

Como citar:

Marin, Fwala-lo. (2017). Piratería teatral: préstamos del cine al teatro en la escena independiente argentina. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 11, 229 - 246

PIRATERÍA TEATRAL: PRÉSTAMOS DEL CINE AL TEATRO EN LA ESCENA INDEPENDIENTE ARGENTINA*

THEATER PIRACY: FILM LOANS TO THE THEATER IN THE ARGENTINE INDEPENDENT SCENE

Fwala-lo Marin**

*** Licenciada en Teatro, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Centro de Investigaciones "María Saleme de Burnichón", Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina. E-mail: fwalalomin@gmail.com*

RESUMEN

El artículo busca abordar la poética de directores de Córdoba (Argentina) que establecen un tipo particular de relación entre el cine y el teatro. Específicamente, toman elementos del lenguaje audiovisual para introducirlos en sus puestas en escena. La pretensión es observar cómo los textos escénicos refieren a películas, apelan a géneros del cine y la TV para narrar y recurren a procedimientos cinematográficos para su construcción. Estos cruces dan cuenta de modalidades de construcción del texto escénico que atienden a un imaginario sobre los espectadores no especializados. Se entiende que dichos vínculos son producto de una decisión consciente de los creadores, por consiguiente este estudio se centra en la posición de los directores que, a la hora de producir la puesta en escena, asumen decisiones poéticas en este sentido.

PALABRAS CLAVE

Cine y teatro, dirección teatral, puesta en escena, estudios teatrales, Córdoba, Argentina.

ABSTRACT

This paper deals with the poetics of directors from Córdoba (Argentina) that establish a relationship between cinema and theater. Specifically, they take elements of the audiovisual language to introduce them in their staging. The aim is to observe how the scenic texts refer to films, appeal to genres of cinema and TV to narrate and resort to cinematographic procedures for their construction. These crosses give account of modalities of construction of the scenic text that attend to an imaginary one on the unspecialized spectators. We understand that these links are the product of a conscious decision of the creators, therefore, this study focuses on the position of the directors who, at the time of producing the staging, take poetic decisions in this regard.

KEY WORDS

Film and theater, theatrical direction, staging, theater studies, Córdoba, Argentina.

* Recibido: 28 de octubre de 2017 - Aprobado: 30 de noviembre de 2017.

El presente escrito¹ procura abordar una de las tendencias observables en la dirección del teatro independiente de Córdoba, entendida como una de las ciudades relevantes en la producción de Teatro Argentino. La heterogeneidad, extensión y multiplicidad del teatro en el país requiere de la comprensión de que el teatro es y está siempre vinculado a un territorio, por ello la cartografía teatral se visibiliza como una herramienta posible para abordar la “polifonía de teatros, desplegados en un mapa multicentral y en un espesor de mapas superpuestos y relacionados” (Dubatti, 2012, p. 10). La intención de este trabajo también es aportar a un pensamiento del teatro argentino multiperspectivista, plural y federal.

Es pertinente aclarar que este trabajo se inscribe en una investigación mayor² abocada a la dirección teatral desde una perspectiva situada en los procesos de escenificación y en las prácticas del campo. Como primer acercamiento a la noción de

dirección teatral, se trabajó con un conjunto de directores escogidos por sus similitudes en edad y consagración. A posteriori, la muestra se organizó en grupos en función de similitudes en las puestas en escena. La poética característica de este grupo es identificable con el lenguaje audiovisual.

Abordaremos un recorte de la producción teatral de la ciudad de Córdoba que presenta acercamientos manifiestos con el audiovisual. Los directores de estos espectáculos plantean que durante el proceso creativo son conscientes de este uso en función del vínculo con el espectador. En virtud de esa relación es que consideramos que se estructura la propuesta teatral, apelando al cine y lo audiovisual como estrategia de acercamiento a los públicos “no teatreros”. En este sentido, los productos escénicos proponen referencias temáticas y procedimentales, que dan cuenta de nuevas formas de pensar el film.

Las vías de cruce se dan por la adopción de modalidades exclusivamente cinematográficas en los códigos actorales, en los lenguajes lumínicos o sonoros, en el modo de articular las escenas, en la configuración del dispositivo de recepción y en las intertextualidades que evocan películas o géneros del cine y la televisión. De los tres directores que forman parte de este estudio parcial, uno de ellos plantea que entre sus objetivos está acercar nuevos espectadores a la sala de la que forma parte y, para ello, ve necesario producir un espectáculo con un reconocimiento generalizado, que implica la ampliación de públicos.

1 Un primer abordaje de este tema (Marin, 2017b) se encuentra en la revista Toma Uno (6) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). El artículo que aquí se presenta es el resultado del desarrollo de la investigación, incluyendo datos y análisis ampliados y actualizados.

2 La investigación está enmarcada en una beca interna doctoral de CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Esta investigación, titulada “La dirección en el teatro independiente y contemporáneo de Córdoba”, busca comprender cómo se lleva adelante la dirección en el medio independiente de esa ciudad y acercarse a una conceptualización vinculada a las prácticas del campo. El interés está en sistematizar esta labor y en conseguir precisarla desde una perspectiva que atienda tanto a los procesos de escenificación, como a las representaciones propias del teatro independiente. La indagación ofrece claves para conocer e interpretar el sistema de relaciones que interviene en la construcción de la definición legítima de dirección teatral, que opera en el campo. Las preguntas que motorizan la indagación pretenden dar cuenta de los estilos fundamentales de directores consagrados nacidos entre 1975-1985 y de la noción de dirección con la que llevan adelante su rol. Este trabajo está enmarcado en el desarrollo de una beca interna doctoral de CONICET.

