

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES**

**PRILIDIANO PUEYRREDON**

Tesis para la Licenciatura en Escenografía

## **Teatro y Cine: diálogos escénicos**

Tesista: Mariana Esther de Sancho

Directora de Tesis: Vanesa Abramovich

Año: 2019

# INDICE

INTRODUCCIÓN .....	4
DESARROLLO .....	5
CÁPITULO 1: Cine y Teatro. ....	5
1.1 - Lenguaje Escenográfico Teatral .....	5
1.1.1 - Orígenes .....	5
1.1.2 - Características .....	11
1.2 - Lenguaje escenográfico del cine .....	12
1.2.1 - Orígenes .....	12
1.2.2 - Características .....	17
1.3 - Diferencias entre ambos lenguajes .....	19
CÁPITULO 2: Convivencia entre cine y teatro .....	21
2.1 - El teatro siembra para que el cine coseche .....	21
2.2 - El cine irrumpe en las tablas .....	24
2.2.1 - Antecedentes .....	24
2.3 - El cine se conecta con su antecesor .....	28
2.3.1 El ejemplo de “La Ronda” .....	29
2.3.2 El género musical y el ejemplo de “Un Americano en París” .....	31
2.4 El teatro se apropia del cine .....	32
CAPÍTULO 3: El teatro y el cine en la posmodernidad: redefiniendo la intertextualidad. ....	34
3.1 Teatro .....	34
Station Opera House .....	35
Teatro Cinema .....	36
El pasado es un animal grotesco .....	38
Cineastas .....	38
El Rostro Ajeno .....	39
ExMachina .....	40
William Kentridge .....	42
El hombre que perdió su sombra .....	44
3.2 Cine .....	47
Ojos de Serpiente .....	47

Confesiones de una mente peligrosa .....	48
Vida Acuática.....	48
El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante .....	49
Flop .....	50
El Acto en Cuestión .....	52
Dogville.....	53
Soñando Despierto.....	54
Anna Karenina .....	56
La La Land .....	57
3.3 Uso de la intertextualidad en otros medios.....	58
3.3.1 Series .....	58
Mr Robot .....	58
Encerrados .....	59
3.3.2 Publicidad.....	60
Motorola .....	60
Spot Flow y Fibertel.....	62
3.3 .3 Videoclips .....	63
Say my name .....	63
Love letters.....	63
CONCLUSIÓN.....	66
BIBLIOGRAFÍA.....	68

# INTRODUCCIÓN

Primero fue el teatro el que surgió como una prolongación del ritual religioso y terminó colmando el anhelo del hombre de moldear en palabras, sonidos y gestos aquello que necesitaba expresar. Fueron siglos de cambios, de creatividad latente, de magia e ilusión plasmadas al aire libre, en escenarios callejeros y en edificios teatrales.

Y entonces surgió el cine que, como sucedió entre ritual y teatro, se apoyó en su antecesor para luego marcar un camino propio. Desde pequeños cortos que asustaban al público, hasta grandes producciones y efectos especiales, con una industria inmensa sosteniéndolo.

Ambos cohabitan el ámbito del entretenimiento y el arte con ciertas similitudes, y al mismo tiempo manteniendo una clara distancia entre ellos.

Sin embargo podemos observar que existen ciertos momentos donde la influencia de uno en el otro es más notoria, aún para el ojo poco entrenado, y donde los límites parecen difuminarse.

Es a partir de estos momentos que surge la duda: ¿es posible que un lenguaje se apropie del otro sin que por ello pierda sus características propias ni las del ajeno? Porque aquí no se trata de tomar una obra de teatro y filmarla para luego proyectarla en los cines o la televisión; ni de hacer uso del recurso audiovisual de la pantalla y la retroproyección y creer que la cinematografía está de pronto invadiendo los escenarios. Hablamos de tratar de establecer si un lenguaje, teatral o cinematográfico, puede adoptar un principio estético, expresivo o narrativo ajeno y adaptarlo a su propia estética, sin que por ello pierda su especificidad. Aquello que Pablo Iglesias Simón denomina "*asimilación por analogía*".

Con esta inquietud como punto de partida, propongo investigar los orígenes de cada lenguaje escenográfico determinando las características propias de uno y otro. Así mismo, indagaremos en aquellos elementos que el cine ha importado del teatro y viceversa y analizando si es posible que se conserven inalterables.

# DESARROLLO

## CÁPITULO 1: Cine y Teatro.

### 1.1 - Lenguaje Escenográfico Teatral

*“El teatro es el lugar del parecido real,  
donde tiene lugar un recorte original de una vida organizada estéticamente.”*

*Hans-Thies Lehmann*

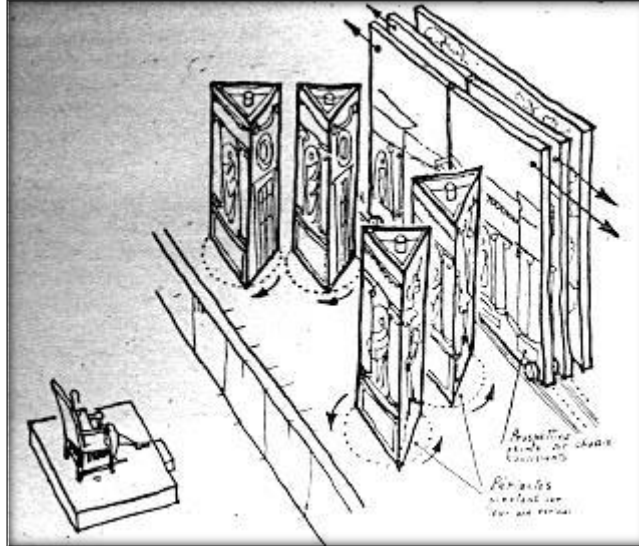
#### 1.1.1 - Orígenes

El teatro comenzó a desarrollarse desde el siglo IV a.C. y tuvo sus orígenes en las fiestas religiosas en honor al dios Dionisio en la Antigua Grecia. Estas celebraciones se llevaban a cabo en las calles de la ciudad y se sucedían por un período de cinco días. Durante el primero se realizaba una procesión, en el segundo se representaban cinco comedias y en los tres últimos se efectuaba una competición de tragedias. Allí cada escritor montaba tres tragedias previamente seleccionadas por altos funcionarios y el vencedor recibía como premio una corona de oro y laureles.

Era un espectáculo al aire libre que comenzaba por la mañana y seguía hasta la puesta de sol. El número de actores nunca llegó a ser más de cuatro, mientras que el coro estaba conformado por un número que oscilaba entre quince y veinticuatro de acuerdo al género a representar.

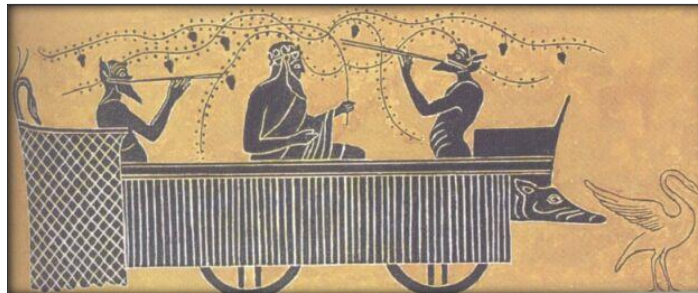
A medida que la ejecución de las obras ganaba mayor importancia, se agregaron elementos decorativos a la representación. Así surgió la **Skênografía** como el arte de adornar las tragedias. Durante la representación, los actores se ubicaban arriba de una tarima donde actuaban. Delante de la escena, en la *orquestra*, se ubicaba el coro y a su alrededor se colocaba el público en un semicírculo formado por gradas, llamado *proscenion*.

Los griegos hacían uso de un artefacto llamado *periaktoi*, que les permitía cambiar los decorados. Se trataba de un prisma de tres caras que giraba sobre sí mismo y al que se le pintaban paisajes distintos en cada uno de sus lados. Se ubicaban habitualmente uno a cada lado del escenario. Es el antecesor de los bastidores que se utilizarían posteriormente desde 1620 d.C. en el teatro Farnesio de Parma.



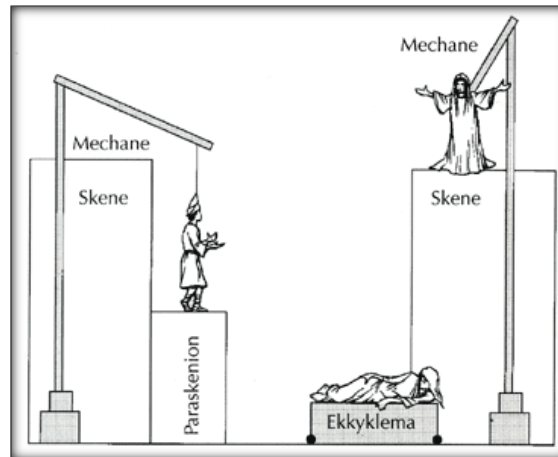
*Perikaitoi*

Otro de los elementos que utilizaban era el *eccyclema*, que consistía en una plataforma con ruedas que se introducía al escenario y permitía representar algunos momentos que clarificaban la historia. Se cree que allí se montaban los asesinatos, algo que estaba prohibido mostrar en escena.



*Eccyclema*

Ya en el siglo V a.C., se incorporó la *machine*, que permitía la elevación de los actores en escena. Se trataba de un sistema de poleas y vigas de madera, que ofrecía la posibilidad de generar la ilusión de un vuelo por el aire para aquellos que representaban a los dioses en escena. De allí viene el término latino '*Deus ex machina*' (Dios desde la maquina) que se aplica a los argumentos en los que un elemento externo soluciona de pronto la trama sin seguir una lógica determinada.



*Machine*

Posteriormente, durante el siglo II de nuestra era, se construyeron los primeros teatros romanos, prácticamente una continuación del modelo griego, donde el hemiciclo era más largo y ancho, la ornamentación mucho mayor y el espacio que ocupaba anteriormente el coro, se redujo.

El teatro medieval surgió durante el siglo IX representando los momentos religiosos más importantes.

En un primer momento, en la zona ocupada por el coro, eran los mismos religiosos quienes presentaban algunas citas de la Biblia, especialmente aquellas que trataban sobre los milagros. Luego, con la incorporación de los laicos y la búsqueda de mostrar mayor cantidad de detalles, sumado al uso de algunos elementos más cercanos a lo jocoso que al recogimiento, se efectuó la salida al espacio público de estas representaciones religiosas que pasaron a denominarse 'Milagros y Misterios'. Primeramente se trasladaron a las fachadas de los templos y luego a las plazas, patios y calles.

Allí aparecieron a) los *carros*: se detenían ante los espectadores y allí se representaban distintas situaciones y b) la *escena simultánea*: donde se sucedían los lugares de acción del espectáculo. Cada uno de los espacios escénicos recibía el nombre de mansión. Las mansiones se alineaban unas junto a otras dejando delante un espacio libre que podía ser utilizado por los actores en el momento de la representación.

En muchas de estas mansiones se hacía uso de una cortina que no era solamente un elemento decorativo, si no que funcionaba como un símbolo del fin de una acción.

Para alcanzar la espectacularidad y magnificencia requeridas por los textos religiosos, se hacía uso de poleas para la elevación de figuras y de todo tipo de herramientas para generar truenos, simular el agua y el fuego.



*Carros*

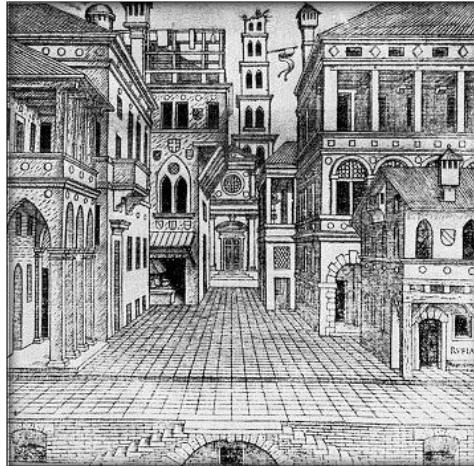
Durante el siglo XVI, en el Renacimiento, surgió una producción dramática de carácter culto destinada a las clases aristocráticas. Para hacer frente a esta nueva propuesta se cerró el espacio escénico de forma rectangular en el centro de una manzana de casas. Posteriormente se construyó un edificio teatral muy similar al actual.

Desde el siglo XVIII, la disposición tradicional de la mayoría de las salas de teatro occidentales fue el teatro a la italiana, en donde el escenario se sitúa frente a los espectadores, en un plano más elevado formado básicamente por una caja escénica, que consta de tres partes bien definidas: un escenario, un telón y un proscenio; la platea, con sus palcos y anfiteatro; y las bambalinas.

La aparición de la perspectiva y la utilización del claroscuro, tuvieron una enorme influencia en el desarrollo de la escenografía renacentista. Se trataba de un decorado principalmente fijo, pero cuyo fin era generar la idea de tridimensionalidad. Grandes artistas como Alberti, Palladio, Brunelleschi, Mantegna, Leonardo y Poliziano pintaron para los teatros y propusieron un decorado perfeccionista que fue evolucionando desde lo que se denominó 'escena ilusionista' hasta la 'escena vitruviana'. La primera estaba formada principalmente por un fondo pintado siguiendo las leyes de la perspectiva; mientras que la segunda se conformaba por un edificio a la derecha, otro a la izquierda y un fondo.

El decorado renacentista logró combinar la perspectiva con algunos detalles corpóreos. De esta manera, mientras los foros o fondos del escenario eran planos, los laterales se doblaban en ángulo para crear efecto de profundidad. En esos laterales, el artista colocaba cornisas reales que ayudaban a acentuar una perspectiva falsa, que debía unir su punto de fuga con el que se encontraba en el centro del telón de fondo.





*Decorado en perspectiva*

Sebastiano Serlio reunió en sus siete libros “De Architettura” la tramoya escénica utilizada en la época: trucos para desplazar figuras mecánicas y planetas a través de hilos invisibles, efectos de tormentas o luces de colores logradas interponiendo una botella con agua coloreada delante de una antorcha, etc.

Durante el siglo XIX se produjeron cambios que impulsaron al teatro a nuevos horizontes: la profesionalización del actor, la institucionalización del teatro y con ello un edificio teatral con un nuevo concepto. Es la época del pensamiento burgués por excelencia, donde la experiencia teatral no sólo es un medio de distracción para este estrato social, sino también la oportunidad de mostrarse, construyéndose así la figura del espectador-actor.

