine-club de La Plata

Resumen

Desde el archivo personal de Edgardo Antonio Vigo —hoy bajo custodia del Centro de Arte Experimental en su memoria—, se reconstruye la etapa de la historia del movimiento cineclubista plantense, entre los cincuenta y los sesenta, durante la cual el mencionado artista plástico, al margen de los circuitos comerciales, conectó nuevos públicos con las corrientes cinematográficas latinoamericanas y europeas de su tiempo.

Palabras clave: cineclub, La Plata, Edgardo Antonio Vigo

Abstract

From the personal archive of Edgardo Antonio Vigo —today under the custody of the Centro de Arte Experimental in his memory—, the article reconstructs the stage in the history of the film club movement in La Plata, between the fifties and sixties, during which the aforementioned plastic artist connected new audiences with the Latin American and European cinematographic trends of his time, outside the commercial circuits.

Keywords: cine-club, La Plata, Edgardo Antonio Vigo

Resumo

A partir do arquivo pessoal de Edgardo Antonio Vigo —hoje sob a guarda do Centro de Arte Experimental em sua memória—, reconstrói-se a etapa da história do movimento cineclub de La Plata, entre os anos cinquenta e sessenta, durante a qual o referido artista, em margem de circuitos comerciais, conectou novos públicos às correntes cinematográficas latino-americanas e europeias de seu tempo.

Palavras-chave: cineclub, La Plata, Edgardo Antonio Vigo, arquivo



El cineclub, por Edgardo Antonio Vigo

La ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, es el escenario de una ya larga tradición de producción y participación artística que se refleja no solo en el circuito oficial, con las actividades en los museos, galerías, centros de arte, teatros o escritores y bandas de música trascendentes del ámbito local, sino en los colectivos artísticos intervinientes en casi todos los escenarios de lo cotidiano: restaurantes, bares, plazas, calles, escuelas, muros y fachadas.

Edgardo Antonio Vigo (1928 -1997), artista experimental, fue una pieza fundamental del arte argentino, así considerado hoy por la revisión crítica de investigadores, curadores e instituciones que albergaron o gestionaron exhibiciones en torno a su figura. Vigo nació en la ciudad de La Plata, el día de los inocentes de 1928. A los veintidós años comenzó a trabajar en el poder judicial cosiendo expedientes. En paralelo a esta labor, inició estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, donde, en 1953, obtuvo el título de profesor de dibujo. Ese mismo año viajó a Francia, donde inició un reconocimiento de los principales movimientos de arte contemporáneo y estableció contacto con el artista venezolano Jesús Rafael Soto y con diferentes grupos y artistas de la vanguardia parisina. En palabras de su colega cubano Pedro Juan Gutiérrez, para Vigo, París fue el sitio que agitó lo que ya estaba a punto de germinar.

Luego de ocho meses de intensas experiencias, Vigo regresó a La Plata con una mirada radicalmente renovada sobre el arte —en especial sobre su formación previa en la Escuela de Bellas Artes—, y fue a partir de allí que comenzó a darle vida a creaciones de carácter experimental con la composición de imágenes y palabras, formas y modos alternativos de comunicación, para expresar y difundir sus ideas y sensibilidades. Esto lo llevó a cabo mediante el establecimiento de sus propios conceptos, teorías y metodologías, que empleó en sus creaciones, las mismas que tensionan al máximo su potencial crítico y evidencian el entramado social y la fuerte conflictividad de los años sesenta y setenta en Argentina.

Ana Longoni (2014), para definir la obra de Vigo, advierte que, a lo largo de toda su producción, él demostró libertad de acción desde los bordes del sistema establecido por el arte, postura desde la cual organizó un «programa estético revulsivo», que sistemáticamente puso en tensión crítica el valor «arte», a partir de intercambios por fuera de los espacios institucionalizados y por la desestabilización de los roles tradicionales del artista y del público. Para la autora, la acción de «*revulsionar*» ha pretendido en Vigo «desarreglar la cotidiana adecuación a prácticas y normas instituidas» (Longoni, A., 2014, p. 56).