En relación al modo de construcción de un espectáculo, previo al reconocimiento que se logra obtener, los directores consideran que este requiere dotar imaginariamente al espectador de “ojos exigentes”, tan exigentes como los ojos académicos y los ojos especialistas, pero sosteniendo una voluntad consciente para producir un espectáculo “claro”, que evite la autorreferencialidad, y arriesgándose a acudir a elementos que dan respuesta a los hábitos y las convenciones que los espectadores traen a la sala, en palabras de Becker (2008, p. 48). Estos elementos son, para uno de los directores, la telenovela, el cliché, el culebrón, los mitos, la decadencia como símbolo. Para otro, es la excelencia de las actuaciones, la estética espectacular, la historia como mecanismo narrativo. Y para el tercero, la clave está en las historias “simples” y los recursos de alta referencialidad al mundo del cine o la música.

Sin embargo, quisiéramos aclarar que los espectáculos escogidos no podrían considerarse como teatro comercial, un teatro hecho para gustar a los grandes públicos, sino que se enmarcan dentro del teatro independiente, como teatro de arte: una experimentación o indagación estética que busca producir obras únicas. Los tres espectáculos escogidos han sido galardonados dentro de las lógicas de premiación del teatro independiente, lo que equivale a que colegas y pares reconocen en ellos su valor artístico en este sentido.

Asumimos como premisa que los nuevos hábitos perceptivos y cognitivos de los espectadores formados en el cine y la

televisión están vinculados a la experiencia de lo fragmentario y de la pluralidad (Sánchez-Biosca, 1991, p.116). Con esto nos referimos a que la construcción de sentido, en este tiempo, depende de la lectura e interpretación de múltiples fragmentos, de elementos yuxtapuestos, cuya relación debe forjarse en la mente del espectador. Reconociendo este hecho, es que se comprende la inserción de procedimientos de montaje cinematográfico en la puesta en escena, que dan clara cuenta del intercambio entre los lenguajes (Pérez, 2004, p. 583).

Aquí abordaremos la intensa relación entre el lenguaje cinematográfico y la construcción poética en el teatro independiente de Córdoba. Para comenzar es necesario situarnos en el marco del teatro independiente. Este concepto suele ser huidizo, sin embargo, tomaremos los criterios de investigaciones anteriores sobre el teatro de Córdoba, donde se abordan rasgos particulares que permiten describir la categoría de “teatro independiente” (Alegret, 2017; Brizuela, 2002; Halac, 2006; Tahan, 2000; Villegas, 2000). Además, nos apoyaremos en las definiciones de teatro independiente que están contenidas en la Ley Nacional del Teatro (Ley 24.800/1997).

A partir de estos trabajos y en virtud de indagaciones propias, se puede afirmar que bajo la etiqueta de “independiente” podría agruparse todo el teatro que tiene lugar en la ciudad de marzo a diciembre, producido por grupos autogestivos, apoyados de uno u otro modo por políticas estatales, que se autorreconocen como independientes en virtud de su poética y sus modos de producción. Las estéticas y las poéticas

están fuertemente estructuradas por la búsqueda, la experimentación y los procesos creativos en torno a lo grupal. Ciertas salas son reconocidas como fundamentales en la identidad teatral independiente de la ciudad, y en torno a ellas se organizan los agentes. Las salas tendrían el rol de las instituciones en la teoría de campos de Bourdieu (1995). Una de las hipótesis de nuestra investigación es que la experimentación distintiva, junto con los rasgos particulares en las poéticas serían algunas de las reglas de juego para monopolizar el capital específico del campo teatral.

ASPECTOS METODOLÓGICOS

En relación a lo metodológico, se examinó una entrevista y una obra teatral de cada director del grupo, que denominamos 'los montajistas'. Los espectáculos escogidos fueron analizados comprendiendo a la puesta en escena en tanto globalidad. Por ello, los aspectos a describir y estudiar desde sus vínculos con el audiovisual fueron: a) el dispositivo que sostiene el texto escénico; b) las modalidades que adopta el montaje escénico, en tanto se define como la construcción de los fragmentos y la relación entre partes; c) las referencias a otros textos; y d) el código de actuación realista y sus efectos. Luego nos referiremos al reconocimiento del gran público, de pares, de instituciones y de la obra en sí.

Esta aproximación a los directores se llevó adelante mediante entrevistas semiestructuradas. Cada director fue entrevistado en el marco de preguntas

más amplias, de las que podemos evaluar los aspectos pertinentes a este trabajo. Por ejemplo, escuchando lo que revelan de su modo de ejercer el rol de la dirección y de sus ideas sobre el teatro.

Los directores presentaron sus concepciones sobre el teatro, guiados por una serie de preguntas relacionadas con aspectos que valoraban positivamente. Para conocer cómo consideran que debe ser una obra o qué componentes debe tener en juego, se les preguntó acerca de qué era lo que observaban como valioso o les cautivaba de los referentes teatrales, cinematográficos o literarios que mencionaron o de sus propias búsquedas.