El avance tecnológico tuvo su impulso gracias a la aparición del melodrama, cuyos textos se escribían para una escenificación en concreto y se publicaban mucho después de subirlos a las tablas. Es por ello que abundaban las didascalias, con detalladas descripciones de los espacios de acción, movimientos escénicos y efectos luminosos, resultado de la puesta realizada el día de su estreno.

En 1804 el director del Teatro de la Corte de Mannheim juntó por primera vez diferentes bastidores con puertas y ventanas para crear un escenario en forma de caja cerrada.

Ya en 1819 Abraham Rees subrayó los grandes avances en la maquinaria escénica para ayudar a los cambios de escena y para elevar objetos, en cierto modo para conseguir que el teatro parezca una imagen en movimiento.

En 1873 Moynet escribió “El teatro por dentro”, donde retrató un escenario teatral versátil, que buscaba asombrar al espectador. Si estas escenografías a principios de siglo se construían valiéndose principalmente de telones pintados, bastidores y

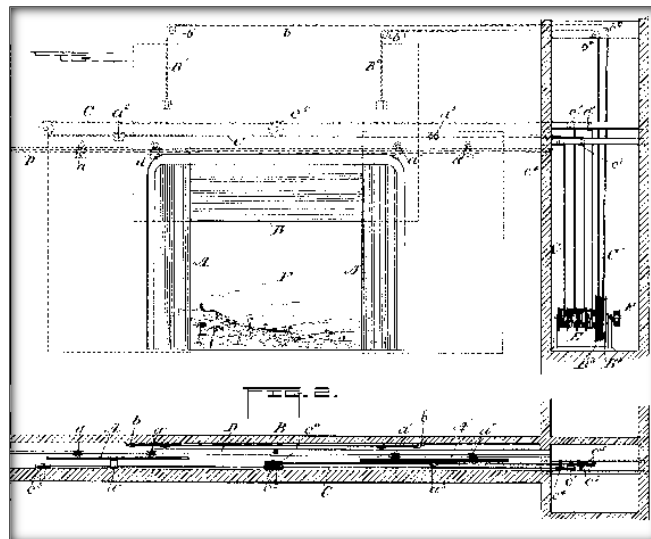
algunos practicables, a medida que el siglo avanzaba empezaron a introducirse cada vez más elementos corpóreos.

La introducción de la luz de gas y de la iluminación eléctrica permitió una mayor visibilidad del escenario y por lo tanto una mayor exigencia en el acabado de los decorados. En 1860 se logró por primera vez apagar la luz en el público y concentrarla en el espacio del escenario, permitiendo direccionar la mirada del espectador hacia la caja escénica.

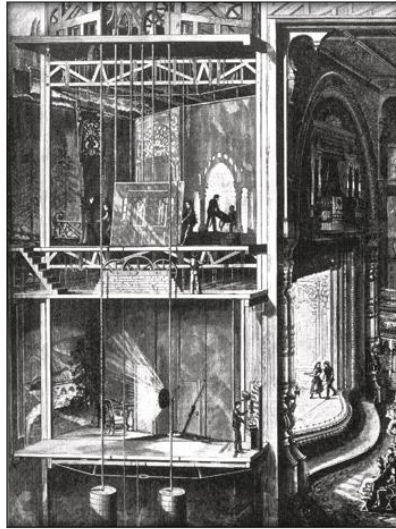
Los espacios dejaban de ser estáticos para llenarse de elementos móviles como trenes, barcos o mareas. Incluso el paso de un escenario a otro se generaba dinámicamente con incendios, explosiones y derrumbes. No faltaban además los efectos atmosféricos que, apoyados en la escenografía y con la ayuda de la luz y el sonido, sumergían al espectador en tormentas y puestas de sol.

Los cambios se producían a la vista del espectador, cayendo el telón sólo al final de la representación, por lo que debían ser vistosos y lo más fluidos posibles. Esta elección estética reflejó de alguna manera lo conscientes que estaban los individuos de la mentira y falsedad que precedían a toda representación.

Steele MacKaye aportó grandes soluciones a la escena con inventos como el escenario doble, el deslizante, el flotante, el *Luxauleator* (o cortina de luz) y el ajustador de proscenio.



*Ajustador de proscenio.*



*Escenario doble*

Karl Lautenschläger introdujo en el teatro occidental el escenario giratorio en 1896 en Munich (ya desde 1793 los japoneses lo utilizaban en las representaciones de Kabuki). Este dispositivo permitía la aparición y desaparición rápida de personajes y decorados.

Adolphe Appia y Edward Gordon Craig se plantaron frente a la concepción clásica de la escenografía hasta ese momento: un simple marco o fondo que describía el lugar de la acción, anulando cualquier expresión artística visual. Propusieron entonces “reteatralizar” el teatro desarrollando propuestas en donde el decorado, el vestuario y las luces dejaran de “ilustrar” el texto para convertirse en medios de expresión. Sustituyeron las tradicionales telas pintadas por dispositivos construidos, practicables y volúmenes que expresaban el dramatismo necesario para cada obra, mediante la iluminación, la textura y la composición. Así se abrió el camino a múltiples estilos y tendencias que se desarrollaron en el teatro de vanguardia y los experimentos posteriores en la plástica escénica universal.

### **1.1.2 - Características**

El teatro pertenece a lo que se conoce como artes temporales, destacándose por la combinación de una forma narrativa que se proyecta visualmente sobre el escenario.

Una de sus principales características reside quizás en sus orígenes: el rito. Un grupo de personas se reúne para ver a cierto número de individuos representar un ritual ‘vivo’ frente a ellos, con la expectativa de acceder a algo de ese significado caótico que se les presenta. Podríamos decir que existe una comunión entre espectador y actor, un guiño constante al juego y a la convención.

En el teatro encontramos el acto estético como tal (la actuación del actor) y, a la vez el acto de la recepción (la asistencia al espectáculo) como acción real en un momento y en un lugar determinado. “(...)El teatro significa: un trozo de vida transcurrida y vivida en comunidad por actores y espectadores en el aire de este espacio respirado en común, en donde se desarrolla el juego teatral y el acto receptivo del espectador(...)”<sup>1</sup>. Incluso Adorno sostiene que el aplauso establece entre público y artistas un círculo mágico al que ninguno puede penetrar.

Ricard Salvat rescata la absoluta irrepitibilidad del signo teatral, ya que se trata de un espectáculo en vivo que se modifica constantemente influenciado por circunstancias propias y ajenas: el público, un actor ausente y su reemplazo, un accidente en escena, entre otros factores. Es un arte de carácter efímero que presenta constantes incertidumbres, y cuya única certeza es su circunstancialidad.

Para Meyerhold la teatralidad es el carácter propio del teatro, permitiendo que el público nunca se olvide que está frente a la situación de un actor representando un papel. Al mismo tiempo este actor tampoco deja de ser consciente de que está sobre un escenario. El teatro, para este autor, no intenta emular la ilusión de la realidad.

Y aquí es importante que hablemos de las convenciones teatrales. Está claro que quienes se acercan a este tipo de espectáculo saben que lo que se les presenta no es real. Sin embargo, muchas veces la forma en que se dispone el espacio y se crea la escenografía busca el engaño y la intención de lograr un ambiente lo más similar a la realidad posible. Estas producciones conviven con otras que explotan y tensan el pacto con el público, haciendo uso de escenarios vacíos, cartelera para señalar espacios, abstracción, simbolismo, etc.

## **1.2 - Lenguaje escenográfico del cine**

*“La historia del cine se encara a menudo  
como la historia de su emancipación de los modelos teatrales”*

*Susan Sontag*

### **1.2.1 - Orígenes**

No se puede pensar el surgimiento del cine como un hecho aislado. No sólo porque, como ya veremos, recibe la influencia de la representación teatral, sino porque además necesitó de la existencia previa de la fotografía.

---

<sup>1</sup> Hans-Thies, Lehmann. “El teatro posdramático: una introducción” Traducción de Paula Riva. Revista Telón de Fondo N°12. Diciembre 2010. Pág. 2.

A fines de siglo XIX, Thomas Edison inventó y desarrolló el Kinetoscopio, una máquina que proyectaba imágenes seguidas dando una ilusión de movimiento. Se trataba básicamente de una caja con una cinta de película que corría en un bucle continuo sobre una bobina, lo que permitía la reproducción continua de la imagen.



*Kinetoscopio*

Fueron los hermanos Lumière, en 1895, quienes se atrevieron a implementar sus conocimientos para investigar la posibilidad de proyectar imágenes en movimiento. Crearon así el cinematógrafo, una herramienta que les servía de cámara y de proyector, y se basaba en el efecto de la persistencia retiniana de la imagen sobre el ojo humano, consistente en la reproducción de imágenes a cierta velocidad que crean la ilusión de movimiento. Para ello crearon un mecanismo que lograba proyectar dieciséis imágenes por segundo.



*Cinematógrafo de los hermanos Lumière*

Los primeros films eran grabaciones de corta duración que sólo mostraban un acontecimiento particular. Es el caso de “La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon” (“La Sortie de l’usine Lumière à Lyon”, 1895, de Louis Lumière), considerada el primer film de la historia.



*"La Sortie de l'usine Lumière à Lyon", 1895, de Louis Lumière*

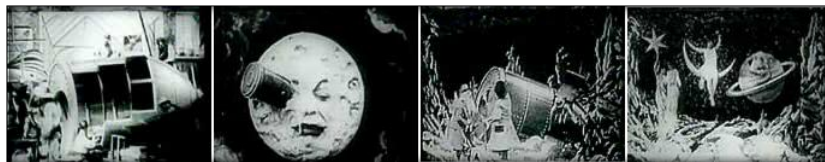
El lenguaje cinematográfico narrativo surgió primeramente como parte de un espectáculo teatral, conviviendo con el mundo de las variedades y tomando de este universo elementos del circo, la magia y la prestidigitación.

Nació así un género conocido como "Féeries", que puede asociarse a los entremeses teatrales del Renacimiento, ya que este breve espectáculo cinematográfico también se intercalaba en el entreacto de otro. Se utilizaban fantásticos decorados y la magia de algunos trucos fotográficos para emular las soluciones escénicas existentes.

Entre los realizadores de estos féeries, se destacó Goerges Méliés con películas como "La Luna a un metro" ("La Lune à un mètre", 1898) o "Viaje a la Luna" ("Le Voyage dans la Lune", 1902).



*"La Lune à un mètre", 1898, Georges Méliés*



*"Le Voyage dans la Lune", 1902, Georges Méliés*

Se observó desde ese momento el mimetismo con que los filmes incorporaron los mecanismos de expresión del teatro: adopción por la cámara del punto de vista del espectador de la sala y una disposición escénica calcada de la teatral con los actores de pie y vueltos hacia el público. Inclusive sus fórmulas de presentación de la historia se tomaron de la construcción del universo simplificado del melodrama, como la oposición de principios contrapuestos, tipificación extrema o esquematismo de personajes y situaciones.

Comenzó también a generarse un tipo de cine llamado reconstructivo, que trató de reproducir los sucesos y las locaciones con la intención de que el público creyera que habían sido filmados en el momento y el lugar donde habían sucedido. A partir de aquí, la escenografía comenzó a alejarse de la influencia teatral al buscar una resolución y terminación que permitiera una mayor credibilidad.

Una de las películas que corresponde a este grupo es “Visita Submarina al Acorazado Maine” (“Visite Sous-marine du Maine”, 1898), también realizada por Méliés. En ella el efecto realista se generó gracias a la flora y fauna acuáticas alojadas en una pecera que se interponía entre el lente de la cámara y el decorado construido.



*“Visite Sous-marine du Maine”, 1898, Georges Méliés*

En “Coronación del rey Eduardo VII” (“Le Couronnement du Roi Édouard VII”, 1902), Méliés hizo una reproducción del escenario natural. La pretensión de alcanzar realismo en el cine inició su evolución con esa idea de emular la realidad mediante nuevas técnicas que se distancian de la teatralidad escenográfica.



*“Le Couronnement du Roi Édouard VII”, 1902, Georges Méliés*

Así fue incorporando en sus películas recursos que son genuinamente cinematográficos, como el travelling, el rodaje a cámara lenta, la mezcla de escenas grabadas hacia adelante y hacia atrás o el primer plano. Fue gracias al trabajo de Méliés que la apropiación del recurso teatral que él observó en los espectáculos de magia, derivó en el desarrollo de procedimientos nuevos. Sabemos que la ausencia de sonido en las primeras etapas del cine lo obligó a buscar la forma de comunicar sustentándose exclusivamente en la imagen. Para ello tuvo que despegarse de los modelos teatrales que lo habían precedido.

Cuando surgieron en Estados Unidos los filmes cómicos, comenzó a producirse el nacimiento del cine moderno. Se incorporaron elementos como la variación de la distancia entre el espectador y la escena, la subdivisión de la escena completa en imágenes aisladas, la variación del encuadre y, sobre todo, el montaje.

Entre los grandes directores cuyo aporte fue fundamental para el lenguaje cinematográfico como lo conocemos hoy día, se destacó David Wark Griffith. En sus largometrajes existen elementos que ya habían surgido con anterioridad pero ahora cargados de significación. Explotó recursos como el flashback, el fundido encadenado, el montaje paralelo de acciones alternadas y el cambio de ángulo de la cámara. En sus películas se destaca una utilización novedosa del montaje, elemento que sostuvo como generador de significado y guía para la percepción del film por parte del espectador.



