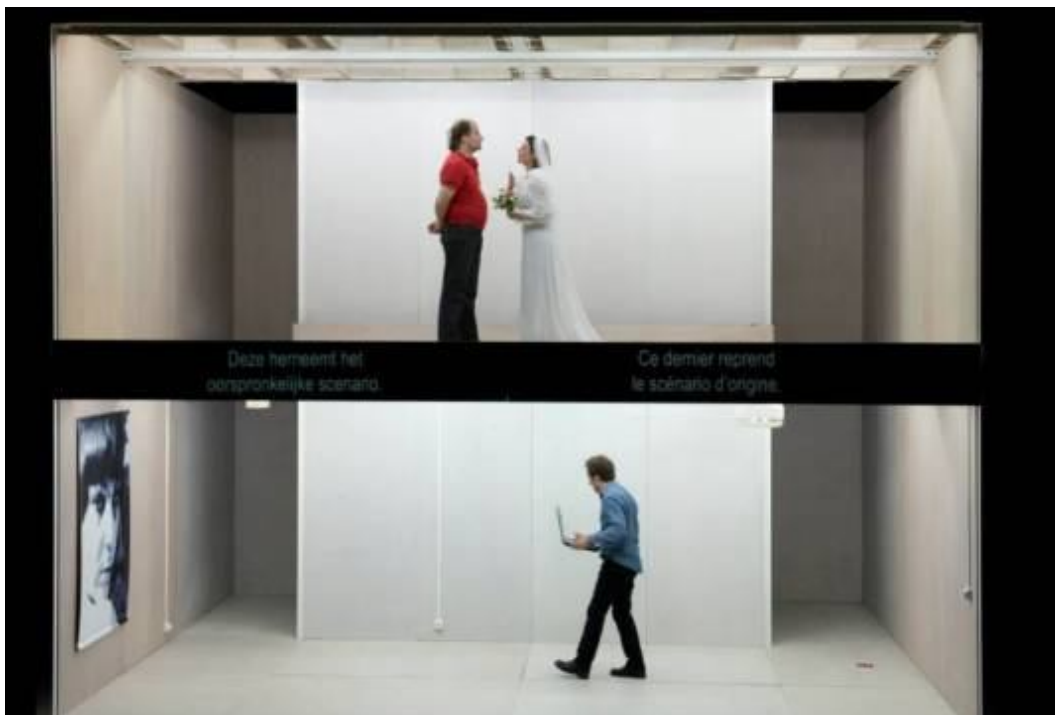


Introducción: Intercambios y confluencias entre el teatro y el audiovisual contemporáneo.

por Jorge Sala*



Cineastas (2013) de Mariano Pensotti

A mediados de los sesenta Susan Sontag escribió: “la historia del cine se encara a menudo como la historia de su emancipación de los modelos teatrales” (1966: 362). Con el estilo polémico característico en sus textos, Sontag debatía contra toda una corriente de pensamiento arraigada que asumía casi como un imperativo colocar una barrera infranqueable entre estas prácticas. Una barrera convertida rápidamente en menosprecio, pero más que nada, acompañada por cierto desconocimiento sobre el rol desempeñado por el intercambio disciplinar entre dos campos artísticos que no dejaron de intersectarse a lo largo de su historia en común.

Podrían enunciarse algunos ejemplos que enfatizaron este deseo de radical distancia entre las artes construido especialmente desde la reflexión sobre cine. Las ideas de Robert Bresson vertidas en sus *Notas sobre el cinematógrafo* estableciendo una querrela abierta cuyo objetivo era vilipendiar la “terrible costumbre del teatro” (Bresson, 1975: 12) en el sonoro; o bien la acusación rastreada en un sinnúmero de críticas periodísticas, las que, valiéndose de formulas al uso, atacaban a determinada obra por pecar de “exceso de teatralidad” o, peor aún, por ser “teatro filmado” como si el reconocimiento de un parentesco fuera en desmedro de su calidad artística o incluso de su pertenencia al propio ámbito del cine.