En relación a los rasgos en las obras de sus propias direcciones, pudieron observarse similitudes entre esta respuesta y sus hipótesis respecto a cómo obtiene reconocimiento una obra de teatro independiente. Sobre este punto, es posible observar que, si estructuran sus propuestas a partir de ciertos criterios, esperando que estos produzcan reconocimiento, es posible inferir que en buena medida uno de los objetivos de su práctica artística es el reconocimiento de pares y del público en general, como mencionamos antes. Por una vía más directa se accedió a sus concepciones respecto de lo que es la dirección y cuáles son las tareas que desempeña.

Una vez realizada la entrevista a este primer grupo, "los montajistas", fue posible observar el estrecho vínculo que mantienen con lo audiovisual, tanto en referencias estéticas durante el proceso

creativo como en los intertextos que le proponen al espectador.

LOS MONTAJISTAS DEL ESPECTÁCULO

El grupo que denominamos “los montajistas” está formado por David Piccotto, Martín Gaetán y Rodrigo Cuesta³. Entre ellos podemos notar algunos puntos en común en sus producciones, los que se vinculan a la presencia de múltiples lenguajes escénicos y al tipo de apertura que las obras proponen para el espectador,

³ El conjunto que conforma la muestra total está seleccionado en función de criterios de consagración y edad, quedando compuesto por 12 directores de teatro: David Piccotto, Marcelo Arbach, Daniela Martín, Martín Gaetán, Rodrigo Cuesta, Luciano Delprato, Eugenia Hadandoniou, María Belén Pistone, María Palacio, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira y Maximiliano Gallo.

en particular, el lenguaje cinematográfico como referencia poética.

En relación a los procesos, un rasgo común en los tres directores es la conformación de grupos numerosos entre actores, técnicos y responsables de las tareas de producción. Otra cuestión común es la intensidad de los procesos de ensayo, que se dan en un periodo de escasos meses con mucha dedicación horaria.

LAS OBRAS

Concentraremos el análisis sobre las siguientes obras: *Las tres hermanas* con dirección de David Piccotto (2013), *Volver a Madryn* de Rodrigo Cuesta (2016) y *Liberadas: Road Scene - Corín II, La Precuela*

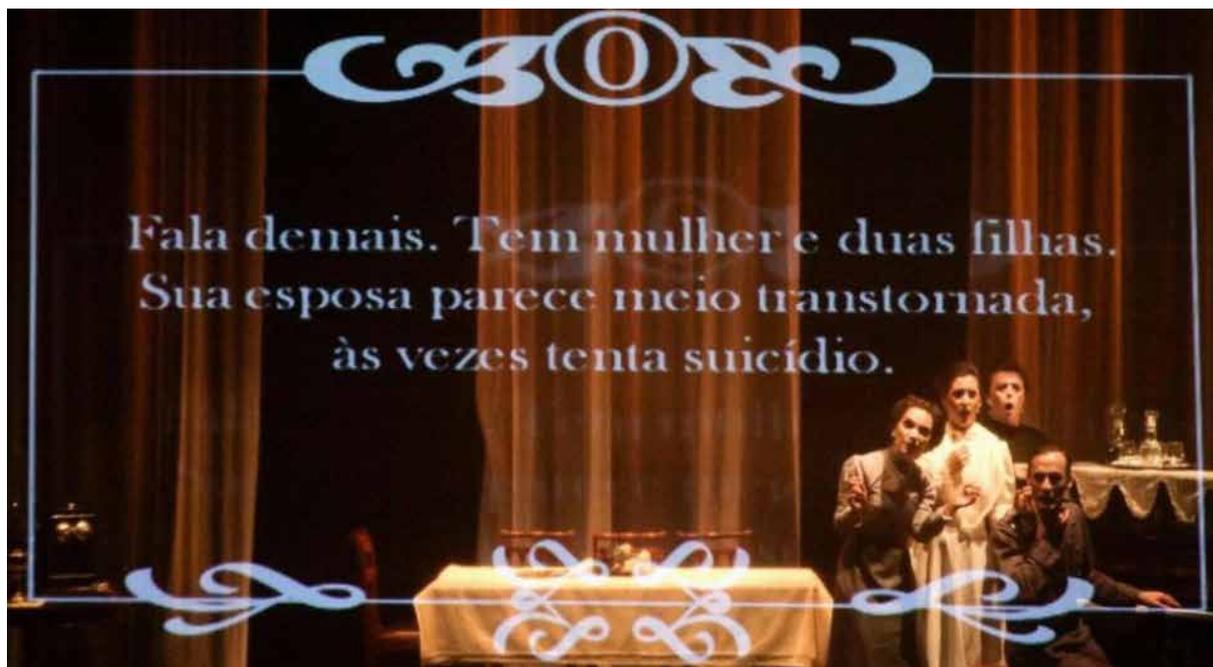


Figura 1. El primer acto de *Las Tres Hermanas* recupera los mecanismos del cine mudo.¹

¹ Las fotografías fueron cedidas por los directores de las obras.

de *Martín Gaetán* (2016). Describiremos sucintamente las obras, especialmente en lo relevante a este trabajo, para luego referirnos en los distintos apartados que abordarán los aspectos pertinentes a la relación con el cine.