*Máscaras para concentrar la vista del espectador en un punto. “Intolerance”, 1916*

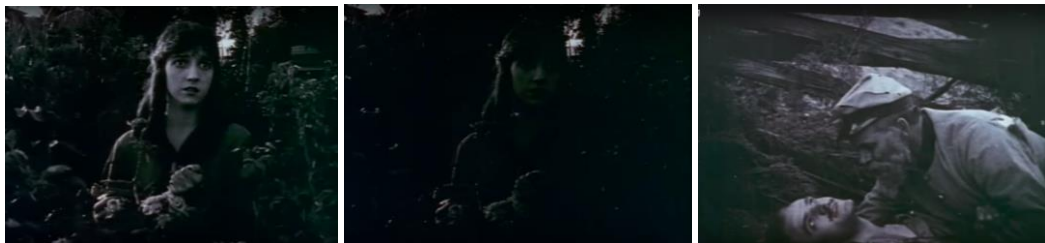




*Uso del primer plano. "Intolerance", 1916*



*Fluidez de movimiento gracias a la edición. "Orphans of the Storm", 1921*



*Uso del Flashback. "The Birth of a Nation", 1915*



*Montaje paralelo de acciones alternadas. "The Birth of a Nation", 1915*

## **1.2.2 - Características**

Si tuviéramos en cuenta la postura de Henri Bergson (filósofo francés de fines de siglo XIX que estudió la imagen, la memoria y el movimiento) el fenómeno del cine no es más que un artilugio técnico que reproduce la percepción humana: en ambos casos se conjugan cortes inmóviles (imágenes o fotos instantáneas) con tiempo (el de la cámara o el que nos aporta la consciencia). Esta concepción del cine puede considerarse acertada en el caso de lo que se denomina cine primitivo, que refiere a ese primer momento de investigación realizada por Edison y los hermanos Lumiere. De acuerdo a Deleuze, esta similitud que observa Bergson es necesaria para poder

insertarse como nuevo lenguaje. El apoyarse en aquello que conocemos y nos resulta familiar, permite una aceptación e incorporación más sencilla y progresiva.

Aun así, la llegada del montaje o el movimiento de la cámara permitieron la evolución hacia un tipo de imagen nueva: la imagen en movimiento. De esta manera, sostiene Deleuze, el cine nos proporciona al instante una corrección con respecto a lo anterior y a nuestra propia percepción, ofreciéndonos una forma nueva de percibir y pensar el mundo.

El espacio fílmico se compone de tres elementos principales: el cuadro, el montaje y el sonido.

El cuadro se conforma por los límites físicos de una imagen, aquello que la cámara elige captar y delimita para que sea mostrado. Cada una de las posibilidades del encuadre se denomina plano, y es lo que será luego proyectado en la pantalla. Los diferentes planos son tomados desde distintos ángulos de visión, determinados por la altura de la cámara en relación con la mirada del sujeto.

El montaje, de acuerdo al teórico Jaques Aumont es la base del cine como arte de la combinación y disposición, ya que permite ordenar la sucesión de planos y determinar su duración, regulando la organización de los elementos fílmicos visuales y sonoros. Y aquí reside uno de los mayores méritos de este lenguaje.

El montaje puede ser narrativo, presentando la evolución temporal de los hechos; descriptivo, favoreciendo la contemplación y descripción de espacios y personajes; expresivo, resaltando los componentes expresivos de la acción por encima de la descripción; o simbólico, haciendo uso de metáforas para que el espectador realice asociaciones y extraiga valores conceptuales.

Así mismo puede ayudar a la continuidad temporal o romperla, entrelazando dos o más líneas de acción en diferentes lugares o tiempos, o alternando dos o más acciones que suceden en el mismo tiempo pero en diferente lugar. Se genera así un uso ilógico y discontinuo del espacio.

El cine permite no sólo ver personajes y objetos que se desplazan, si no que brinda la posibilidad de que el espectador sea el desplazado por el espacio, gracias a los movimientos de cámara. El público se siente inmerso en ese mundo que le presentan en pantalla, guiado por el ojo del director recorre distintos espacios y tiempos.

Al convertirse en una imagen plana sobre una pantalla, el cine pierde una de las tres dimensiones espaciales: la profundidad. Debe encargarse entonces de generar pistas para que el espectador interprete la profundidad de la imagen. Entre estos recursos están los movimientos de cámara y las angulaciones, el enfoque selectivo y la profundidad de campo.

### 1.3 - Diferencias entre ambos lenguajes

André Bazin sostiene que la ilusión del cine deriva de su mayor “realismo” frente a la convencionalidad del teatro, que exige la aceptación de unas reglas que obligan a distinguir el lugar escénico de la realidad. Por eso, en el cine “(...) *la realidad y la pantalla forman un continuum que no exige ningún esfuerzo a la voluntad del espectador para aceptar la ilusión cinematográfica (...)*”<sup>2</sup> y propiciar los mecanismos identificativos.

El elemento escénico en el teatro tiene una carga semiótica que se debe a la escasez de recursos con los que cuenta. Hans-Thies Lehmann sostiene que “(...) *el teatro de por sí ya es una forma artística de significación, no una copia mimética (un árbol en el escenario, aunque parezca real, se mantiene como símbolo de un árbol, no una reproducción; mientras que un árbol en una película puede llegar a significar muchas cosas como un signo pero por sobre todo es una reproducción fotográfica de un árbol) El teatro no simula sino que preserva su carácter de realidad concreta del lugar, del tiempo, de las personas que producen símbolos en el teatro; y éstos son siempre símbolos de símbolos.*(...)”<sup>3</sup>

En el teatro, el ojo del espectador está en una sola posición, sólo recorriendo la superficie del decorado, mientras que en el cine el movimiento y los puntos de vista de la cámara permiten generar la sensación de desplazamiento del espectador. Es que el cine necesita generar una representación bastante precisa de la tercera dimensión en dos dimensiones.

Para Dubatti, la diferencia también radica en la relación que se produce entre espectador y obra. El cine propone lo que denomina “tecnovivio monoactivo”, en donde el cuerpo del espectador está presente, pero el del actor se encuentra ausente, sustituido por signos, y los técnicos se limitan a la operación de la máquina de proyección. El cine permite la multiplicación de enlatados y de funciones, algo que lo hace llevarse muy bien con el mercado, pero rompe el vínculo convivial ancestral. La situación tecnovivial implica una organización de la experiencia determinada por el formato tecnológico, ya sea el cinematográfico, el televisivo o internet.

En cambio en el teatro, espectador, actor y técnico comparten la misma experiencia en el mismo lugar y al mismo tiempo. Con las risas, llantos, silencios y murmullos, el espectador influye en el actor construyendo la “poíesis convivial”. Es una zona de convivencia que se crea una sola vez y de manera distinta en cada función. Para

---

<sup>2</sup> Pérez Bowie, José Antonio. “Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial”. Revista Arbor. Marzo 2004. Pág 575.

<sup>3</sup> “Theatre per se is already an art form of signifying, not of mimetic copying. (A tree on stage, even if it looks very real, remains a sign for a tree, not the reproduction of a tree, while a tree in film may mean all sorts of things as a sign but is above all a photographic reproduction of a tree.). Theatre does not simulate but obviously remains a concrete reality of the place, the time, the people who produce signs in the theatre – and these are always signs of signs.” Cita del texto “Teatro Postdramático” de Hans-Thies Lehmann. Editorial Routledge. Año 2006. Pág. 167

Dubatti el teatro se parece a “(...)a los asados, a las fiestas de casamiento, a los partidos de fútbol vividos en la cancha junto a la hinchada, los técnicos y los jugadores, al encuentro físico de los amantes, es decir, a todas aquellas acciones y acontecimientos que no se pueden realizar sin reunión territorial de cuerpo presente. (...)”<sup>4</sup>

En el cine queda un ejemplar único de la obra que es el fílmico editado que se puede ver una y otra vez. No importa cuánto tiempo pase ni en dónde la reproduzcamos, la sucesión de imágenes va a seguir siendo la misma, jamás va a modificarse. En cambio, el teatro lleva consigo la construcción inédita, esa sensación que puede no repetirse más. Cada función es distinta, el actor no es el mismo hoy que ayer, puede estar enfermo, angustiado, eufórico, desmemoriado. Herbert Blau sostiene que el cuerpo del actor de carne y hueso que se planta sobre el escenario está muriéndose cada segundo que pasa frente a la mirada del espectador. Inclusive el traslado de la obra a otro escenario, aún dentro del mismo territorio, la modifica indefectiblemente. Muchas veces los espacios no son los mismos y la escenografía que llenaba todo el escenario en el teatro donde se estrena la obra, ha quedado pequeña en la sala que se eligió para la gira, modificándose así la relación de los personajes con el espacio circundante.

De acuerdo a Susan Sontag los espectadores también difieren. Es que aquel que va al cine, se concentra en su individualidad sabiendo que no puede ser observado por el actor; casi como un voyeur. Por otra parte, el espectador teatral se siente parte de un colectivo, ya que tiende a ser consciente de su entorno y de la posibilidad de ser observado por aquellos que están en escena.

La mirada también es un punto de alejamiento entre ambos. Cuando estamos frente a un escenario, cada uno elige en qué detalle detenerse, qué personaje seguir o qué espacio o situación priorizar. En el caso del film, debemos aceptar que nuestra mirada está guiada por la del director; es él quien eligió previamente qué vamos a ver, cómo y cuándo. Se dice entonces que la mirada del espectador teatral es más activa que la del espectador que va al cine.

---

<sup>4</sup> Dubatti, Jorge. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. Revista Colombiana de las Artes Escénicas. Año 2015. Pág. 2.

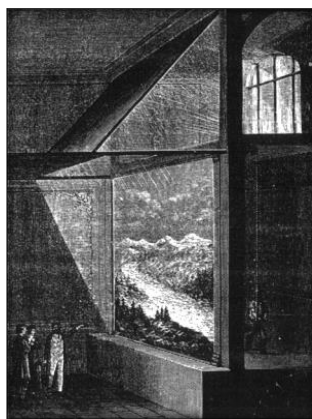
## CÁPITULO 2: Convivencia entre cine y teatro

### 2.1 - El teatro siembra para que el cine coseche

Mucho antes de que el cine fuera una realidad, algunos dispositivos creados para el teatro sembraron el camino hacia el lenguaje fílmico, generando algunos efectos que luego serían utilizados por este nuevo medio.

Uno de estos casos es el de los *panoramas móviles* que empezaría a introducir Louis-Jacques M. J. M. Daguerre en las escenografías que diseñara para el Ambigu-Comique entre 1816 y 1820. Esta herramienta reforzó las posibilidades en lo concerniente al cambio de espacios a la vista del público. Mediante el uso de estos telones móviles, ya se recreaba sobre la escena el efecto que la cámara cinematográfica conseguiría con las panorámicas<sup>5</sup> y los travellings.<sup>6</sup>

Es también Daguerre quien introdujo en 1822 el *Diorama*, una creación que permitía generar, en una misma imagen, distintos momentos del día. La ilusión lograda era casi un antecedente de los cambios visuales que permite la cámara y el consecuente dinamismo en las tomas. El principio consistía en hacer uso de la luz natural y de su manipulación en tiempo real sobre la imagen. Para ello el edificio teatral se modificaba agregándole ventanas que podían abrirse y cerrarse por delante y por detrás de la imagen. La escena tenía sectores enmascarados en el reverso, que permitían la aparición de sombras en determinados momentos. De este modo, regulando el ingreso de la luz por delante o por detrás de la imagen, se podía ir del día a la noche de manera progresiva.



*Edificio modificado para el uso del diorama*

---

<sup>5</sup> Consiste en un movimiento de cámara sobre el eje vertical u horizontal. Normalmente la cámara está situada sobre un trípode y gira alrededor de su eje. Se emplea para descubrir una acción o un escenario que no puede abarcarse de una sola vez.

<sup>6</sup> Consiste en un desplazamiento de la cámara variando la posición de su eje. Estos movimientos suelen ser por desplazamiento de la cámara por una persona, grúa, etc.



*Escena enmascarada para el traspaso del día a la noche.*

David Belasco, durante su puesta en escena en 1882 de “The Octoroon” de Boucicault en el Badwin Theatre de San Francisco, utilizó el panorama con un método que se acercó a un recurso cinematográfico.

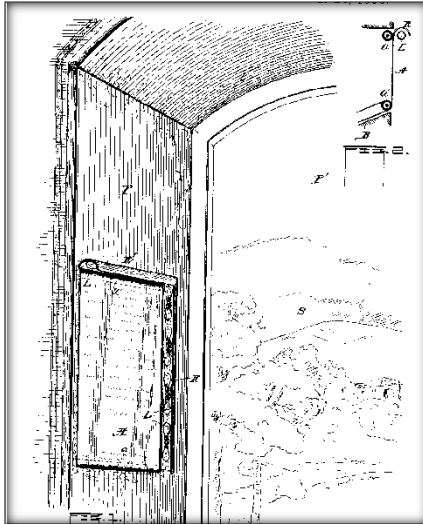
Él mismo lo describe en su libro “My Life’s Story”:

*“(…) introduje telones cambiando entre escena en un abrir y cerrar de ojos, mostrando al perseguidor y al perseguido en una sucesión rápida, y de esta forma manteniendo al público informado de la causa y el efecto. (...) se llama a estas escenas “cut backs”, y son el pilar en el desarrollo de los argumentos de las películas.”<sup>7</sup>*

Otro de los inventos del ya nombrado Steele MacKaye, es el “*Silent Unfolding Announcer Appliance*” (“Dispositivo Desplegable de Comentarios Mudos”) que, anticipando la aparición de los intertítulos cinematográficos, permitía mostrar textos durante la representación para explicar aquello que sucedía en escena. Dado que los sistemas de amplificación eléctrica del sonido aún estaban por ser integrados en el teatro, era difícil que la voz del actor fuera escuchada por los espectadores. Así el único texto presente no sería el verbalizado por los actores, sino el presentado en estos carteles desplegados.

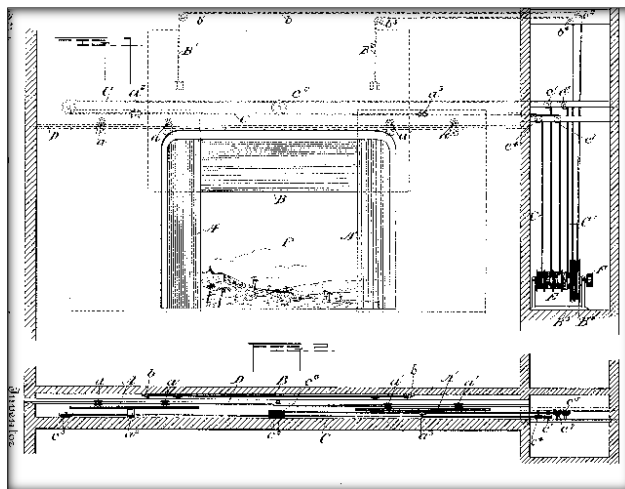
---

<sup>7</sup> Pablo Iglesias Simón. “Del teatro al Cine”. Revista Ade-Teatro N° 122. Año 2008. Pág. 8.



*Dispositivo Desplegable de Comentarios Mudos, patentado por Mackaye*

Además MacKaye inventó el “Ajustador de Proscenio”, que permitía el cambio rápido de una vista panorámica a un acercamiento, permitiendo al espectador ver un set gigantesco y luego una escena íntima en un abrir y cerrar de ojos. Esta herramienta se asocia a los cambios de plano que luego se harán en el film mediante el uso de la cámara.