Pese a la resistencia de un sector (cuya cine-*filia* parece asentarse sintomáticamente en una *fobia* hacia los escenarios), el desarrollo de la práctica fílmica apuntó a construir un camino contrario. Más allá de algunos intentos históricamente situados en los que prevaleció un reclamo por la pureza del medio —o por lo menos por la demanda de su autonomía frente a otras artes consideradas “mayores”— el cine ha demostrado una relación fructífera con los espectáculos de su tiempo. Y no solamente eso: a través de la comunicación entablada con lo teatral en muchos casos pudo consolidar sus propias cualidades diferenciales. Basta pensar en las películas de Jean Renoir —de *Las reglas del juego* (*La règle du jeu*, 1938) a *La carroza de oro* (*Le carrosse d'or*, 1952)— o en la obra de Dreyer para constatar el lugar protagónico que lo escénico (como tema o bien como dispositivo) tuvo en el despliegue de unas poéticas personales. A su vez podrían mencionarse las trayectorias de otros realizadores más abiertamente reconocidos como teatrales y cuya obra ocupa un lugar fundamental dentro del canon de la mayor parte de los críticos e historiadores cinematográficos. De Gregory La Cava a George Cukor; o de Sacha Guitry a Busby Berkeley, las estrategias narrativas y audiovisuales implementadas por estos cineastas tomaron prestado o bien

compartieron (debido a que el contacto no fue siempre vertical) varios recursos con los escenarios de su época para poder perfilar así un lugar singular.

Varias películas de Alfred Hitchcock permiten recuperar un caso quizás extremo pero al mismo tiempo gráfico en cuanto a las implicancias técnicas y estéticas que tuvieron estos intercambios. Algunas innovaciones implementadas por este director —no casualmente un autor al que ningún crítico se atrevería a achacarle el mote de “teatral”— estuvieron emparentadas con esta disciplina. El uso sistemático de planos secuencia en *La sogá* (*The Rope*, 1948) como forma de inscripción de la triple unidad aristotélica en la pantalla, la implementación del falso *flashback* en *Pánico en la escena* (*Stage Fright*, 1950) o la experimentación con el 3D en *La llamada fatal* (*Dial M for Murder*, 1954) fueron recursos indiscutiblemente ligados al cine que, no obstante, no dejaron de aceptar explícitamente una filiación.

La conexión existente entre el teatro y el cine clásico emerge como un dato de fácil constatación no solo al observar los temas compartidos. Hay una relación fundante, visible sobre todo a partir de la introducción del sonido en las películas, entre la organización del escenario de caja a la italiana y el encierro en los estudios que predominó en muchos films de la época. De acuerdo a lo señalado por Jacques Aumont, “cuando el cine deviene institución dedicada al espectáculo y a la ficción produciendo films de acontecimientos encadenados, el punto se fija de antemano con rigidez” (2013: 28-29). Es esta determinación del espacio la que recuerda a la disposición de los actores en un escenario teatral convencional. Aún cuando puede ser manipulada a partir de la gradación escalar o a través del uso del primer plano, la organización del estudio a la manera de un cubo reconoce sin rodeos esta cercanía.

El ingreso en la modernidad no hizo sino demarcar nuevos rumbos para esta relación. En este sentido, no casualmente el final del cine clásico de Hollywood

estuvo en parte asociado a la introducción de nuevas técnicas de actuación (por la vía del Actor's Studio) y por la importancia que adquirieron los nombres de Arthur Miller y Tennessee Williams. Por su parte, el “método” de Strasberg alcanzó una honda expansiva global que logró insertarse en otros países y que, al mismo tiempo que renovó el plantel de figuras estelares bajo una nueva concepción de la interpretación, colaboró en la trayectoria de algunos directores como Elia Kazan o John Cassavettes.

Tampoco los “nuevos cines” europeos escaparon al influjo de lo teatral para la consolidación de sus propias estrategias audiovisuales. Ya en 1960, Bernard Dort reflexionaba, desde las páginas de *Cahiers du Cinéma*, sobre las posibilidades de un “cine brechtiano” (Dort, 1986 [1960]) anticipando una asociación que en los años sucesivos cobraría una fuerza inusitada. Un encuentro al que cineastas como Jacques Rivette e incluso Jean-Luc Godard —recuérdese, por ejemplo, la famosa escena del plano-contraplano entre el escenario y la platea, pautada por los cortes sonoros en *El desprecio (Le Mépris, 1963)*— apelarían en sus ficciones. Tampoco escapan a esta lógica las propuestas autorales de Fassbinder y su reinterpretación del distanciamiento¹; de Syberberg sumando a este efecto un trabajo de puesta en escena fílmica que busca recrear la noción de *Gesamtkunstwerk* wagneriana; la trayectoria de Federico Fellini, absorbiendo la tradición espectacular popular, desde el circo al music-hall y la fotonovela; e incluso la obra de Ingmar Bergman, vinculada al teatro de cámara nórdico (particularmente Strindberg) y a su propia figura de artista intermedial capaz de transitar por el cine, el teatro y la ópera sin solución de continuidad (Törnqvist, 1995). En Inglaterra, el *Free cinema* aparecerá indudablemente asociado a la intervención de los *Angry young men* (Osborne, Pinter, entre otros), dramaturgos paralelamente convertidos en guionistas y que fueron los responsables de la construcción de