Las tres hermanas es una obra dramático-literaria de Antón Chéjov (1901), que ha tenido incontables versiones. Cuando estos textos son tomados por el teatro independiente, las composiciones suelen distanciarse del texto original con traducciones diversas (Fischer-Lichte, 1999), especialmente en cuanto a la

temporalidad. No es el caso de *Las tres hermanas* de David Piccotto que toma el tiempo histórico de los personajes, sin modificar parlamentos (Figura 1). La única concesión que hace es reducir la extensión de la obra con la eliminación de un personaje (sobre el que los actores realizan comentarios durante la representación). De este modo, la escenografía nos sitúa en Rusia a principios del siglo XX.

La originalidad de la propuesta está en la composición de la visualidad que utiliza una pantalla traslúcida donde se proyectan videos y placas que ordenan



Figura 2. El recorte de la luz en *Volver a Madryn* funciona con la lógica del encuadre cinematográfico.

y nutren la representación, generando superposiciones visuales a esa escenografía clásica. Cada acto está estructurado según la historia del cine, comenzando por el cine mudo y finalizando con el cine a color. Esta estructura condiciona a los demás lenguajes, que se calibran para funcionar a través de la pantalla.

Volver a Madryn es una obra cuya dramaturgia y dirección están en manos de Rodrigo Cuesta. El texto escénico presenta una narración con saltos en el orden cronológico donde tres personajes masculinos rememoran, representan y reflexionan sobre una serie de hechos con un tinte policial. Acontecimientos delictivos, promovidos por otros personajes y también cometidos por los tres protagonistas, son el cóctel de una

historia de acción plagada de momentos humorísticos. La idea de viaje y de escape de una realidad sórdida (o monótona) son los motores que movilizan a los personajes a la manera de una *road movie*.

En relación a los elementos que componen el texto escénico, destacamos el espacio que está casi vacío, excepto por sillas y objetos que aparecen para acompañar las escenas. La luz es conclusiva: genera cuadros visuales que recortan el espacio al modo de la puesta en cuadro cinematográfica (Figura 2).

Liberadas: Road Scene - Corín II, La Precuela es una propuesta de dramaturgia colaborativa entre Vanesa Salazar y Martín Gaetán, que es quien dirige. Nuevamente



Figura 3. En *Liberadas: Road Scene - Corín II, La Precuela* los personajes permanecen en el Falcon durante toda la representación.

nos encontramos con una narración que se contextualiza en la Argentina de los 70, en el marco de la violencia del Estado, de una política de seguridad nacional que viola sistemáticamente los derechos humanos y militariza del país. En ese escenario dos personajes femeninos llevan adelante un acto entre el heroísmo y el sacrificio, que implica una fuga en auto, posterior al robo de unos documentos secretos (Figura 3). Ellas viajan hasta un sitio donde se encontrarán con otro personaje, entregarán los documentos y esperan huir. Entre tanto, escuchan en la radio el último capítulo de una novela de Corín Tellado que servirá de escape permanente a la situación tensa que atraviesan. La corporalidad de la narradora está presente en escena.

Hay un acto de la obra donde ocurre un corrimiento de la narración figurativa y los personajes ingresan al universo rosa de Corín Tellado, en una desviación esquivoide, necesaria para huir del tiempo y los hechos nefastos que transitan. Es de especial interés el automóvil de esta *road scene*, que está presente en escena con toda su materialidad, un Ford Falcon de los 70, y sirve de escenario y escenografía. El auto se transmuta en bar nocturno y se despliega como una casita de muñecas, debido a la labor de los artistas escenográficos.

EL DISPOSITIVO LÚDICO

En cuanto a la puesta en escena, en los espectáculos de este grupo se supera la presencia monopólica del texto y la actuación, para que otros lenguajes como la escenografía, la luz, el sonido y el vestuario cobren relevancia, abandonando la posición secundaria a la que suelen

quedar desplazados. Sin embargo, no es la simple ponderación de los lenguajes: la presencia de un dispositivo de gran contundencia lúdica es la que integra lo visual con el trabajo de los actores. Este aspecto es el primero que destacaremos a la hora de retomar las resonancias que este grupo de directores mantiene con el cine.

El texto espectacular está organizado según un dispositivo que orienta, determina, moldea y controla el accionar de la actuación, la luz, la escenografía, el sonido y el texto. En este sentido los directores, de forma más o menos consciente, construyen esta maquinaria invisible que atrapa la mirada del espectador a los modos del cine, a diferencia de los demás espectáculos pertenecientes a la muestra total de la investigación mayor, de los que no daremos cuenta en este trabajo. Patrice Pavis (2016) se refiere a la organización material del espectador y su relación físicamente pasiva y mentalmente activa con las imágenes de la pantalla:

La teoría del cine, por su parte, también se ha esforzado en partir del dispositivo psíquico, del aparato de base (Baudry) como una organización material del espectador, inmóvil, colocado frente a una pantalla en una sala oscura, en la posición de un sujeto omnisciente que percibe y comprende todo, que se identifica con la imagen, sin estar consciente del aparato fílmico, con lo que él mismo deviene un efecto de la enunciación fílmica. (p. 80)

Hay dispositivos de mayor o menor

complejidad, pero siempre condicionantes de la actuación. Para atender a este aspecto, tomaremos la obra *Liberadas: Road Scene - Corín II, La Precuela* donde el automóvil (real), que compone la totalidad de la escenografía, condiciona la lógica de actuación y el hilo de la narración. Cuando el automóvil funciona como automóvil, el hilo de la narración avanza con la historia de las militantes de izquierda que huyen de los militares, allí la actuación es realista y podría corresponder al código cinematográfico. Sin embargo, cuando el automóvil se transforma, desplazando techo y puertas para convertirse en un bar con luces y bola de espejos, el hilo de la narración recupera el relato de la novela radial de Corín Tellado y las actuaciones se reconfiguran en un código extrañado

donde los actores se mueven como piezas de juguete (Figura 4).