*Ajustador de proscenio patentado por Mackaye*

Otra de sus creaciones que tuvo influencia en el mundo del cine es el “Luxauleator”. Se trataba de una cortina de luz que permitía rápidos cambios de decorado evitando el cierre del telón. El dispositivo, colocado alrededor de la embocadura, consistía en una hilera de reflectores cónicos de níquel pulido con la base orientada hacia el exterior. Las luces se encendían con alto voltaje y generaban una ilusión óptica por la que la oscuridad alrededor del proscenio parecía ser orientada al rectángulo de la embocadura, mientras se apagaba el escenario y el público se sumía en una luz tenue.

Su manejo se asocia a lo que luego serán el fade-out o el fade-in (los fundidos) para pasar de un plano a otro en una película.

## **2.2 - El cine irrumpe en las tablas**

### **2.2.1 - Antecedentes**

Debemos recordar que hacia finales del siglo XIX, el naturalismo dominaba las tablas, con sus puestas escénicas y diálogos absolutamente fieles a la cotidianeidad, buscando presentar arriba del escenario una “tranche de vie” (una tajada de vida) como sostenía André Antoine. Apelaban a decorados de rigurosa fidelidad con cortinados, muebles y utilería reales, manteniéndose alejados del ilusionismo teatral preexistente. Gracias a este movimiento artístico surgió el término “cuarta pared”, que apela a mantener alejado al público de aquello que sucede en escena, evitando que el actor mantenga algún vínculo con la platea y se diluya la idea del teatro como vidriera de la vida.

Frente a esta postura naturalista, el teatro logra ver en el nacimiento del cine a un aliado que le otorga, de alguna manera, la oportunidad para reflexionar sobre él mismo, como forma estética capaz de responder a una crisis.

Pensemos simplemente en la competencia con el cine mudo. Al contrario de lo que se podría haber previsto, el teatro no eligió el camino fácil de aumentar la valoración de la palabra o hacer un uso desmedido de ésta. Sino que “(...) *aprendió una gran lección de mudez expresiva al poner de manifiesto la gran capacidad del silencio de una imagen (...)*”<sup>8</sup>. Y a partir de allí comenzó a experimentar y a buscar un nuevo camino con el surgimiento de movimientos vanguardistas como el simbolismo, el expresionismo y más tarde, en el siglo XX, el absurdo.

A principios de siglo XX, los integrantes de distintos movimientos de vanguardia, en especial futuristas y dadaístas, reclamaban una mezcla de medios expresivos en el ámbito representativo.

Meyerhold, director teatral, actor y teórico ruso de principios de siglo, introdujo en obras como “La tierra encabritada” de Tretiakov en 1923 y en “El bosque” de Ostrovski en 1924, un telón de fondo con proyecciones de títulos, slogans, frases fuera de texto y films de actualidad.

---

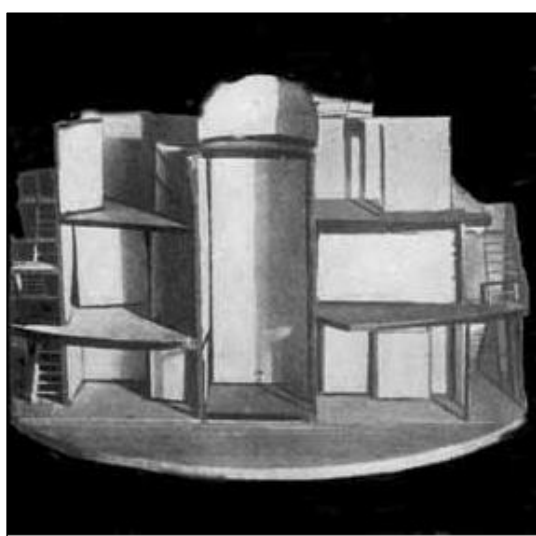
<sup>8</sup> García Templado, José. “El teatro y las nuevas tecnologías: cohabitación o contaminación”. Revista Las Puertas del Drama. N°27. Año 2006. Pág 25



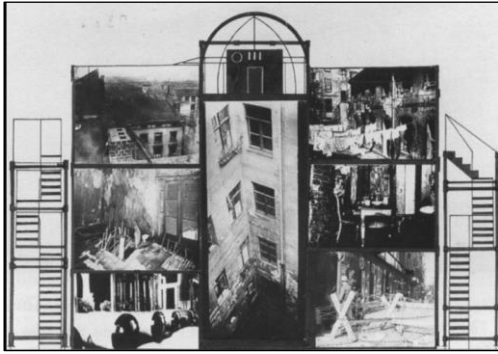
Piscator, director y productor teatral alemán, fue uno de los primeros creadores que fue consciente de las variantes de la percepción del espectador frente a una obra mixmedia. Creía que dividiendo el espacio escénico en dos planos simbólicos diferentes, el del cuerpo físico del actor y el virtual, generado a través de la proyección de cine, la figura del actor quedaría en un plano más ficticio (el teatral). La función del medio cinematográfico, en cambio, obedecía a una función más realista, imágenes grabadas en la realidad fuera del teatro, imágenes documentales y más objetivas. Así la proyección cumplía con una función similar al coro del teatro griego, donde ejercía el rol de ente visionario, aquel que conoce los sucesos venideros y que reflexiona en torno a los acontecimientos que están sucediendo en ese momento social.

Piscator intentaba introducir la realidad dentro del drama y presentar a su vez una realidad dramatizada. Estaba convencido de la objetividad de la cámara y con ello justificaba el uso del film tanto artística como políticamente.

En “¡Eh, qué bien vivimos!” (“Hopla, wir Leben!”, Toller, 1927) Piscator idearía un dispositivo escenográfico, diseñado por Traugott Müller, compuesto por una serie de estancias dotadas con pantallas frontales con correderas y distribuidas en diversas alturas. Estas pantallas, en las que se proyectaron tanto películas de archivo como escenas rodadas específicamente para la ocasión, buscaban favorecer una transición fluida entre los pasajes fílmicos y los genuinamente escénicos.



*Armazón escénico independiente colocado sobre plataforma giratoria para “¡Eh, qué bien vivimos”, 1927.*



*“¡Eh, qué bien vivimos”, 1927*

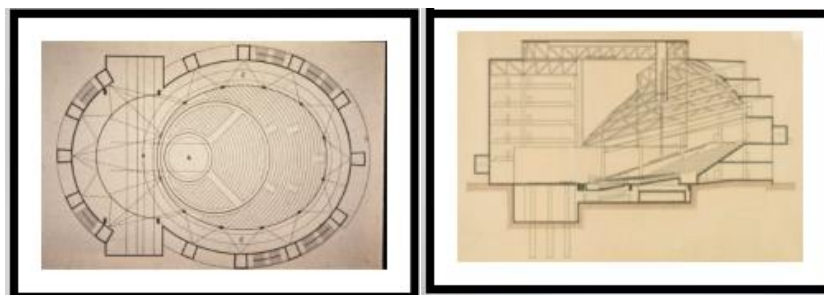
En su escenificación de “Las aventuras del bravo soldado Scwejk” (1928), llegaría a conjugar las proyecciones de carácter documental con las de dibujos, realizados por el artista dadaísta George Grosz, para construir el particular ámbito estético de esa sátira épica.



*“Las aventuras del bravo soldado Scwejk” .1928*

Encargó a Walter Gropius, arquitecto fundador de la Bauhaus, el diseño de un edificio teatral que pudiera responder a la nuevas necesidades y requerimientos de la puesta escénica. Se llamaría Teatro Total.

El teatro nunca llegó a construirse, pero planeaba tener pantallas de proyección en su escenario principal no sólo frente a los espectadores, sino también por encima y alrededor de estos.



*Planta del teatro diseñado por Gropius*

Un creador escénico que experimentó con la interrelación de lo fílmico y lo teatral fue el checo Emil Frantisek Burian. Influenciado por el dadaísmo, el surrealismo y con una formación musical, crea su propio teatro en 1934 “D-34” (la letra D correspondía a “divadlo” que significa teatro en checo y la cifra se modificaba de acuerdo al año en curso).

Burian desarrolló un sistema que llamó “Theatergraph”, que combinaba el trabajo del actor, una iluminación expresiva y proyecciones de imágenes tanto fijas como en movimiento sobre superficies dispares. Las imágenes eran proyectadas puntualmente sobre una gasa que se colocaba en la embocadura del escenario, de forma que las evoluciones de los actores se conjugaban con ellas al desarrollarse por detrás. Cada imagen era elaborada específicamente para cada producción dependiendo de las necesidades dramáticas.

Si Piscator favoreció que las proyecciones dejaran de ser un elemento accesorio e ilustrativo, Burian fue uno de los primeros en potenciar su capacidad poética.

El “Theatergraph” fue utilizado en sus escenificaciones de “El despertar de la primavera” en 1936, donde introdujo una pantalla adicional en el escenario, “Eugenio Onegin” de 1937 donde proyectó sobre la gasa tres imágenes independientes a modo de tríptico y en “Las desventuras del joven Werther” de 1938 donde el tul tenía una abertura que permitía el paso de los actores dando lugar a la representación tanto por delante como por detrás de la gasa.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el legado de Burian fue tomado por su compatriota Josef Svoboda quien continuó indagando la interacción de las proyecciones cinematográficas y el espectáculo teatral.



“El despertar de la primavera” , 1936, Burian.



Planta escenográfica de Burian para la puesta de "El despertar de la primavera". 1936

## **2.3 - El cine se conecta con su antecesor**

Como ya hemos dejado en claro, el séptimo arte se vio influenciado por el teatro y entre ellos se dieron una serie de interconexiones que van desde adaptaciones de obras teatrales llevadas a la gran pantalla, rodajes en espacios teatrales, mención de personajes pertenecientes a historias de uno y otro lado, y préstamo de características escénicas.

Las primeras conexiones que podemos ver en relación a la escenografía tienen que ver con la escasez de recursos de la época y el apelar a lo ya conocido. Así, las películas de Méliés que ya hemos nombrado, parecen teatro mudo filmado. A medida que los años avanzan y el lenguaje del cine va conformándose, la escenografía fue buscando un mayor realismo en los sets creados para tal fin o se filmaba directamente en exteriores.

Lo que nos interesa destacar es aquellos momentos donde conscientemente y teniendo los recursos para resolver una secuencia de manera realista y cinematográfica se elige utilizar un recurso teatral. Desde un decorado con una carga semiótica única como nos ha dejado claro Hans-Thies Lehmann, o develar la farsa dejando al descubierto la tramoya.

### 2.3.1 El ejemplo de “La Ronda”

Esta película francesa cuyo nombre original es “La Ronde” fue estrenada en 1950 y dirigida por Max Ophüls. Este director cinematográfico nacido en 1902 trabajó tanto en Alemania como en Francia y en Estados Unidos.

El film comienza con quien será nuestro maestro de ceremonia, el actor Anton Walbrook, atravesando lo que simula ser un teatrino, y un detrás de cámara en un set de filmación hasta trasladarse a la Viena de principios de siglo XX. En este plano secuencia el actor cambiará su vestuario para entrar en personaje mientras reflexiona sobre lo cíclico de la vida, sobre la ronda del amor que a todos nos toca, a todos nos influye y atrapa.



El narrador está siempre presente en cada una de las historias de amor. A veces como comentarista manteniendo contacto con el espectador. Podemos ver esto cuando aparece interpretando a un soldado que toca la trompeta y al hacerlo mal le pide disculpas al público porque es su primera vez interpretando tal papel. Es una clara referencia a los apartes teatrales que rompen la cuarta pared.



Otras veces interrumpe las historias, actuando muchas veces como mero observador y otras como intermediario. En sus intromisiones suele aparecer algún elemento que muestra el detrás de escena o la farsa de la representación: decorados apilados, escaleras de trabajo, focos de luz direccionados, uso de la claqueta, etc.



No falta incluso un ataque a la censura, y es aquel que sucede cuando una de las parejas se va a la cama. Ni corto ni perezoso, Ophüls coloca al maestro de ceremonias al lado de un proyector eliminando del montaje lo que tendría que ser una escena sexual.



### **2.3.2 El género musical y el ejemplo de “Un Americano en París”**

Un género que tuvo grandes puntos de contacto entre ambos lenguajes es el musical. El llevar a la pantalla grande aquellas obras que ya habían sido interpretadas muchas veces en plazas importantes como Broadway, hizo que algún residuo teatral alcanzara a resonar en la nueva puesta. Quizás el hecho de que muchas de estas piezas ocurren en teatros haya facilitado la utilización de recursos afines a este ámbito.

Durante la década del 30 comenzó a ganar adeptos, teniendo grandes éxitos en las dos décadas subsiguientes y alcanzando gran popularidad. Son varias las películas que podríamos nombrar pero nos interesa hacer hincapié en una en particular: “Un americano en París” (“An American in Paris”). Esta película de Vicente Minelli se estrenó en 1951 y fue protagonizada por Gene Kelly y Leslie Caron. Está basada en una obra de música clásica sinfónica que compuso George Gershwin en 1928.

El personaje principal de la historia es Jerry Mulligan (Gene Kelly) un artista americano que vive en París después del término de la Segunda Guerra Mundial y que se encuentra de pronto tratando de decidir entre una mujer adinerada que ha decidido financiar su obra y una huérfana de la que queda totalmente enamorado. La historia de este pintor se va sucediendo entre cuadros musicales, generados espontáneamente cuando el personaje reflexiona, recuerda una situación o dialoga con otros.

Llegando al final de la trama, hay una fiesta en la que se define la situación amorosa de Jerry. Y ante el abrupto y aparente final (posterior a la secuencia musical se producirá el reencuentro de los enamorados) Jerry imagina cómo fue su historia de amor en París junto a Lise (Leslie Caron). Esta secuencia musical de 18 minutos es una de las secuencias de baile más largas de la historia del cine de Hollywood, y para la misma se utilizó la pieza musical de George Gershwin que da nombre al film. Este momento lleva al espectador en un viaje histórico por los principales pintores franceses junto a una metáfora de la relación entre estos dos enamorados. Los bailarines van danzando en decorados donde se ve claramente el estilo de Renoir, Rousseau, Van Gogh, Toulouse-Lautrec y Dufy, entre otros.





