



Universidad Nacional  
de Córdoba

2022

**TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA EN TEATRO DE GIULIANO PAOLO**

**LA ACTUACIÓN EN LA REALIDAD VIRTUAL ¿FUSIÓN DEL CINE Y EL TEATRO?**

**EL DIÁLOGO DEL TEATRO Y EL CINE EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN  
ESPECTÁCULO VIRTUAL.**

**TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA EN TEATRO DE PAOLO GIULIANO**



**INFORME DE INVESTIGACIÓN DEL TRABAJO FINAL DE LA LICENCIATURA EN TEATRO  
DE PAOLO GIULIANO, CON LA ASESORÍA DE ANALÍA JUAN. JULIO 2022.**

“Merecer la vida no es callar ni consentir tantas injusticias repetidas;  
una virtud es dignidad y es la actitud de identidad más definida...  
eso de durar y transcurrir no nos da derecho a presumir  
porque no es lo mismo que vivir... ¡Honrar la vida!”.

**Eladia Blázquez**

*Dedico esta investigación a Octavio, mi compañero de viaje.*

*A mis padres, por esta posibilidad terrenal.*

*A mi asesora, la querida Analía Juan*

*Y a todas esas infancias que han sido manipuladas por “el deber ser”.*

*A todos ellos, salud.*

*¡La vida nos espera!*

# ÍNDICE

## PRIMERA PARTE

### FUNDAMENTOS TEÓRICOS

<b>INTRODUCCION.....</b>	<b>5</b>
<b>1) El inicio de la era virtual.....</b>	<b>6</b>
1.1 Crear y producir en pandemia.....	8
1.2 El teatro durante el covid-19.....	10
1.3 Intersubjetividad en tiempos de plataformas sociales.....	13
1.4 El arte en pandemia.....	14
1.5 Pluralismo de las artes y singularidades valorizadas.....	17
1.6 Convivio, tecnovivio y limininalidad.....	20
<b>2) El mundo tecnovivial.....</b>	<b>24</b>
2.1 El montaje como principio de la fabricación de la puesta en escena.....	27
2.2 El Montaje en la actuación realista.....	31
<b>3) Cómo se aborda una obra que intenta fusionar el cine y el teatro.....</b>	<b>34</b>
3.1 Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial.....	35
3.2 Del cine al teatro.....	38
3.3 Identificación del actor y la realidad virtual.....	40
3.4 El abordaje y la realidad virtual.....	42
3.5 Las manifestaciones iniciales en Argentina del vínculo entre el cine y el teatro.....	43
3.6 Leonardo Favio: Los espectáculos teatrales como nostalgia de un tiempo perdido.....	44
3.7 La estética en el cine de Lars Von Trier.....	45
<b>4) Conclusión.....</b>	<b>46</b>
Bibliografía.....	48

## INTRODUCCIÓN

A finales del año 2019, el mundo entero parece haber entrado en una “gran pausa”, ocasionada por la **pandemia** derivada de la enfermedad por coronavirus (COVID-19). De manera preventiva, hasta el día de hoy (en algunos casos), se han tomado medidas de confinamiento que no solo han limitado a las personas en la forma de vincularse entre los diferentes espacios sociales, también lo ha hecho de manera directa con las artes escénicas. Frente a la parálisis económica y el estado de alarma sanitaria; los teatros, ateneos, centros cívicos y demás salas de exhibición, han cerrado, cancelado o pospuesto sus funciones, provocando una gran crisis en la actividad artística, donde infinitos creadores, actores y bailarines; han acudido al mundo digital, en especial a las redes sociales, para reivindicar el oficio artístico, o simplemente para subsistir y aportar a la sociedad un nuevo contenido cultural.

Entendiendo que el teatro es un arte efímero que adquiere su plenitud ante un público. Las artes escénicas, junto con la música; pertenecen a lo que se conoce como artes en vivo, es decir, aquellas cuya principal actividad –tanto artística como económica– se produce y tiene sentido en la confluencia temporal de intérprete/s y una audiencia en un mismo espacio físico. Por eso, teniendo en cuenta el contexto de esta nueva realidad social en la que estamos insertos, me parece inevitable cuestionar: **¿Qué pasa en el espacio cuando el espectador no está en contacto directo con el hecho artístico? ¿Acaso en esta Era posmoderna, el teatro corre algún tipo de riesgo en desaparecer?** A la hora de profundizar en estas inquietudes, todo parece estar en crisis y a la vez; disputándose su propia sobrevivencia.

Gracias a la imposición de un estado de alarma, a la promulgación de leyes para poner límites al derecho de reunión; o a libre circulación de personas, en la Argentina como en la mayoría de los países del mundo, por obligación o por confinamiento voluntario de la población; la actividad teatral cesó abruptamente y como consecuencia, varios artistas decidieron promocionar sus espectáculos a través de vídeos de alta calidad, como algunos centros artísticos y culturales; que se han ido sumando a la iniciativa de proponer durante la cuarentena el visionado de *“artes escénicas en casa”*. Además, como anteriormente comentaba, muchos creadores no solo han optado por comenzar a producir material en redes sociales, también existen otras producciones que directamente se han lanzado por streaming como distribución digital de contenido multimedia a través de una red de computadoras, de manera que hoy en día el espectador; utiliza el producto a la vez que lo descarga o cuando utiliza internet.

**Esta investigación se concentra en la construcción de un espectáculo que abordará la problemática de la actuación en la realidad virtual, indagando en la fusión del lenguaje cinematográfico y teatral como procedimiento compositivo.**

## FUNDAMENTOS TEÓRICOS

### 1) EL INICIO DE LA ERA VIRTUAL

Para iniciar esta investigación me parece sumamente importante citar la reflexión del artista cordobés Ariel Dávila; quien compartió en su muro de *Facebook*<sup>1</sup>, en el mes de abril 2020; a días de transitar las medidas de aislamiento obligatorio a causa de la pandemia<sup>2</sup> ocasionada por el COVID-19. Inicialmente, él nos sugiere observar por un momento esta imagen:



En el muro de esa red social publicó estas palabras:

“Pequeñísimo aporte a la confusión general que a nadie le interesa: No es una pipa, es el cuadro de una pipa. **El teatro filmado no es teatro, es justamente teatro filmado.** Superado esto, **¿podemos pensar al teatro que viene?** Porque se va a volver a la presencia, van a volver las personas a los museos, a las misas, a los teatros. Pero esas personas no son ni serán las mismas. Estas personas vivirán en una sociedad de control, asistidos en sus gustos algorítmicamente, ¿no usamos maps para llegar a lugares? ¿No nos dice *Netflix* que ver? ¿No

---

<sup>1</sup> <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10221313058312586&set=a.1227183756348>

<sup>2</sup> Enfermedad epidémica que se extiende a muchos países o que ataca a casi todos los individuos de una localidad o región.

hay un algoritmo que les pone este texto en sus muros? ¿Podremos pensar en una teatralidad expandida? La discusión arte versus nuevos medios la dieron con profundidad Adorno y Benjamín. Uno proponía la negatividad del arte que no debía “contaminarse” y el otro veía como los nuevos medios podían ser nuevas formas de experiencia estética, que podían servir para la propaganda, pero también para politizar el arte. Entre medio se juzgaba la elitización o la proletarización del arte. Una discusión que siempre está abierta, pero ¿Acaso podemos negar la tecnología como parte de nuestra cultura? Arte se dice en griego Techné, el arte es una técnica. ¿Este escrito no es tecnología? ¿Acaso no estamos dando esta discusión en *Facebook*, en *Zoom* o *Jitsi*? Creo que estamos discutiendo lo bueno del vegetarianismo en un asado”.

La reflexión del artista cordobés nos invita a reflexionar sobre lo que nos pasó frente a la pandemia del **COVID-19** que nos obligó a tomar medidas de aislamiento social durante la mayor parte del año 2020, 2021 y hasta estos días. Tras un largo tiempo de suspensión indefinida de espectáculos artísticos presenciales, **se produjo el surgimiento de modalidades innovadoras de expresión como respuesta a lo que supuso una crisis sin precedentes para el sector cultural a nivel global en la era contemporánea.** Partiendo de dicho contexto, **esta investigación abordará el fenómeno del teatro virtual<sup>3</sup> focalizándose en la actuación y en el posible diálogo entre el cine y el teatro,** como también el uso de la tecnología en los procesos de producción, montaje, y transmisión; y sus relaciones intermediales. En este sentido, la misma buscará reflexionar acerca de las posibilidades y desafíos que estas nuevas experiencias teatrales para las y los creadores e intérpretes; como también para los espectadores.

Mi interés, está en **poner foco a la actuación en el contexto de pandemia** que ha provocado el surgimiento de nuevas experiencias teatrales relacionándose con lo digital, lo virtual e incluso con acontecimientos semipresenciales, **problematizando el cruce disciplinario del cine y el teatro como abordaje compositivo.** Desde esta misma corriente, Jorge Dubatti<sup>4</sup> plantea la diferencia conceptual del acontecimiento teatral dividiéndolo en dos categorías: por un lado, convivial (refiriéndose a la reunión de artistas, técnicos y espectadores que se encuentran en una sala, calle, bar, casa, etc.), y, por otro lado, tecnovivio (es decir la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo). El punto inicial de esta investigación se basa en la última categoría; y tiene como objetivo principal difuminar los bordes entre el lenguaje cinematográfico y teatral, deseando superar las fronteras disciplinares que posiblemente darán origen a la construcción de un híbrido registro

---

<sup>3</sup> Concepto que desarrollaré en el punto 1.

<sup>4</sup> Jorge Dubatti es profesor universitario, crítico e historiador teatral argentino.



actoral y estético. Como referencia en esta investigación tomo al director de cine y guionista danés Lars Von Trier<sup>5</sup>, quien se destaca ante todo por su fuerte personalidad creativa y es considerado uno de los directores más innovadores y multidisciplinarios del cine actual, además, engendró “Dogma 95” (1995), un movimiento cinematográfico que llama al regreso de las historias más creíbles en la industria fílmica y al uso mínimo de los efectos especiales. En su película “Dogville” (2003) sacude al espectador desde el inicio, desde la presentación del pueblo que da título a la película, revelando un escenario extremadamente minimalista más propio de una obra de teatro. Este inusual planteamiento de la puesta en escena fue acompañado por el uso de la cámara en mano, con movimientos libres y a veces caóticos, teniendo como objetivo distanciar al espectador de la ficción que se está representando, al estilo de Bertolt Brecht<sup>6</sup>, que intenta hacerlo consciente en todo momento de la artificialidad del relato, y lo obliga a un análisis del texto, a una reflexión sobre el comportamiento de los personajes (y su traslación al mundo real). El verdadero tema de la película es que “el mal” puede crecer en cualquier parte, si se dan las circunstancias adecuadas, y en esta temática hacen comunión con la dramaturgia del autor de esta investigación. Como antecedentes académicos en esta institución, puedo nombrar dos Trabajos Finales de la Licenciatura en Teatro que dialogan con el trabajo que deseo realizar: una es la investigación de Fwala- Lo Marín; de quien tomaré las nociones que esboza sobre piratear y recrear, como herramientas del cine al teatro, donde estas dos disciplinas se van cruzando en el armado de su espectáculo; y otra investigación es la de Cantarella González, María Inés, Ise Romina Antonella, Masciarelli Romanella y Nieres Daiana; quienes indagan sobre las posibilidades de creación escénica en el cruce del lenguaje teatral y cinematográfico, a partir del concepto de montaje.

“*Teatrix*”, la plataforma digital de contenido teatral creada por Mirta Romay tiene un singular potencial para ser trabajado, ya que la misma funciona como la aplicación “*Netflix*”<sup>7</sup> pero de obras de teatro filmadas en alta calidad y a cinco cámaras, donde el espectador puede elegir ver cuando quiera y donde quiera todos sus contenidos. Durante este contexto de pandemia se produjo un crecimiento enorme de estas nuevas plataformas que están dirigidas al espectador como usuario de contenidos digitales. A partir del tipo de trabajo y de los antecedentes antes nombrados, considero que esta investigación puede aportar al campo teatral de Córdoba una sistematización de procedimientos actorales como abordaje de una propuesta virtual; y además para pensar al cine y al teatro, no como disciplinas separadas, sino como un vínculo potente e híbrido que posibilite nuevos universos

## 1.1 CREAR Y PRODUCIR EN PANDEMIA

---

<sup>5</sup> Lars von Trier es un director de cine y guionista danés, detallaré sobre su trabajo estético en el punto 3.8.

<sup>6</sup> Bertolt Brecht fue un dramaturgo y poeta alemán, uno de los más influyentes del siglo XX

<sup>7</sup> Netflix es una plataforma internacional de streaming de películas y series.

La situación de pandemia mundial ha producido un considerable impacto en los hábitos del público consumidor de contenidos teatrales y audiovisuales, dejando abiertos una serie de interrogantes cruciales: **¿Los estrenos en plataforma son el futuro?, ¿el público volverá a las salas o estamos en el umbral de lo que se podría considerar su próxima desaparición?** En el 2020 los estrenos cinematográficos que se animaron al estreno en salas de EEUU y Europa fracasaron sistemáticamente, acelerando en consecuencia la mudanza a las grandes plataformas streaming. Los autores, directores, productores, artistas y técnicos en general y también gran parte del público, saben que no es lo mismo visualizar un filme proyectado en una sala en pantalla gigante que una emisión en un tv-led, en el living de un hogar. La industria por su parte sabe que el esquema de negocio de tickets por venta de entradas en salas y el sistema de plataformas audiovisuales son dos mundos muy distintos. Ahora bien, **¿qué otras alternativas a las salas convencionales surgieron en esta pandemia?** En verdad las opciones fueron muy limitadas, países de Europa como Francia, Alemania, y algunos países nórdicos eligieron adaptar salas de gran capacidad, cines o inclusive cine-teatros, limitando el número de butacas para proyecciones con público reducido, pero el resultado no cubrió las expectativas generadas. Entre las variables que operaron este resultado poco alentador no hay dudas de que la reserva de los espectadores al contagio del COVID-19 operó desfavorablemente para volver a las salas. ¿Entonces qué alternativa surgió? Una que dio mejores resultados que la expuesta fue el autocine. EEUU a la cabeza, y países de Latinoamérica, incluyendo Argentina, adaptaron predios, plazas y estacionamientos en autocines, que despertaron la nostalgia de muchos, y también ofrecieron una experiencia a jóvenes. Pero no fue fácil, y la experiencia se encuentra en etapa experimental, considerando las limitaciones prácticas que condicionan la experiencia: los permisos de circulación, ciertamente restrictivos a la hora de abandonar la seguridad hogareña, e incluso problemas de logística tanto técnica como de servicios (sistemas de sonido y baños) que también pusieron en tela de juicio la infraestructura sanitaria. También contribuyeron al descrédito del intento la sumatoria de desaciertos en cuanto al acondicionamiento y adaptación de algunos predios a un formato cuyas exigencias técnicas requieren especial atención: las dimensiones de algunos predios eran cerrados, y las pantallas elegidas en muchos casos no fueron las adecuadas, ya que los clásicos autocines tenían como particularidad la exposición al aire libre y con pantallas de dimensiones considerables, que permitieran la visión a distancia, con una calidad de proyección diferencial y una tecnología de alcance en imagen que los actuales autocines no consiguieron emular. Se utilizaron en muchos casos pantallas exiguas, solo comparables con salas convencionales para público de butaca. Un desacierto que obviamente no se tuvo en cuenta por motivos de inversión y tecnología, y que ponen en evidencia un inocultable margen de improvisación empresarial. De manera que, a pesar de la rápida reacción de la industria, el público no acompañó las propuestas. Reforzando por otro lado el recurso de la expectación hogareña, con sus ventajas que ya son como conquistas para el espectador: la exposición on demand, que permite detener la misma a gusto del consumidor, y la seguridad hogareña, ante el peligro latente de la pandemia, puertas afuera. Las familias

apostaron a la seguridad del hogar y volvieron como en la década de oro de la vieja televisión, a colocarse frente a esa cajita lumínica, ahora con forma de ventana plana, y dedicada exclusivamente a las aplicaciones o plataformas. Fue así, como casi un 40% de las empresas dueñas de salas de cine en lo que va de este 2020 quebraron en Europa, mientras otros rebotes de la pandemia no parecen dar respiro. Mientras tanto, las plataformas otorgaron el contenido exclusivo, llegando a eventos extraordinarios y estrenos masivos en distintos países en forma simultánea. El público las eligió mayoritariamente, y los smart led de grandes pulgadas funcionaron como salas de cine en casas y departamentos.

Esta clara señal de cambio hizo que la industria teatral y audiovisual tomara nota del contexto, y decidiera retrasar estrenos y también cambiar las ventanas de exhibición de algunos de sus productos para volcarlos a las reinas del streaming. Este ha sido un rasgo de esta pandemia que golpea a la industria en la década dorada de las series y el cine, y que a la vez genera una demanda sin precedentes en productos de entretenimiento audiovisuales. Una oportunidad única para seguir produciendo, estrenando y generando alianzas con las nuevas tecnologías y los nuevos hábitos de consumo. Las salas no morirán, pero en estos tiempos enfermaron y luchan para seguir en pie tras la pandemia.

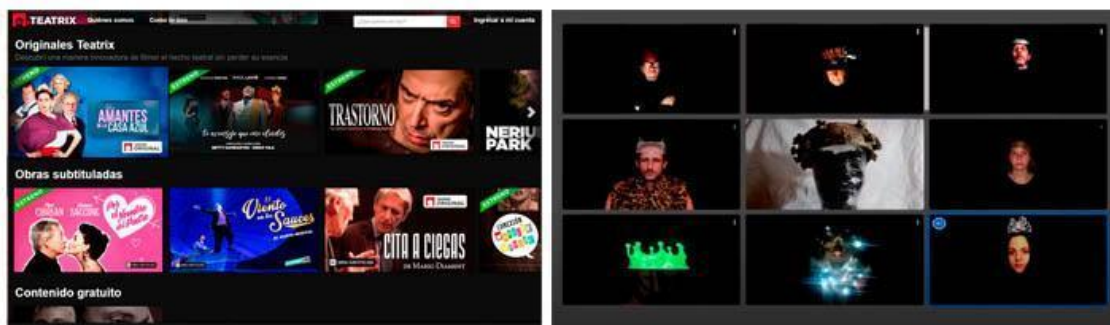
## 1.2 El teatro durante el Covid 19

Sin duda una de las actividades impactadas fuertemente por la pandemia y el aislamiento, ha sido el teatro, por tratarse de una actividad imposible de llevar a cabo sin la concurrencia presencial del público. Dicha presencia, conocida técnicamente como “**convivio**”, conforma una de las matrices constitutivas del teatro, y a lo largo de su larga historia, desde el nacimiento mismo de la actividad escénica, se ha convertido en uno de sus ejes insustituibles. En otras palabras, el teatro ha nacido así y así se ha desarrollado y consolidado como arte autónoma.