Ahora bien, tal vez la máxima demostración de su apuesta límite de la práctica revulsiva la podemos encontrar en la manera como él mismo se calificaba como artista, al presentarse como un deshacedor de objetos. En palabras de Vigo:

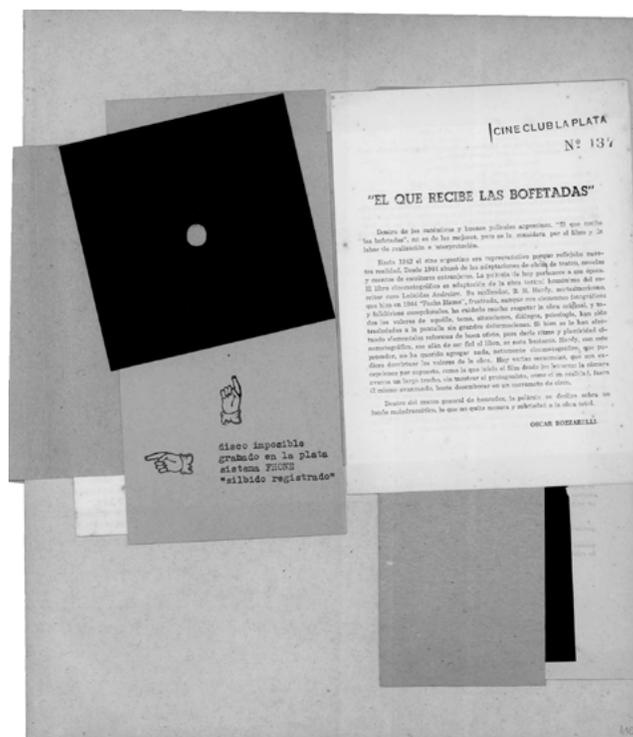
Revulsionar es la palabra para la actitud límite del arte actual, y para ello, insistimos, la «obra» se perime para dar paso a otro elemento: la acción. Esta está basada en despertar actitudes de tipos generales por planes estéticos



abiertos, y que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos. No hay otro método posible para batallar dentro del plano estético (por supuesto dentro del campo del arte) para conseguir este cambio, pero el cambio «revulsivo» no debe ser únicamente en las formas de la cosa, sino en la profundidad y propio interior de la misma, y si buscamos lo interior llegaremos a lo mental, es decir a la propuesta más que a la realización (Vigo. E. A., 197, s. p.).

Su compromiso revulsivo lo hubo traducido en la práctica continua de perturbar las normas preestablecidas, no solo en el campo del arte sino en todo lo que lo rodeaba en la vida cotidiana, hasta alcanzar una permanente potencia política, en términos de desestructurar el régimen estético (Rancière, J., 2011), y para asumir un tipo de práctica de vanguardia que pregonaba la participación y rechazaba las formas tradicionales de exposición. Sin embargo, se diferenció de los movimientos que concebían la creación como un acto momentáneo, ya que persistió en una conducta de cuidadoso y riguroso registro de sus expresiones y búsquedas estéticas. A partir de ello, construyó archivos en los que conservó recortes de diarios y revistas, críticas, cartas, obras, escritos personales, fotos, textos de conferencias o clases, entre otros. Este repositorio armado por carpetas —además con datación detallada del mes y del año de cada material— lo denominó «biopsias» y se constituye en su acervo personal.

Fotografía 1:
Folleto: «Disco imposible grabado en La Plata»



Fuente: Archivo CAEV



Pero las biopsias no fueron las únicas documentaciones guardadas, pues junto a ellas encontramos centenares de libros, catálogos, diarios, revistas, folletines, boletines, afiches de época, sellos, estampillas, xilografías, tacos, y cintas de VHS con imágenes, palabras y sonidos de su trayectoria artística y de las manifestaciones estéticas de su época. Esta acción formó parte de su esquema operativo en la realización de sus proyectos, pero inferimos que este acto de inventariar fue comprendido por el artista como un recurso prospectivo, para que el tiempo los pusiera, a sus proyectos, en diálogo con la historia y con la memoria, y provocar —quizá de forma premeditada— una transformación del mapa de lo perceptible y de lo pensable en sus potenciales «lectores».