Por otro lado, entendiendo al dispositivo como un ordenador no solo de la actuación sino también de la experiencia del espectador, nos referiremos a *Las tres hermanas* para su ejemplificación. En esta obra la pantalla traslúcida sobre la que se proyectan videos o placas es estructurante del dispositivo escénico. Aquí el nexo con el cine es múltiple. En primer lugar, las proyecciones suman signos audiovisuales a los signos escénicos del espectáculo, como por ejemplo, en el primer acto, donde las placas negras del cine mudo adicionan los parlamentos de los personajes, o en el cuarto acto, en el que las películas



Figura 4. Uno de los personajes de Corín Tellado sufre un terrible accidente y vuelve desde el interior del baúl del automóvil.

románticas como *Casablanca* aumentan la atmósfera amorosa de las historias de las tres hermanas que quieren viajar a Moscú. Pero hay también un vínculo con el audiovisual más complejo cuando se apela a la actividad receptiva del espectador. En el tercer acto esto puede observarse con claridad, por ello lo describiremos.

Allí ocurren escenas de gran tensión dramática, donde los personajes revelan deseos y toman grandes decisiones. En este acto, la actuación viene desarrollándose “normalmente”, a diferencia del primer acto en el que el código actoral es exagerado como en el cine mudo o del segundo en el que los parlamentos están doblados, por lo que los actores modulaban en mudo el texto que suena por el sonido de sala. En el tercer acto se aglutinan escenas de gran expectativa y tensión dramática. En un momento, sorpresivamente se perciben un pitido y un flash que hacen que las actuaciones cambien el idioma y que la pantalla proyecte el subtítulo correspondiente en español. La referencia al visionado de cine en casa, mediante un dispositivo de DVD, es tan evidente que genera una carcajada generalizada en casi todas las funciones. Recalamos este recurso porque es el momento más evidente de que la expectación de esta obra de teatro ha sido estructurada en un “como si” los espectadores estuviéramos visionando cine.

EL MONTAJE

El concepto del montaje en teatro está relacionado con una tarea técnica previa a la función (colocar luces y escenografía) y,

en las prácticas del teatro independiente, a conectar las escenas en etapa de ensayo con los demás elementos escénicos (escenografía, luz, sonido). En este trabajo y en anteriores (Marín, 2017a, 2017b), emparentamos la idea de montaje cinematográfico a la creación escénica, ya que mediante la ampliación de la noción es posible comprenderlo como la construcción de los fragmentos de sentido y el modo en que se articulan estas partes entre sí. Cabe aclarar que la expansión de lo que se entiende en teatro por montaje puede realizarse en el marco de este tipo de espectáculos, que se componen con determinada lógica narrativa y con una búsqueda visual y audiovisual orientada a alimentar la mirada del espectador.

Por esto, consideramos posible reconocer procedimientos propios del montaje cinematográfico en las puestas en escena de los directores foco de este trabajo. En este sentido, el uso particular de la visualidad y el tratamiento específico de la actuación resultan las marcas principales del montaje en estos textos espectaculares, montaje que está al servicio de la narración y el goce del espectador.

En concreto, en la obra *Volver a Madryn* visualizamos los usos del montaje cinematográfico en el teatro. En ella se cuenta una historia desde la voz de tres personajes masculinos. Los parlamentos de un actor, que se contradicen o adicionan al relato del otro, son enmarcados por una luz que recorta ese momento como un fragmento visual y de sentido. La obra se construye por la articulación de estos fragmentos: el misterio está fundado en aquellos recortes que se develan al

final, como una escena de *flashback* cuyas pistas fueron regadas a lo largo de todo el film. Las formas de articulación (y no solo la temática) harán que el espectador rememore más de una película policial. Este uso de la visualidad propone un tratamiento de la iluminación a los modos de planos y encuadres, donde la mirada queda “cortada” por la ausencia de luz. A esto se le suma el encadenamiento de cada “encuadre lumínico” con otro: el tipo de juegos de los montajes de Rodrigo Cuesta recuerdan los “Fundamentos psicológicos del montaje” de Marcel Martin (2002, p. 149-150), especialmente en aquellas escenas donde el enlace se justifica porque la imagen de un personaje que mira, es sucedida por la de lo que ve o lo que trata de ver. (Figura 5).

REFERENCIAS INTERDISCURSIVAS

Como señalamos, los directores “montajistas” proponen vínculos claros con el cine y la televisión como una referencia a lo popular y lo masivo, al “inconsciente colectivo” de la sociedad, en palabras de Gaetán. La modalidad que adoptan estas referencias se sintetiza en la presencia de una línea narrativa reconocible, ya sea por un vínculo intertextual con una telenovela (*Liberadas de Gaetán*), o interdiscursivo con un género cinematográfico como el policial (*Volver a Madryn* de Cuesta) o con el cine clásico hollywoodense al estilo de *Casablanca* o *Lo que el viento se llevó* (*Las tres hermanas* de Piccotto). En su momento consideramos la noción de dispositivo



Figura 5. El uso de la luz es el recurso por excelencia para acotar el espacio y organizar el ritmo visual en *Volver a Madryn*.

que propone la teoría cinematográfica, ya que lo comprende como la organización material del espectador que lo habilita a percibir y comprender sin estar consciente del aparato fílmico. Es decir, como enunciamos más arriba, este grupo de directores construyen dispositivos a los modos del cine, como una modalidad más de vinculación con ese lenguaje.