Pero, desde luego, para contextualizar esta investigación, sería necesario revisar la extensa historia del teatro para comprobar en cuántas ocasiones se ha visto impedido de la concurrencia de público. Y recordar que **nunca estableció relaciones duraderas o profundas con las nuevas tecnologías aplicadas a lo audiovisual, valiéndose eventualmente de ellas**, sí, pero sin abandonar jamás la supremacía de lo escénico. Sin embargo, las circunstancias excepcionales que motivan esta investigación están relacionadas con la actividad teatral y como la pandemia obligó al investigador a buscar formas alternativas para seguir haciendo teatro más allá de las dificultades que estaba atravesando a nivel laboral y económico.

La necesidad, dice la voz popular, tiene cara de hereje. Y lo que empezó siendo tentativa un poco a ciegas, teñida por la tensión que deviene de toda resistencia, pero al mismo tiempo impelida por la necesidad, fue afirmándose como una variante válida, si bien no como un género

en sí mismo, al menos como alternativa laboral digna y sustentable en los hechos. Así, en este contexto, al menos dos grandes categorías de propuestas audiovisuales, sustentadas por dos modelos de negocio distintos, han dado origen a una variedad de propuestas de matriz teatral. Podríamos definir estos modelos de negocio, devenidos de sus antecedentes conviviales, pero adaptados a lo tecnovivial, en espectáculos de acceso rentado y de acceso libre. Los primeros, generalmente puestos a disposición desde limitaciones en el tiempo “en cartelera”, para luego ser bajados de la misma, a la espera, según el suceso de público, de una nueva puesta a disposición. La otra variante, de acceso libre, se pone generalmente a disposición por mayor cantidad de tiempo, ya que no persigue fines prioritariamente comerciales, sino más bien de difusión cultural y/o motivaciones afines. En la alternativa rentada, las propuestas suelen basar su oferta de promoción en la presencia de figuras mediáticas, reconocibles a menudo por su paso por el cine o la televisión. En las de acceso irrestricto, en cambio, motivadas como ya se señaló por finalidades de difusión o de políticas culturales, la inclusión de figuras profesionales puede alternarse o no con actores emergentes del under o del off, de acuerdo a las características de gestación y realización de cada producción. Existe asimismo una variante de este teatro on line, que nace del registro de obras con producción comercial, o en escenarios oficiales, gestadas antes de la pandemia, en la modalidad convivial, es decir, registradas durante las funciones conviviales. En general se trata de registros originados con fines de historiar determinadas puestas, o de poner al alcance de los espectadores un registro en el tiempo, registro habitualmente pago.



Con esta modalidad de producción nació, asimismo, en Buenos Aires, la primera plataforma de teatro filmado, llamada *Teatrix*<sup>8</sup>. El modelo de negocio que la sustentó en un comienzo y que la sigue sustentando a la fecha consiste en un arancel fijo, que permite acceso a todos los contenidos (obras) puestos a disposición, a la manera de las plataformas pioneras en contenidos audiovisuales tipo cine y series, como por ejemplo la insoslayable *Netflix*. Lo que importa señalar, en todo caso, es que, en cualquiera de las variantes señaladas en este último grupo, las mismas no fueron ideadas previendo la aparición de una fenomenología tan particular como una pandemia mundial. Pero una vez ocurrida ésta, insistimos, obligó a reformular conceptos y

<sup>8</sup> Plataforma de contenidos teatrales online <https://www.baenegocios.com/negocios/Teatrix-el-Netflix-del-teatro-triplico-los-suscriptores-en-la-pandemia-y-desembarco-en-el-externo-20200917-0044.html>

formas de producir probadas e instituidas, a riesgo de la inactividad o la desaparición lisa y llana. El conjunto de contenidos difundidos de manera digital, vía plataformas audiovisuales, dentro de las modalidades expuestas, pero que reconocen en alguno de sus aspectos raíces probables de teatralidad, ha recibido el nombre genérico de teatro streaming, denominación que debe su origen más a la necesidad de otorgarle un nombre abarcativo que a un sustento técnico, ya que, como es sabido, streaming es el nombre del soporte técnico que propicia cualquier transmisión de cualquier contenido audiovisual por la vía de plataformas audiovisuales, y no solamente de teatro.

Claro que los ejemplos expuestos en las líneas precedentes reflejan el panorama del teatro on line o streaming de manera forzosamente limitada e incompleta.

Desde la experiencia del grupo catalán La Fura del Baus<sup>9</sup>, de “adaptar” la tragedia *Macbeth*<sup>10</sup> a una pantalla donde convivían y se apareaban distintos lenguajes audiovisuales con las propuestas del público a través de un chat en tiempo real, que transmitía los mensajes del público en una especie de pantalla paralela a la que transmitía la acción, hasta las numerosas puestas a disposición de distintos foros e instituciones culturales de puestas teatrales históricas, las variantes y variaciones de esas mismas variantes se multiplican y replican por la red de manera vertiginosa, demostrando al menos una voluntad planetaria de mantener viva la llama del teatro a través de una gama de recursos de emergencia que, si bien no configuran una nueva forma de hacer teatro, al menos contribuyen a mantener viva la esperanza de su vuelta. Como parte práctica de esta investigación surgió el cortometraje “**Ese puto destino**”, donde abordé los siguientes interrogantes: **¿Es teatro filmado? ¿Es cine de bajo presupuesto con escenas filmadas en un teatro? ¿Acaso esto es teatro filmado?** En la realización, en la misma praxis, pude darme cuenta de que era muy complejo poder definir en qué categoría de lenguaje se podía clasificar mi obra. Durante todo el proceso de esta investigación, la obra fue mutando en ideas diversas, hallazgos y dificultades permitiendo que el material llegara a lugares creativos como técnicos impensados y en un primer momento me cuestioné lo siguiente:

**¿Aceptó el público sumarse a esta forma de convivio tan particular y pautada? Y de ser así, ¿cómo se llevarán el nuevo convivio con el llamado teatro streaming? ¿Podrán, más allá del involuntario juego de palabras, convivir en paz? ¿Habrá una media de público que garantice la supervivencia de ambas modalidades? O si se prefiere, ¿en qué medida estas nuevas formas de teatralidad contribuirán a que el impacto en la actividad teatral no la desestabilice o dañe más seriamente de lo que ya las afectó?** Me resultó imposible responder a estos interrogantes sin incurrir en formas inciertas de futurología. La pandemia del temible

---

<sup>9</sup> La Fura dels Baus es una compañía de teatro española creada en 1979 por Marcel·lí Antúnez Roca, Carlus Padrissa, Pere Tantinyà, Quico Palomar y Teresa Puig.

<sup>10</sup> *Macbeth* es una tragedia de William Shakespeare, que se cree que fue representada por primera vez en 1606. Dramatiza los dañinos efectos, físicos y psicológicos, de la ambición política en aquellos que buscan el poder por sí mismo.

COVID-19, que ya le ha costado al mundo tanto dolor y drásticos replanteos a toda una forma de vida y de estar en el planeta, seguramente también dictará, con su evolución y contramarchas, el camino a seguir por el teatro y sus hacedores. Y por su público que, como siempre, como históricamente ha sido y será, decidirá o condicionará con sus elecciones y abstinencias el futuro de la actividad.

### **1.3 Intersubjetividad en tiempos de plataformas sociales.**

En la última década, con la emergencia y el auge de las plataformas sociales y la creciente ubicuidad de los dispositivos digitales, no cabe duda de que nuestra vida social es inseparable de nuestra vida digital. La red internet se ha vuelto cotidiana, embebida y encarnada, lo que ha traído incontables consecuencias sobre nuestra vida pública y privada. Entre otras tareas habilidosas, como la de influir en las elecciones de tal o cual presidente, modelar el modo en que nos llegan las noticias, sean éstas verdaderas o falsas, o cambiar las reglas del mundo publicitario, las plataformas sociales emergen como dispositivos de subjetivación reguladores de las prácticas de nuestra vida digital. Una vida que se convierte en narración. Estos dispositivos les permiten a sus usuarios articular un perfil individual, una red de conexiones y proponen una red de formas vacías a ser llenadas a través de matrices de publicación e interacción: subir fotos, vídeos, etiquetar personas, añadir una localización, texto, la posibilidad de dejar y responder comentarios en las publicaciones.

Estamos en presencia de nuevos medios de comunicación, como lo fueron el telégrafo, el teléfono, el mail, el mensaje de texto. La diferencia es que estos nuevos medios que permiten el contacto a la distancia quedan integrados a una narrativa de construcción y comunicación. Una persona tiene una cuenta en Facebook como en Instagram, en Twitter, en Tinder, usa whatsapp. En cada interfaz articula a distintas conexiones estrategias de presentación específicas, como un despliegue de su persona a través de distintos soportes digitales que le permiten comunicar y comunicarse. Vivimos en una época donde la identidad no puede pensarse sin discurso, pero tampoco sin los soportes y dispositivos técnicos que traen asociados. Estudiar los cambios en las formas de autoconstrucción no es otra cosa que estudiar cómo nuestras subjetividades contemporáneas se transforman en el despliegue de esos movimientos. La identidad se hibrida con el consumo, el entretenimiento y artefactos técnicos que intervienen en nuestras relaciones interpersonales, el acceso a productos y contenidos mediáticos, y en la producción de formas y de subjetivación. Preguntarnos, también, si estos procesos que organizan contenidos para los usuarios son un servicio personalizado que las plataformas brindan a o más bien un servicio a su propio modelo de negocios. Las plataformas digitales hoy son parte de nuestra vida social, una presencia ubicua que modifica el marketing, los negocios, la política, el sentido de nuestra propia identidad y hasta el modo en que estamos en contacto con colegas y seres queridos.

Incluso, el modo en que empezamos a conocer a alguien. En la realización de “Ese puto destino” se pensó justamente como un cortometraje para subirlo y exhibirlo en la red social *Instagram* para que los usuarios y seguidores de la cuenta del investigador, puedan consumirlo e interactuar con el mismo, dejando comentarios además de que pueda ser compartido entre otros usuarios o seguidores; por medio de las historias o mensajes privados que permite esta aplicación. El objetivo de exhibición de esta pieza audiovisual fue crear una gran red de espectadores, donde el mismo pueda interactuar con la obra y con los otros espectadores usuarios de esta aplicación; que día a día crece inmensurablemente en las zonas de espera, en los trayectos, donde las personas pasan mucho tiempo en las plataformas convirtiéndose en un ritual integrado a la vida cotidiana, como nuevas formas y espacios para interactuar digitalmente.

#### 1.4 EL ARTE EN PANDEMIA

No deja de ser impresionante que aún se desconozca la tremenda precariedad en que viven los artistas. Más de la mayoría en nuestro país no cobran ingresos por su labor, muchos son el único sostenedor económico de su hogar, otros han perdido su trabajo producto de la crisis del COVID-19<sup>11</sup> y no tienen acceso a una obra social o prepaga. Y aun así, muchos no comprenden que los artistas sobreviven a la pandemia, como lo hacemos todos: con angustia, con miedo, con cansancio. Con días buenos y malos. Sensaciones probablemente agravadas por el hecho de dedicarse a una profesión tan precarizada, y en la cual pedir ayuda tiene un alto grado de desaprobación. Como dice la sabiduría popular, eres responsable de haber elegido una carrera creativa. Es una filosofía extremadamente individualista, en la cual las fallas sistémicas son invisibilizadas, y la carga cae de lleno sobre los hombros de la responsabilidad individual. Subsiste aún la noción romántica del artista como alguien excéntrico, iluminado, incluso místico que tiene ideas visionarias. Es una imagen íntimamente ligada a una concepción del artista “universal”, esto es, hombre, blanco, de clase media o alta, con el privilegio de pasear, pensar, opinar -de ser sin más responsabilidades que eso mismo. En las últimas décadas los estudios culturales y las pensadoras feministas, *queer*<sup>12</sup> y antirracistas han comenzado a dismantelar esa percepción unidimensional de lo que es ser un artista. Sin duda el arte tiene mucho que decir en estos días. Hay quienes se dedican al “arte por el arte”, privilegiando la técnica y empujando los límites de la plástica, creando objetos bellos que invitan a la contemplación, a detenernos, a descansar. Otros se dedican a un arte más conceptual o político; sin duda desarrollarán obras necesarias, soñando nuevos imaginarios y enfrentándonos con nuestros fracasos. Pienso en los brutales problemas

---

<sup>11</sup> COVID 19 es una enfermedad respiratoria muy contagiosa causada por el virus SARS-CoV-2. Se piensa que este virus se transmite de una persona a otra en las gotitas que se dispersan cuando la persona infectada tose, estornuda o habla.

<sup>12</sup> “**Queer**” es una palabra que describe una identidad de género y sexual diferente a la heterosexual y cisgénero. Las personas lesbianas, gays, bisexuales y transgénero pueden quizá identificarse con la palabra “**queer**”.

estructurales, tan normalizados hasta hace unos meses, que este virus nos ha obligado a mirar: como la desigualdad y su impacto en la calidad de salud a que tenemos acceso, en la opción de poder trabajar desde el hogar, y en incluso las posibilidades que puede ofrecer un hogar como espacio seguro. O la fragilidad de la economía, y la radical diferencia entre la economía real y las tan reverenciadas bolsas mundiales. Incluso la dolorosa preferencia de ciertos sectores por una economía robusta y funcional, aunque ello signifique condenar a otros a la enfermedad y la muerte.

Corren meses, años duros. Los artistas, que necesitan ingresos, se promocionan como pueden; los museos y galerías transmiten día y noche sobre el poder transformador del arte, su capacidad para redimirnos y guiarnos en días oscuros. En todo el mundo, se cancelaron y aún siguen cancelándose grandes espectáculos de teatro, danza, eventos musicales y exposiciones de arte. Si bien las consecuencias son importantes para las grandes instituciones y la industria turística, las organizaciones más pequeñas y los artistas independientes fueron unos de los más afectados, ya que las ventas de entradas, las residencias internacionales y la financiación pública se fueron agotando. Probablemente, muchos tendrán que mudarse a un trabajo más lucrativo. Debemos tener en cuenta la precariedad de nuestras instituciones culturales y artísticas, y trabajar para apoyarlas. Este virus del COVID-19 es una oportunidad para escuchar las voces de personas que solemos ignorar. Y al mismo tiempo, es importante reconocer y proteger el trabajo de nuestros artistas. Las mejores cosas suelen ser delicadas, y el hecho de que no sean evidentemente útiles no es un argumento en contra de su valor, sino que a favor de entregarles cuidado y protección. Convertir la paja de la ansiedad y el miedo en oro es posible, pero es una búsqueda larga que requerirá esfuerzo y apoyo.

El arte es un instrumento formidable para entregarnos perspectiva. Pero no se da de forma automática. Vivimos una época marcada por la obsesión con lo nuevo y novedoso. Pero lo cierto es que los problemas que nos ha hecho enfrentar este virus ya estaban ahí hace tiempo. Si buscamos respuestas, existen multitud de obras que pueden iluminar los interrogantes que nos aquejan hoy. Los artistas son exploradores, curanderos, activistas y visionarios. Hacer arte es esencial para hablar con verdad al poder, soñar con nuevas realidades y, en última instancia, cambiar el mundo. Se puede, incluso en cuarentena. Pienso en Frida Kahlo<sup>13</sup>, quien hizo sus primeros autorretratos confinada en su cama recuperándose de aquel trágico accidente de bus en el que su cuerpo resultó gravemente herido. Pienso en

---

<sup>13</sup>Frida Kahlo, fue una pintora mexicana. Su obra gira temáticamente en torno a su biografía y a su propio sufrimiento.



las tradiciones indígenas de narrar historias y en las miles de formas en que los humanos confiamos en las representaciones artísticas para dar sentido a los cambios y las crisis.

Cuando pensé en la parte práctica de esta investigación, en un primer momento decidí realizar la obra de teatro *“Una muerte compartida”*<sup>14</sup> que es de mi autoría, la misma se destaca por ser un texto dramático con cinco personajes que iba a ser filmada y editada para que el público pudiera verla online<sup>15</sup>. En abril del año 2021 se arrancó a ensayar virtualmente el proyecto con dos encuentros semanales. En esa instancia se produjeron diversos inconvenientes que se relacionaron a la gran dificultad de ensayar frente a una computadora, donde solo se podía escuchar a un actor a la vez, sumados a los problemas de conectividad que llevaban al congelamiento de imágenes y pérdida de tiempo ensayo, y ni hablar de lo complejo que fue abordar el trabajo corporal con cada uno de los intérpretes. Esto llevó a la necesidad de iniciar los ensayos presenciales a partir del mes de mayo del mismo año (a pesar de la medida de aislamiento obligatorio dictada por el Ministerio de Salud<sup>16</sup>). Los ensayos continuaron siendo de dos encuentros semanales, donde se incluyeron: equipo de protección personal, con barbijos, máscaras faciales plásticas y ventilación doble (habiendo iniciado el clima invernal). Durante este contexto tuve distintas interrupciones por los rebrotes de casos que tienen que ver con la pandemia del COVID-19 y además se presentaron situaciones particulares que tienen que ver con la integración del equipo de trabajo: Una actriz que se encontraba dentro del grupo etario de riesgo, sumado a un antecedente oncológico previo, llevó a provocarle un gran miedo al contagio y a la muerte. Esto significó una dificultad emocional para relacionarse con el equipo de trabajo. Otra actriz, con identidad trans, constantemente sufría un gran pánico a la idea de poder ser la responsable de contagiar a su pareja, único sostén económico familiar, afectando gran parte de su trabajo interpretativo. En el elenco otro joven actor, de dieciocho años, subestimaba las medidas de aislamiento y la peligrosidad del virus, manteniendo actividad social nocturna clandestina que interfería en la confianza del grupo de trabajo. Todo lo mencionado perjudicó directamente a la consolidación del grupo y a materializar resultados creativos favorables. A pesar de esto, los ensayos continuaron hasta el día 24 de noviembre del 2021 cuando me informan que el teatro (TEATRO PAN Y ARTE; Av. Boedo 876 Capital Federal) cerraba para siempre sus puertas. Frente a esta situación decidí desvincular a todo el elenco modificando la idea principal, diseñando así un trabajo que dependiera de un grupo más reducido de personas para poder concretar la obra deseada. En base a esta elección creé un monólogo para generar mayor autonomía, ocupando el rol de autor, actor, productor y editor. La obra final es un cortometraje que mezcla el cine y el teatro como “posible nuevo lenguaje” filmado completamente

---

<sup>14</sup> “Una muerte compartida” es una obra de teatro escrita por Paolo Giuliano en el año 2020.