Tal es así, que estos registros funcionaron en el quehacer artístico como un medio articulador de su obra, un medio que ha posibilitado trazar procesos históricos, construir tipologías y exponer temporalidades diferentes, para formular una alternativa a las intenciones vanguardistas que promovían una presencia instantánea de las obras de arte mediante el impacto y la ruptura perceptual.

Gracias a este acervo conservado en el Centro de Arte Experimental Vigo, CAEV —dedicado a resguardar su legado artístico y a posibilitar su consulta—, podemos conocer una parte de la experiencia del cineclub platense, ya que dentro de su numerosa y diversa documentación se encuentran algunos programas de aquellas funciones y los boletines elaborados por el mismo Edgardo Antonio Vigo cuando ocupó el rol de secretario de la Comisión Directiva durante algunos meses de 1957.

El cineclub

Hacia 1920 surgió en Francia el movimiento «impresionista fílmico» liderado por el director, guionista y crítico de cine Lois Delluc. A partir de la primera publicación del *Journal du Cineclub* —14 de enero de 1920—, conocemos que esta práctica daba vida a una nueva mirada sobre el cine a partir de la innovación en las críticas de los filmes, ya que trascendían la simple descripción del argumento para buscar nuevos horizontes de discusión y debate sobre los modos de representación audiovisual y para alcanzar, además, un posicionamiento relevante frente a las grandes productoras y distribuidoras cinematográficas. En términos de exposición, la experiencia del cineclub conllevaba la publicación de boletines y folletos, la presentación de la película y su proyección, y la disposición de un espacio de debate y crítica en los medios masivos.

Cada una de estas etapas pretendía captar la atención de los espectadores como también que ellos adquirieran conocimientos sobre las películas. En el caso de la producción de los boletines y folletos, el objetivo era el anuncio de la agenda de las programaciones, a lo que se adjuntaba la ficha técnica de cada cinta, una breve sinopsis de los filmes y la información general de cineclub. Antes de su proyección, un encargado presentaba la película comentando aspectos omitidos en la programación. Finalizada la función, el foro/debate era el momento donde la participación adquiría una dimensión sustancial, dado que, a diferencia de las experiencias tradicionales, el cineclub permitía romper con la unidireccionalidad comunicacional, para posibilitar al público la intervención activa con sus percepciones y comentarios.

Fotografía 2: Boletines cinematográficos



Fuente: Centro de Arte Experimental Vigo, CAEV

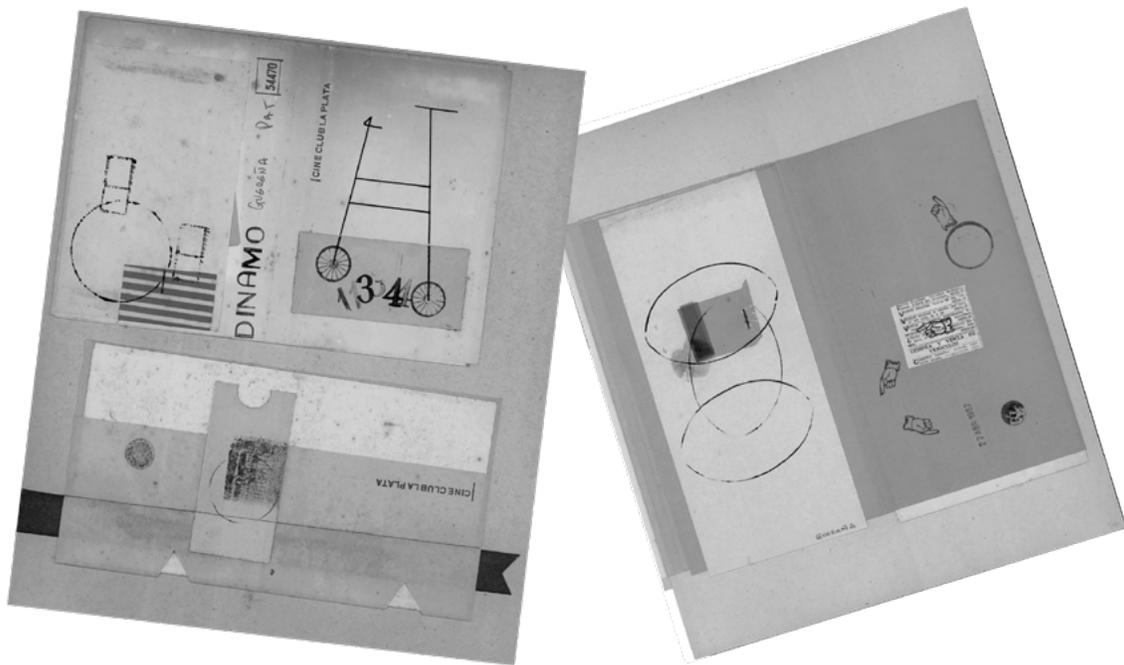
Durante los años cuarenta, en Argentina, la industria cinematográfica incluía a empresas productoras de noticiarios y documentales institucionales. Pero considerado tan solo como un entretenimiento de masas, el cine no alcanzaba el prestigio cultural de la literatura ni de otras artes consolidadas como la plástica, el teatro o la música. A partir de los años cincuenta esta concepción fue modificándose por la proliferación de los cineclubes, los que, influenciados por Delluc y partiendo de intereses propios, abrieron un espacio nuevo.