## 2.4 El teatro se apropia del cine

Tras la introducción de la imagen electrónica, la consolidación de la televisión a partir de los años treinta y la invención del video dos décadas después, la integración de los medios audiovisuales en el espectáculo teatral fue en aumento. Esta nueva etapa, que algunos han denominado teatro multimedia, fue sin duda incentivada por las experiencias de artistas cercanos al terreno de la performance y el happening.

Joseph Svoboda, influenciado por Edward Gordon Craig y Adolphe Appia, propuso la abolición de la acción teatral lineal para su transformación en eventos simultáneos, creando espacios que puedan transformarse sencilla y dinámicamente. Consideraba que la escenografía estática heredada de la tradición teatral, no era adecuada en cuanto lograba satisfacer solo una parte de las exigencias del espectáculo teatral.

El resultado de sus investigaciones acerca de las posibilidades combinatorias de la bi y la tridimensionalidad, dieron como resultado, por ejemplo, la “Linterna mágica” y el “Polyecram”



“Linterna mágica” fue no sólo un concepto escénico sino también una compañía teatral. En ella se combinaba la acción escénica con las proyecciones de un video filmado con anterioridad. La idea básica era crear un espacio móvil por medio de proyecciones cinematográficas sobre pantallas colocadas en diferentes puntos del escenario. Las producciones más populares de esta compañía fueron “Magic Circus” de 1977, dirigida por Evald Schorm y “Night Rehearsal” de 1981, dirigida por Antonín Mása.



*“Night Rehearsal”. 1981*



*“Magic Circus” 1977*

El “Polyecram” era un sistema de ocho pantallas de proyección cuidadosamente posicionadas en un espacio negro. En ellas se proyectaban imágenes acompañadas por música, conformando una composición audiovisual sin actores en vivo. Estos dispositivos, como el de polivisión<sup>9</sup> y el de diapolyecran<sup>10</sup>, eran presentados como instalaciones en distintas exposiciones y luego se aplicaban al ámbito teatral.



*Diapolyecran. 1967*



*Polivisión. 1967*

Estas nuevas posibilidades tecnológicas se abrieron paso rápidamente y lograron un nuevo lenguaje transmedial que combinó elementos de ambos mundos

<sup>9</sup> Polivisión: Película de ocho minutos que usaba veinte proyectores de diapositivas, diez pantallas de cine ordinarias y cinco pantallas de proyección giratorias, presentada en Expo Montreal, 28 de abril de 1967.

<sup>10</sup> Diapolyecran: equipo técnico que permite la proyección simultánea de diapositivas en una pantalla de proyección de mosaico que consta de 112 superficies de proyección. Las superficies se proyectan desde atrás y se pueden desplazar individualmente, en grupos o todas a la vez.

presentándole al espectador un desafío y sumergiéndolo en un juego de espejos en el que teatro y cine están condenados a encontrarse, apelando a un espectador que sepa apreciar los valores de la cita y el reciclaje.

## CAPÍTULO 3: El teatro y el cine en la posmodernidad: redefiniendo la intertextualidad.

La posmodernidad, con su insistente bombardeo de imágenes e información, su pretensión de borrar las barreras de los distintos géneros apelando al pastiche y al collage, le propuso al espectador y a los artistas repensar cada espectáculo. Al artista le exigió encontrar un lenguaje que sorprenda y mantenga atento a un público adormilado por el inmenso caudal de información y de imágenes cotidianas con las que es atosigado, mientras al espectador lo incentivó a contar con mayor cantidad de competencias si es que desea disfrutar de cada una de las capas que conforman la escena actual.

Así al terminar de construir la escena posdramática se obtiene una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad. Esto tiene como resultado un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia.

### 3.1 Teatro

*“Cuando apareció la técnica de la proyección se utilizó por los malos escenógrafos para sustituir decorados que crearan ilusión. Los buenos escenógrafos emplearon la proyección como una imagen y escogieron para ella marcos reconocibles y atractivos. La utilización de la proyección, introducida genialmente por Piscator, convirtió el decorado en un actor más. Presentarlo como tal es una tarea constructiva de los escenógrafos. Todo lo que haya en el escenario se tiene que transformar cuando entre en escena este actor.”*

*Bertolt Brecht*

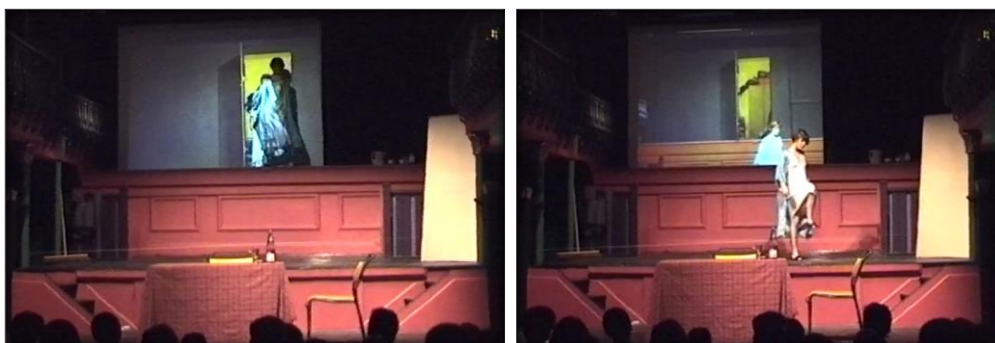
## Station Opera House

Este grupo inglés se conformó a partir de la década de 1980 y es dirigido por Julian Maynard Smith. Han realizado variedad de espectáculos alrededor del mundo, pero siempre manteniendo una búsqueda de la relación entre el teatro y las artes multimediales.

Tomemos como ejemplo una de sus producciones, “Roadmetal Sweetbread” del año 1998. Allí la proyección sobre una pantalla sugiere versiones alternativas de las interacciones que ocurren en el escenario, como si viéramos historias paralelas, opciones múltiples para cada acción que ocurre en vivo. Para ello se colocó una pantalla en la parte trasera de la escenografía donde se muestran escenas grabadas con anterioridad y que interactúan de formas diversas con lo que pasa en vivo. Se repiten los gestos de los personajes pero con alguna variante, ambos espacios coinciden y se mezclan o se acercan y muestran un detalle de algo que podríamos estar pasando por alto.

Este planteo permite un juego de dobles: los personajes reales y sus proyecciones, en donde uno entra a interactuar con el otro, o con el objeto que el otro suplanta (por ejemplo: la mujer arrastra en la pantalla una mesa y la acomoda cerca de proscenio, mientras que en el vivo el arrastrado es el hombre y lo acomodan igual que al mueble).

La superposición de planos, la multiplicidad de historias y la utilización del plano detalle, son algunos de los recursos que usa la compañía en esta producción.



*Imagen en pantalla y acción del escenario se superponen*



*Plano detalle*



*Pantalla y escenario cuentan historias distintas que se complementan*

## **Teatro Cinema**

Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro, que se conocían del grupo teatral 'La Tropa', formaron en el año 2005 la compañía 'Teatro Cinema' con la necesidad de generar un lenguaje propio que apele al comic, el cine y el teatro.

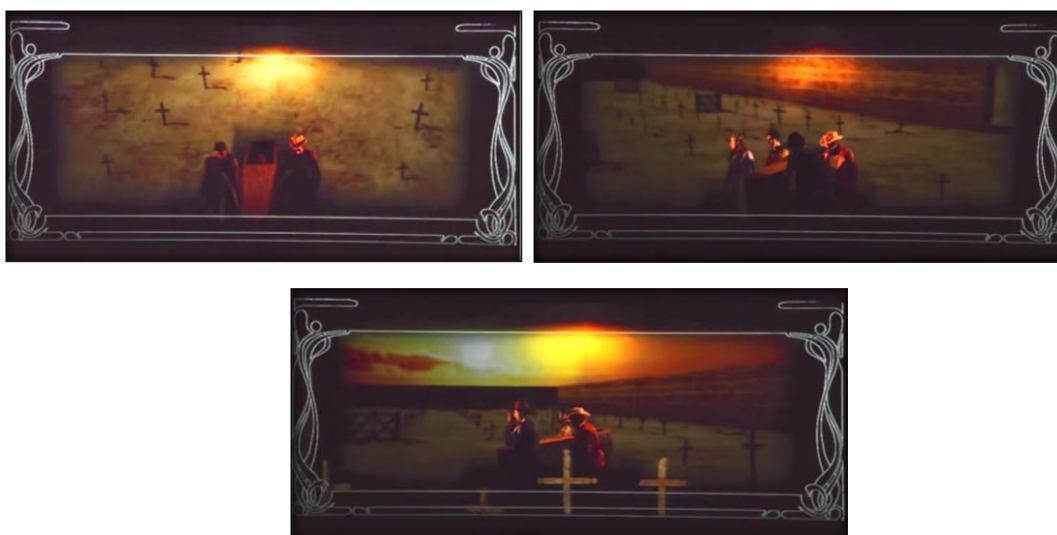
Para ello crearon un dispositivo desarmable que consta de dos pantallas, una para proyección y otra para retroproyección, entre ambas hay un espacio de dos metros por ocho en el que se mueven los actores y que tiene su propia parrilla.



*Dispositivo creado por Teatro Cinema*

Este artilugio fue estrenado en la obra "Sin Sangre" (2007) y les ha permitido montar a partir de allí varias obras con una estética casi fílmica. Claro está que la obra no tendría el mismo efecto si no fuera acompañada por una coordinada ejecución actoral.

Pero no hablamos sólo del uso de proyecciones, si no de apelar a recursos que rompen con la caja teatral y nos sacan del papel del observador de teatro habitual. Por ejemplo, en “La Contadora de Peliculas” (2015) es habitual el uso de un paneo que nos lleva desde una vista superior a una vista frontal con los actores acompañando el movimiento de la imagen. Asi, pareciera que de pronto la mano de un director se ha apoderado de nuestros sentidos y nos dirige la mirada.



Podemos ver cómo se sumerge al espectador dentro de un tren o de un auto para dejarlo de pronto en otro espacio. Esa posibilidad de viajar a un sinfín de lugares en el transcurso de una hora, o de lo que dure el espectáculo, es sin duda propia del lenguaje cinematográfico. Asi como el uso de flashbacks o flasforwards, o del plano partido donde vemos al que cierra la puerta de un sótano y al que es encerrado al mismo tiempo, creando un clásico montaje paralelo.



## El pasado es un animal grotesco

La obra del director argentino Mariano Pensotti, estrenada en el 2010, está montada sobre una especie de calesita en constante rotación. Se trata de una plataforma de siete metros de diámetro dividida en cuatro espacios iguales en donde transcurren las escenas de cuatro personajes a lo largo de 10 años (de 1999 a 2009). Este dispositivo escénico permite articular tiempos y espacios heterogéneos más cercanos al montaje cinematográfico y a la idea de pantalla partida

Las escenas que se van mostrando recrean pequeños momentos en la vida de cada uno de los cuatro personajes, mientras una voz en off va contando no sólo lo que estamos viendo, sino también lo que piensan, ayudando a hilvanar una historia que es dada al espectador en pequeños retazos. La obra va transcurriendo a partir de un montaje alterno y paralelo muy cinematográfico, en el que observamos dos o más acciones que suceden en el mismo tiempo pero en distinto lugar.



## Cineastas

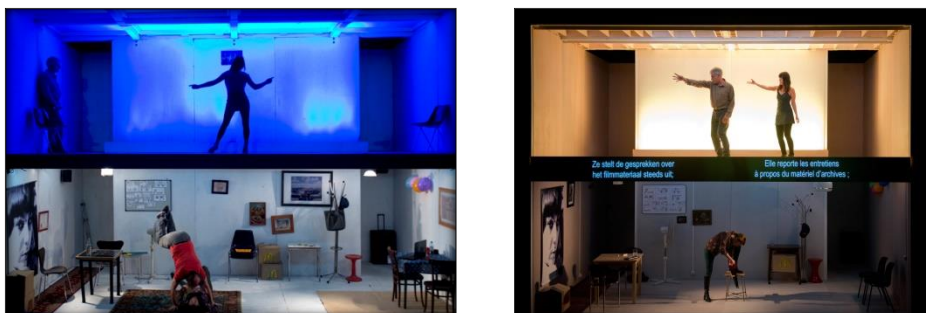
Esta obra de Mariano Pensotti recurre, como suele suceder en las piezas de este director, a variados recursos escenográficos que se acercan al cine. La pieza fue estrenada en el año 2013 en el teatro Sarmiento y reestrenada un año después en el Centro Cultural General San Martín.

La obra cuenta las vidas de cuatro cineastas y las cuatro historias que están creando en paralelo. Para ello se recurrió a un dispositivo escénico de dos pisos: en el inferior la realidad se va sucediendo con un actor que juega como voz en off y nos describe las situaciones vividas. Mientras que en el piso superior se muestran las escenas de lo que

sucede en la narrativa de cada uno de los cuatro films. En el centro del dispositivo se reproducen los subtítulos en alemán de lo narrado en off.

Aquí se aplica un recurso cinematográfico conocido como split screen (utilizado por primera vez en “Life of an American Fireman” de Edwin S. Porter en 1903) permite contar en simultáneo y en planos superpuestos lo real y lo filmado.

Así mismo, el montaje es otro elemento al que apela Pensotti. Tenemos cuatro historias y cuatro films que se entrelazan y se muestran al público de manera alternada, como si se pusiera pausa y se diera play quince minutos después.



## El Rostro Ajeno

Esta obra de Carolina Adamovsky se presentó en el Portón de Sánchez en el año 2015. Se trata de una pieza que parte del momento en que a un retratista le realizan un trasplante de rostro y no puede reconocerse en esa nueva imagen que le devuelve el espejo. La obra se va construyendo de a poco, casi como un relato periodístico en donde vemos lo que le pasa a cada una de las partes involucradas.

Para contar la historia, la directora optó por utilizar una pantalla que mostrara planos detalle, subjetivas de los personajes y algunas situaciones que no son mostradas en escena. De alguna manera los recursos fílmicos le permiten contar el lado más humano de lo acontecido, mientras el narrador nos da cuenta de la postura científica.



## ExMachina

Esta compañía multidisciplinar fue creada en el año 1994 por el actor, director y escenógrafo canadiense Robert Lepage. Se trata de un grupo heterogéneo conformado por comediantes, autores, escenógrafos, técnicos, cantantes de ópera, marionetistas, diseñadores gráficos, camarógrafos, productores de películas, contorsionistas, acróbatas y músicos, entre otros. Esta mezcla se debe a que Lepage y su séquito sostienen que es necesario mezclar las artes de la escena (el baile, el canto lírico y la música) con las artes de grabación (el cine, el video y el multimedia) y que es necesario provocar encuentros entre científicos y autores dramáticos, entre pintores de decorados y arquitectos.