<sup>15</sup> “online” es una expresión lingüística que se utiliza para ver contenidos por internet.

<sup>16</sup> El **Ministerio de Salud (MSAL)** es el organismo público de la República Argentina encargado de atender las cuestiones administrativas relacionadas con el servicio de salud, entre ellas las cuestiones de epidemiología, campañas de vacunación, control sanitario de las fronteras, registro de los profesionales de la salud y el banco de drogas, entre otras.

con un celular *Samsung Galaxy M12* que surge como una práctica creativa en un contexto de mucha incertidumbre y sobre todo de una gran crisis económica provocada por la pandemia. Este trabajo explora en su realización como el artista puede crear frente a estas dificultades, contribuyendo y transformando modalidades de trabajo, y a la vez nos invita a pensar en los conflictos creativos que se atraviesan en la producción y realización de una obra. Las crisis no son, al menos mientras ocurren, oportunidades educativas. Son eventos que nos impactan, que apuntan todo sobre nosotros, incluidas nuestras facultades de aprendizaje y reflexión. Sin duda el arte puede colaborar en muchas áreas del quehacer humano. Pero su principal valor es su capacidad de humanizarnos. El arte no puede forzosamente cambiar comportamientos, la empatía no se produce con tan solo mirar una foto (como nos invitó inteligentemente a reflexionar Ariel Dávila desde el muro de su *Facebook* con la imagen de la pipa): implica un trabajo, trabajo para el cual el arte entrega lúcidos materiales. No puede ganar una elección o derrocar a un presidente, no puede detener la crisis climática, curar un virus o resucitar a los muertos. Pero sí es un antídoto en tiempos de caos, una hoja de ruta para mayor claridad, una fuerza de resistencia y reparación, creando nuevos registros, nuevos lenguajes, y nuevas imágenes con las cuales pensar. Es una herramienta lenta, que no actúa de inmediato, sino que requiere experimentación, análisis constante, deconstrucción de estereotipos y esquemas de pensamiento.

### 1.5 Pluralismo de las artes y singularidades valorizadas

En las artes conviviales, las artes tecnoviviales y las artes liminales, retomando a Aristóteles<sup>17</sup>, podemos distinguir género próximo y diferencia específica. Tienen en común (género próximo) que en las tres hay o puede haber actuación y expectación; que en las tres hay o puede haber producción de poíesis; que en las tres hay o puede haber experiencia artística y estética. Pero también hay entre ellas rasgos relevantes de “diferencia específica”. Las singularidades/diferencias atraviesan diversos planos, entre ellos estas ocho dimensiones de: - los acontecimientos (según la teoría ontológica que proviene de la Filosofía del Teatro, a la que ya me he referido); - las experiencias (**artes conviviales y artes tecnoviviales exigen formas diversas de poner el cuerpo en participación y vivencia, de peligrosidad y “probar con”, en particular difieren por las relaciones territoriales o desterritorializadas**); - las praxis (por ejemplo, praxis actorales y praxis expectatoriales diferentes) y, consecuentemente, filosofías de la praxis diferentes; - las políticas (hay que politizar convivio y tecnovivio porque, como dijo Marshall McLuhan<sup>18</sup> (1964), “El medio es el mensaje”); - las epistemologías (necesitamos

---

<sup>17</sup> Aristóteles fue un filósofo, polímata y científico nacido en la ciudad de Estagira, al norte de la Antigua Grecia. Es considerado junto a Platón, el padre de la filosofía occidental. Sus ideas han ejercido una enorme influencia sobre la historia intelectual de Occidente por más de dos milenios.

<sup>18</sup> **Herbert Marshall McLuhan** fue un filósofo, erudito y profesor canadiense. Profesor de literatura inglesa, crítica literaria y teoría de la comunicación, McLuhan es reconocido como uno de los fundadores

constelaciones categoriales específicas para cada una, como la **distinción entre presencia física, presencia virtual**, presencia telemática o presencia objetual; cuerpo físico y cuerpo virtual, etc.); - los lenguajes (marca una profunda diferencia la mediación de la cámara en las artes tecnoviviales visuales o audiovisuales); - las tecnologías (las tecnologías del convivio, como observé arriba, difieren de las tecnoviviales, por ejemplo, en sus respectivas formas de organizar el espacio físico y el espacio virtual); - las pedagogías (la experiencia demuestra que no es lo mismo enseñar y aprender a actuar en convivio que enseñar y aprender a actuar ante una cámara). Detengámonos en algunas observaciones básicas respecto de algunas de estas dimensiones. En otra oportunidad señalé numerosos ejes que permiten marcar diferencias de acontecimiento o reomodos<sup>19</sup> entre las artes conviviales/las artes tecnoviviales (Dubatti 2020), separando con barras en el orden respectivo: materialidad del cuerpo y del espacio/signo y virtualidad; sensorialidad del encuentro de los cuerpos vivos/fríaldad táctil de los dispositivos electrónicos; presencia física/presencia telemática y-o virtual; territorialidad (intraterritorial)/desterritorialización (interterritorial); proximidad y cercanía/distancia y vínculo remoto; relativa independencia de la tecnología y las máquinas/absoluta dependencia tecnológica de los equipos, las máquinas, la energía, los servidores, las empresas y el mercado; inmersión contagiosa (que favorece la inefabilidad y la ilegibilidad)/intercambio lingüístico verbal y noverbal (que favorece la comunicación); mayor organización convivial desde la experiencia que se resiste al lenguaje/mayor organización tecnovivial por el constructo de lenguaje; política de la mirada más abierta/política de la mirada enmarcada por la pantalla; diversas mediaciones institucionales; los convivios son menos controlables por los servicios de inteligencia/ los tecnovivios son fáciles de grabar y archivar; paradigma de la cultura viviente que no se deja enlatar/paradigma de la cultura in vitro, registrable; pérdida incontrarrestable, duelo y transformación de la relación con la muerte en la cultura viviente, “teatro de los muertos” (Dubatti 2014) ilusión de inmortalidad de los soportes tecnológicos (el libro, la grabación, la transmisión de audio o audiovisual registradas, que pueden conservarse en el tiempo, copiarse y reproducirse en serie); diversas formas de subjetivación y de los trabajos de la memoria; mayor peligrosidad social en la proximidad y encuentro territorial/menor peligrosidad social en la distancia y aislamiento; diferentes relaciones con la historia y sus manifestaciones en los acontecimientos: historia del convivio/historia del tecnovivio. No es un problema de “esencias” (como sostienen quienes malentienden la problemática ontológica en Filosofía del Teatro), no se busca que se cumpla la esencia del acontecimiento convivial o la esencia del acontecimiento tecnovivial; es un problema de existencias, de acontecimientos existenciales. La experiencia es, para la Filosofía del Teatro, la unidad existencial del acontecimiento. Se trata de vivir con el cuerpo y esa vivencia incluye lenguaje e inefabilidad, comunicación y contagio, caudal lingüístico (verbal y no-verbal) y

---

de los estudios sobre los medios, y ha pasado a la posteridad como uno de los grandes visionarios de la presente y futura sociedad.

<sup>19</sup> El “reomodo” es una nueva manera de conjugar los verbos o de poner significado a las acciones sistémicas. Una manera de revisar las palabras que actualmente usamos, para darles el contenido sistémico que les hace falta, para inducir la actuación sistémica.

resistencia al lenguaje, elocuencia y despalabrarse. Si la experiencia (como afirma Dewey) es una forma de producción de conocimiento, a experiencias diversas corresponden producciones de conocimiento diversos. La experiencia territorial de las artes conviviales implica una vivencia y participación diversa a la experiencia desterritorializada de las artes tecnoviviales. **Cada experiencia implica una praxis del sujeto: las prácticas integrales de un espectador teatral son diversas a las de un espectador de cine.** Para la Filosofía del Teatro el espectador es mucho más que receptor: es un sujeto complejo, un productor de poíesis, un agente fundamental en las dinámicas del acontecimiento y del campo teatral, un sujeto de derechos, un ciudadano (Dubatti, 2020). Muta la praxis, muta la razón de la praxis (divergente de una razón lógica y de una razón bibliográfica), y en consecuencia mutan las filosofías de la praxis. Se trata de lenguajes diversos, desde el primer streaming se dio cuenta de que en las artes tecnoviviales (videos de funciones teatrales ya grabados, transmisiones en vivo) la cámara era una organizadora insoslayable, ampliaba el sujeto complejo de enunciación (¿quién maneja la cámara, quién y cómo organiza su lenguaje?), modalizaba la actuación, la imagen, el tiempo, el espacio, la poética en todos sus aspectos como un sistema de 2° grado (Lotman, 1988) y, lógicamente, yo necesitaba herramientas críticas de las que hasta entonces no disponía ni requería para el análisis de los convivios. Tuve que estudiar en profundidad lenguaje cinematográfico, televisivo y de video, así como las poéticas de dirección y actuación tecnoviviales correspondientes. Comprender el lenguaje transfigurador de la(s) cámara(s) –muchas veces empleado por los artistas de una forma amateur se vuelven ostensibles. Para el neoliberalismo el convivio teatral tiene “enfermedad de gastos”. **El tecnovivio pone en primer plano la exclusión social. En la Argentina, incluso en Buenos Aires, hay muchísima gente sin máquinas, sin conectividad, sin energía, sin dinero suficiente para poder sobrevivir y mucho menos para producir teatro.** Incluso en la clase media, lo hemos comprobado durante la cuarentena en las clases virtuales de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) decenas de alumnos tenían dificultades. Quien no tenía la tecnología necesaria, sencillamente se quedaba afuera. Quiero detenerme, finalmente, en el problema de las singularidades de las pedagogías de los acontecimientos conviviales y tecnoviviales, tanto desde la perspectiva de la enseñanza como del aprendizaje. Enseñar y/o aprender a actuar para una cámara de cine o de televisión no significa estar proveyendo/recibiendo formación para actuar en artes conviviales. ¿Se puede enseñar a actuar en convivio sin la experiencia del convivio? Y aclaro que las artes conviviales implican infinitas variantes: actuar un texto de Calderón de la Barca ante mil personas en la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín no es lo mismo que hacer stand up en un convivio de cincuenta personas en un bar, o captar el público en los espacios abiertos no convencionales. Un actor/una actriz pluralista pueden ser convocados para grabar un corto publicitario, un largometraje, hacer teatro clásico en verso, nuevo circo o un musical de cámara, etc., y deberían formarse y estar capacitados y disponibles para cubrir cualquiera de estas demandas laborales. Para ello deben proveerse de una caja de herramientas plural. Lo mismo podemos señalar de la pedagogía de los **espectadores**: no será lo mismo **brindarles herramientas para relacionarse con un registro teatral en video, una performance posdramática liminal o un espectáculo de calle.**

Pero en el arte no alcanza con dar o tomar clase: se requieren además “saberes de tiempo”, según la expresión que utiliza Mauricio Kartun en sus seminarios; saberes que surgen de la experiencia de acontecimiento y se acumulan, transforman y enriquecen con el paso del tiempo y la suma de prácticas. Los saberes de tiempo ponen en primer plano la relevancia del actor-investigador, del espectador-investigador, del docente-investigador y del estudiante-investigador, **que producen conocimiento a partir de la (auto)observación de la praxis.**

Desde las perspectivas de la Filosofía del Teatro y el pluralismo, se propone la distinción entre artes conviviales, artes tecnoviviales y artes liminales entre convivio y tecnovivio, se reflexiona sobre qué tienen en común y en qué se diferencian. Se trabaja sobre los ejes de acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía para observar singularidades como la forma más plena del ejercicio del pluralismo.

Desde que se inició oficialmente la cuarentena en la Argentina (20 de marzo de 2020) hasta hoy, se viene reflexionando a través de escritos, entrevistas y conferencias (muchas de ellas registradas en internet) sobre ese vasto laboratorio de (auto) percepción en que la pandemia transformó nuestra realidad cotidiana en todos y cada uno de sus aspectos. Considero que la experiencia atravesada ratifica algunos posicionamientos y categorías que ya circulaban antes de la pandemia, al mismo tiempo que permite aportar nuevos conocimientos hacia una conceptualización pluralista de las artes. El pluralismo es una posición filosófica que “acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental”, como escribe Samuel Cabanchik <sup>20</sup>(2000, p. 100). Resulta adecuada para la comprensión de las prácticas artísticas en su diversidad, ante la proliferación de micropoéticas (Dubatti, 2011). Propondré la coexistencia y los múltiples intercambios de una pluralidad de manifestaciones artísticas en la contemporaneidad (pero también verificable en la historia): artes conviviales, artes tecnoviviales y artes liminales entre convivio y tecnovivio, que no deben ser reducidas a unidad homogeneizadora, sino percibidas (y disfrutadas) en sus singularidades y diferencias.

## **1.6 Convivio, tecnovivio y liminalidad**

La cultura de la liminalidad entre convivio y tecnovivio se expresa, por ejemplo, en las formas intermediales y/o transmediales, en los convivios cada vez más atecnoviviados (por ejemplo, la costumbre de grabar las reuniones territoriales, sacar fotografías mientras se viaja y relacionarse con la experiencia del viaje a través de ellas); en la creciente conciencia (y resistencia) de la

---

<sup>20</sup> Samuel Manuel Cabanchik es un filósofo, político y poeta argentino.

presencia de cámaras de control en el espacio público y privado, de sentirnos “expectados”; en el pensar o imaginar la oralidad como escritura mientras la percibimos; en la injerencia del mundo digital en los comportamientos territoriales, etc. Una precisión fundamental que evita confusiones propias del binarismo: no hay que identificar excluyentemente el tecnovivio con las tecnologías, ni pensar que en el convivio no las hay. Así como hay tecnologías del tecnovivio, también hay tecnologías del convivio. Son tecnologías del convivio las que se ponen en práctica para la esfera de la convivialidad: el diseño de los espacios y la distribución de artistas, técnicos y espectadores en la zona de acontecimiento territorial; la iluminación (con luz del día, velas, aceite, gas, electricidad, etc.); la seguridad, limpieza y administración; el diseño y empleo de maquinarias escénicas; la sonorización; la actuación, la dirección, la reescritura escénica de los textos, etc. Insisto: convivio y tecnovivio tienen en común (en términos de Aristóteles, “género próximo”, Metafísica) que ambos utilizan tecnologías que les son constitutivas. Pero en el convivio no todo es tecnología, y menos aún el principio de su acontecer. Siguiendo nuevamente a Aristóteles, si allí radica el “género próximo” (lo que tienen en común) entre convivio y tecnovivio, también podemos identificar una “diferencia específica” (las singularidades que los diferencian). Hay en el convivio un núcleo irreductible a las tecnologías, que se resiste al lenguaje y la comunicación, que constituye una zona de experiencia de inefabilidad, de ilegibilidad e infancia (en el sentido etimológico de la palabra: donde no hablamos, como expone Agamben, 2001), una zona de intensidad en la que se produce un “despalabrarse” y que constituye una de las experiencias afirmativas de la existencia. He aquí la dimensión de “sentación” vital que, según expresó Mauricio Kartun en uno de sus seminarios, configura la base de la estructura triádica de toda re-presentación (sentación + presentación + representación) (Dubatti 2020d). Ese núcleo ancestral, primigenio, arcaico, que se actualiza nuevamente en cada situación de convivio (en todas las prácticas de la cultura convivial), demuestra que (contra lo que suele afirmarse a la ligera) no todo es tecnología, ni todo se deja organizar por las tecnologías en la experiencia humana. Eduardo Pavlovsky (1998) define ese núcleo con estas palabras (respetando fielmente su puntuación): Series de multiplicaciones – que son solo bocetos – sin sentido – sólo líneas que escapan – inapresables – incapturables que a veces dan lugar a una multiplicación que produce un acontecimiento – un desvío de la historia – creando un nuevo nivel de inteligibilidad. Estas series de bocetos – como el hablar sin sentido de Winnicott (Realidad y juego) en la asociación libre – preparan el acontecimiento (p. 19).