Sobre estos puntos se funda, en parte, la apertura de las obras para el público no especializado. Los directores consideran al espectador durante el proceso, apostando a generar una propuesta donde “la seducción” sea posible (Figura 6).

ACTUACIÓN REALISTA, CINE Y ESPECTADOR

A continuación, quisiéramos indagar en el tema de la actuación como factor estructural de la construcción del texto escénico. Al consultar a los directores sobre la actuación, se comprende que valoran positivamente la presencia de componentes cinematográficos en el código actoral. Se refieren a lo “natural y crispado” o “lo vacío, la sutileza, el texto con matices” o la capacidad de “crear mundos” como objetivos de sus propuestas escénicas en relación al trabajo de los actores. Del mismo modo, la indagación se dirige hacia el humor, los personajes posibles y a la vez



Figura 6. En *Las tres hermanas* la superposición de signos audiovisuales a los signos escénicos aumenta la atmósfera nostálgica del acto final de la obra.

extraños, el tratamiento de las relaciones humanas y los personajes no maniqueos.

Anteriormente hemos mencionado que las actuaciones de estos espectáculos podrían catalogarse como actuaciones realistas. Los directores reconocen entre sus referencias películas o personajes del cine de Quentin Tarantino, Tim Burton, Woody Allen o Pedro Almodóvar. Desde nuestra perspectiva, estos acercamientos al cine, incluidas las prácticas actorales, están asociados a un modo de creación que tiene conciencia del vínculo con el espectador. De todas formas, no es posible homologar la actuación realista cinematográfica con la actuación realista teatral. Karina Mauro (2015) ofrece una conceptualización adecuada para distinguir la actuación en teatro y cine, en función de la mirada del otro:

En el teatro es la mirada del espectador la que produce la focalización. La misma puede ser inducida por la puesta (por ejemplo, mediante la iluminación puntual) o ganada por el propio actor a través de una serie de procedimientos o artilugios, o de ese fenómeno de focalización espontánea comúnmente denominado “presencia escénica”. En el cine, en cambio, la focalización es producida por el propio dispositivo, por cuanto la mirada puede manipularse tanto durante el rodaje (mediante el encuadre y el movimiento), como posteriormente (a través del montaje, e incluso de la estrategia publicitaria del film). (pp. 12-13)

Es decir que la focalización, o la atracción de la mirada del espectador hacia la representación, puede ser inducida por los mecanismos de la puesta o por la presencia escénica del actor, a diferencia del cine donde la mirada está determinada por la combinación y utilización de las imágenes. En este caso, la autora señala que en el cine la acción actoral y la actuación no coinciden en el tiempo, ya que la acción actoral es registrada y será convertida en actuación por otro sujeto, mediante un procedimiento de manipulación de esa imagen registrada. La situación de actuación en cine es fragmentada, compuesta por momentos breves, que denomina “trazas de actuación”. En el teatro, la acción actoral y la actuación están compuestas por el actor y ocurren en simultáneo. Esta diferenciación entre situación de actuación en teatro y cine brinda una base para comprender que, si bien hablamos de actuaciones realistas en teatro, que buscan referenciarse en el cine, el fundamento de la actuación es totalmente diferente.

Cabe mencionar que, desde la segunda década del siglo XX, el cine organizó sus mecanismos de creación en torno a la integración narrativa como el dispositivo por excelencia, y entre las prácticas que se normalizaron estuvo incluida la actuación. Desde allí, el “desempeño actoral en cine estuvo marcado por la tendencia hacia la atenuación gestual y la eliminación de todo vestigio teatral popular”, promoviendo las metodologías y el objetivo de una actuación realista que contaba con gran propagación y prestigio de la mano de la pedagogía stanislavskiana que ya tenía alcance mundial (Mauro, 2017, pp.

525-526). Cuando los directores foco de este estudio se proponen referenciar el código actoral al código cinematográfico, escogen directores que se caracterizan por promover actuaciones con cierta originalidad, aunque no con la suficiente ruptura como para recategorizarlos fuera del realismo actoral.

Nos parece relevante tomar en cuenta la diferenciación que Karina Mauro (2017, p. 528) realiza en torno a la noción de realismo, ya que brinda claves para diferenciar tres aristas del concepto. La autora propone entenderlo como un modo de construir enunciados, o bien como un efecto de sentido, o bien como una metodología específica de actuación. Por esta misma distinción es que se producen combinaciones entre modos de hacer, modos de actuar y el efecto resultante. El efecto de sentido realista no siempre es el objetivo de actuaciones o de modos de narrar realistas. El resultado es identificable como tal cuando una obra borra sus marcas de enunciación causando que la percepción de que lo que allí ocurre no sea una representación sino un retazo de la vida misma con la cual es posible identificarse. Mauro (2017) sentencia que la invisibilización de los mecanismos de composición crea una ilusión de cercanía con el referente produciendo una continuidad rítmica en la representación teatral cuyo efecto de sentido es el acercamiento a una realidad extradiscursiva:

En términos escénicos, el realismo es, produce y depende de la construcción artificial e ilusoria de una fluidez constante

en la representación, que se organiza así como carente de excesos y de interrupciones. Esta aparente fluidez y sencillez del enunciado promueve la sensación de transparencia. [...] Por consiguiente, si construir un enunciado teatral realista consiste en producir una representación cuya característica principal sea la continuidad rítmica, será necesario eliminar cualquier disrupción, es decir, someter a todos los componentes escénicos a una suerte de normalización. (pp. 528-529)

Nos parece central revisar estos conceptos en torno a los espectáculos que forman parte del trabajo. En el caso de *Las tres hermanas*, la actuación promueve acciones y modos posibles de ser observados en el cine de cada una de las épocas a las que los actores refieren. Al llegar al momento de mayor referencialidad, la actuación que remite a la vida cotidiana es interrumpida por la explicitación del dispositivo de enunciación. Como describimos anteriormente, en una escena altamente dramática irrumpe el mecanismo de enunciación “visionado de película de DVD”, es decir la enunciación de la situación cinematográfica. De esta forma, la generación de un efecto de transparencia, del efecto de sentido realista no tiene lugar. La demostración de la artificialidad del teatro opera con mayor fuerza que los mecanismos de invisibilización de la representación que se producen momentáneamente.

La obra *Volver a Madryn* tiene la particularidad de presentar escenas muy

cortas, fragmentos semejantes a tomas cinematográficas, donde es la articulación de las partes la que produce el sentido. En ese esquema disruptivo, que plantea saltos temporales y elipsis, los mecanismos de construcción del enunciado se visibilizan y la ilusión referencial queda derribada. Asimismo, es posible observar en este espectáculo las “trazas” de actuación de las que habla Mauro (2015) debido al grado de fragmentación de las escenas, que van de segundos a escasos minutos. Es relevante considerar la traducción que tiene lugar en este espectáculo entre la acción actoral por trazas (como en el audiovisual) y la acción actoral dotada de presencia escénica (la necesaria para sostener una escena teatral). Este mecanismo, que engulle acción actoral cinematográfica para crear actuación teatral, se vuelve muy potente, especialmente al estar enmarcada en el dispositivo lumínico que lo fragmenta.

En el espectáculo *Liberadas: Road Scene - Corín II, La Precuela*, se presenta una forma de construir los enunciados a los modos del realismo: reúne elementos como “la elaboración de una historia desarrollada por personajes”, quienes “ocupan un lugar central como fundamento de la verosimilitud”, sostenida por “la lógica causa-efecto como productora de sentido” y donde “la posibilidad de identificación del espectador con los personajes” es potente. Estos elementos plantean las bases del drama realista en palabras de Mauro (2017, pp. 530-531). Sin embargo, también aquí las convenciones donde se apoya el drama, lejos de buscar disimularse, se exaltan: por ejemplo, en la aparición de cuerpo presente de la narradora que asume la voz de la radionovela de Corín Tellado,

citada en la obra. Este personaje articula la relación entre la historia de las heroínas con la historia de las mujeres desvalidas de Corín Tellado. La superposición de ambas dimensiones procura sugerir el final trágico y, a la vez, esperanzador de la obra de teatro.

En síntesis, si bien los espectáculos apelan a mecanismos de construcción del drama realista o de la metodología de actuación realista (teatral y cinematográfica), denuncian reiteradamente la existencia de un enunciador externo y del conjunto de convenciones necesarias para la existencia del dispositivo escénico.

DECISIONES DE CREACIÓN

Para finalizar, quisiéramos considerar las decisiones de creación de este grupo de directores como posicionamiento estético y político respecto del teatro. En sus apreciaciones sobre el rol del director es posible entrever las claves de su propia creación. Dos son los pilares que pueden leerse en las tres declaraciones. Por un lado, la necesidad de que la pieza teatral active universos particulares, asentados en la globalidad de la dirección que consiga integrarlos como “áreas vivas”. Por otro lado, la búsqueda por producir efectos en el espectador: “una caricia”, “ofrecer ritmo y atrapar su atención”, “sacudirlo de la silla y hacerle ver un universo en movimiento”, en sus propias palabras. Es decir, que la relación con el público es estructurante de estas poéticas. Por ello, propondremos un tratamiento sobre el tema del reconocimiento, que ofrece otras claves sobre el modo de hacer y de ser de los directores.

En las entrevistas, pueden leerse distintos matices en el reconocimiento, que se corresponden con acciones y disposiciones diferentes en cada caso. De ahí que es posible distinguir cuatro formas de reconocimiento: el asociado al público en general, el asociado al reconocimiento de las grandes instituciones del teatro (Estado), el asociado al circuito independiente y, por último, el asociado a características de la obra.

En primer lugar, respecto del reconocimiento asociado al público en general, los directores se refieren al reconocimiento como trascendencia, y a está asociada a convocar y a hacer saltar de la butaca a la sociedad cordobesa. De algún modo “poder tocar el inconsciente colectivo”. Además, se identifica el rol del director con el de espectador, y a su vez, únicamente con el espectador no especializado, con una mirada que organiza la pieza con los ojos de este sujeto idealizado. La búsqueda está asentada en atrapar al espectador, debido a esto, apuntalan los guiños con el cine. De esa manera, configuran sus estéticas particulares vinculadas a la recepción del público masivo del arte audiovisual. Otro aspecto a tener en cuenta es que consideran que un espectáculo de calidad es una garantía de permanencia en el tiempo y de obtención de reconocimiento.