¹ Sobre la relación del cineasta alemán con el teatro de Bertolt Brecht puede consultarse el artículo de H-B. Moeller: “The Marriage of Maria Braun. Verónica Voss. Lola. Fassbinder's use of Brechtian aesthetics”, *Jump Cut*, N° 35, April 1990, pp. 102-107.

nuevos temas y nuevas formas de encararlos tanto en los escenarios como en las pantallas. En definitiva, “la modernidad establecerá un desplazamiento de la visión monolítica y convencional de la teatralidad al conformar un trabajo específico sobre la puesta en escena del cuerpo y sobre la representación” (Font, 2003: 143-144).

Contra la creencia asentada acerca de una efectiva autonomía del cine con relación a otras prácticas a partir de su ingreso a la modernidad, la multiplicidad de líneas que las películas y los directores establecieron prueba la rearticulación de un vínculo que, como en el pasado, presenta diversas aristas. La respuesta brindada por Christian Metz a esta idea de emancipación (o de negación) de lo teatral provista por algunos de sus exégetas aporta una cuota de lucidez al respecto. Dice Metz: “deberíamos preguntarnos, de qué teatro y de qué cine estamos hablando (...) Si es cierto que el cine moderno se ha liberado en buena medida de todo esto, lo ha hecho escapándose del *teatro de bulevar*, no del teatro a secas” (2002 [1966]: 211-212).

La perspectiva en las cinematografías de América Latina no es muy diferente en sus reminiscencias continuas a los escenarios; a su vez, estas presentan rasgos específicos ligados al desarrollo de unas tradiciones locales de alto impacto. Los primeros años del sonoro no alcanzarían a captarse de manera compleja sin prestar atención a sus vasos comunicantes con el sainete y las comedias de los años treinta (en Argentina), con el teatro de carpa y su *troupe* de actores populares en los films mexicanos —véase, por ejemplo, una película como *Águila o sol* (Arcady Boytler, 1937), una de las primeras incursiones de Cantinflas en la pantalla interpretando a un cómico de la legua junto a Manuel Medel— o con la *chanchada* en Brasil y su relación con los espectáculos de revistas o con aquellos géneros “menores” provenientes de su rica tradición espectacular.

También los “nuevos cines” latinoamericanos manifestaron un pacto existencial con las teatralidades vigentes en el momento de su plena efervescencia. En el caso argentino, este proceso de transformaciones se vivenciará como un movimiento en paralelo que afectará a ambas disciplinas por igual. Con una intensidad mayor a medida que avance los sesenta, el Nuevo Cine Argentino no solamente dialogará con el teatro emergente sino que a su vez invertirá la carga aportando al teatro más experimental todo un conjunto de procedimientos que este campo no tardaría en recoger. Sobre el final de la década, muchas de las expresiones artísticamente más radicales se encargarían de dinamitar los límites entre las distintas disciplinas. En este sentido, las películas de Alberto Fischerman —*The Players versus Ángeles caídos* (1969) y *La pieza de Franz* (1973)—, *Tiro de gracia* (Ricardo Becher, 1969) o *Mosaico* (Néstor Paternostro, 1970) se postulan desde un alto grado de indiscernibilidad que impide reconocer las fronteras entre film y happening, interpretación e improvisación, narración y acumulación de fragmentos y, en definitiva, realidad y ficción. Otro tanto equivale para el caso de *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968), una de las obras claves de la renovación del cine chileno, justamente basado en una pieza teatral de Alejandro Sieveking. En el trabajo de este director y en el de otros cineastas de ese país puede comprobarse el rol ocupado por las tendencias teatrales experimentales vigentes en esos años, las que colaboraron en la consolidación de un ámbito específico que hasta entonces aparecía como espasmódico.