En Argentina, en la ciudad de Buenos Aires, entre 1929 y 1931 funcionó el cineclub de Los Amigos del Arte. El debate entre proyecciones sumaba espectadores que se acercaban a ver, pero también a conocer a través del cine como ventana al mundo. La crítica empieza a tornarse central y las revistas de la época acompañan con reseñas y comentarios afines. Entre los miembros asiduos del público podemos mencionar a escritores reconocidos posteriormente en la historia de la literatura, como Jorge Romero Brest, Ulyses Petit de Murat, Jorge Luis Borges, José Luis Romero y Leopoldo Hurtado, entre otros. La experiencia incipiente luego se extenderá con el clásico cine club El Núcleo y con prácticas similares en otros lugares del país, como Córdoba y su cineclub Hugo del Carril.

Los años sesenta se convirtieron en un tiempo convulsionado por la política en América Latina y por las vanguardias artísticas en todo el continente. Así emergieron el nuevo cine mexicano, el cine imperfecto en Cuba, el cinema novo en Brasil y el nuevo cine argentino. Por esos años, con la cinefilia instalada como práctica y en salas alternativas a las comerciales —en escuelas, sindicatos, clubes y centros culturales—, La Plata se convirtió en una ciudad que acunaba el cineclub como ejercicio político.

Desde su hábito archivista, Vigo nos devuelve esa memoria con información sobre el Teatro Cine Ideal de Calle 47 entre 7 y 8; sobre el Teatro Cine París, de Avenida 7 entre 47 y 48; el Teatro Cine Select, de Avenida 7 entre 55 y 56; el Teatro Cine Avenida Hall, de 7 entre 58 y 59; el Cine Splendid, de 12 entre 56 y 57; el Cine Princesa, de Diagonal 74 entre 3 y 4; Cine Bar América, de 51 entre 5 y 6; Cine Bar Colón, de diagonal 80 entre 49 y 50; Cine Sarmiento, de 5 entre 63 y 64; Teatro del Lago, del Paseo del Bosque; Sociedad Unione e Fratellanza, de Diagonal 74 entre 3 y 4; La Gauloise, de 4 entre 45 y 46; Cine Edén Palace, de 12 entre 61 y 62; y Cine Bar San Martín, de 7 entre 50 y 51. En el edificio que ocupaba el Cine París, en la ciudad de La Plata, y el Cine Astro, en Ensenada, la experiencia del cineclub se inició presentando filmes en 16 mm. Un recorrido por las diagonales que atraviesan la ciudad y los alrededores ofrecía el cine como experiencia estética y cultural de una época. Algunos ya funcionando desde los años cuarenta, otros ya entrados los sesenta, pero todos con el espíritu de encontrar en los filmes proyectados una imagen de los caóticos e innovadores años en curso.