Ese núcleo de los convivios, irreductible a las tecnologías, constituye su más radiante atributo, y los hace únicos. En cambio el tecnovivio (como lo indica su nombre) se funda en la tecnología, depende absolutamente de ella. El término con-vivio se diferencia de tecno-vivio justamente en el prefijo de origen latino “con”, proveniente del “cum”, ligado a su vez al “sun/sum” griego (presente en bellas palabras conviviales como “simposio”). Si convivio expresa la idea de “vivir juntos” (reunidos territorialmente), tecnovivio implica vivir a través y en dependencia de las tecnologías. No sé qué va a o podría pasarme en el convivio con los otros hasta que no lo experimento (no lo puedo prever ni en su singularidad ni en su complejidad); una vez en convivio, será tal el vértigo de sorpresas, estimulaciones sensoriales, asociaciones, sentimientos,

pensamientos, recuerdos, emociones, abducciones que se generarán en la zona de afectación con los otros, que no podré apresarla en una construcción de lenguaje o a través de una tecnología. La intensidad caótica del convivio, su porosidad ilimitada con la existencia como fenómeno totalizante, como la experiencia de los sueños, de la infancia, del amor, del horror, de la muerte, de lo sagrado, se resiste al lenguaje, pero constituye el espesor fundante de nuestra existencia. Días después la memoria, involuntariamente, nos permite recuperar trazos de la experiencia convivial que ni siquiera registramos haber vivido en el momento. ¿Cuál es el límite de la “carne del mundo”? En cambio, en el tecnovivio todo aparece organizado desde el origen por los marcos del lenguaje (como, por ejemplo, el rectángulo de la pantalla y el libro). El vértigo de las navegaciones, paradójicamente, encerrado en rectángulos. La liminalidad infinita con la vida, en la inmersión territorial del espacio físico en convivio con los otros cuerpos, confrontada a la configuración rectangular de la pantalla como principio (en el doble sentido: inicio y fundamento). Se ha señalado que la navegación tecnovivial del hipertexto es ilimitada, sin embargo, su dimensión textual rectangular (pantalla) es la condición sine qua non que organiza la experiencia. Podemos concluir que convivio y tecnovivio proveen matrices de acontecimiento. Para que haya convivio necesitamos, al menos, dos personas de cuerpo presente reunidas en territorio, interactuando en proximidad en el espacio físico. Para que haya tecnovivio, en dos variantes, no necesitamos sino una persona y una máquina, o al menos, dos personas a distancia, en vínculo desterritorializado por la mediación de las máquinas. Las combinatorias liminales de ambas matrices singulares de acontecimiento son, a su vez, numerosas, pero se plantea una limitación que enseguida referiré: los vínculos entre convivio y tecnovivio no son simétricos, y ello justamente ilumina su diferencia de acontecimiento.

**Desde la perspectiva de la hibridación de los lenguajes es que se estructuran los distintos sistemas significantes, que se “calibran”, cada uno independiente del otro, para poder articularse en el montaje de la puesta.** Tanto el código de actuación, el texto dramático, la puesta visual, la banda sonora, se trabajan en función de los criterios de la dirección de la puesta, pensada en construir un texto escénico que habilite a los espectadores a tomar decisiones de expectación. En su inicio, este trabajo se planteó la construcción de la lógica de sentido de un texto teatral a partir de los procedimientos de montaje cinematográfico, para poder analizar teóricamente su valor expresivo. Para ello sería necesario identificar y jerarquizar los procedimientos cinematográficos que potenciarán el valor expresivo y dramático de carácter virtual. En la exploración para llevar adelante estos objetivos, la propuesta de esta obra busca contener en su interior claves de lectura que se ofrecen al espectador, insinuando posibilidades de comprensión en función de focos, encuadres y ángulos para la percepción. Los espectadores, habituados y educados en el formato audiovisual, comprendemos y aceptamos el funcionamiento de la convención que se encuentra contenida en la pantalla. De ahí que, consciente o inconscientemente, sabemos leer un texto fabricado con los artificios del montaje cinematográfico sin siquiera percibir sus procedimientos. Por esto propongo trabajar frente a un texto escénico la hipótesis sobre el accionar del espectador, quién se valdría de sus propias experiencias de expectación audiovisual previa, enfrentados a un formato virtual. Deberá

entonces adaptar estas herramientas de lectura que ha ido adquiriendo, al igual que desde la producción de la obra fue necesario adaptar, hibridando, los procedimientos propios del cine y del teatro, en pos de la construcción de un nuevo texto escénico que permita su fusión. “Ese putito destino” busca reforzar estas llaves de apertura de un texto, que considero fundamentales, logrando entablar complicidades entre espectador y puesta en escena, necesarias para el entretenimiento, sin restringir ni descuidar el contenido de la obra o su lógica de sentido.

Parto de la base de que **el cine y el teatro se encuentran en un diálogo permanente**, sin embargo, **me abocaré a las influencias del cine sobre el teatro**, siendo de las más relevantes la que afecta al universo de referencias del espectador (Pérez Bowie<sup>21</sup>, 2004). Los nuevos hábitos perceptivos y cognitivos de los espectadores formados en el cine y la televisión están vinculados a la experiencia de lo fragmentario y de la pluralidad, llevándolos a construir un sentido para cada signo. Con esto me refiero a que **la construcción de sentido, en este tiempo, depende de la lectura e interpretación de múltiples fragmentos, de elementos yuxtapuestos, cuya relación debe forjarse en la mente del espectador**. Reconociendo este hecho, es que se comprende la inserción de procedimientos de montaje cinematográfico en la puesta en escena, que dan clara cuenta del intercambio entre los lenguajes. En función de esta base es que **indagaré respecto de construir una obra-texto-producto audiovisual que pueda abrirse con las llaves de lectura que el público trae**. Propongo que este ejercicio de apertura se estructure en torno a la fabricación de la mirada del espectador. Con esto quiero decir que el producto de su trabajo perceptivo durante la representación sea tenido en cuenta a la hora de crear el texto escénico. En ese sentido es que la dirección de la puesta en escena busca organizar un itinerario a la mirada del espectador, mediante diversos recursos (Pérez Bowie, 2004). La idea de “itinerario” trae aparejada la posibilidad de la peripecia, de la distracción, del cambio de planes. Es un viaje en el cual hay un plan más o menos pautado: el itinerario funciona como una guía, como un recorrido posible, propuesto para ser apelado. Sin embargo, si no lo hubiera, tal vez cueste un poco más saber por dónde empezar el paseo visual. Vale la pena retomar las ideas de Jacques Rancière<sup>22</sup> (2010) para complejizar esta noción acerca de la “fabricación de la mirada”. El autor propone la emancipación del espectador, en la comprensión de que mirar también es una acción. No deberíamos asociar automáticamente mirar con contentarse con la apariencia de lo que vemos, sin curiosidad respecto de lo que le subyace. Ni tampoco ligar el mirar con la inmovilidad y la pasividad. El teatro puede pensarse como una relación “óptica pasiva”, sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, drama. Drama quiere decir acción” (Rancière, 2010, pág. 11). Esta perspectiva, que teóricamente es adoptada por una gran mayoría de teatristas, dramaturgos, directores y hacedores de teatro, tiene múltiples aristas de aplicación.

---

<sup>21</sup> José Pérez Bowie es Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca, donde dirige desde hace 17 años el grupo de investigación sobre relaciones entre literatura y medios audiovisuales GELYC.

<sup>22</sup> Jacques Rancière es un filósofo, profesor de política y de estética francés. Emérito de la Universidad de París VIII y European Graduate School.



Sin embargo, si nos detenemos a pensar en la poética brechtiana, nos encontraremos con un espectador que, inmerso en el teatro épico, presencia principalmente una narración y lo coloca en el sitio de un observador, sin implicarlo en la acción escénica ni sumergirlo en ella. Para Brecht la relación teatral debiera despertar la actividad intelectual del espectador, comprometiéndolo a tomar decisiones, hacer que convierta los sentimientos en conocimientos, racionalizando la emoción. Estas actividades espectatoriales pueden ocurrir en un teatro que proponga una visión del mundo en vez de una experiencia afectiva; que se base en la argumentación y no es la sugestión. El interés está colocado en el desarrollo y no en el desenlace de las obras, por eso cada escena vale por sí misma y procura utilizar el montaje como procedimiento de unión, en vez del crecimiento orgánico y progresivo escena a escena. De este modo pueden darse los saltos en el tiempo y los desarrollos sinuosos. Volviendo a Ranciere (2010), que sugiriéndonos reflexionar sobre el director alemán, nos recuerda como el teatro “ha sido asociado a la idea romántica de una revolución estética, cambiando no ya la mecánica del Estado y de las leyes, sino las formas sensibles de la experiencia humana” (pág. 13). Y sin alejarse de la noción del espectador emancipado, le atribuye capacidades de decisión y transformación que sólo se corresponden con ideales revolucionarios. Serán facultades del espectador: observar, seleccionar, comparar, interpretar, asociar con otras experiencias, “componer su propio poema con los elementos del poema que tiene delante, participar en la performance haciéndola a su manera” (pág. 19). Necesariamente serán espectadores distanciados, pero intérpretes vivaces de la puesta en escena. Como antecedentes académicos en esta institución, puedo nombrar dos Trabajos Finales de la Licenciatura en Teatro que dialogan con el trabajo que deseo realizar: una es la investigación de Fwala- Lo Marín; de quien tomaré las nociones que esboza sobre piratear y recrear, como herramientas del cine al teatro, donde estas dos disciplinas se van cruzando en el armado de su espectáculo; y otra investigación es la de Cantarella González, María Inés, Ise Romina Antonella, Masciarelli Romanella y Nieres Daiana; quienes indagan sobre las posibilidades de creación escénica en el cruce del lenguaje teatral y cinematográfico, a partir del concepto de montaje.

## **2) EL MUNDO TECNOVIVIAL**

Tal como se desprende en el “diario de la peste” de Jorge Dubatti <sup>23</sup>(donde se juntan notas de medicina, política, legislación, arte, transporte, etc.), el orbe completo de la existencia se transformó en pandemia en un gigantesco laboratorio de (auto)percepción. Está claro que la cuarentena impuso una brutal restricción a la cultura convivial y, al mismo tiempo, en proporción directa, favoreció una brutal avanzada de la cultura tecnovivial. De pronto, todo lo que naturalmente hacíamos en convivio ya no pudo hacerse. El convivio se volvió peligroso por el

---

<sup>23</sup> Recuperado <https://www.puertaescenica.com/post/el-diario-de-la-peste-lo-convivial-vs-lo-tecnovivial-reflexiones-de-jorge-dubatti>

contagio físico, corporal, en la proximidad del territorio; el tecnovivio (gran revelación) no producía contagio físico, corporal, no difundía el virus. Nadie se contagia coronavirus por internet. Esa asimetría ya expone contundentemente una diferencia. **¿Por qué se restringe en pandemia el convivio y no el tecnovivio?** ¿Por qué, por el contrario, las prácticas del último proliferan con el mercado? Ciertamente **convivio y tecnovivio son diferentes**. Pocos meses duró la relativa fascinación inicial por el encierro y la avanzada tecnovivial; pronto apareció un síndrome de abstinencia convivial, expresado en el cansancio generado por las pantallas, en el deseo cada vez más fuerte de reunión y de “abrazo”, en la voluntad de “salir” de la cueva doméstica, de tomar contacto con lugares desconocidos, de viajar y de recuperar las antes sencillas prácticas cotidianas, ahora contraindicadas como una amenaza a la integridad de la salud. A pesar de las restricciones (cada vez más aliviadas por necesidad vital y reclamo social), el convivio empezó a abrirse camino, en pandemia, en forma clandestina o “legalmente”, a través de la valorización de nuevas vías: los encuentros en las ventanas, los balcones, las terrazas, las medianeras, los espacios abiertos, de vereda a puerta y ventana de casa, etc. Formas conviviales que no eran nuevas, pero sus posibilidades eran menos frecuentadas o apenas sospechadas en el pasado. De pronto apareció un giro inédito: se revalorizó lo convivial en su relevancia existencial. El convivio fue redescubierto en su condición de presente-ausente, como la “carta robada” de Poe (1969): antes de la restricción teníamos su presencia ante los ojos, por todas partes, pero de tanto verla no la veíamos. El horror de la pandemia nos permitió percibir la cultura convivial en toda su fuerza e irradiación. Si algo demostró la experiencia de la cuarentena y el aislamiento físico es el fracaso e impotencia del tecnovivio en la sustitución del convivio. La cultura tecnovivial, sin duda parte fundamental de nuestras vidas, no pudo ni puede tomar el lugar de las prácticas y experiencias de la convivialidad. Como ya adelanté, **el vínculo entre convivio y tecnovivio es asimétrico: el convivio puede incluir en su matriz de acontecimiento todas las formas tecnoviviales, pero el tecnovivio no puede resolver la inclusión de la materialidad de los cuerpos y el espacio físico**, de “la carne del mundo” (Merleau-Ponty, 1985), a los que transforma en otra cosa (haces de luz, signos, lenguaje, virtualidad, telecomunicación, textos rectangulares de pantalla). Como parte de las restricciones a la cultura convivial, observamos en este tiempo la retirada del teatro, en un sentido abarcador, de todas las artes conviviales que participan de la matriz teatral (la multiplicidad de formas de teatro liminal<sup>24</sup>). Los quinientos espacios donde se hacía teatro en Buenos Aires (salas habilitadas, no-habilitadas y centros culturales, según relevamiento de Cora Roca<sup>25</sup>, 2016), que tanto hacen a la identidad cultural de la ciudad, se cerraron (muchos de ellos siguen cerrados hasta hoy). Enseguida se puso en evidencia la precariedad del sector laboral de las artes escénicas: miles de trabajadores (actores, directores, técnicos, administrativos, personal de seguridad y de limpieza, docentes de teatro, etc.) se quedaron sin ingresos. Poco a poco aparecieron nuevas formas de organización y colaboración solidaria, como la asociación PIT (Profesores

---

<sup>24</sup> Concepto que expliqué en el punto 1.6

<sup>25</sup> Cora Roca es la autora de Los teatros históricos de la ciudad de Buenos Aires (1783-1930) editado por Eudeba con el apoyo de Proteatro y Mecenazgo.

Independientes de Teatro) **la experiencia de la pandemia permitió, además, distinguir artes conviviales, artes tecnoviviales y artes liminales entre convivio y tecnovivio (de cruce, mezcla, hibridez, alternancia, etc.)**. Dubatti llama artes conviviales a aquellas cuyo acontecimiento se funda sine qua non en el convivio y que en su experiencia religan centralmente con el mencionado núcleo de irreductibilidad a las tecnologías. El acontecimiento teatral, tanto en su sentido más convencional, como en sus formas liminales, por su historia de siglos, requiere de una matriz convivial. El convivio es parte fundante de la singularidad del acontecimiento del arte teatral. El teatro es acontecimiento en tanto algo que pasa, que acontece, que sucede. Existe en tanto acontece, y mientras acontece. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro que unos agentes (en este caso los actores o performers, los técnicos, los espectadores en convivio) causan o experimentan. El teatro (en términos genéricos) se diferencia de otros acontecimientos artísticos (el cine, la literatura, el deporte, la ciencia, etc.) por su singularidad de acontecimiento que puede pensarse de dos maneras principales: 1°) definición lógico-genética: para que haya teatro debe producirse una tríada concatenada de sub-acontecimientos: convivio, poíesis corporal, expectación; 2°) definición pragmática: el teatro es la zona de experiencia y subjetivación que surge de la multiplicación de convivio, poíesis corporal y expectación. Dubatti llama a la primera lógicogenética, porque enuncia aquellos componentes que no pueden faltar y en su orden cronológico de aparición: primero convivio, dentro del convivio alguien produce poíesis<sup>26</sup> corporal, y dentro del convivio alguien comienza a esperar esa poíesis corporal. Para que haya teatro, en consecuencia, como señaló, se necesitan por lo menos dos personas en convivio: alguien que produzca poíesis corporal (actor, performer<sup>27</sup>) y alguien que espere esa producción de poíesis corporal (espectador); de su interacción surge la zona territorial de experiencia. Lo dice Peter Brook<sup>28</sup> en “El espacio vacío”; lo dice Jerzy Grotowski<sup>29</sup> en “Hacia un teatro pobre”. Agregó: “El teatro es el otro, una práctica radical de lo que el filósofo Emmanuel Lévinas<sup>30</sup> (2014) llama “ética de la alteridad”. Caracterizó como pragmática la segunda definición porque en un determinado momento, en la praxis del acontecimiento, ya no se pueden diferenciar entre sí convivio, poíesis corporal y expectación, se produce un “espesor” de acontecimiento que resulta del cruce, la interacción y la multiplicación de estos componentes. “El teatro teatra”, afirma Mauricio Kartun<sup>31</sup> (2015, pp. 136- 137). Youtube “youtubea”, streaming “striminguea”, la plataforma “plataformea”: singularidades de cada modo. Arístides Vargas (director del grupo Malayerba) señala con inteligencia que, en la investigación en artes, deberíamos atender al peso de las palabras que utilizamos y nos advierte que hemos perdido conciencia de lo que implican los términos de los que nos valemos: “¿Qué significa subir un espectáculo a la plataforma?”, se

---

<sup>26</sup> En la antigua Grecia, el término **poíesis** definía al hacer productivo del ser humano.

<sup>27</sup> Performer es el artista intérprete.

<sup>28</sup> Peter Book es un director de teatro, películas y ópera británico que ha vivido en Francia desde principios de los años 1970. Es uno de los directores más influyentes del teatro contemporáneo.

<sup>29</sup> Jerzy Marian Grotowski fue un innovador director de teatro y teórico polaco cuyos enfoques de actuación, formación y producción teatral han influido significativamente en el teatro moderno.

<sup>30</sup> Emmanuel Lévinas o Levinas fue un filósofo y escritor lituano de origen judío.

<sup>31</sup> Mauricio Kartun es dramaturgo y director de teatro argentino.

pregunta. Como parte de la avanzada de la cultura tecnovivial, **asistimos en pandemia a un amplio desarrollo y proliferación de las artes tecnoviviales**, aquellas cuyo acontecimiento se funda sine qua non en el tecnovivio y **depende absolutamente de las tecnologías**: libros, cine, televisión, radio, fotografía, etc. En materia de artes escénicas, ante la restricción convivial y el cierre de las salas, muchos teatreros recurrieron a la web (fundamentalmente por necesidad, pero también por experimentalismo, fascinación, descubrimiento de nuevas posibilidades), donde subieron registros en video de funciones teatrales o realizaron transmisiones por streaming, zoom, facebook, youtube, etc. Y llamó artes liminales a aquellas que cruzan, hibridan, mezclan, yuxtaponen, alternan, fusionan convivio y tecnovivio de múltiples maneras. Un caso relevante de liminalidad es *Flores a quien corresponda* (2020), del grupo chileno Colectivo La Disvariada, notable espectáculo político que definen como “experiencia teatral virtual” y que combina acontecimiento convivial (en el territorio de las calles de Santiago de Chile, a la manera del teatro de espacios abiertos) y acontecimiento tecnovivial interactivo por zoom (a través de la web). Tanto las manifestaciones de las artes tecnoviviales, como las artes liminales, pueden asumir formas muy diversas<sup>32</sup>. Esta investigación indaga justamente, la creación de un espectáculo que aborda la actuación en un “contexto virtual” profundizando sobre la posible fusión del cine y el teatro en su creación.

