

# Films escénicos: teatro de préstamos y de piraterías

## Scenic films: lending and piracy theater

Fwala-lo Marin  
Universidad Nacional de Córdoba  
Córdoba, Argentina  
fwalalamarin@gmail.com

### Resumen

El presente trabajo se inscribe en la relación entre el cine y el teatro, específicamente en los préstamos que las artes escénicas hacen del lenguaje audiovisual. Pretendemos así observar cómo los textos escénicos refieren a películas, apelan a géneros del cine y la TV para narrar y recurren a procedimientos cinematográficos para construir la puesta en escena. Estos cruces dan cuenta de nuevas formas de pensar el audiovisual, y a la vez de nuevas modalidades de construcción del texto escénico.

Dado que entendemos que éstos son producto de una decisión consciente de los creadores, en este estudio nos centraremos en la posición de los directores que, a la hora de producir la puesta en escena, asumen decisiones poéticas en este sentido.

### Palabras Claves

Cine y teatro  
Films escénicos  
Puesta en escena

### Abstract

The present work is inscribed in the relationship between cinema and theater, specifically in the uses that the performing arts make of audiovisual language. We intend to observe how scenic texts refer to films, appeal to cinema and television's genres to narrate and resort to cinematographic procedures to construct the mise en scene. These crosses reveal new ways of thinking audiovisual production but also of new modes of construction of scenic text.

Given that we understand these are result of a conscious decision of creators, in this study we will focus on the position of directors who, when producing the staging, make poetic decisions in this respect.

### Key Words

Cinema and theater  
Scenic films  
Mise-en-scène

---

Recibido 1-04-2018. Aceptado 11-04-2018

Revista TOMA UNO (Nº6): Páginas 95-109, 2018

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina



El presente trabajo se inscribe en la relación entre el cine y el teatro, particularmente en los préstamos que las artes escénicas toman del lenguaje audiovisual. 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.

Abordaremos una muestra de la producción teatral de la ciudad de Córdoba que da cuenta de un vínculo manifiesto 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”.

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.

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 autoreferencialidad, 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: 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; 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 son clasificables 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: 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 Bowie, 2004: 583).

En el presente escrito abordaremos la intensa relación entre el lenguaje cinematográfico y la construcción poética en el teatro independiente de Córdoba. Este trabajo se inscribe en una investigación mayor abocada a la dirección teatral a partir de 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 grupo de directores escogidos por sus similitudes de edad, consagración y estéticas resultantes de procesos. La estética característica de este sub-grupo es identificable con el lenguaje audiovisual.

### Aspectos metodológicos

En relación a lo metodológico, se examinaron los discursos y un espectáculo de cada director teatral del subgrupo, que denominamos *Los montajistas*. Los espectáculos escogidos fueron analizados de modo de poner en relevancia 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;
- d) y 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 la investigación más amplia, de la que podemos evaluar 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 a 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. En relación a los rasgos en las obras de sus propias direcciones, pudo observarse esta respuesta cuando se los interrogó 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 el objetivo 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 Cuesta. 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, en particular, el lenguaje cinematográfico como referencia poética.

En relación a los procesos, los tres directores conforman grupos numerosos entre actores, técnicos y responsables de las tareas de producción; y otra cuestión común es la intensidad de los ensayos, 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 – Corin II, la precuela* de Martín Gaetán (2016). Describiremos sucintamente las obras, especialmente en lo relevante a este trabajo, para luego desarrollar diversos apartados que abordarán los aspectos pertinentes a la relación con el cine.

*Las Tres hermanas* es una obra dramático-literaria de Antón Chejov (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. 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 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.



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

*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.



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

*Liberadas: Road Scene – Corín II, la precuela* es una propuesta de dramaturgia colaborativa entre Vanesa Salazar y Martín Gaetán, que es quien dirige. Nuevamente nos encontramos con una narración que se contextualiza en la Argentina de los setentas, 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. 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 esquizoide, 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 de Ford Falcon de los setenta 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.



3. En *Liberadas: Road Scene – Corin II, la precuela* los personajes permanecen en el Falcon durante toda la representación.

### 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 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. (Pavis, 2014: 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 – Corin 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.



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

Por otro lado, entendiendo al dispositivo como un ordenador no sólo 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 nexos 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 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 hace 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 (Marin, 2017), 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 sólo 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 a los *Fundamentos psicológicos del montaje* de Marcel Martin (2002: 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.



6. El uso de la luz es el recurso por excelencia para acotar el espacio y organizar el ritmo visual.

### 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*, *Lo que el viento se llevó* (*Las tres hermanas* de Piccotto). En su momento consideramos la noción de dispositivo 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.