Fotografía 3: Folletos sin títulos

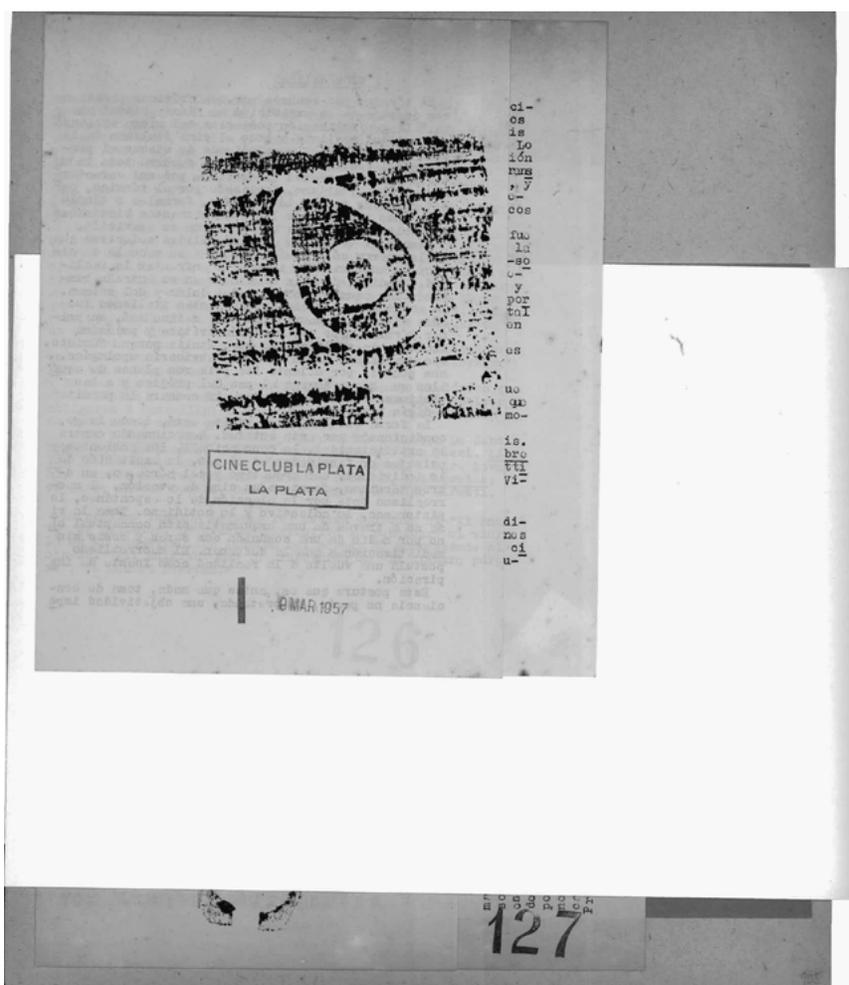


Fuente: Guereña, M. (1957). Archivo CAEV.



Dada la necesidad de los socios de exhibir programaciones en 35 mm, se adelantaron gestiones en diversos centros de la ciudad, y fue la Biblioteca Euforion —en diagonal 70 esquina 62, en la que se encontraba habilitado el Cine Alberdi— donde se comenzaron a proyectar estas películas, a partir del 30 de marzo de 1957. Con un número mayor de asociados, el cineclub apostaba a una extensión de la cultura cinematográfica para evitar «el languidecimiento o la esterilidad a que se condenan los circuitos culturales cerrados», según lo indicaba Vigo, en el boletín número 2, de 1957.

**Fotografía 4:
Xilografía (1957) de Edgardo Antonio Vigo para ilustrar un folleto**



Fuente: Centro de Arte Experimental Vigo, CAEV

Como lo hemos manifestado en párrafos precedentes, Vigo intervino en el armado y organización de dichas plataformas, en ruptura con lo establecido, con la inclusión de fichas técnicas explicativas del filme que se proyectaría, sumadas a una crítica de periodistas especializados, como el uruguayo Homero Alsina Thevenet, o personajes dedica-



dos a la cultura, como el bandoneonista Oscar Bozzarelli o el escritor Claudio Castellar. Estas críticas a veces se incorporaban dentro del programa o bien se publicaban el día anterior en el diario El Argentino o en determinados programas de Radio Universidad. Por estos documentos conocemos la realización de ciclos de cine europeo, con films de Alexander Ford, Blatti, Carlos Reed, Paul Paviot o Jean Mitry. También se exhibieron los llamados «films malditos», como *Río sagrado*, de Renoir; o *La llanura púrpura*, de Robert Parrish; y películas italianas, como *Il bandito*, de Alberto Lattuada; *Bellísima*, de Visconti; o *Milagro en Milán*, de Sica.