## 2.1 EL MONTAJE COMO PRINCIPIO DE LA FABRICACIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA

Hasta aquí he tomado como premisas a la interpretación activa del espectador y al itinerario que realiza con la mirada, que será la guía de esa interpretación. Para ello me remití al concepto de espectador emancipado de Ranciere, y al teatro épico de Brecht. El proceso de creación de “*Un puto destino*” no escapa a los principios del teatro brechtiano. Por el contrario, han sido brújula de la labor, tanto por sus cualidades emancipatorias como por los procedimientos de construcción del espectáculo. Éstos se encuentran asociados sólidamente al concepto de montaje, como modalidad de fabricación de la unidad. Es de particular interés para este trabajo comprender cómo el teatro puede nutrirse del cine. Brecht fue un director y dramaturgo ávido de transformación, deconstructor y constructor de nuevos mundos, por eso es que el montaje formó parte de su bagaje de herramientas. Deberíamos retomar las raíces históricas de este concepto, que nos permitirán entender no sólo su funcionamiento poético, sino también su fundamento

---

<sup>32</sup> Esta investigación atravesó un caso de coexistencia del modo convivial y el tecnovivial que se detalla en el punto 1.2.

filosófico, y sus vinculaciones. Walter Benjamín<sup>33</sup> conceptualiza estas relaciones, tomando como presupuesto a la sociedad capitalista, al contexto urbano, a la actividad industrial y a la Modernidad como proceso modelador de paradigmas. Dice Didi-Huberman <sup>34</sup>(2008, págs. 97-98) que las vanguardias artísticas e intelectuales del siglo XX tomaron la decisión de mostrar por montaje, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo” (citado por García García<sup>35</sup>, 2010, pág. 177). Las representaciones tradicionales del artista y del intelectual, son reemplazadas por las del montador y el ingeniero. Desde la perspectiva del materialismo histórico, el montaje es el método de construcción que, cuál ingeniero, emplea para levantar con esas ruinas de la historia, un «armazón» filosófico para preparar el «despertar histórico» que es en Benjamín la acción política (y no la melancólica meditación). Ciertamente, la «construcción» no es posible en Benjamín sin la «destrucción». (García García, 2010, pág. 164).

Sánchez-Biosca (1991), por su parte, reflexiona en torno a la cultura moderna para abrir paso a su propuesta teórica para el montaje cinematográfico. Afirma que el montaje asume el rol de garante de la unidad textual, lugar que antes ocupaba el sujeto (sujeto textual). En la cultura moderna, el sujeto se presenta desgarrado, y en su persistente afirmación en los múltiples fragmentos, el yo se bifurca, falla, se despedaza y se contradice. Sánchez-Biosca (1991) dice que donde el sujeto hace falla, queda el testimonio fragmentado, pues aquél no se sumió, pese a todo, en el silencio: o bien el yo que habla se muestra incapaz de garantizar la unidad de su discurso o bien el texto descompone distintos yoes que resulta, a la postre, imposible traducir a una subjetividad racional. (p. 14) Es por esto que plantea que donde el sujeto fracasa, aparece el testimonio de su fragmentación y su incapacidad de garantizar la unidad del discurso. Partimos de la premisa de que el sujeto se constituye en el lenguaje y cobra su estatuto primeramente en el orden simbólico, es decir que existe porque se reconoce así mismo y al otro, en tanto que se comunica, y se vincula a través del lenguaje (verbal y no verbal). Por eso, entendemos que la enunciación “constituye el acto crucial a partir del cual un conjunto estático de virtualidades -la lengua- se convierte en algo vivo, activo e irrepitible: un discurso” (Sánchez-Biosca, 1991, pág. 43), ya que, ateniéndonos a las herramientas de la antropología, podemos entender que en el momento en que un sujeto enuncia, cristaliza el sistema de signos de su cultura, sus valores, sus modos de ver y entender el mundo. En este sentido, comprender que el resultado de la operación en la que un sujeto real toma la palabra y produce algo singular, la enunciación, nos habilita a preguntarnos acerca de cuáles son los efectos del proceder del sujeto delirante de la modernidad.

---

<sup>33</sup> Walter Benjamin fue un filósofo, crítico literario, traductor y ensayista alemán de origen judío

<sup>34</sup> Georges Didi-Huberman, nacido en Saint-Étienne en 1953, es un historiador del arte y ensayista francés.

<sup>35</sup> García García, L. I. (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* (Número 2. ISSN 2172-9506), 158-185.

Éste, desgarrado, de voces yuxtapuestas y heterogéneas, requiere del montaje –responsable del discurso– y se construye desde la lógica del ingeniero. Pensar en “representar” al sujeto pareciera ser una idea obsoleta en comparación con la actividad ingeniosa del montaje. Pero esto traerá aparejado percibir en ese discurso sus faltas, en esa subjetividad que antes era completa y a la vez racional, ahora perdida. No debiéramos olvidar que la unidad de sentido asumida por el montaje implicará la presencia de un montajista, que la ajustará según su propia subjetividad. Acercar estas nociones al quehacer artístico debiera ser un ejercicio fluido, que a partir de paralelismos, genere reflexiones propias de la especificidad disciplinar. En este sentido es que propongo reunir el concepto de montaje con la dramaturgia, acudiendo a las herramientas que ofrece el dramaturgo y director Mauricio Kartun (2001), acerca del proceso creativo y particularmente sobre la escritura dramática. El Montaje asociado a la triada fragmentación – construcción – totalidad se asemeja a la operación bisociación: El imaginario trabaja apareando – bisociando– elementos entre sí –la mayoría de ellos en desuso– en una auténtica tarea de basurero. «La creatividad es la capacidad para relacionar elementos antes no relacionados, y el artista es simplemente quien tiene la pauta que conecta», sintetizó Gregory Bateson<sup>36</sup>. En esa bisociación ha estado siempre la llave: esa acción sustancialmente distinta de la de asociar o disociar, auténtica cópula fantástica de la que –a diferencia de éstas– no resulta su prole suma ni división de sus partes, y sí una criatura nueva, autónoma; un ser con entidad. (Kartun, 2001, págs. 32- 33) La bisociación como principio del trabajo creativo del dramaturgo, se asemeja al montaje, que comienza desde el fragmento. Trabaja con partes sin relación aparente y emplea “la pauta que conecta”: monta, fabrica, bisocia los elementos y crea una obra nueva, autónoma, con entidad propia. Este principio, puede contener en su interior la imagen de la contradicción. Si la bisociación es de elementos que al acercarse no presentan relación sino lo opuesto, podemos encontrarnos con una cópula conflictiva. Uniéndolos, la nueva criatura contendrá el germen de su propia destrucción, que es la contradicción de sus piezas constitutivas. Cita a Hegel: <sup>37</sup>“Algo se mueve porque contiene una contradicción” (Kartun, 2001, pág. 50) para hablar de la paradoja que activa y propulsa un texto dramático. Para abordar el montaje de mi espectáculo virtual, decidí aplicar esta idea como principio de composición. Así es que, en el montaje del personaje principal, el registro de actuación, del argumento y la dramaturgia, de la visualidad de la puesta y el espacio escénico, de la música y la atmósfera sonora; despunta la paradoja y la contradicción. En la teoría cinematográfica, el montaje desde una definición amplia “resulta de la asociación arbitraria o no, de dos imágenes que, relacionadas la una con la otra, determinan en la conciencia que las percibe una idea, una emoción, un sentimiento, extraños a cada una de ellas aisladamente”, según Jean Mitry <sup>38</sup>(citado por Jacques Aumont, 2008, p. 66). Esta definición se acerca a la bisociación de Kartun. Al realizar el ejercicio de delimitar el alcance

---

<sup>36</sup> Gregory Bateson biólogo, antropólogo, científico social, lingüista y cibernético cuyo trabajo se interseca con muchos otros campos intelectuales.

<sup>37</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel fue un filósofo del idealismo alemán, el último de la Modernidad, llamado inclusive como la "conciencia de la modernidad",

<sup>38</sup> Jean Mitry, fue un teórico, crítico y cineasta francés, cofundador de la primera sociedad cinematográfica francesa y, en 1938, de la Cinémathèque Française.

del concepto, el montaje cinematográfico es definido por Aumont como “la presencia de dos elementos fílmicos, que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado como principio único y central que rige la producción de significación, organizando las significaciones parciales. En un film, los elementos fílmicos son piezas con significados particulares, que solamente en su articulación mediante el montaje constituyen el sentido global. Del marco conceptual del cine emergen también planteos ideológicos, como por ejemplo, “elementos fílmicos” puede entenderse desde la perspectiva del montaje narrativo o del montaje expresivo. Esta diferencia estructura también las funciones que los cineastas, a lo largo del tiempo y las corrientes estéticas, le han asignado al montaje. La función narrativa del montaje puede entenderse como la primera o la preponderante (Aumont, J Et al., 2008). Debido a que “asegura el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación que, globalmente, es una relación de causa-efecto y/o temporalidades diegéticas” (Aumont, J Et al., 2008, pág. 64), tratará de «facilitar» la percepción y entendimiento del espectador. Esta función es la que habitualmente encontramos en el cine, y es precisamente la invisibilidad del montaje su mayor anhelo. Así es como busca enmascarar la discontinuidad, y sobre el concepto de “transparencia” organiza los planos que serán elegidos, ordenados, con duraciones calculadas en pos de construir la ilusión de realidad, continua y homogénea. A mi criterio, esta modalidad de montaje requiere una reflexión acerca de la aspiración de representar la realidad «tal cual es», a modo de espejo. ¿Tal cual es, según qué?, ¿cómo es, para quién?, ¿espejo de qué? Si pudiese construirse un objeto de arte a partir de un criterio de objetividad, no sería más que “una legitimación de un modelo de montaje, de un tipo determinado de discurso, y el hecho de que esta posición continúe siendo dominante demuestra su poder de canonización” (Sánchez-Biosca, 1991, pág. 33). Si bien existen procedimientos que producen continuidad y le dan encadenación a la sucesión de planos, debemos entenderlos como herramientas posibles de ser usadas, con fines determinados. No así como las únicas posibilidades de enlace de planos. El plano forma parte de la red conceptual del montaje cinematográfico, y se ajusta a la perfección al montaje narrativo, que acabo de describir. El plano contiene un tamaño, un encuadre, un punto de vista, pero también movimiento, duración, ritmo, relación con otras imágenes; y viene a ser la fracción de película que la cámara graba ininterrumpidamente. Así mismo, configura la unidad de montaje y es el «objeto de montaje», sobre el cual se realizarán los procedimientos necesarios para la continuidad del film. Desde la perspectiva cinematográfica eisenstiana, en el montaje expresivo la unidad fílmica no es necesariamente el plano sino el fragmento. Y así como cambian los conceptos, cambian las ideologías que los sustentan y que sustentan las redes de conceptos. Si bien este trabajo final corresponde a la licenciatura en teatro, veo fundamental reflexionar en torno a estas redes y a las ideas que las habilitan, en tanto podemos aprender de los paralelismos y adaptaciones técnicas, pero también comprender los fundamentos de esas técnicas para reflexionar acerca de nuestra disciplina. Es por esto que me vuelvo sobre el director de cine ruso, que, habiéndose dedicado en sus inicios al teatro, y siendo colega de grandes referentes de las poéticas teatrales, abre la puerta a modos de entender el arte que pueden sernos provechosos. Propone, a diferencia de Bazin, que era el abanderado del montaje narrativo, que la realidad no

tiene ningún interés fuera del sentido que se le da, la lectura que se hace de ella; a partir de ahí el cine se concibe como un instrumento (entre otros) de esa lectura: el cine no tiene la obligación de reproducir la realidad sin de intervenir en ella sino, por el contrario, reflejar esa realidad dando al mismo tiempo un cierto juicio ideológico sobre ella. (Aumont, J Et al., 2008, pág. 81) Podemos extraer de esta posición la idea de discurso, y por tanto comprender al montaje como un discurso articulado de fragmentos. Así designa una unidad fílmica, y se define también como una unidad de discurso. El fragmento “se considera como un elemento de la cadena sintagmática” (Aumont, J Et al., 2008, pág. 82), entendiendo que es el encadenamiento de unidades mínimas, y que la relación entre ellas es el elemento constitutivo. Además, el fragmento, es posible de ser analizado en números parámetros, es decir en características materiales de la imagen. De este modo, la luz, el color, la duración, el contraste, la amplitud del encuadre, y muchos otros caracteres describirán las relaciones entre los fragmentos. Vale la pena recordar que son características más o menos parametrables, medibles a partir de variables cuantitativas o a lo sumo, describibles cualitativamente. Por último, el fragmento está íntimamente vinculado con el significado y su referente: “opera sobre la realidad como un corte (...). El cuadro tiene siempre un valor de censura entre dos universos heterogéneos, el campo y el fuera de cuadro” (Aumont, J Et al., 2008, pág. 83). Se desprende irremediamente que para arribar a la obra/sentido unívoco, los materiales se combinan y organizan analíticamente según sus características materiales.

Marcel Martin sintetiza al montaje expresivo en virtud de sus procedimientos técnicos: Se basa en las yuxtaposiciones de planos que tiene por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes: en este caso el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en un fin (...) Tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador y hacerlo tropezar intelectualmente para hacer más vívida en él la idea expresada por el realizador. (Martín, 2002, pág. 144). En esta investigación el montaje tiene un valor importantísimo y lo configura en primera instancia como constructor de la lógica de sentido. Aun así, la idea de *raccord* y de montaje narrativo también guió el trabajo, desde la dramaturgia, ya que organiza en función de la diégesis los distintos fragmentos.

## 2.2 EL MONTAJE EN LA ACTUACIÓN REALISTA

La ficción reside en el cuerpo. En relación al trabajo actoral de “Ese puto destino”, la opción fue indagar sobre el código actoral cinematográfico; y por cinematográfico entiendo a la estética realista. Esto me lleva a pensar que se trata de una actuación que se remite a la realidad, en la cual las acciones, las reacciones, los estados o calidades energéticas de los personajes podrían ser acontecimientos que veamos en la calle, en una situación cotidiana. Entender que el realismo es cotidiano, no es desentender el trabajo del actor, desentenderlo de la construcción. Tomo a Raúl Serrano<sup>39</sup> como uno de los principales referentes en nuestro país, quien propone pensar

---

<sup>39</sup> Raúl Serrano, es Actor, director y uno de los pedagogos más importantes del teatro argentino.



que una técnica conduce a una poética. Y en ese sentido es que alerta acerca de su método de trabajo y la estética realista. Es de particular interés el enfoque que propone, ya que ineludiblemente el cuerpo es el centro del trabajo, y no el texto, como es el caso de otros pedagogos que podrían enmarcarse en esta poética. Con esto quiero decir que no parte a construir el cuerpo desde el ejercicio intelectual, no se plantean de antemano objetivos o acciones, sino un cuerpo comprometido. Antes de abordar con más precisión ese concepto, me gustaría esclarecer una asociación que, a mi criterio, no merece la pena permanecer intacta: es por el trabajo del actor que estos dos planos, el de la realidad y el de la convención, entretejen sus niveles dando lugar a la aparición de una nueva realidad sumamente creíble: la del objeto estético. Y muchas veces esa credibilidad no tiene nada de mimético. (Serrano, 2013, pág. 79)

La igualdad entre mimético, realista, verosímil, creíble, posible, y esperable, es del todo simplista y se corresponde con un análisis poco serio de una poética tan compleja como es el realismo. De todos modos, conviene avanzar sobre la propuesta de Serrano. Se sustenta en construir una conducta conflictiva, dónde el actor habita un personaje que está cargado de contradicciones, que lucha con sus pulsiones internas, y las reprime en función de la conducta social. Su motor seguirá siendo esas pulsiones, que contenidas, proveen al actor de una cantidad innumerable de insumos para trabajar su presencia escénica. Es un cuerpo habitado por el conflicto, que tiene que soportar las condiciones dadas y la presencia de otros. Estos otros dos planos se suman a contribuir a esta conducta conflictiva. Emerge, como una madera podrida, la violencia, por entre las turbulencias del río dramático. La violencia, presencia obvia en un conflicto, visita no sólo al texto en la letra del dramaturgo, sino que toma cuerpo en la actuación para que la obra fluya como arroyo de cordillera. Al respecto de ella, la búsqueda no puede ser directa ni evidente, sino que tiene que activar los mecanismos internos de la obra realista, en tanto que si tomamos como referente la vivencia diaria son mucho menos frecuentes los encontronazos violentos o los contactos corporales entre los protagonistas. También son escasas las escenas que muestran a los personajes. Aquellos enfrentamientos supuestos en una conducta más animal han sido, en general, reemplazados por intercambios verbales que traducen de manera más o menos velada, las diferencias entre los sujetos. Las conversaciones, los meros diálogos, tan frecuentes en la vida, no podían ser resueltas por acciones físicas teleológicas. Y nuestra teoría no lograba apresar las sutilezas corporales implícitas en el uso de los cuerpos durante una conversación. Los pequeños movimientos, las indecisiones, las idas y vueltas de un comportamiento cotidiano no pueden caber en la significación de un verbo de acción, tal como coser, barrer o limpiar. (Serrano, 2013, pág. 71)

Allí, en las escenas que son conversaciones, donde aparentemente no pasa nada, en realidad pasa un mundo. Pasa todo lo que el personaje-actor proponga como contradicción, al apuntar a aquello que desea y que no puede ejecutar, poniendo el acento en lo que los personajes no dicen. El texto será una excusa, ya que su rol en la escena no sólo servirá de vínculo prioritario entre los personajes, sino que también valdrá para encubrir las pulsiones conflictivas. La represión de las pulsiones es la modalidad de la acción, ya sea que la acción sea estar de pie nada más. Estar parado, pero querer hacer otra cosa, es lo que vuelve a la actuación intensa, física, presente y emocional. Del mismo modo, la técnica será ventana a la emoción,

que a partir de comportamientos voluntarios y conscientes abrirán para el actor una situación limítrofe entre lo real y lo convencional. El cuerpo y el trabajo físico no se abandonan, sino que existen en el marco de las restricciones morales y sociales que caben en el realismo. Se trata, desde luego de una reelaboración de conceptos stanislavskianos, como es el caso de los pre-conflictos que vienen a complejizar “las condiciones dadas”. Si el actor enfrenta los “pre-conflictos” se hace cargo de lo que le ocurrió al personaje en el pasado de la escena, y se acerca a la escena futura cargado de energía, que construida técnicamente, lo pone a lidiar con sus instintos, con la represión que se expresa en los textos que dice, con los condicionantes históricos y sociales; y con sus partners. Y si las condiciones dadas se permutan por este nuevo concepto, la acción también tiene una vuelta de tuerca. La búsqueda de la acción física explícita se sustituye con una combinación de compromiso físico y los textos dramáticos, sumada a la interacción de modo reprimido con los otros. Detrás de una técnica humana cualquiera se oculta una concepción antropológica” (Serrano, 2013, pág. 48). La teoría de Raúl Serrano (2013), que tiene varias décadas de indagación, está parada sobre la praxis marxista, y el autor lo dice sin más:

“El proceso que **proponemos como parte de la propuesta** de poner al actor a luchar contra lo que se le opone al personaje desde los textos dramáticos y desde los otros actores o antagonistas. En esta lucha –integral, corporal– por transformar lo que encara, en realidad lo que obtiene es su propia conversión en el personaje buscado. Al luchar por algo ajeno a él mismo, pero desde su más profunda corporalidad, deviene el otro que busca, es decir, conforma al personaje. Al transformar, se transforma. Un precepto dialéctico sin más (...).