Para comprender la visión de ExMachina en los espectáculos que concibe, sería interesante destacar un fragmento de un artículo que escribió Lepage en febrero de 2018:

*“(…)Existen varias hipótesis sobre el origen del teatro, pero la que más me interesa es la que adopta la forma de una fábula:*

*Una noche, en tiempos remotos, un grupo de hombres se reunieron en una cantera alrededor del fuego a contarse historias. De pronto, uno de ellos (...) ayudado por la luz de las llamas, hizo aparecer sobre los muros de la cantera personajes más grandes incluso que los reales. Paso a paso, los asistentes, maravillados, fueron distinguiendo al fuerte del débil, al opresor del oprimido, al dios del mortal.*

*En nuestros días, la luz de los proyectores reemplaza el fuego del comienzo y la maquinaria teatral los muros de la cantera.(…)La supervivencia del arte teatral depende de su capacidad de reinventarse integrando nuevos elementos y lenguajes. ¿Cómo podría jactarse de ofrecer soluciones a los problemas de intolerancia, exclusión y racismo si en su propia práctica rehusara todo mestizaje e integración? (...)”<sup>11</sup>*

Para Lepage es importante la conjugación de elementos teatrales y la imagen proyectada, de modo tal que ninguna de las partes parezca fuera de lugar y sean un engranaje fundamental en la puesta. Son variadas las soluciones que ha encontrado para ello por lo que nos detendremos sólo en algunos ejemplos.

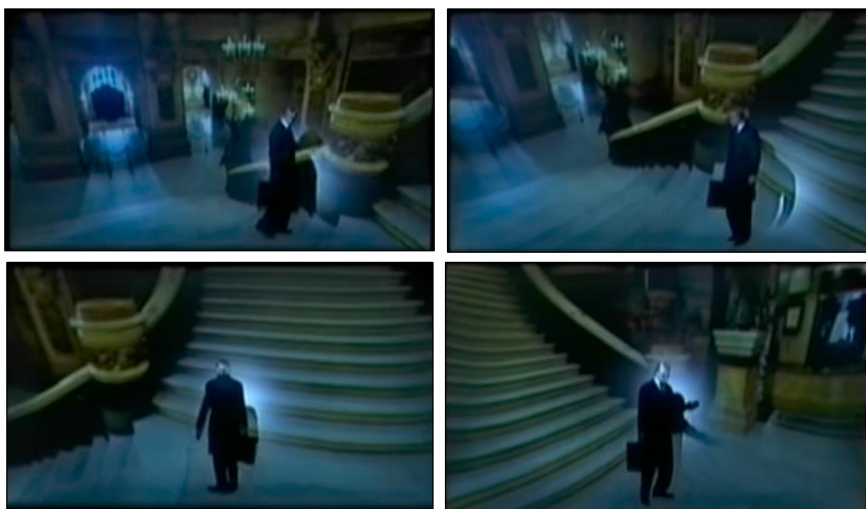
Suele jugar con la alteración de la perspectiva de la imagen proyectada en consonancia con el movimiento de los actores, como es el caso de lo que sucede en

---

<sup>11</sup> Mensaje por el Día Mundial del Teatro. 17 de febrero de 2018. <https://www.world-theatre-day.org>.



“Le Projet Andersen”, estrenada en 2005, cuando el protagonista se acerca a la escalinata de la ópera.



Otro recurso habitual es la multiplicación de los puntos de vista desde donde se contempla lo que sucede en escena, gracias a la utilización del circuito cerrado.



La Face cachée de la Lune (2000)



Le Projet Andersen (2005)

También las utiliza para jugar con la temporalidad. En “Le Dragon Bleu” del año 2008 podemos ver la forma en que se completan los cuadros de Van Gogh para mostrarnos el avance de uno de los personajes en su estudio de pintura, o como en un montaje paralelo lo que pinta en su atelier será lo que enmarque las situaciones que vivan los demás.





## William Kentridge

William Kentridge es un artista visual sudafricano reconocido por sus collages, dibujos, grabados, películas animadas y sus intervenciones en cine y teatro.

Uno de sus medios favoritos es el carbón vegetal: dibuja una imagen, la fotografía, la borra y la dibuja muchas veces para crear animaciones de video evocadoras que cuentan historias y transmiten la narrativa del acto de dibujar.

En el año 2005 realizó “La Flauta Mágica” para la Royal Opera House en Bélgica. El resultado es un diálogo entre el dibujo y la música, una obra de arte tridimensional con video proyectado a través y alrededor de las figuras humanas en el escenario. A veces las animaciones hacen eco de los pensamientos de los personajes como en el caso de los diagramas matemáticos que representan las enseñanzas de Sarastro y sus sacerdotes. A veces reflejan la música, con líneas blancas que se extienden hacia arriba durante un coro, como los fuegos artificiales. A veces forman trazos que de repente se unen en pájaros, un león, un rinoceronte danzante.





En el caso de la ópera “Wozzek”, presentada por primera vez en el Festival de Salzburgo en 2017, la escenografía base donde se plasman sus dibujos y animaciones es una especie de gran collage con rampas, escaleras, muebles y paneles.

Las proyecciones son utilizadas muchas veces para mostrar las premoniciones que atormentan al protagonista; otras acompañan la proyección de una escena pregrabada que funciona como un plano detalle de algo que está pasando y que nos perdemos de ver por todo lo que está ocurriendo al mismo tiempo en escena; y otras nos permite viajar desde campos de concentración a zonas bombardeadas.



*Maqueta Wossek*



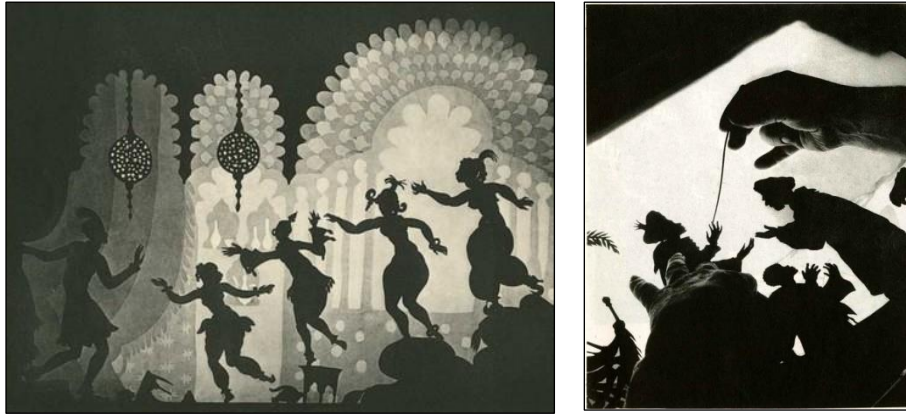
## **El hombre que perdió su sombra**

Ya nos lo dice Pablo Iglesias Simón en uno de sus ensayos: los espectáculos de sombras podrían considerarse las manifestaciones audiovisuales en teatro más antiguas teniendo sus orígenes en los teatros orientales y difundándose luego en los espectáculos de las cortes europeas. Por ello traemos la atención a esta interesante puesta argentina.

Esta obra de teatro se estrenó en el año 2018 en el Teatro Nacional Cervantes y se repondrá en mayo del año 2019. La obra creada por Elenora Comelli y Johanna Wilhelm se apoya en el teatro de sombras y encuentra ciertas influencias de la artista alemana Lotte Reiniger<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Charlotte Reiniger fue una cineasta alemana de principios de siglo XX (posteriormente nacionalizada británica), famosa por sus películas de animación con siluetas, especialmente *Las aventuras del príncipe Achmed* (1926).



*Ten minutes of Mozart (1930)*

El espacio escénico está dividido por una tela translúcida que abarca toda la superficie frontal: ancho y alto del escenario. Detrás de ella se paran los actores que hacen de sombras y se encuentran los dos proyectores con las diapositivas, las tintas y las manos que las maniobran listas para hacer la magia. Por delante de la tela se presentan el resto de los personajes que interactúan con los que están por detrás y una serie de rompimientos similares a papeles recortados de un libro de cuentos.



El personaje principal, Peter, y su sombra se separan al inicio de la pieza dividiendo la escena entre el mundo de las sombras y el mundo de los seres de carne y hueso. A medida que la pieza avanza esta división se rompe y de pronto la escena se llena de hombres y mujeres de negro que repiten exactos los movimientos de los bailarines

La puesta escenográfica permite un juego de siluetas donde las variaciones de tamaño determinan profundidades, generan tensiones o sensaciones de omnipresencia. Y no es sólo en negro. Los colores aparecen con acetatos recortados, dispuestos por manos gigantes sobre la marcha y formando valles montañosos, costas, puertos, una sastrería, incluso hay un momento en que los colores nadan literalmente.



## **3.2 Cine**

*“A través del espacio abierto por la teatralidad mediante la mostración de los medios de rodaje, los escenarios o los procesos de filmación se ha intentado recuperar la condición de realidad perdida del medio cinematográfico, la debilitada credibilidad de las imágenes en una sociedad de la imagen”*

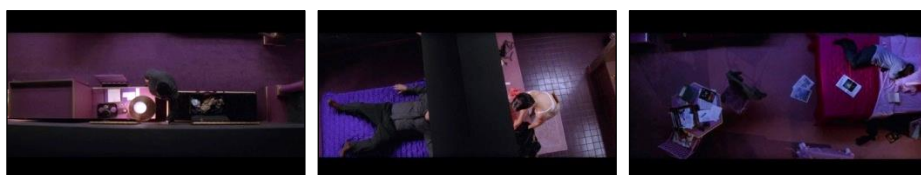
*Oscar Cornago Bernal*

En el caso de las películas existen aquellas que apelan a la convención, al juego teatral y a su concepción espacial en una sola secuencia mientras el resto del film se muestra lineal y sin influencias. Es el caso de nuestros primeros tres ejemplos.

Por otro lado tenemos otras que utilizan la intermediabilidad como la describe Oscar Cornago Bernal<sup>13</sup>: un aprovechamiento por parte de cada uno de los medios de los mecanismos formales del otro como parte esencial de la narración de la historia.

### **Ojos de Serpiente**

Esta película de Brian de Palma fue estrenada en 1998 y protagonizada por Nicolas Cage. La historia del asesinato del Ministro de Defensa en medio de un espectáculo de boxeo tiene un desarrollo absolutamente normal a nivel filmico. Y sin embargo, en el momento en que están por atrapar a la principal sospechosa, la cámara se eleva y comienza a recorrer el espacio que la separa a ella de quien está forzando la puerta. Este recorrido superior del set, pasando por cada una de las habitaciones del hotel rompe el modo de contar la historia. Nos devela la artificialidad del decorado, las estructuras que lo componen, su armazón.



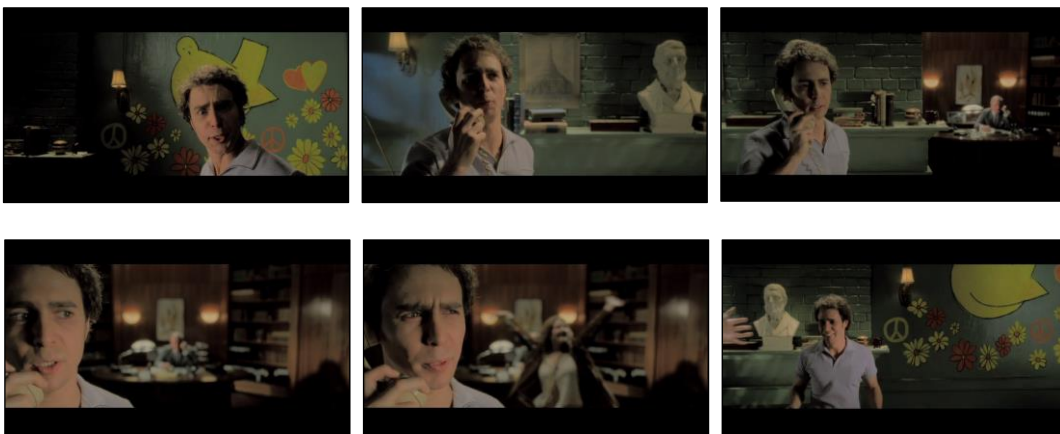
---

<sup>13</sup> Científico titular del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Ha publicado numerosos libros y artículos sobre cuestiones estéticas y culturales en relación a la escena contemporánea.

## Confesiones de una mente peligrosa

Confesiones de una mente peligrosa (“Confessions of a Dangerous Mind”) es una comedia dramática estadounidense estrenada en 2002 y dirigida por George Clooney.

Aquí el recurso pasa casi desapercibido. El protagonista ingresa en su departamento y al realizar un llamado importante, la pared que está por detrás de él y que nos fue mostrada segundos antes, desaparece para dar paso a la oficina del personaje del otro lado del teléfono. El efecto se mantiene durante toda la conversación, inclusive la compañera de cuarto ingresa al cuadro como si nada pasara, y concluye con el decorado imperturbable.



## Vida Acuática

Vida Acuática (“The Life Aquatic with Steve Zissou”) es una película del director Wes Anderson estrenada en el año 2004. En ella el capitán del título en inglés, dirigirá una expedición en su buque llamado “Belafonte”.

La magia ocurre justamente cuando Zissou quiere contarnos las particularidades de su barco y de quienes trabajan allí. De pronto estamos ante una especie de diorama gigante en el que podemos ir atravesando cada compartimento y entender sus conexiones como si el buque estuviera partido en dos.





*Escena de la película donde vemos al Belafonte en su interior*



*Escenografía para "Vida Acuática"*

## **El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante**

Esta película británica de 1989, escrita y dirigida por Peter Greenaway, cuyo título original es "The cook, the thief, his wife and her lover", plantea un uso del color en el vestuario y la escenografía muy interesante y que vale la pena destacar.

Primeramente hablemos del restaurant donde ocurre toda la acción: La Holandesa. Desde el ingreso al lugar, con sus cortinados descorridos para que podamos asomarnos a esta gran puesta en escena. El espacio entre la puerta de entrada y la de la cocina, se asemeja más a los detrás de escena de un teatro, con sus escaleras, telas, decorados viejos, etc, que a la parte de atrás de un edificio.