7. En *Las Tres Hermanas* la superposición de signos audiovisuales a los signos escénicos aumenta la atmósfera nostálgica del acto final de la obra.

### Actuación realista, cine y espectador

Al consultar a los directores sobre la actuación, como factor estructural de la construcción del texto escénico, se comprende que valoran positivamente la presencia de componentes cinematográficos en el código actoral. Se refieren a lo *natural y crispado* o a lo *vacío, la sutileza, el texto con matices* o a 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 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 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). (Mauro, 2015: 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: 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: 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 es 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. (Mauro, 2017: 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 – Corin 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: 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.

Respecto del reconocimiento asociado al público en general los directores se refieren al reconocimiento como trascendencia, y a esta 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 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 subgrupo de directores, ya que disocian en buena medida sus prácticas de la 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 subgrupo de directores comprende que las innovaciones y la calidad de los espectáculos configura 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, el recurso 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.

## Bibliografía

- Aumont, J Et al. (2008). *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Ed. Paidós, Bs. As.
- Bartís, R. (2003): *Cancha con niebla*, Atuel, Bs. As.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico* (éd. 1a), (J. Ibarburu, Trad.), Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- Chion, M. (1990). *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona.
- Constantini, G. (1999). “El análisis de la música en el audiovisual. Criterios generales” en M. Zatonyi, *La fábrica audiovisual* (pp. 20-40), Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, Buenos Aires.

- Cosentino, O.; Gené, J.C. y otros (2010). *La Puesta en Escena en el teatro argentino del bicentenario*, Fondo Nacional de las Artes, Bs. As.
- Cuesta, R. (2016). *Volver a Madryn*, Córdoba.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el Teatro I. Lineamientos de una nueva teatrología*. Galerna, Bs As.
- Duran, A. (2012). "La vuelta a lo real. El teatro después del 2001", en Revista *Funámbulos*, 1-29. Obtenido de: [https://www.academia.edu/4081788/La\\_vuelta\\_a\\_lo\\_real.\\_El\\_teatro\\_independiente\\_de\\_Buenos\\_Aires\\_de\\_2001](https://www.academia.edu/4081788/La_vuelta_a_lo_real._El_teatro_independiente_de_Buenos_Aires_de_2001)
- Feral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Galerna, Bs. As.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*, Arco, Madrid.
- Gaetán, M. (2016). *Liberadas: Road Scene - Corin II, la precucla*, Córdoba.
- García García, L. I. (2010). "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin" en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* (Número 2. ISSN 2172-9506), 158-185. Obtenido de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3743667>
- Hormigón, J. A. (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena* (Vol. I), Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.
- Marin, F. (2017, Junio). "Dirección teatral. Procedimientos del montaje cinematográfico en la construcción de la puesta en escena", en: *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte* (5), 95-112. Obtenido de: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/409>
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*, Gedisa, Barcelona.
- Mauro, K. (2015). "Acción actoral y situación de actuación en cine", en: (ASAECA, Éd.) *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisuales* (11). Obtenido de: [www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/717/609](http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/717/609)
- Mauro, K. (2017, sept./dic.). "La metodología de actuación realista como dispositivo de atenuación de la presencia del actor en teatro y cine", en: *Revista Brasileira Estudos da Presença*, 7(3), 523-550. Obtenido de: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/69587>
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, Paso de Gato: Ciudad de México.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial", en: *Arbor*, Vol 177(No 699/700), 573-594. Obtenido de: [arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/596/598](http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/596/598)
- Piccotto, D. (2013). *Las Tres Hermanas*, Dramaturgia de Anton Chejov (1901), Córdoba.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*, Ed. Manantial, Bs. As.

Sánchez, J. A. (2013). "Teatro y Realidad" en J. Sanchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (pp. 317 - 332), Paso de Gato, México.

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

Sarrazac, J-P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (V. Viviescas, Trad.), Paso de Gato, México.

Serrano, R. (2013). *Lo que no se dice. Una teoría de la actuación*, Ed. Atuel, Bs. As

### **Fwala-lo Marin**

Teatrística, investigadora. Ejerce los roles de dirección, dramaturgia y actuación. Es Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba y becaria de CONICET. La investigación que lleva adelante en el marco de sus estudios doctorales busca comprender qué es y cómo se lleva adelante la dirección de teatro en la Ciudad de Córdoba, intentando conocer cómo está estructurado el campo que les da lugar. Ha publicado en revistas nacionales y en gacetas de crítica cultural.

**Contacto:** fwalalamarin@gmail.com

---

### ***Cómo citar este artículo:***

Marin, F. (2018). Films escénicos: teatro de préstamos y de piraterías. *Toma Uno*, 6(6), 95-109.