La mía es una concepción que intenta explicar la vida humana en su especificidad mediante una herramienta que es la praxis humana, el trabajo. En mi manera de comprender el devenir de lo humano creo que, en buena medida, el hombre es el resultado de lo que fue haciendo durante miles de años. Mi imagen de "lo humano" hace convivir al hombre en dos instancias igualmente importantes: la naturaleza y la cultura. Es interesante encontrar un mismo hilo conductor, porque si los fundamentos de las ideas necesarias para este trabajo están en diálogo, entonces las hibridaciones y los cruces aparecerán sin ser forzados.

La actuación realista no es la única manera en la que se puede actuar en cine, pero sí es una rama hegemónica, y para la construcción de “Ese puto destino” decidí tomarla. Además, el maquillaje junto a la prótesis dental que se empleó en este cortometraje fueron de gran importancia porque caracterizaron al personaje principal de la historia, donde predominó mayoritariamente una actuación realista. Siendo el actor protagónico de mi propia narrativa me permitió lograr una composición física e interpretativa muy particular del personaje. Con las últimas evoluciones tecnológicas, el maquillaje de FX (Efectos especiales) ha evolucionado muchísimo, y esto ha sido clave en este proyecto audiovisual donde se empleó y se pudo crear una “criatura” de gran realismo; la cual me facilitó la posibilidad de interiorizar en el personaje para profundizar mi trabajo actoral. En este cortometraje, la prótesis además logró transformar

la apariencia de mi rostro y de mi cuerpo como actor; para caracterizarlo en función al papel de la historia como un personaje que roza la marginalidad hasta transformarlo en una víctima de abuso sexual recurriendo al uso de sangre artificial. Entre los gastos más grandes de la producción de este cortometraje; se decidió invertir en estos maquillajes de efectos especiales que incluyó la prótesis dental y la falsa porque fue de gran importancia a la hora de construir ese personaje que iba a ser el responsable de narrar la historia. Como productor y realizador además pude corroborar que gracias a la evolución de la tecnología y los efectos especiales, el maquillaje abrió un amplio abanico de posibilidades para recrear las fantasías que previamente ya tenía como guionista, autor y productor del cortometraje.

### **3) CÓMO SE ABORDA UNA OBRA QUE INTENTA FUSIONAR EL CINE Y EL TEATRO**

Un repaso a la historia de las teorías cinematográficas basta para poner de manifiesto la complejidad de las relaciones entre estos dos medios de expresión artística y las actitudes a menudo encontradas que, con respecto a las mismas, han venido manteniendo quienes han pretendido una caracterización de ambos. Contamos con resúmenes excelentes de tales propuestas teóricas (por ejemplo, Guarinos, 1992) que me permiten prescindir de una exposición pormenorizada y sistemática. Entre dichas propuestas se encuentran muchas prematuramente envejecidos a causa de la rápida evolución del nuevo medio o debido a la temprana caducidad de los presupuestos metodológicos de los que partían, por lo que su interés resulta hoy exclusivamente arqueológico; pero a su lado coexisten otras que dan señales de la vitalidad y el rigor intelectual entre los que se desarrollaron tales reflexiones y constituyen un testimonio sobre la evolución del cine imprescindible para comprender su afianzamiento como medio de expresión artística independiente. Señalemos para entrar con rapidez en materia, cómo en un principio, la preocupación principal de los teóricos se centró en torno al problema de deslindar los territorios de ambos medios, lo que significa, como apunta Guarinos, que estaban lo bastante implicados para necesitar esa diferenciación (Guarinos, 35). No hay que olvidar que el cine nace como un espectáculo teatral más y formando un todo indisoluble con el mundo de las varietés, por lo que se integra en un contexto enormemente amplio en el que convive con fórmulas muy diferentes (prestidigitación, magia, circo, canciones, etc.) de las cuales recibe préstamos tanto temáticos como escénicos (Abuín, 25; Hueso, 48). Esa dependencia evidente del espectáculo teatral se observa en el mimetismo con que los filmes primitivos incorporan los mecanismos de expresión escénica (adopción por la cámara del punto de vista del espectador de la sala, escena calcada de la teatral con los actores de pie y vueltos hacia el público) e incluso sus fórmulas de presentación de la historia, pues muy tempranamente el cine recurre a la construcción de un universo simplificado tomado directamente del melodrama teatral: oposición de principios contrapuestos (deber / pasión, lealtad / amor, odio / perdón), tipificación extrema y esquematismo de personajes y situaciones, etc. No obstante, el cine comienza pronto a andar el camino que lo

alejara de los modelos teatrales: el desarrollo de los filmes c3micos, basados fundamentalmente en los gags visuales, propician en los Estados Unidos el desarrollo de un arte espec3fico que, aparte de liberarse de las servidumbres literarias, elabora un modo de contar inspirado en los esquemas de la narraci3n cl3sica y diferenciado con nitidez de la «mostraci3n» teatral; esa revoluci3n de la que nace el cine moderno es posible gracias a la incorporaci3n de hallazgos expresivos como la variaci3n de la distancia entre el espectador y la escena, la subdivisi3n de la escena completa en im3genes aisladas, la variaci3n del encuadre y, sobre todo, el montaje. La ausencia de sonido en las primeras etapas del cine est3, sin duda, en el origen de esta evoluci3n del nuevo medio que le hizo alejarse de los modelos teatrales al tener que buscar un lenguaje sustentado exclusivamente sobre la imagen.

### **3.1 Teatro y cine: un permanente di3logo intermedial**

El afianzamiento del cine como arte espec3fico y dotado de un lenguaje propio no implica, sin embargo, una ruptura total con el arte esc3nico pues las relaciones entre ambos se mantendr3n de modo permanente, si bien con periodos de mayor o menor fluidez, en un di3logo mutuamente enriquecedor. Por ejemplo, y de modo parad3jico, la falta de palabra se compensaba durante todo el periodo silente y a3n en los primeros tiempos del sonoro, mediante la exageraci3n de la m3mica y de la gestualidad que proced3an sobre todo del melodrama y de la pantomima (Relinger, 133). Por otra parte cuando, superada su etapa de atracci3n verbenera y ante la urgencia de captar p3blicos m3s selectos, el cine necesita de un cierto reconocimiento art3stico, su referente m3s inmediato es el teatro; pensemos en la impregnaci3n de teatralidad que experimenta la cinematograf3a expresionista alemana en la que las matizaciones y contrastes de la luz se convert3an en un elemento definidor de los decorados y ambientes y en donde los atormentados personajes se expresaban con gestos de una excesiva grandilocuencia. La adquisici3n de la palabra por parte del cine supone otro momento de revitalizaci3n de las relaciones entre ambos medios: la pantalla comienza a competir en igualdad con la escena, produci3ndose una fruct3fera incorporaci3n de elementos y recursos procedentes de la segunda que contribuyeron, sin duda, al perfeccionamiento del lenguaje cinematogr3fico, aunque, como luego se ver3, esa influencia opera tambi3n en sentido inverso. Entre los recursos de procedencia teatral que el cine incorpora a partir de ese momento se pueden citar la utilizaci3n dram3tica del texto y de la palabra, la transformaci3n del espacio en escena cerrada, los decorados transpuestos, la interpretaci3n de los actores a imitaci3n de los del teatro, la focalizaci3n que privilegia el punto de vista de un espectador del patio de butacas, el uso de la c3mara frontal y fija que filma amplios planos de conjunto, las mises-en-abyme, etc., por no hablar de los innumerables pr3stamos tem3ticos. Podr3a decirse que con la adquisici3n de la palabra el montaje deja de ser la categor3a est3tica dominante y queda supeditado al desarrollo l3gico de la trama, la cual se torna m3s transparente a la vez que comienza a dar cabida a contenidos de tipo psicologista. El proceso de teatralizaci3n experimentado a partir de la adquisici3n de la palabra adquiere una especial intensidad en

determinados momentos de la historia del cine. Uno de ellos afecta a la producción norteamericana de la década de los 50 y puede ser explicado en parte por motivaciones de índole sociológica: la sensación de frustración y desolación de un mundo que no consigue superar los traumas de la postguerra y la profundización en los conflictos psicológicos padecidos por quienes participaron en la contienda afloran en muchos films de la época en los que se presta una atención especial al estudio de la psicología de los personajes, seres cotidianos que transmiten una serie de desequilibrios y traumas que reflejan la complejidad de su existencia y son paradigmas de la llamada crisis del sueño americano (Hueso, 55-56). Tales filmes son, en muchos casos, adaptación de textos teatrales contemporáneos (Arthur Miller, William Inge, Tennessee Williams), pero en otros proceden de guiones originales a partir de los cuales los realizadores elaboran un discurso fílmico que se aleja de la narrativa clásica y asume muchas de las estrategias de la puesta en escena teatral. Nos hallamos ante lo que Virginia Guarinos define como «cine teatralizado», intermedio entre el cine narrativo y el cine poético, que supondría una mengua de la narrativa, aunque no ha de tener como base necesariamente un texto teatral previo (Guarinos, 63): el montaje cede su protagonismo a la puesta en escena por lo que predominaran los planos secuencia, el uso de la profundidad de campo, el movimiento interno, etc. Respecto del nivel temático cabe recordar para este tipo de filmes la descripción que Kracauer hace de los denominados «argumentos teatrales» y que se caracterizan, por una parte, por el énfasis en la interrelación humana representado sólo aquellas partes del universo real basadas en el diálogo y en la actuación y creando a partir de ello una intriga que inevitablemente se centra en sucesos y experiencias humanas. Otra de las características apuntadas sería la de «totalidad dotada de propósito», dado que estos tales argumentos desdeñan toda imagen que no contribuya al desarrollo del drama y sólo retiene aquello que puede convertir en inteligible su propósito; el argumento teatral, dirá, gira alrededor de un centro ideológico hacia el cual convergen todos sus modelos de significado (Kracauer, 274-275). Otro momento en que la influencia de lo teatral sobre el medio cinematográfico se pone especialmente de manifiesto serían las últimas décadas con el desarrollo de la llamada teatralidad postmoderna. Se trata ahora de enfatizar consciente y deliberadamente las marcas definidoras de lo teatral: artificiosidad de la escenografía, interpretación desmesurada de los actores, explicitación del proceso y acto de enunciación, etc. Óscar Cornago llama la atención sobre esta tendencia de varios realizadores actuales, precisamente en el momento en que el arte escénico parece haber renunciado a las estrategias de recuperación y enfatización de sus elementos específicos (la «reteatralización» que se impuso en la escena occidental desde comienzos del siglo XX y marca toda las grandes realizaciones hasta casi sus últimas décadas) para cultivar la vía «postdramática» poniendo de relieve los aspectos performativos y perceptivos en un intento de proporcionar la transparencia y la autenticidad como medio más eficaz de expresar las utopías y angustias del hombre contemporáneo (Cornago, 553-554). Basándose en las teorías de Lyotard (1981) sobre el fenómeno de la teatralidad postmoderna, Cornago subraya cómo el cine contemporáneo acude a ella para superar la crisis de credibilidad sufrida por la retórica hollywoodense (la famosa transparencia enunciativa del cine clásico) y la inundación de

imágenes que padece la sociedad actual: «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» (Cornago, 554). Los ejemplos citables serían numerosos desde el último Fellini a Peter Greenaway, Daniel Huillet o Jean Marie Straub en cuyos filmes encontramos una exacerbación de la teatralidad, de la puesta en escena fílmica a partir de homenajes a la ópera, al cabaret o al gran guiñol; aunque Cornago utiliza como ejemplificación las películas musicales de Carlos Saura en las que la teatralidad se convierte en estrategia para recuperar una impresión de realidad en formas culturales y lenguajes artísticos fuertemente estereotipados; con ello se lleva a cabo una denuncia de la falsedad de las historias representadas, expuestas como procesos de montajes de un espectáculo, frente a la realidad performativa de su acto de construcción escénica y fílmica (Cornago 555). Hay que tener en cuenta, por otra parte, la frecuencia con que el cine a lo largo de su historia ha recurrido a la inserción de interludios teatrales con la finalidad de poner de relieve, por contraste, el flujo de la vida «real» distanciándose de él para evidenciar la «naturalidad» del universo en que transcurre la historia. Para Kracauer tales insertos llevan a cabo una función estética positiva pues realzan lo no escenificado: la ilusión teatral se derrumba a la vez que se apela a ella para transmitir por contraste el encanto de la vida no adulterada. El ejemplo que aduce es sumamente revelador: la secuencia de *Le million*, de René Clair, en donde se contrasta la escena amorosa que interpreta una pareja de actores en una representación operística con la que vive la pareja de jóvenes espectadores sentados en un rincón de la sala (Kracauer, 105-106). Cabría referirse para cerrar este apartado a los intentos de delimitar los ámbitos de ambos medios, que constituyen una importante parte del abundantísimo corpus teórico surgido tras la aparición del cine. Dentro de dicho corpus se pueden encontrar algunas posiciones que tratan de sostener la absoluta indistinción entre cine y teatro, como la de Carlo Ludovico Raghianti, quien, partiendo de una concepción espectacular del teatro, lejana de toda base literaria, y que hace de él un arte esencialmente visual y, por tanto, figurativo, sostiene que ambos «son manifestaciones de un lenguaje formal, unitario y conforme» (Aristarco, 69). Pero salvo alguna excepción como ésta, la tendencia general es a sentar las bases de la especificidad de cada medio y a delimitar con precisión sus respectivos ámbitos. No es momento de extenderse en la exposición de los argumentos aducidos (Nicoli, Bazin, Sontag, Helbo, Bettetini, etc) sobre el que existen síntesis recomendables (Guarinos, 1996; Abuín, 2001), aunque sí señalar que un concepto tan debatido como el de realismo ha sido invocado a menudo en tales debates hasta el punto de convertirse en un recurrente caballo de batalla. En otro lugar me he ocupado de seguir la polémica sobre tal cuestión en España en el periodo de preguerra (Pérez Bowie, 2004a), por lo que me limitaré a citar algunas reflexiones posteriores y formuladas desde otros ámbitos. Recuérdese, por ejemplo, la de Peter Brook relativa al déficit de realidad que implica el teatro frente al cine, lo cual exige un pacto comunicativo más fuerte con el espectador ya que éste no tiene dificultades para construir la «realidad» a partir de meras insinuaciones; de ahí que «en el teatro la imaginación llena el espacio, mientras que la pantalla de cine representa el todo y exige que todo lo que

aparece en la imagen esté relacionado de una manera lógica y coherente. El vacío del teatro permite que la imaginación rellene los huecos» (Brook, 38). Por su parte, André Bazin sostiene que la ilusión del cine deriva, paradójicamente, de su mayor «realismo» frente a la fuerte convencionalidad del teatro que exige la aceptación de unas reglas que obligan a distinguir el lugar escénico de la realidad. Por eso, el espectáculo teatral no se confunde con la naturaleza mientras 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 y propiciar los mecanismos identificativos (Bazin, 154). Cito por último, a André Helbo quien insiste en que mientras la labor del director de escena se lleva a cabo fundamentalmente rellenando los intersticios interpretativos abiertos por el texto, esta operación resulta excepcional en el cine donde el universo de referencias del espectador tiene sus raíces en la ficción expuesta, la cual sólo será creíble si privilegia las leyes de la verosimilitud narrativa. Ello se debe a que el cine tiende a borrar la función enunciativa y a privilegiar el relato, lo cual se traduce en un efecto de modalidad asertiva, incluso de naturalización: por eso, si el teatro puede sacar partido del cartón-piedra y erigirse en símbolo, el cine escoge más a menudo el efecto-verdad y enmascara el cartón-piedra para insertarlo en la verosimilitud; al contrario de lo que sucede en el teatro, la imitación debe ser siempre perfecta, inscribirse -señala citando a Bazin— en una relación de conformidad con lo real (Helbo, 54).