El *Cinema Novo* brasileño, el movimiento modernizador más importante surgido en la región junto con el cine cubano postrevolucionario, presentó también una suerte de imantación con las innovaciones teatrales gestadas en paralelo. Dialogando con el “teatro oficina”, con las formulaciones de Augusto Boal y recogiendo también la rica tradición escénica precedente, este encuentro supuso una comunidad entre pares. Por otro lado, la estética de un director como Glauber Rocha, principal referente del *Cinema Novo*, se encuentra

atravesada no solamente por procedimientos cercanos al distanciamiento brechtiano sino también por un contacto con las formas espectaculares provenientes del *candomblé* y la *capoeira* —*Barravento* (1961)—. Enfocado particularmente en la obra de este directo-faro de la renovación, Ismail Xavier analizó la relación que su obra mantiene con una teatralidad de características múltiples al momento de construir sus alegorías en la pantalla.²

Esta enumeración incompleta por distintos momentos de la historia de este entrecruzamiento no tuvo otra motivación que la de polemizar con la idea de emancipación como rasgo definitorio del cine enunciada al principio. La remanida autonomía de este medio, su deseo de distancia respecto del teatro —una disciplina que no siempre, como pudo verse, jugó el papel de “hermana mayor”— se da de bruces frente a la realidad de unos campos artísticos que se unieron y separaron a lo largo de todo el siglo con total normalidad y prácticamente sin ningún tipo de pedido de permiso o de disculpas. En este sentido, contra la búsqueda idealista de la *pureza del cine* (un discurso articulado como contraofensiva justamente en los momentos de emergencia de la hibridación como rasgo dominante) es necesario tomar partido, como quería André Bazin en un texto temprano pero ciertamente actual, “a favor de un cine impuro” (1990 [1954]: 101-128). Lejos de menguar en su potencialidad artística, las películas se enriquecieron no pocas veces con este contacto. En síntesis, en su práctica concreta nunca abandonaron del todo aquella “voracidad intertextual”³ originaria que otorgó a las imágenes en movimiento el atributo de nutrirse de las más diversas expresiones, tanto pretéritas como contemporáneas. Al mismo tiempo que las introyectó (en el sentido

² Un recorrido pormenorizado alrededor de este vínculo figura en el artículo de Xavier “Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha”, disponible en <http://ideas.revues.org/1486> (último acceso: 20/08/2016)

³ El término proviene de un análisis de Miriam Hansen (1991) sobre el cine de los primeros tiempos. Allí su autora observa cómo el cine configuró inicialmente sus mecanismos narrativos y espectaculares retomando múltiples prácticas precedentes y cómo estas estuvieron asociados también a sus condiciones de exhibición, puesto que el naciente medio compartió en un principio los mismos ámbitos que otras experiencias de entretenimiento popular.

psicoanalítico del término) para configurar sus propios mecanismos, se sirvió de ellas a la manera de un espejo (deformante o, más exactamente, como si se tratara de un reflejo “distanciado”) a través del cual meditar sobre sus cualidades específicas. Por lo tanto, “más que la aportación nada desdeñable de la puesta en escena y la interpretación, el teatro ha ofrecido al cine la posibilidad de reflexionar sobre la auténtica naturaleza del mundo, y le ha hecho cobrar conciencia de sus propios retos estéticos” (Tesson, 2012: 4-5).

Al igual que el siglo XX no podría concebirse sin el inevitable influjo de las imágenes cinematográficas —y más adelante, de aquellas provenientes de las nuevas tecnologías audiovisuales— tampoco cabría ignorar que esta época vislumbró en paralelo la mayor renovación escénica en un teatro que ya para ese entonces contaba con una larga mayoría de edad a cuestas. Entonces, mientras el cine experimentó en unos pocos años una serie de transformaciones vertiginosas, el teatro vio surgir un conjunto de tendencias — desde Stanislavski y Meyerhold a Grotowski y el *happening*, sin olvidar el protagonismo adquirido por figuras señeras como Artaud y el ya nombrado Brecht— cuyas derivaciones resuenan aún en la actualidad. Además, de acuerdo con los planteos de Alain Badiou, “una de las grandezas del siglo consistió en consagrarse a pensar la relación, a menudo oscura en un principio, entre violencia real y semblante, entre rostro y máscara, entre desnudez y travestismo” (2005: 69). Dentro de este panorama y asumiendo que una de las características que las prácticas artísticas pusieron de manifiesto conforme avanzaron las décadas estuvo inclinada hacia la continua difuminación de los límites disciplinares, la estrechez de los cruces se tornaría cada vez más evidente. Siguiendo el recorrido propuesto por Óscar Cornago Bernal

en el siglo XX cada arte ha tratado de ser *otro*, la poesía quiere hacerse realidad escénica y el teatro espacio para la música; la palabra ser sonido y el sonido grafía; la danza sueña con ser drama y el drama con devenir narrativa; la pintura

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

se pone en escena por medio de las instalaciones y el cine quiere ser pintura en movimiento (Cornago Bernal, 2005: 11)

Magnificado por el triunfo de la “sociedad del espectáculo” pero al mismo tiempo pretendiendo confrontar con este dominio, el cruce entre los escenarios y las pantallas formuló una suerte de *sociedad* (esto es: una alianza de pares) en la que el *espectáculo* (y no solamente —como suele creerse— los temas trasvasados de un medio al otro) fue esencial como punto de intersección que permitió develar sus mecanismos adocenados en uno y otro campo simultáneamente.