A medida que la cámara avanza en forma horizontal, vamos recorriendo la cocina, que mantiene parte de la estética del detrás de escena, para adentrarnos en el salón principal y posteriormente en los baños. Todo este pasaje se hace casi sin cortes,

atravesando las paredes y manteniendo la cámara en una altura que asemeja al punto de vista del espectador teatral.

Lo más interesante de este recorrido es el cambio que se produce en el color de los ambientes y del vestuario de los protagonistas. Podemos ver tonalidades verdosas en la cocina, rojos llenos de pasión en el salón comedor y blancos puros en el baño.



*Ambientación cocina e ingreso*



*Pasaje desde salón comedor al baño. Cambio en el color de escenografía y vestuario*

## **Flop**

En 1990 se estrenó en Argentina “Flop”, una película de Eduardo Mignogna basada en la vida de Florencio Parravicini, uno de los primeros aviadores del país que luego de despilfarrar su fortuna trabajó como tirador, actor, monologuista y zarzuelero en la primera mitad del siglo XX.

Lo interesante del film protagonizado por Victor Laplace, es la mezcla entre ficción, recuerdos y realidad en el marco de la presentación de una pieza teatral. Es la noche de estreno de la obra que lleva por título el nombre de la película y que a modo de homenaje narra la historia de este artista desde su infancia hasta sus últimos días.

Vemos entonces un Flop adulto entre bambalinas, preparándose para entrar y chequeando que todo vaya saliendo bien mientras se va dando la pieza a sala llena.

La cámara nos va llevando desde bambalinas y camarines a lo que pasa en el escenario. Y es en ese espacio que empiezan a filtrarse los recuerdos y allí volvemos a sentirnos en una película.

Observemos lo que sucede en una de las primeras escenas sobre la infancia de Flop. El telón se abre y nos muestran al niño tocando el piano con su instructor. Cuando avanzamos hacia el exterior y al establecimiento de la cárcel vecina a la casa, seguimos viendo lo que pasa en escena. Sin embargo, es en ese instante en que la imagen se vuelve más cinematográfica: los planos escenográficos se mantienen en el mismo orden que en la obra pero la luz y el movimiento de cámara pertenecen a una filmación en exteriores. Es en ese instante que nos damos cuenta, por acotaciones del Flop adulto en bambalinas, que estamos ante lo que sucede en la obra, pero mechado con sus propios recuerdos.



Pero aún en los momentos en que nos olvidamos que estamos frente a lo que estaría aconteciendo en una obra de teatro, algún detalle nos hace percatarnos que estamos aún en la sala: la utilización de un piso de tablonos propio de un escenario para el patio de la penitenciaría, un muñecote para el momento del fusilamiento o la generación del efecto de la tormenta eléctrica por parte de los maquinistas en una cena familiar.



Ahora bien, cuando la historia avanza y Flop ya es adulto y deja las bambalinas para entrar en escenario, el decorado se vuelve absolutamente teatral y dejamos de lado el mundo de los recuerdos y, por lo tanto, lo fílmico filtrándose allí. Estamos en ese

momento frente a la obra, los entretelones detrás de escena y la recepción final del público.



## El Acto en Cuestión

Esta película del director Alejandro Agresti se estrenó en 1993 y está basada en una novela de su autoría.

Lo que nos llama la atención del filme ocurre ya en el comienzo, al presentarse los títulos. La cámara nos lleva a recorrer el camino de un niño que se va adentrando en cada una de las habitaciones del edificio donde vive el protagonista, y al hacerlo atraviesa pisos y paredes rompiendo la ilusión de realidad y dejándonos ver que se trata de una gran escenografía. Este decorado tendrá su copia en la maqueta en la que trabaja uno de los narradores de la historia.



*Secuencia de títulos*



*La escenografía tamaño real con los actores en ella y la maqueta siendo observada por el narrador*

Otro de los momentos que nos interesa destacar ocurre cuando el protagonista entra con una mujer a una tienda. Apenas ingresan al negocio descubrimos que la cámara se ubica detrás de una pared traslúcida con el dibujo de los marcos de los cuadros que estarían colgados allí. El recurso teatral de un panel entulado que al iluminarse por detrás nos devela aquello que se mantiene oculto a primera vista nos permite, en este caso, ser espectadores privilegiados de lo que sucede sin que aparentemente los personajes se percaten de ello, como voyeuristas.



## Dogville

Esta película del director Lars Von Trier estrenada en el año 2003, cuenta la llegada de Grace, una mujer que viene escapando de una banda de gangsters, a Dogville, un pueblo pequeño en el que no pareciera suceder mucho.

Lo peculiar del film, y de su secuela "Manderlay" del 2005, es principalmente la propuesta estética del director: un pueblo con casas que carecen de paredes y puertas y una delimitación de los espacios aparentemente escrita en tiza en el piso, al igual que los nombres de las calles que los cruzan. Todo ello rodeado por un panorama blanco para el día y negro para las noches, en las que a veces vemos la luna.

Entrar en el código propuesto por el film es aceptar que se está delante de una puesta prácticamente teatral y por ello puede aferrarse a las convenciones propias del género. Un ejemplo claro es el uso de las puertas: no están allí pero los personajes no sólo realizan la mímica de la apertura de las mismas, si no que se escucha el sonido de

la acción; por lo que obliga al espectador a interpretar esta convención teatral y asumir que hay un adentro y un afuera y un espacio público y otro privado.

Es difícil para el espectador mantenerse dentro de este código en momentos clave de la película, como la violación de Grace, que pareciera producirse a la vista de todos y de su indiferencia. Y es justamente esta situación la que resalta Von Trier, lo que se sabe y se prefiere negar; aquello que sucede plena luz y se prefiere desviar la mirada.

Este planteo escenográfico parece paradójico, el personaje busca esconderse justo en un lugar donde todo se ve.



## Soñando Despierto

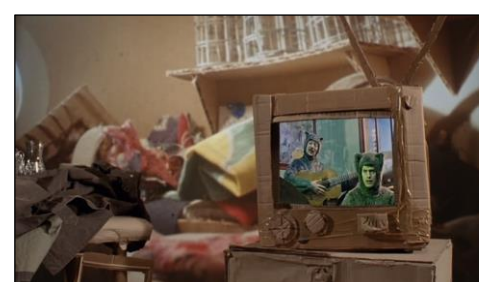
Esta película cuyo nombre original es “La Science des rêves” fue dirigida por Michel Gondry<sup>14</sup> y estrenada en el año 2006.

La película cuenta la historia de Stéphane (Gael García Bernal), un joven al que le cuesta diferenciar entre lo que sueña y lo real y que ante el aburrimiento de lo cotidiano busca refugiarse en su imaginación y lo onírico.

<sup>14</sup> Michel Gondry: director de cine, guionista y productor francés nacido en 1963. Se destaca por su ingenioso estilo visual. Ganó un Premio de la Academia al mejor guion original por la película de 2004 “Eternal Sunshine of the Spotless Mind” (“Eterno resplandor de una mente sin recuerdos”). Ha participado en películas, videos musicales y propagandas, entre otros.

El director ha elegido diferenciar claramente ambos mundos para que el espectador no esté tan perdido como el protagonista. El mundo de los sueños está conformado por materiales descartables como cartón, papel, hueveras o nylon y apela a lo simbólico. Así el agua de la bañera en el momento del sueño se transforma en miles de pedacitos de celofán. Los objetos son de cartón corrugado, telas y botones. Dentro de su cabeza los ojos son dos claras ventanas que se cierran al dormirse o cuando no quiere ver algo.

La elección se relaciona a su vez con la llegada del protagonista a la casa de su infancia y el reencuentro con sus juguetes y su habitación. Y qué mejor que un mundo onírico construido de acuerdo a como lo haría un niño, con los elementos que puede tener a mano y toda su imaginación. Y como un niño no duda que una caja de cartón es una nave espacial, tampoco lo hace el protagonista. Y tampoco lo hacen los espectadores de teatro. Porque si estos sueños fueran puestos sobre las tablas, aceptaríamos el juego, entenderíamos la convención, pero en esta situación y aunque comprendamos la elección estética, el ruido aparece y nos hace pensar más allá.





## Anna Karenina

La película de Joe Wright estrenada en 2012 propone una puesta claramente teatral. El director no tarda en dejarnos en claro esto: la apertura del film es un telón con el nombre de la pieza que se levanta para descubrir a un actor en escena que comienza a actuar en cuanto se atenúan las luces del público.



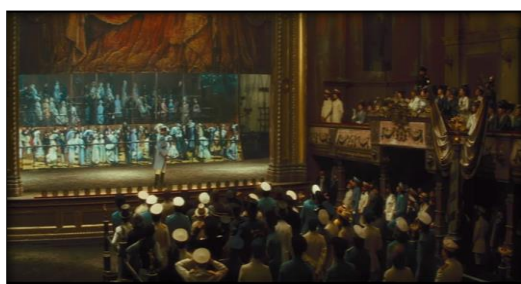
La elección no es azarosa y Wright sostiene que la puesta tiene fundamentos que van más allá del capricho estético. Pretende mostrar a una sociedad en decadencia que prefiere sostener lo falso, mientras las clases apoderadas brillan y encandilan a los demás.

El director había leído poco antes de comenzar la producción del film, un texto llamado "Natasha's Dance: A Cultural History of Russia" de Orlando Figes, un historiador británico. Allí se hace una descripción de la sociedad rusa en la época imperial, y se habla especialmente de una clase alta a la que le resultaba fascinante vivir enjaulada representando un papel, para así mantenerse alejada de lo que le acontecía al pueblo. Entonces qué mejor que encerrarlos en un teatro y que cada uno juegue su rol, apelando también al concepto shakesperiano del mundo como un escenario en el que todos somos actores.

La mayoría de los lugares necesarios para contar la historia, como el palacio, la estación de tren, la ópera o las carreras de caballo, se arman y se diluyen con cambios de decorado a la vista del público. Los protagonistas están sumergidos en un inmenso teatro y en su ir y venir jamás dudan del artificio creado.



Esta idea se ve claramente en la escena de la recepción de la princesa Betsy, donde todo adquiere un cariz de farsa, y en la elección de ubicar a los barrios pobres de Moscú en la zona que habitualmente ocuparían los tramoyistas del edificio teatral convirtiéndose en un espacio de ocultamiento para que el resto de la sociedad no vea aquello que prefiere negar.



## La La Land

Hemos nombrado a los musicales como un género que apela muchas veces a los recursos teatrales. Son variados los ejemplos que podríamos tomar, pero me interesa destacar uno: La La Land del año 2016, dirigida por Damien Chazelle.

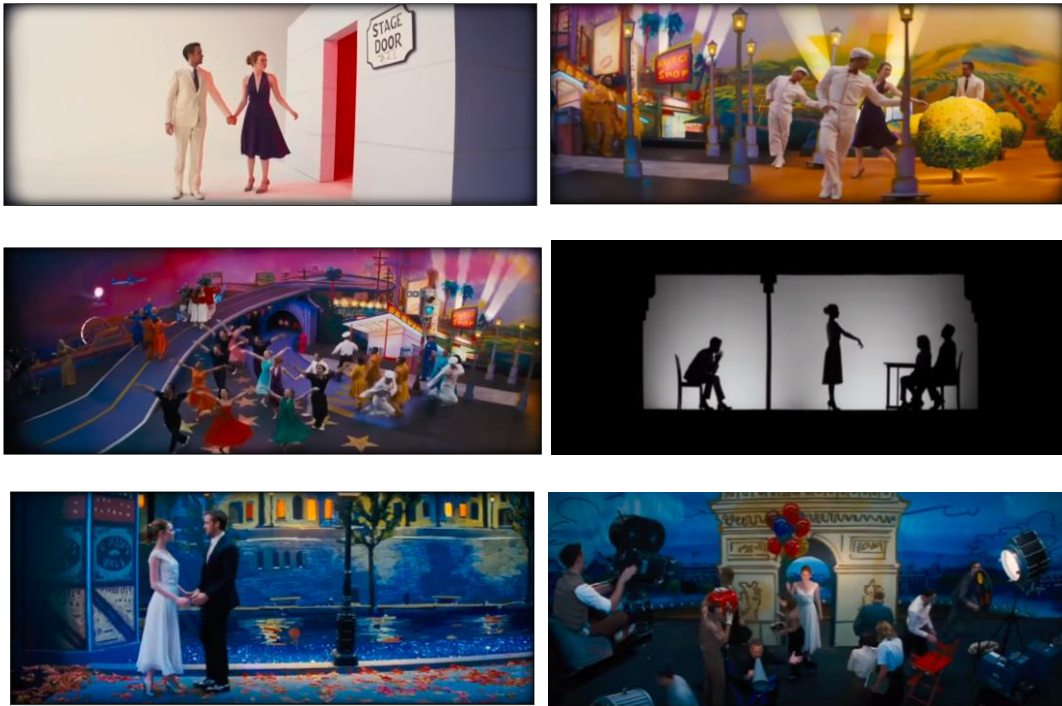
La película tiene un final que apela a la ilusión y a un lenguaje claramente teatral. La elección de esta estética seguramente tenga que ver con el teatro musical como origen de este tipo de films, inclusive podría asociarse a la escena con la que concluye “Un Americano en París” que ya hemos analizado anteriormente.

La secuencia surge cuando el director nos propone ver qué es lo que hubiera pasado con los protagonistas si las desiciones tomadas hubiesen sido otras, como una especie de mini film alternativo.

Los dos personajes van recorriendo entonces los momentos más importantes y significativos de su historia juntos. Al principio son pequeñas secuencias que no tienen nada de especial hasta que nos enfrentamos a la primer función de la obra de teatro de la protagonista. En el momento en que los dos personajes llegan al detrás de bambalinas, salen por la puerta de ingreso al escenario y todo cambia.

El recorrido comienza a través de un decorado acartonado y la apelación a la convención, ya sea que se trate de cuatro bailarines vestidos de amarillo con un

volante conformando un taxi o papel brillante simulando el río. Inclusive vemos teatro de sombras.



### **3.3 Uso de la intertextualidad en otros medios**

#### **3.3.1 Series**

En el caso de las series, tanto aquellas diseñadas para la televisión como para streaming, el recurso teatral al que apelan puede ir desde una sola secuencia a una concepción estética completa. Tomemos por caso estos dos ejemplos: “Mr. Robot” y “Encerrados”.