### **3.2 Del cine al teatro**

Se puede afirmar que ya a partir de los años 20 comienza a producirse un movimiento inverso de influencia del cine sobre el teatro; influencia perceptible tanto en términos de escritura como de tipo técnico al nivel de la escenografía. Respecto del primer tipo de influencia cabe señalar cómo el teatro descubre, a la par que otras artes contemporáneas, el montaje cinematográfico. El teatro, cuya rebelión contra las imposiciones de la mimesis naturalista se había iniciado unas décadas antes, encuentra un sólido apoyo a esa rebelión en las teorías del montaje cinematográfico y en su principio de que la función del arte no era tanto la imitación de la realidad como el de reproducir con sus propios medios el funcionamiento de esa realidad. La formulación brechtiana de un teatro épico es, sin lugar a duda, una de las primeras consecuencias de la aplicación de las teorías del montaje al campo de la práctica escénica: su concepción del tiempo se inspira en las construcciones fílmicas, a la vez que la estética de la puesta en escena desarrolla las técnicas de focalización, puesta en cuadro, manipulación del espacio-tiempo, etc. Respecto de la influencia en la técnica escenográfica recuérdese la integración de fragmentos filmados en la escena que Piscator lleva a cabo en Alemania en montajes como *Rasputín* o *El valiente soldado Schweyk*; igualmente, en Rusia, Meyerhold en *Les Aubes* proyecta imágenes de los soldados del ejército rojo desfilando; y Eisenstein, Vertov, Pudovkin o Kulechov, quienes simultanearon sus trabajos de director de escena y realizador cinematográfico, investigaban sobre la aplicación en el teatro de procedimientos como el gran primer plano o la

“sobreimpresión” a la vez que en otros países de Europa varios directores de escena utilizan la luz para vehicular una concepción de la imagen inspirada en el cine. Cabe hablar asimismo de influencia del cine sobre la concepción de la dramaturgia (la interpretación épica de Brecht hace emerger la opacidad del actor, su aptitud para expresar las contradicciones del mundo; por otra parte, el Actors Studio, en el que se forman muchos actores de Hollywood, desarrolla las técnicas de Stanislavski) y sobre la visión del mundo ligada a la puesta en escena (explotación en escena de las técnicas de las superproducciones cinematográficas en un intento de competir con el cine en términos de realismo). Pero sin duda, la influencia más relevante es la que afecta al universo de referencias del espectador pues es evidente que la gente del teatro ha tenido cada vez más en cuenta los nuevos hábitos perceptivos, cognitivos y epistemológicos de unos espectadores formados en el cine y en la televisión cuya experiencia de lo fragmentario, de la pluralidad -el zapping- le incitan a construir un sentido para cada signo: así son cada vez más frecuentes en escena la utilización de los efectos, las inserciones de flash-backs del pasado, de fragmentos de conversación, de informaciones radiofónicas, de desplazamientos bruscos de los actores, etc. (Helbo 36-38). Como apunta Jost, hoy en día resulta arriesgado definir lo teatral a partir de la ausencia absoluta de cualquier instancia mediadora porque, el hecho de «poner ante los ojos» implica que la materia dramática ha debido sufrir un proceso de selección, primero en la composición del texto y luego en la elaboración de la puesta en escena. Evidentemente, dirá, el espectador de teatro, al contrario del cinematográfico, no ve nunca exactamente lo que el director de escena pone delante de sus ojos, pues la fabricación de la mirada en el teatro es producto de un trabajo perceptivo del espectador en todos los momentos de la representación; pero el director de escena puede actuar sobre la dirección de la mirada del espectador mediante procedimientos de ostensión diversos (iluminación brutal, desplazamientos bruscos del actor, apariciones, etc.). Ello impide afrontar la distinción entre cine y teatro a partir de la oposición entre visión directa y visión inducida, y obliga a abordarla en función de la existencia de diversos grados de inmersión perceptiva (Jost, 1999). No obstante, la influencia del cine sobre el teatro no ha tenido siempre efectos dinamizadores como los descritos, que han potenciado el proceso de evolución del arte escénico en su distanciamiento del canon naturalista; en otros momentos esa influencia ha actuado en sentido opuesto como factor de involución determinando la recuperación de sus medios de expresión tradicionales. Es preciso tener en cuenta para comprender esta influencia involucionista que el cine, a comienzos de la década de los treinta, había consolidado su prestigio entre los medios intelectuales que aún lo acogían con reticencias: su lenguaje había logrado un elevado grado de perfeccionamiento y la fidelidad alcanzada en la reproducción de voces y sonidos, tras los frustrantes tanteos que siguieron a la implantación del sonoro, lo capacitaban plenamente para la adaptación de textos literarios. En esos años desarrolla géneros como la comedia cuya base es un sólido guion literario, con diálogos brillantes y una limitación considerable del espacio en que se desarrolla la acción. El cine influye, así, sobre el teatro potenciando la calidad de sus diálogos y revitalizando, por consiguiente, sus aspectos literarios frente a los espectaculares; si a ello añadimos el sometimiento a las limitaciones del espacio único y la imposición de la narración lineal, no resulta exagerado afirmar que el cine



propició una recuperación de los presupuestos de la escena naturalista. Aunque el universo que presentan estas comedias, al igual que el ofrecido por la pantalla, está siempre envuelto en un nimbo de irrealidad que hace que los espectadores lo experimenten como una dimensión inaccesible desde su universo cotidiano.

### **3.3 Identificación del actor y la realidad virtual.**

Este punto tiene como objetivo establecer parámetros que dan identidad al actor en la realidad actual y las características que permiten identificar a su avatar, en la realidad virtual. El Avatar posee una identidad de carácter diferente a la identidad del actor actual en sentido colectivo, ya que lo define como entidad. Y en sentido individual como extensión de un actor particular, difiere de su identidad cualitativa. Al explorar este concepto de identidad cualitativa Tugendhat (1996) destaca el carácter subjetivo de las cualidades que constituyen la identidad y la posibilidad de cambio. Afirmando que las cualidades que constituyen la identidad son lo que Aristóteles llama disposiciones, que consisten en la capacidad para actuar de una manera particular. La concepción filosófica moderna de identidad está basada en la creencia de la existencia de un sí mismo, que emerge con el nacimiento y permanece fundamentalmente igual durante toda la vida. Desde Marx en adelante muchos sociólogos y psicólogos sociales han desarrollado una concepción alternativa, de acuerdo con la cual las expectativas sociales de los otros juegan un rol fundamental en el proceso de identificación con algunas cualidades. La importancia de este pensamiento permite comprender a la identidad como una verdadera interacción en la cual la identidad del sujeto se construye, no sólo como una expresión del reconocimiento libre de los otros, sino también como resultado de una lucha por ser reconocido por esos otros. “En términos interaccionistas diríamos que nuestra identidad es una identidad de espejo, es decir que ella resulta de cómo nos vemos y cómo nos ven los demás. Este proceso no es estático sino dinámico y cambiante” (Giménez: 2011) El interés es puesto en la focalización del concepto de identidad que propone Mead, tomando como punto de partida su análisis del gesto que incluye un tipo de comunicación: se trata de un símbolo que va a tener significado cuando el individuo es capaz de tomar el rol del otro, al compartir la misma comunidad de significados. En el ámbito teatral el actor se comunica con su partenaire y con el público a través de gestos físicos o verbales, conformando una red gestual que constituye un lenguaje particular de la obra. Cada actor crea una imagen de sí mismo que se confronta en escena con su imagen virtual o avatar. Se trata de la creación de una imagen de uno mismo. Que debe ser susceptible de transformarse en objeto al ser proyectada en otro punto del espacio, y factible de que permuten las cualidades que posee la entidad actual. Es decir que los caracteres que componen la imagen actual del actor necesariamente sufren cambios para conformar la imagen digital. Además, tanto la imagen de uno mismo como la identidad son elementos procesuales sometidos a una constante reelaboración y redefinición individual y social. Mead (1999) ha llamado Self a la identificación de uno mismo, que está dado por el reconocimiento individual dentro del colectivo cultural al que

se pertenece. “Mead identifica dos aspectos o fases del Self, que llama el YO y el MI, que no deben considerarse como cosas sino como parte integrante del proceso que supone el Self” (Giner S. Lamo de Espinoza E. y Torres C., 2006) La imagen virtual del cuerpo del actor no corresponde a un “yo” pero tampoco a un “mí”, porque Mead entiende al mí como el conjunto de actitudes de los otros que cada persona interioriza como propias. Lo que sucede es que el actor que está en el espacio actual, en su propio reconocimiento reafirma su Self. La misma idea es adoptada por Reaymaeker (1986) “Donde quiera que me encuentre mi conciencia atestigua la presencia persistente de un mismo yo; al cambiar de lugar, no cambio de identidad” (.14) En el caso del avatar, entendido como la imagen del cuerpo del actor en la realidad virtual, no es posible afirmar que posee conciencia. Sino que se lo concibe más bien como una extensión del cuerpo actual provisto de conciencia. Es importante tener en cuenta que la identidad del sujeto se supone siempre acompañando al cuerpo o más bien, se sitúa idéntica y de manera conjunta a la conciencia. Se reflexiona sobre el carácter que conforma la identidad de la imagen virtual del actor, que ha sido considerada un ente, y que a su vez es entendida como la extensión de la imagen del cuerpo actual del actor. Al discurrir la posibilidad de afirmar que el mundo circundante forma parte de la experiencia que se extiende, que es el no-yo, surge el siguiente interrogante ¿Percibe el cuerpo del actor en la realidad virtual el no-yo o es una parte más de su composición? En tanto que el actor en escena y el espectador le atribuyen la idea de ser al avatar, es decir a esa proyección del cuerpo del actor en la realidad virtual, la idea permanecerá idéntica aun cuando su aspecto varíe en forma y tamaño o se focalice solo algún sector de dicho cuerpo. “(...) es el conocimiento objetivo el que nos permite distinguir el no-yo situado fuera del sujeto. El ser particular se compromete más allá de sus límites, rompe los límites de su propia realidad finita, para captar lo infinito puesto que todo lo demás, lo entero, es lo que él reduce a sí y se asimila, y sin embargo no pierde de ningún modo su identidad” (Ibíd.: 234) Siguiendo este mecanismo de funcionamiento y atendiendo a la mencionada definición de identidad, es que puede pensarse al actor como individuo al que se lo identifica como trabajador de la cultura desde el momento que efectúa tareas específicas para crear obras teatrales y performances. En coincidencia con la propuesta que define Mauro (2011) sobre: “(...) la existencia de condición actoral que constituye una identidad, por cuanto es una instancia del orden de lo imaginario que tiene por función constituir la imagen que el sujeto tiene de sí, aceptada por los otros, por lo que está cargada de aprobación” (.2) En el reconocimiento del actor, de su cuerpo como un cuerpo humano y de su cuerpo actual como particular, es que se lo identifica dentro de un colectivo de personas y se lo distingue a través de su imagen física- actual. Al mismo tiempo este actor es identificado en la realidad virtual por la aparición de su avatar. El cual es entendido como su extensión, que contiene las mismas características de apariencia física que el cuerpo en el que se funda. Como resultado y contribución de este apartado se dice que la nueva realidad mediada tecnológicamente y denominada virtual está compuesta por la transducción de los elementos codificados que componen el mundo actual. Esta investigación explora sobre el trabajo actoral en la construcción de un espectáculo, y cómo su cuerpo se modifica al convertirse en un ente antes inexistente, que le permitirá ser identificado en ese espacio virtual. El avatar es un ente

universal con un carácter inmaterial y atemporal, pero que está sujeto a la identidad del cuerpo actual del actor en escena; y sobre este punto se concreta la realización de “Ese puto destino”.

### **3.4 El abordaje actoral y la realidad virtual.**

Uno de los objetivos de esta investigación es reflexionar sobre el trabajo actoral y el desempeño en la creación de una escena tecnologizada. “Un personaje escénico es el resultado de una cápsula brutalmente comprimida, tomada en el interior del tiempo imaginariamente completo de su vida” (Thenon; 2005:135) Afirma Thenon al referirse exclusivamente al personaje que es interpretado por un actor presente en la escena del teatro dramático. El actor existe y acciona en un tiempo presente que le es imposible de manipular por los medios humanos. Es decir que debe aceptar el devenir del tiempo que transcurre y le impide retroceder o avanzar en su accionar. Y a la vez materializa otra temporalidad al crear un fragmento de vida ficcional, que también transcurre inevitablemente. Actualmente este actor se desenvuelve en los escenarios mediados por la tecnología y la informática, lo cual propicia una modificación respecto de la relación e interacción del artista con el entorno y con la noción de tiempo lineal. El artista está inmerso en un universo diferente, desconocido, que condiciona permanentemente el contexto y modifica la percepción del actor. Ambos, actor y medio informático, interactúan de forma constante o establecen una relación dialógica que requiere nuevas maneras de reacción de parte del artista. Estas experiencias dejan en evidencia la necesidad a la que se refiere Thenon, cuando propone experimentar en dicho medio hasta alcanzar el conocimiento sobre las técnicas de actuación, que permitan abordar el trabajo performativo del actor mediado por imagen-sonido tecnológico y por tecnologías de la información. Sin embargo, desde la perspectiva del actor dramático, el que aún encarna el personaje, no se contempla la posibilidad de modificar su metodología para abordar la interacción del actor con su imagen virtual, porque en la nueva escena o tecnoescena se transgreden los principios que fundan la actuación dramática. Por ello se cree pertinente mencionar la existencia de estudios que revelan la implementación de un tipo de teatro específico en Argentina, que data desde los años sesenta y que se ha desarrollado hasta la actualidad, implementándose durante el siglo XXI en experiencias con mediación tecnológica. El mismo es llamado teatro de estados o de intensidades. Si bien han sido estudiados y practicados distintos métodos de actuación en Argentina, incluso desde las Instituciones académicas, en esta investigación pone énfasis en las prácticas escénicas que fundamentan este teatro de “estados” abocado al trabajo del actor. Y que articule con experiencias concretas de presencias virtuales o simbólicamente mediadas, donde el cuerpo del actor actual se vincula con la imagen especular de su propio cuerpo proyectada en otro punto del espacio escénico. En la creación de “Ese puto destino” ya pensada como una pieza teatral, explora en su construcción como el cuerpo del actor se transforma en materialidad para la escena: cómo influye el uso de una prótesis dental, la elección de un vestuario particular y su composición interpretativa como se ponen al servicio para la construcción del espectáculo. Zizek (2006) considera la imagen del actor proyectada como un

nuevo sujeto que pasa de habitar lugares a habitar una multiplicidad de redes superpuestas que hacen al espacio virtual. Dicho espacio se observa en la pantalla de la interfaz y es entendido como un simulacro diseñado a semejanza de la realidad. De esta manera la imagen virtual del actor se configura como un nuevo sujeto virtual que es visto como la prolongación del cuerpo del actor, y que ha sido territorio de experimentación durante las representaciones del yo tecnologizado. La mirada desde la realidad virtual constituye un nuevo modo de percibir el espacio, el tiempo y la subjetividad para el individuo.

### **3.5 Las manifestaciones iniciales en Argentina del vínculo entre el cine y el teatro**

Cronológicamente, la primera producción perteneciente a un director novel en la que se hace presente esta forma de relación es el cortometraje documental *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954). En esta obra seminal, su director entabló contacto con uno de los elencos vocacionales que en ese momento presentaban mayores innovaciones dentro sus propuestas: Nuevo Teatro. En el corto de Feldman, todos los aspectos actualizados en pantalla pertenecen a aquello que bordea la representación teatral. Hay una explícita decisión de no filmar la puesta en escena montada por el grupo dirigido por Pedro Asquini y Alejandra Boero; en cambio, el interés se deposita en mostrar las instancias de entrenamiento, los ensayos, la labor cotidiana de un equipo en funcionamiento. Persiguiendo una estrategia eminentemente moderna, a Feldman le interesa rescatar el proceso más que los resultados, obteniendo de ello un relato en el que el arte se desprende de su carácter aurático asumiéndose como un trabajo. El *travelling* que conecta las miradas expectantes de los técnicos con la multitud anónima que colma la sala impone un hiato en el que quedan sugeridas las posibles relaciones entre el teatro y el cine que se gestarán a lo largo de la época. Pero, además, en el juego de redundancias típico de los documentales expositivos en el que la *voz en off* (en similitud con “Ese puto destino”) brinda información sobre aquello que aparece en pantalla, se cifran las expectativas de la concreción de un cine construido a imagen y semejanza del movimiento teatral independiente.

Al ubicar en paralelo estas características con mi obra, es la idea de pensar lo teatral como conexión disciplinar. Torre Nilsson omite deliberadamente filmar un espectáculo teatral optando, en cambio, por aludir a este campo artístico por medio de sus bordes, de sus puntos de contacto más allá de la ligazón directa que significaría la presencia efectiva de una obra registrada por las cámaras. En este punto *El protegido* construye una mirada singular sobre la relación entre las artes, fundamentalmente atendiendo al hecho de que su relato toma como eje no las actividades gestadas en el marco de un elenco teatral, sino un conjunto de situaciones encuadradas en el universo del cine de estudios. Lo singular, entonces, radica en que, pese a tratarse de una película a la que podría calificarse dentro de la categoría de “cine dentro del cine”, el teatro aparece aludido en varios momentos, estableciendo un contrapunto interesante a partir del cual

emergen, a la par que una reflexión sobre el propio medio, algunas anotaciones sobre los parentescos y las tensiones que este guarda con los escenarios.

### **3.6 Leonardo Favio: los espectáculos teatrales como nostalgia de un tiempo perdido**

Junto con Alberto Fischerman, del grupo de cineastas de la modernidad que con mayor frecuencia han acudido a la incorporación de representaciones teatrales en sus películas, sin lugar a duda Leonardo Favio ocupa un lugar preponderante. En sus películas, de manera gradual a lo largo de los años, hay una clara predilección por las formas teatrales de principios del siglo xx. Al entablar un diálogo productivo mayormente con el pasado más que con el presente inmediato, su cine apela a la nostalgia de un tiempo perdido. Un tiempo que solamente puede ser recobrado a través de un espejo añejado, pero todavía activo para amplios sectores de la sociedad y esto hace comunión en la producción de “Ese puto destino” que surge como producto de esta investigación.

Una escena clave de *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (1967), aquella en la que se instaura el triángulo amoroso a partir del cruce furtivo de las miradas del Aniceto con la Lucía, queda enmarcada por una representación teatral montada por un grupo trashumante a la que los protagonistas asisten. Claramente distanciado de cualquier atisbo de modernidad, el espectáculo que los tres personajes –y el pueblo en su conjunto– presencian, reniega (o desconoce) toda forma de realismo hundiéndose en los esquematismos visuales y en unos antagonismos directos. Leonardo Favio recuerda que:

Los actores que representan la obra en la película eran todos actores de la compañía de mi madre y de la del Negro (Jorge Zuhair Jury, hermano del cineasta) con los que yo había trabajado. Esa secuencia de *El romance...* fue toda improvisada. La hacíamos con los amigos. Era lindo. El malo era malo, malo, malo. Y el bueno era bueno, bueno. Y ahí está la frase “Un ángel hizo justicia”, eso era parte de la inocencia del espectáculo (Schettini 102).