Pero más allá de sus contenidos específicamente cinematográficos, Vigo hizo de esos programas de mano obras de arte en sí mismas, por la incorporación de imágenes propias o elaboradas por otros artistas plásticos platenses.

Estos programas revelan una comunicación alternativa y facilitadora de la visibilización de aquello que los medios masivos, el sistema del arte y el mercado expulsaban. Por eso mismo, la comunicación —en tanto constructora de significaciones y elemento fundamental de los canales de difusión— adquiere un carácter crítico en función de considerarla como los modos de *estar-con-otro*; es decir, como las formas de configuración de las tramas de vinculación subjetiva que otorgan sentido a lo que llamamos la realidad y que conforman con ello la densidad de la cultura.

Algunas líneas finales

Vigo fue —ha sido— un incansable explorador de las formas estéticas de la cotidianidad, a las cuales otorgó nuevos sentidos mediante todo tipo de canales comunicativos por los cuales pudo expresar situaciones radicalmente distintas con respecto a la invención del objeto o acontecimiento artístico y a su percepción por el público.

En este punto, entendemos que en su práctica de archivo Vigo proponía un hecho comunicativo para desencadenar la traslación de la mirada sobre sus creaciones y/u objetos de registro hasta el campo de las mediaciones.

Y si uno de los tantos signos que distinguen nuestra época es la incompreensión entre las entidades individuo y comunidad, la dualidad en los intereses del artista podría ser vista como un diálogo entre el significado, el destino del individuo y sus obras. Pero está más allá o más acá del territorio del arte, como Vigo bien sabe (Zabala, H., 2004 [1987], p. 52).

La realidad de las fuentes archivísticas derivadas de la actividad de los cineclubes demuestra que la mayor parte de esta documentación no se conserva en los archivos oficiales y la que se conserva está descatalogada o no se ha descrito. Es por ello que este recorrido nos ha permitido visualizar que el ser de posibilidad es tan racional como poético y que «se realiza en su búsqueda, en la creación y en la fraternidad con los otros [...] tratando de comprenderse en relación con sus límites y con el fundamento que lo hace ser» (García-Canclini, 1968, pp. 100-101).



Con su archivo, Vigo nos señala la relación entre el espacio material —el cuerpo, el entorno físico, las producciones— y el espacio mental —la puesta en escena de la memoria personal y la percepción subjetiva de su presente—. A través de estos registros se pueden construir otras matrices posibles de interpretación de las experiencias estéticas sobre las prácticas cinematográficas de la época y desde ellas. Con un registro de películas, autores, lugares, asambleas de socios, rifas, valores de entradas, horarios de funciones, etc., Vigo nos enseña un mapa de la ciudad a través del cine. Como sostiene María José Herrera, «el arte de Vigo es un arte de indicios, de huellas a seguir en pos de una historia en permanente proceso de construcción» (Herrera, M. J., 2004, p. 21). Debido a ello, estos documentos no pasaban a quedar inactivos, ya que están insertos en un *continuum* activo entre el pasado y nuestro presente de las imágenes que nos forman, nos rodean y nos constituyen.

Referencias

- García-Canclini, N. (1968). *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en los años sesenta*. Buenos Aires: Ariel.
- Herrera, M. J. (2004). «Vigo en (con) texto». En: *Espacio*. Buenos Aires: Fundación Telefónica. Pp. 13-24.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual.
- Vigo, E. A. (1972). «La calle: escenario del arte actual». *Revista Hexágono '71* n.º 6. La Plata: E. A. Vigo (ed.). s. p. https://libreriaelastillero.com/1796-thickbox_default/la-calle-escenario-del-arte-actual-por-edgardo-antonio-vigo-1971.jpg
- Zabala, H. (2004 [1987]). «Las obras de Edgardo Antonio Vigo: transgresión, irregularidad, incertidumbre». En: *Espacio*. Buenos Aires: Fundación Telefónica. Pp. 52-53.