#### **Mr Robot**

Mr. Robot es una serie de televisión de género tecno-thriller y drama estadounidense creada por Sam Esmail y estrenada en el año 2015.

Me interesa destacar lo que sucede en uno de los capítulos de la tercera temporada. En medio de un ataque a un edificio, una de las protagonistas intenta escapar y sacar del lugar documentos importantes. Esta secuencia la vemos completamente desde

arriba, a medida que va abriendo las distintas puertas y avanzando podemos distinguir que se trata de un decorado, inclusive nos muestran los cables pasados en los cantos de la parte superior de los trastos.



## Encerrados

Yamila Fontán es la directora de arte del capítulo cuatro titulado “Rutina” de la serie argentina producida por Netflix. La historia plantea la vida de un matrimonio que no puede escapar de la rutina.

En lugar de elegir una casa habitual o un espacio que los ahogue aún más, la directora de arte optó por un espacio absolutamente abierto, sin paredes y con marcos flotantes de puertas y ventanas. Dejando claro que son los personajes los que no quieren salir de esta situación, ya que no hay barreras físicas de ningún tipo que les impidan escapar.

La escenografía apela, como lo haría en el teatro, a la convención pura y a que el público va a aceptar estas reglas estéticas.



*Bocetos escenográficos de Yamila Fontán*



*Escenografía para "Rutina" de la serie "Encerrados"*

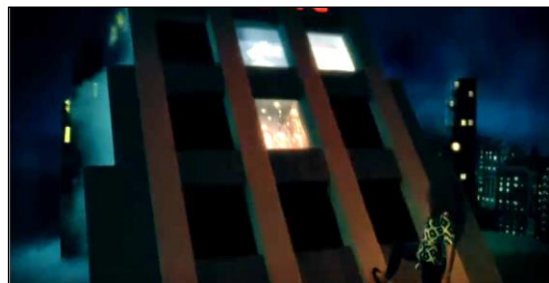
### **3.3.2 Publicidad**

#### **Motorola**

Michel Gondry dirigió en el año 2007 este comercial para la marca Motorola al que llamó "The Film".

El spot comienza con la protagonista caminando por la calle y parando frente a una rayuela que presiona cual teclado de telefono para que en el edificio se enciendan las ventanas que aluden a las distintas aplicaciones.

A partir de aquí, todo es ilusión teatral. La muchacha voltea con una pierna el edificio que cae como si fuera de cartón, a través de sus ventanas aparecen árboles y por la única apertura que se mantuvo intacta la muchacha logra abrirla y acceder a un sótano.





En ese sótano, la mujer se irá tomando fotos que se irán guardando en marcos, aludiendo a la cantidad de imágenes que uno puede almacenar en el dispositivo. Para ello, tiene montado una especie de escenario con un telón de fondo, figuras de cartón que ayudan a completar la imagen, un ventilador y luces para la ocasión.



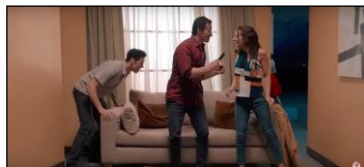
En este mismo sótano aparece luego una banda que es observada ahora no sólo por la mujer, sino también por un grupo de personas que tendrán un rol importante en la próxima escena. De pronto, el público se sube a una especie de traje de lentejuelas que los envuelve a cada uno. Es que al acostarse en el piso estas personas pasaran a simular el oleaje del agua de una pileta en la terraza del edificio. Allí apela a un recurso meramente teatral que necesita de alguna manera de la aceptación del público de estar frente a una convención.



## Spot Flow y Fibertel

Este spot publicitario del año 2018 para la República Argentina hace uso de un montaje plenamente teatral. Después de que el técnico realiza su trabajo la escenografía de la casa se rompe: las paredes se desplazan y los muebles son corridos por los mismos actores gracias a un movimiento muy bien coreografiado. Al abrirse el ambiente descubrimos un escenario con un decorado, un telón de fondo y luces colgando desde una supuesta parrilla.

Lo que destacamos de este comercial es el dejar al descubierto la farsa, la fragilidad del decorado., y hacerlo por una decisión meramente estética. Es claro que no hay una cuestión técnica que les impida resolverlo de manera mucho más realista, editando el spot.





### **3.3 .3 Videoclips**

El videoclip que se instala como medio de masas por excelencia a través de la naturaleza comercial de su formato, se caracteriza por el ensamblaje entre música e imágenes, la relación con las vanguardias históricas y el videoarte contemporáneo.

### **Say my name**

Este videoclip del grupo estadounidense “Destiny’s Child” fue estrenado en el año 1999 y lo dirigió Joseph Kahn.

Allí las integrantes del grupo cantan en distintos habitáculos cuadrados. Cada uno de ellos pintado y amoblado monocromaticamente. A medida que avanza el videoclip, las cantantes se mueven de un ambiente a otro, trasladándose de forma vertical como si estuvieran sobre una cinta y dejando ver la estructura escenográfica que las rodea.

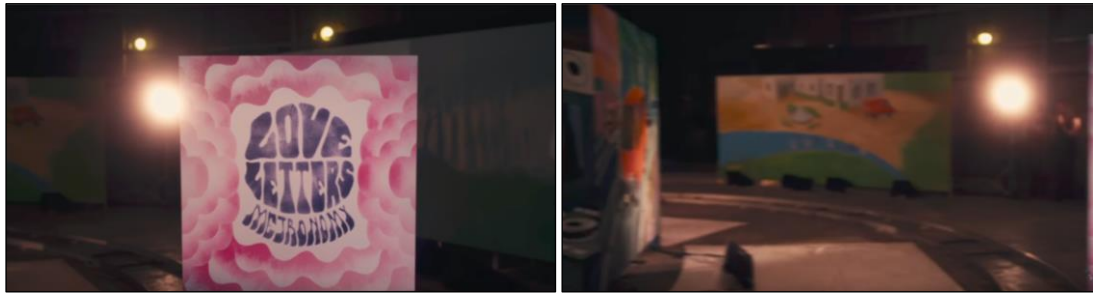


### **Love letters**

Este video musical del grupo Metronomy fue dirigido en el año 2014 por Michel Gondry.

Al comenzar el clip, podemos ver que estamos en un estudio de grabación en cuyo centro se encuentra un prisma que tendrá a los integrantes de la banda en su interior.

Gondry usa un artefacto absolutamente teatral, una especie de calecita hexagonal que parecerá girar frente a nuestros ojos como si estuviera posada en un disco giratorio.



La cámara entonces comienza a girar por los rieles que vimos en el piso al comienzo. Cada una de las caras del prisma tiene una imagen distinta pintada en ella y un espacio calado que nos permite ver al grupo musical.

La primer vuelta de la cámara nos permite ver algo, pero las imágenes de afuera no parecen encajar muy bien con lo que se encuentra pintado en el interior. Hasta que la música da un impass, la escena se tiñe de azul y los músicos dejan de tocar. Entonces el golpe de música da comienzo a una nueva vuelta y la historia ahora si tiene sentido. Las imágenes exteriores se complementan perfectamente con lo pintado en el exterior.







## CONCLUSIÓN

Pudimos ver a lo largo de este trabajo cómo ambos lenguajes surgieron, sus recursos, sus similitudes y sus grandes diferencias. Pudimos comprobar cómo a lo largo del tiempo sus caminos se fueron cruzando a medida que los artistas necesitaron expresar nuevas ideas, ya sea apelando a la tecnología o rescatando viejas costumbres.

El cine se ha valido de diversas fuentes para dar vida a sus películas: novelas, cuentos, leyendas, comics y, por supuesto, obras de teatro. No pasó mucho tiempo para que piezas teatrales clásicas fueran llevadas a la pantalla. Distintos directores de cine adaptaron las obras para poder contarlas con las posibilidades que brindaba el nuevo formato. Así, se pudieron representar situaciones que nunca se habían logrado llevar a cabo arriba de las tablas.

El teatro por su parte, ante la llegada de este nuevo lenguaje, tomó varios caminos. Por un lado, existieron corrientes que exaltaron las convenciones teatrales, apelando a recursos como la cartelería, muy utilizada ya en el teatro shakesperiano, o el cambio de decorado a vista del espectador. Por otro, algunos sectores atentos a las posibilidades técnicas que aportaban el cine y sus recursos, las aplicaron para lograr nuevas formas de sorprender al público y captar su atención. Se generó lo que Cornago nos nombra como *interconexiones* entre ambos lenguajes: adaptaciones de obras teatrales al cine, obras dramáticas a partir de películas, rodaje en espacios teatrales, mención de personajes y préstamo de características escénicas.

En los últimos años la necesidad de utilizar un metalenguaje y que lo ofrecido al espectador se convierta en una gran caja china a la que se accede de a poco y de acuerdo a las competencias con las que cada uno cuenta, encuentra su correlato en la enorme cantidad de información que es bombardeada a nuestros sentidos. Pensar en espectáculos mixmedia es ya algo habitual y necesario para poder conectar con aquellas generaciones altamente asediadas por imágenes e información.

La conexión entre ambos lenguajes se fue haciendo más compleja y los límites a veces parecieron difuminarse. Mientras algunos profesionales usaron primeramente la tecnología disponible para mejorar la forma de contar una historia, otros adoptaron un acercamiento más de collage, generando capas de distinto orden o incluso contrapuestas, por lo que muchas veces terminaron cuestionando el sistema de representación empleado. Diferentes estilos o géneros se contraponen desafiando las nociones convencionales de cómo los espectadores se posicionan y responden ante el teatro y el cine.

Esta situación lleva al teatro a preguntarse cuáles son sus cualidades específicas, qué puede hacer que el cine no. Y por supuesto, la respuesta es simple: se trata de una conexión viva en la que el actor y los que van a verlo respiran el mismo aire en el mismo instante. Y esa característica casi de ritual no ha podido arrebatársele en siglos.

Sin embargo, ante el público del siglo XXI y ante una realidad posmoderna fragmentada, múltiple y agobiante para los sentidos “(...) el teatro no puede evitar tecnologizarse, ni la tecnología huir de un ineludible proceso de teatralización, la práctica escénica debería estar guiada por la búsqueda y experimentación de nuevos caminos y la irrefrenable necesidad de compartir lo descubierto (...)”<sup>15</sup>.

Para concluir con una reflexión me permito tomar prestadas las palabras de Lepage en el mensaje que dio en conmemoración del día mundial del teatro en 2008:

*“(...) Para representar el mundo en toda su complejidad, el artista debe proponer nuevas ideas y formas y tener confianza en la inteligencia del espectador, capaz, por su parte, de distinguir la silueta de la humanidad en su perpetuo juego de luz y de sombras. (...)”*

---

<sup>15</sup> Iglesias Simón, Pablo. “Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena”. Acotaciones N°20. Enero-Junio 2008. Pág. 54

## BIBLIOGRAFÍA

Aumont, Jacques. "Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje". Editorial Paidós. Año 2005.

Dubatti, Jorge. "Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo". Revista Colombiana de las Artes Escénicas. Año 2015.

Félix Murcia, "La escenografía en el cine. El arte de la apariencia". Editorial Fundación Autor. Año 2002.

García Templado, José. "El teatro y las nuevas tecnologías: cohabitación o contaminación". Revista Las Puertas del Drama. N°27. Año 2006.

Gentile, Díaz y Ferrari. "Escenografía Cinematográfica" Capítulo V: Espacio Fílmico. Ediciones La Crujía.

Georges, Sadoul. "Historia del cine mundial desde los orígenes". Editores Siglo Veintiuno. Año 1972.

Gieseckam, Greg. "Staging the Screen: The use of Film and Video in Theatre". Macmillan. 2007

Grande Rosales, María Ángeles. "Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica" Revista Signa 17. Año 2008.

Grande Rosales, María Ángeles. "El teatro en el cine". Revista Signa 23. Año 2014.

Guarinos Virginia. "Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España". Cuadernos de Eihceroa. N°2. Editorial Padilla Libros. Año 2003

Hans-Thies Lehmann. "Teatro Postdramático". Editorial Routledge. Año 2006.

Hans-Thies, Lehmann. "El teatro posdramático: una introducción" Traducción de Paula Riva. Revista Telón de Fondo N°12. Diciembre 2010.

<http://www.europapress.es/cultura/critica-00656/noticia-anna-karenina-tostoi-encerrado-teatro-oro-seda-20130315134630.html>

<http://www.tvurbano.tv/index.php/columnistas/eleonora-vallazza/item/468-el-montaje-cinematografico-en-el-teatro-argentino-contemporaneo>

<https://janeaustensworld.wordpress.com/2011/11/28/the-diorama-19th-century-entertainment/>

Iglesias Simón, Pablo. "Steele MacKaye, un inventor para la escena", ADE-Teatro. Nº 106. Julio-Septiembre 2005.

Iglesias Simón, Pablo. "De las tablas al celuloide. Trasvases discursivos del teatro al cine primitivo y al Cine Clásico de Hollywood". Editorial Fundamentos. Año 2007.

Iglesias Simón, Pablo. "Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena". Acotaciones Nº20. Enero-Junio 2008. Págs 47-88.

Maldini, Silvina. "Multimedia, art media o más allá de los media" Revista Territorio Teatral Nº 8. Septiembre 2012.

Morales Astola, Rafael " El cine en el teatro: el filme en la dramaturgia de Piscator" Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica. Universidad de Almería. Diciembre 1993.

Nieva, Francisco. "Tratado de escenografía". Editorial Fundamentos. Año 2003.

Pérez Bowie, José Antonio. "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial". Revista Arbor. Marzo 2004.

Perez Riú, Carmen. "El retrato del doble: sobre los lenguajes del cine y el teatro". Revista Arbor. Enero-febrero 2010.

Salatino Lucía. "Cineastas, de Mariano Pensotti: Una poética del duelo" Dramateatro Revista Digital. ISSN: 2450-1743. Año 18. Nueva Etapa. Nº1-2, Octubre 2015 – Marzo 2016.

Solkaski, J.A. "Pictorial Illusionism: the theatre of Steele Mackaye" McGill-Queen's University Press. Año 2007.

Sontag, Susan "Estilos radicales". Editorial Penguin Random House. 1969

Sontag, Susan. "Sobre la interpretación". Editorial Alfaguara. Año 2005

Trecca, Simone. "El teatro y los medios audiovisuales: la situación de los estudios en España". Revista Signa Nº19. Año 2010.

Zapelli Cerri, Gabrio. "Imagen escénica: aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine" Editorial Universidad de Costa Rica. 2011