En similitud a la estética de Leonardo Favio, “Ese puto destino” busca reivindicar lo primitivo, el gusto por lo popular como posibilidad legítima de representación, la forma en que el espectáculo está filmado en ciertos momentos hace sobresalir escenas filmadas exclusivamente en un teatro, con un registro de actuación declamatoria y los trucajes evidentes. Adhiriendo a esta estrategia de inscripción de la teatralidad, la incorporación de la obra en *“El romance del Aniceto y la Francisca...”* busca aludir deliberadamente, debido a la continuidad en el plano, a la ubicación de la cámara –de manera frontal, en un plano general que remite al lugar de un espectador ideal– al cine de los orígenes, particularmente a la estética cristalizada por las películas de Georges

Méliès. “Ese puto destino” intenta tomar de la filmografía de Leonardo Favio como se construye una puesta en escena fílmica que conjuga evidentemente el recuerdo de la teatralidad primitiva con la consciencia de la libertad del punto de vista, del ángulo, de la distancia. La representación teatral se recorta como un instante que conjuga al mismo tiempo la mayor felicidad con la amenaza de un final dramático o triste; en las que predomina el abatimiento y la desdicha del personaje protagónico poniendo en foco su carácter sentimental, donde además el cuerpo del actor se convierte en la misma puesta en escena para potencializar el discurso narrativo.

### **3.7 LA ESTÉTICA EN EL CINE DE LARS VON TRIER**

La depresión es el tema central y transversal en la carrera de Lars von Trier no solo desde un punto de vista estético, sino también desde una perspectiva filosófica, centrándose en cuestiones éticas y morales, y desde un punto de vista narrativo a través de una contextualización cultural y social de la enfermedad. Su cine representa la depresión a través del discurso. ¿Se puede suponer que la experiencia personal de von Trier influye en la estética de sus películas? ¿Es posible identificar un estilo específico para representar la depresión? ¿Varía este tratamiento audiovisual en cada película o se mantiene constante a lo largo de su carrera? Aunque en realidad he efectuado una revisión estilística y temática de su filmografía completa, para el propósito de este trabajo seleccioné tres películas, y me centré específicamente en dos escenas de cada una de ellas, para argumentar cómo el discurso cinematográfico de von Trier se caracteriza por el modo en que representa la depresión. Dogville, (2003) en relación con la depresión, introduce nuevos rasgos de estilo nunca vistos en su filmografía. Esta excepción refuerza mi sugerencia en torno a la existencia de un patrón estilístico particular en la carrera cinematográfica de Von Trier. El modo en que el cineasta utiliza la luz, la composición, el color, el sonido y el montaje para representar la depresión. Las escenas resaltan los momentos de fragilidad de un personaje enfrentado a un contexto opresivo y, sobre todo, incomprensible. En este sentido, “Ese puto Destino” comparte con la película de von Trier en la construcción de muchas escenas evocando en ciertas ocasiones un fracaso psicológico del personaje que lidia con la situación dentro de los límites de sus fuerzas y, otras veces, un sentimiento de revuelta exasperada contra el mundo circundante. Si analizamos sus escenas se realiza una contextualización del lugar en donde se desarrolla la narración, (En “Ese puto destino, la voz en off del personaje pone en manifiesto este punto) identificando los elementos de la puesta en escena y examinando la actuación emocional del personaje principal.

#### 4) CONCLUSIÓN:

Mientras los artistas y las salas de teatro (que subsistieron a la pandemia) continúan esperando la vuelta total y el reencuentro con el público, se han permitido fusiones, mezclas y experimentos en los que surgieron diversas formas teatrales a través de las pantallas. Esta investigación indaga en un primer momento sobre los siguientes interrogantes: ¿Está presente la teatralidad en todo lo que se filma? ¿En la era virtual se fusionan el cine y el teatro? En el campo práctico de dicha investigación se finaliza creando un producto audiovisual híbrido, que nace del cruce disciplinario entre el cine y el teatro y que posiblemente funciona como “algo nuevo”, que no es cine; tampoco teatro filmado, ni una obra por streaming, podría decirse que es un posible nuevo lenguaje que indaga en los conceptos de convivio y tecnovivo. El cortometraje “Ese puto destino”, implicó la realización de una pieza audiovisual que se creó y se produjo durante el periodo de pandemia, el cual sorteó muchos obstáculos e inconvenientes que estuvieron relacionados con las dificultades económicas, técnicas y creativas que atravesé como investigador. El proceso creativo consistió en investigar y realizar una obra que atravesara la pandemia y que funcionara como un testimonio de este tiempo, como experiencia contemporánea y revitalizante de lo que se vivió a diario.

Posteriormente en esta investigación profundicé en los siguientes interrogantes: ¿Los modos híbridos tecnovivales llegaron para quedarse? ¿Esta obra es un videodrama? ¿Una nueva mezcla entre cine y teatro? ¿Es un tercer lenguaje? Podría decir que poco importan las definiciones y encasillamientos; creo que es mucho más interesante dejarse llevar por la propia experiencia como artista creador en este contexto de pandemia, donde decido tomar a la cámara en movimiento, como la posible mirada del espectador y a la vez abordé una narrativa audiovisual que no abandona la teatralidad, las metáforas y las construcciones escénicas para recrear un universo exótico, donde se indagó sobre el origen del cruce entre el cine y el teatro en Argentina y en otros lugares del mundo.

Como investigador desde el inicio asumí que debía poner mi cuerpo al servicio de los diferentes roles que implicaba la realización de este producto audiovisual. No es un dato menor verme en escena, y a la misma vez saber que soy el autor, productor y editor de este cortometraje, donde exploré en las distintas áreas técnicas que me propiciaron herramientas y mucho conocimiento como aprendizaje. Además, es interesante que el espectador pueda ver camuflado el espacio teatral despojado de público y actores, donde el fondo negro y la luz cenital proporcionan el mejor escenario para recrear un discurso narrativo a la hora de construir una nueva forma de habitar el arte teatral y cinematográfico en simultáneo. El montaje cobra gran relevancia en este trabajo porque permite el juego compositivo como método de construcción creativa.

El virus y la obligatoriedad de la cuarentena puso lupa en nuestras miserias y contradicciones en las que los argentinos hemos devenido hasta el día de hoy provocando un colapso anímico y esta problemática se relaciona directamente con la estética narrativa de “Ese puto destino” donde el espectador posiblemente se encontrará viviendo y acompañando las vivencias del personaje.

En donde se pueden observar varias escenas donde el drama predomina, estado que por cierto fue muy común en estos tiempos tormentosos de pandemia.

Para concluir desde la dirección decidí guiar el trabajo con todo lo que tenía al alcance, y no limitarme con lo que la pandemia me impedía a la hora de crear. La propuesta de la historia audiovisual es fuerte, sensible, concisa en los veinte minutos de duración e indaga sobre el rol del espectador en esta nueva Era posmoderna, como creador de nuevas experiencias convivales y comunicativas dejando en claro que la posmodernidad se caracteriza por darle al espectador la posibilidad de construir un sistema de sentido en el interior de lo que recibe.

Podría concluir que el teatro en estos tiempos es definido como un acontecimiento convivial, un “estado de encuentro” que subraya la dimensión comunicativa y socializante como arte de producción de una sociedad específica, dejando en claro que los espectadores posmodernos no son receptores pasivos de una experiencia, sino que interpretan y evalúan lo que ven y lo que experimentan como un verdadero hermeneuta. Afirmando que lo esencial, reside en el diálogo de miradas, especialmente la de los artistas y los espectadores, quienes se caracterizan por vivir su propia experiencia, lo que le produce su goce individual, como una experiencia para observar situaciones donde la teatralidad no es precisamente una alternativa poética, sino una consecuencia de la estructura social y lo emplea como acercamiento a la esfera cotidiana.



## BIBLIOGRAFÍA

Aumont, J Et al. (2008). *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Bs. As.: Ed. Paidós.

Benjamin, W. (1972). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.

Bonaparte, P. (2018) *Vistiendo al emperador desnudo*. Buenos Aires, Ciccus.

Brecht, B. (1963). *Breviario de Estética Teatral*. Bs. As.: Ed. La Rosa Blindada.

Brie, C. (2020). Producir en cuarentena. Ciclo virtual *Extendiendo vínculos: Conversatorio sobre teatro en pandemia*. Del 7 de mayo al 4 de junio de 2020. Secretaría de Extensión Universitaria. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional de Rosario. Disponible en: [https://drive.google.com/file/d/1pVyqKvayPdSzBTt-DuSlxQeG6jQXnjdD/view?fbclid=IwAR3b64Ppr\\_NKmtM4t\\_17eqElbn9dAjdc52uEcqOAJHC9bc4eG37vdc7hZ9s](https://drive.google.com/file/d/1pVyqKvayPdSzBTt-DuSlxQeG6jQXnjdD/view?fbclid=IwAR3b64Ppr_NKmtM4t_17eqElbn9dAjdc52uEcqOAJHC9bc4eG37vdc7hZ9s)

Brook, P. (1994). *La puerta abierta*. Ed. Alba.

Brook, P. (2005). El espacio como instrumento creativo. *Revista Máscara*, 34, 89-92.

Brunstein, R. (1970). IV Anton Chejov. En R. Brunstein, *El teatro de la rebelión* (págs. 155- 174). Bs. As.: Ed. Troquel.

Cardozo, N. (2020) "El teatro independiente en Buenos Aires: algunos rasgos de su desarrollo reciente". En Gutierrez, E. y Lorenzi, G. (comp.) *Instituciones e industrias culturales. Planificación y desarrollo territorial*. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi.

Chion, M. (1990). *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica.

Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Constantini, G. (1999). El análisis de la música en el audiovisual. Criterios generales. En M. Zatonyi, *La fábrica audiovisual* (págs. 20-40). Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.

Cornago, O. (2016) "*Estéticas de la participación y éticas del (des)encuentro*". Madrid, pp 191-211

Dávila, A. (28 de abril 2020) *Pequeñísimo aporte a la confusión que a nadie le interesa* <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10221313058312586&set=a.1227183756348>

De Mauro Rucovsky, M. (2016) "El retorno del trabajo y la emergencia de lo precario". En *Nombres. Revista de Filosofía*, Nro. 30.

Díaz Orbán, S. A. (2018) "Precariedad estética", metáfora y reciclaje en el teatro de Buenos Aires. En *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, Nro. 17 (<https://doi.org/https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.522>).

Diblík Rabía, L. (2007). *Ilusiones ópticas. Creación de espacios escénicos y alternativos con espejos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Machado Libros.

Dieguez, I (Comp.) (2009) "*Des/Tejer, desmontar, de/velar. (A modo de introducción)*", en *Des/Tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*, México, Universidad Iberoamericana, pp.9-20.

Dieguez, I. (2014) "*II. Articulaciones liminales/metáforas teóricas* ", en *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, México. Paso de gato pp.39-66.

Duran, A. y Jaroslavsky, S. (2012) "*Enseñar y aprender a ver teatro*", en *Cómo formar jóvenes espectadores en la era digital*. Buenos Aires. Leviatán, pp 81-95.

Druetta, M. (2020). Reconceptualizar el teatro. Ciclo virtual *Extendiendo vínculos: Conversatorio sobre teatro en pandemia*. Del 7 de mayo al 4 de junio de 2020. Secretaría de Extensión Universitaria. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional de Rosario. Disponible en: [https://drive.google.com/file/d/1sAY131faVqxTWKhU6ja6-COO\\_ZXIQ6aU/view?fbclid=IwAR3aj1FauKd2tAkH7isI36VCMZMFHrWIZhR-Ci8t8v0SA1au7IbLC6MOPQI](https://drive.google.com/file/d/1sAY131faVqxTWKhU6ja6-COO_ZXIQ6aU/view?fbclid=IwAR3aj1FauKd2tAkH7isI36VCMZMFHrWIZhR-Ci8t8v0SA1au7IbLC6MOPQI)

Dubatti, J. (2002). Teatro, resistencia y resiliencia. En J. Dubatti, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, pp. 123-139. Buenos Aires, Argentina: Editorial Atuel.

Dubatti J, *El convivio teatral: Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires, Ateus, 2003.

Dubatti, J. (2011). El teatro como acontecimiento. En N. Palma (Ed.), *Introducción a los Estudios Teatrales*, pp. 35-58. Ciudad de México, México: Ediciones Godot.

Dubatti, J. (2014) "*El artista investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la praxis teatral*", en *Filosofía del Teatro III*, Buenos Aires, Atuel, pp.79-90;109-117.

Dubatti, J. Convivio y Tecnovivio: El teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 9 Ene. 2015: pp. 44-54. (Online) Disponible en: [http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9\\_5.pdf](http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_5.pdf)

Fischer-Lichte, E. (2011) "*Aclaraciones de conceptos*", en *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, pp.47-76.

Finzi, A. (Abril de 2010). Conversación sobre las narrativas del teatro. *Cuadernos de Picadero* (19), 11-16.

García García, L. I. (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* (Número 2. ISSN 2172-9506), 158-185.

Gutierrez, M, F. (2021). *Universidad de Belgrano*. Centro de estudios Económicos e Históricos sobre el Desarrollo (CEEDH). Revista número 9, año 6.

Gurevich, A. (2021). La vida digital. Intersubjetividad en tiempos de plataformas sociales. Argentina: Futuribles.

Gusman, M. (2020). *Artishock*. El rol del arte en tiempos de pandemia. Barcelona. Recuperado <https://artishockrevista.com/2020/04/29/el-rol-del-arte-en-tiempos-de-pandemia/>

Hermenegildo, A. (1999). Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina. *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo* (págs. 77-92). Murcia: Universidad de Murcia.

Kartun, M. (2001). *Escritos. Mauricio Kartun. 1975>2001*. Bs. As.: Ed. Libros del Rojas, UBA.

Kartun, M. (2013). Poética de la cosa. Dramaturgia creativa para títeres y objetos. Córdoba: Programa de Capacitación en Artes Escénicas de la Municipalidad de Córdoba.

Lazzetta, O. (2020). El contexto social y político de la pandemia. Ciclo virtual *Extendiendo vínculos: Conversatorio sobre teatro en pandemia*. Del 7 de mayo al 4 de junio de 2020. Secretaría de Extensión Universitaria. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional de Rosario. Disponible en: [https://drive.google.com/file/d/1hT5gtF1keomUiV9OLVbUwACus1Iy50pn/view?fbclid=IwAR1-pQKnWDnWIV8aOHWYCV8y6IMYImXnETbvlp\\_gJHXHwmXSjDfbSudKrx4](https://drive.google.com/file/d/1hT5gtF1keomUiV9OLVbUwACus1Iy50pn/view?fbclid=IwAR1-pQKnWDnWIV8aOHWYCV8y6IMYImXnETbvlp_gJHXHwmXSjDfbSudKrx4)

Maccari, B., & Montiel, P. (2012) *Gestión cultural para el desarrollo. Nociones, políticas y experiencias en América Latina*. Buenos Aires, Ariel.

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

Naugrette, C. (2004). *Estética del teatro*. Bs. As.: Ediciones Artes del Sur. 2014 44.

Novak, I. "El teatro se construye en la presencia, lo demás es una especie de paliativo". El Litoral. 2020. 9 Mayo 2020 [https://www.ellitoral.com/index.php/id\\_um/235745-el-teatro-se-constituye-en-la-presencia-lo-demas-es-una-especie-de-paliativo-las-artes-escenicas-y-el-confiamiento-por-la-pandemia-escenarios-amp-sociedad.html?fbclid=IwAR2PuPpFteMIT0YC3RAAga6kYBBR0JOIN8F-0M9zZHk9mIG2cQM4rHLDC\\_4](https://www.ellitoral.com/index.php/id_um/235745-el-teatro-se-constituye-en-la-presencia-lo-demas-es-una-especie-de-paliativo-las-artes-escenicas-y-el-confiamiento-por-la-pandemia-escenarios-amp-sociedad.html?fbclid=IwAR2PuPpFteMIT0YC3RAAga6kYBBR0JOIN8F-0M9zZHk9mIG2cQM4rHLDC_4).

Nuñez, M. (2020). Pensar en el teatro ante la pandemia. Ciclo virtual *Extendiendo vínculos: Conversatorio sobre teatro en pandemia*. Del 7 de mayo al 4 de junio de 2020. Secretaría de Extensión Universitaria. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional de Rosario. Disponible

en [https://drive.google.com/file/d/1D7Czo4\\_yuGWWKWBW8Pjdojj0ROyEt\\_BZ/view?fbclid=IwAR0Lfoaxa\\_O\\_Z2GepR29y1A20xyXO3q6gxPNA5Hzg6vpriiNMDOuKXIOVI8](https://drive.google.com/file/d/1D7Czo4_yuGWWKWBW8Pjdojj0ROyEt_BZ/view?fbclid=IwAR0Lfoaxa_O_Z2GepR29y1A20xyXO3q6gxPNA5Hzg6vpriiNMDOuKXIOVI8)

Pavis, P. (2018). *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, pp.21-25;201-221; 377-397; 425-451.

Pérez Bowie, J. A. (2004). *Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial*. Arbor, Vol 177(No 699/700), 573-594.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Bs. As.: Ed. Manantial.

Ruiz Carmona, C., Pereira Campos, M. (2021). Título. *L'Atalante*. Revista de estudios cinematográficos, 32, 177-192.

Saitta, C. (2014). *Artículos. Música, cine, pedagogía, entre otros*. Michoacán: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras.

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

San Honorio, R. (2020). *Plataformas, teatro y pandemia*. Argentina: Recuperado de página web de Argentores. <https://argentores.org.ar/plataformas-teatro-y-pandemia/>

Santagada, M. (2019). El actor en la realidad virtual. Artes escénicas, tecnología y aportes sobre teoría de actuación. Argentina: Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Recuperado file:///C:/Users/pgiul/Desktop/PROYECTO%20TESIS/Tesis%20Paoletta.pdf

Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. Bs. As.: Ed. Atuel.

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

Sosa, C. H. (2007). Modalidades y funciones del metateatro en El Círculo de Tiza Caucasiense de Bertolt Brecht. *Cuadernos FHyCS-UNJu* (33), 89-103.

Ure, A. (2012) "El ensayo teatral, campo crítico (1) (2)", en *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires. Ed. Norma, pp 63-102.

*Nota: Puerta Escénica hizo pequeños ajustes al discurso expuesto por Jorge Dubatti vía online, para la versión escrita. Para ver el video completo. visita el siguiente link <https://www.facebook.com/157340437197/videos/3001460949889879>*