En segundo lugar, relación al reconocimiento asociado a las instituciones, como los teatros oficiales, la Universidad Nacional de Córdoba, el Instituto Nacional del Teatro, o los distintos festivales organizados por las administraciones del Estado, los directores no son ingenuos respecto de las distinciones que otorgan

y son conscientes del aporte a su legitimación, que permite convocar al público “utilizando” estos premios.

En tercer lugar, es posible comprender las significaciones que adquieren los pares en torno al reconocimiento. Este punto pareciera ser el de mayor conflicto en este grupo de directores, ya que disocian en buena medida sus prácticas de las de los cánones establecidos en el teatro independiente. Uno de ellos expresó valoraciones negativas respecto de las poéticas hegemónicas de vanguardia, como repeticiones y citas de estéticas de los colegas de generaciones anteriores, que en su momento fueron genuinos e innovadores. Otro de ellos señaló que simplemente no pretende que los miembros del teatro independiente sean sujetos con los que sus propuestas dialoguen. De hecho, especifica que las observaciones que estos podrían realizar serían similares a las del público no especializado, en virtud de la búsqueda “universal” que él mismo lleva adelante, con sus resonancias en el cine. El tercero de los directores plantea de lleno la disociación entre reconocimiento del ambiente teatral y del público en general. Establece que el ambiente teatral y los “teatros” están vinculados a la academia, especialmente la Universidad Nacional de Córdoba.

En cuarto lugar, y finalizando las facetas que dan origen al reconocimiento, abordaremos el que está asociado a características de la obra. Como rasgo común, este grupo de directores comprende que las innovaciones y la calidad de los espectáculos configuran el capital que los acerca al reconocimiento que ellos esperan. Recordemos que ya

quedaron descriptos los aspectos que valoran del teatro y la dirección, cuya condensación reflejaría un espectáculo de calidad. La diferencia en este punto es que se refieren a nuevas formas de ver, a la novedad y la originalidad del dispositivo escénico, a la identidad estética como valor. De este modo, es posible inferir que consideran que sus propias búsquedas estéticas son el capital que los acerca a los públicos, a las instituciones y a los colegas.

A grandes rasgos, puede entenderse que este grupo de directores consideran que el reconocimiento está fuertemente asociado a la permanencia en el tiempo de los proyectos particulares y de sus trayectorias como sujetos activos dentro del campo. Al mismo tiempo, observan que los orígenes de este reconocimiento están asociados a diversas fuentes: el público en general, los colegas y las premiaciones o distinciones del medio oficial, que valoran uno u otros rasgos de las poéticas que ellos presentan. Las decisiones estéticas que toman, ya sea por las intuiciones a las que le dan lugar o la planificación de determinado recurso poético, dan cuenta de la importancia que le confieren a la identidad particular de su creación escénica. En este marco, recurrir a elementos del lenguaje audiovisual, está relacionado con las distintas formas de reconocimiento, no obstante, estos préstamos se asientan, principalmente, en las búsquedas estéticas que configuran la singularidad de su obra.

REFERENCIAS

Alegret, M. (2017). *Condiciones y convenciones del teatro independiente cordobés*

(Tesis Doctoral). Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico* (1ª Ed.). (J. Ibarburu, Trad.). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

Bourdieu, P. (1995) *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama.

Brizuela, M. (2002) Las estéticas teatrales de Córdoba: entre la permanencia y la emergencia. *Teatro XXI*, no. 14, 75.

Congreso de la Nación Argentina. (28 de abril de 1997). Ley Nacional del Teatro [Ley 24.800 de 1997].

Cuesta, R. (2016). *Volver a Madryn*. Córdoba.

Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Desde 1910 a nuestros días. Buenos Aires: Biblos.

Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid, España: Arco.

Gaetán, M. (2016). *Liberadas: Road Scene - Corín II, La Precuela*. Córdoba.

Halac, G. (2006) *Teatro independiente de Córdoba. Identidad y memoria*. Bs. As.: Editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Marin, F. (2017a). Dirección teatral. Procedimientos del montaje

cinematográfico en la construcción de la puesta en escena. AURA. *Revista de Historia y Teoría del Arte*, 5, 95-112. Recuperado de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/409>

Marin, F. (2017b). Films escénicos: teatro de préstamos y de piraterías. *Toma Uno*, 6, 93-107. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20897/20497>

Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Gedisa.

Mauro, K. (2015). Acción actoral y situación de actuación en cine. *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 11. Recuperado de www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/717/609

Mauro, K. (2017). La metodología de actuación realista como dispositivo de atenuación de la presencia del actor en teatro y cine. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7(3), 523-550. Recuperado de <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/69587>

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Pérez, J. A. (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor*, 177(699/700), 573-594. Recuperado de <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/596/598>

Piccotto, D. (2013). *Las tres hermanas*, dramaturgia de Antón Chéjov (1901). Córdoba.

Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia, España: Ed. Filmoteca Generalitat Valenciana.

Tahan, H. (2000) *Teatro Argentino. Escenas interiores*. Bs. As.: Instituto Nacional del teatro/Artes del Sur.

Villegas, S. (2000) Córdoba. Una teatralidad nacida en los sesenta. En Tahan, H., *Teatro Argentino. Escenas interiores (75-100)*, Bs. As.: Instituto Nacional del teatro/ Artes del Sur.