Floresta, (Rafael Spregelburd y Javier Olivera, 2007) Fotografía: Adrián Salgueiro

Los diferentes escritos que componen el presente dossier comparten al mismo tiempo una perspectiva cercana y una disparidad de enfoques. Todos ellos exponen, por distintas vías, la productividad actual de las relaciones del cine (o más ampliamente, del audiovisual) con algunas experiencias teatrales

contemporáneas. Un común denominador que recorre todos los textos refiere al corpus de trabajo seleccionado: las obras analizadas en estos ensayos no pretenden escamotear su apuesta intermedial; por el contrario: la exhibición de este vínculo resulta fundante dentro de sus estrategias narrativas y de puesta en escena. Partiendo de indagaciones puntuales estos trabajos apuntan a exponer la riqueza de un panorama que no se agota en los casos estudiados, sino que deja entrever otras aristas que permitirán continuar reflexionando alrededor de estos temas.



Fotografía de la puesta en escena de *La extravagancia* (Rafael Spregelburd), versión dirigida por Diego Sabanés, Madrid, 2012.

El armado de esta sección monográfica dentro de *Imagofagia* busca unificar una serie de trabajos que han venido realizándose dentro del área de los estudios sobre cine y teatro rompiendo con una lógica que aún hoy los asume en reiteradas ocasiones como lugares estancos. Uno de los objetivos de reunir diversas voces nació del deseo de construir un estado de situación acerca de

las discusiones sobre estos temas. Mientras otros países poseen una tradición consolidada de antecedentes dedicados a explorar los vínculos interdisciplinarios, esto aparece (por lo menos en Argentina) como un trabajo en

ciernes, más allá de que en los últimos años han aparecido varias pesquisas que desembocaron en un conjunto de tesis doctorales.⁴ El dossier pretende, por lo tanto, presentar algunas investigaciones generadas en el país poniéndolas en paralelo a las contribuciones de autores como Óscar Cornago o José Antonio Pérez Bowie que han estado transitando estos problemas por más de una década (algo que los sitúa como puntos de referencia para los estudios locales) y situándolas, en simultáneo con otras contribuciones procedentes de Chile y Brasil.

Cornago inaugura el itinerario crítico con su ensayo “El concepto de dispositivo en la obra de Harum Farocki e Hito Steyerl. Un acercamiento desde la teoría escénica”. Disponiendo un conjunto actualizado de herramientas teóricas, el autor construye en primera instancia un recorrido que apunta a problematizar desde la estética, la filosofía y la política esta noción. Retomando ideas de la filosofía de la tecnología de Vilém Flusser y de otras extraídas del último tramo de la obra de Foucault y de los aportes que hicieron figuras como Deleuze y Agamben, el dispositivo permite ahondar en el estudio de las formas de construcción de las obras, en su organización material y a la vez en sus condiciones económicas. A partir de este término clave, Cornago analiza las creaciones de Farocki y Steyerl. Ambos artistas otorgan un lugar preponderante, al igual que lo que sucede en ciertas expresiones teatrales contemporáneas, a la exhibición de la factura material mostrando también la red de relaciones que determinan la existencia de algunos objetos y prácticas, desde el NAPALM a las bienales de arte o las imágenes publicitarias. De esta

⁴ Un trabajo pionero fue la tesis doctoral de Alicia Aisemberg titulada “El sistema misceláneo de representación en los géneros populares: sainete y cine sonoro argentinos”. Asimismo, más recientemente pueden mencionarse otros casos: la investigación desarrollada por Jimena Trombetta sobre la representación teatral y cinematográfica de Eva Perón; la tesis de María Aimaretti dedicada a establecer un análisis comparado entre las producciones del Grupo Ukamau y el Teatro de los Andes de Bolivia, los estudios de María Fernanda Pinta (2013) sobre lo que denomina “teatro expandido” en el marco del Instituto Di Tella; las relaciones postuladas por Carolina Soria entre el teatro postdramático local y ciertas zonas del cine contemporáneo argentino; e incluso mi propio estudio sobre los vínculos entre el teatro y el cine modernos en Buenos Aires durante la “larga década” del sesenta.

manera, al poner el acento en los dispositivos es factible develar los mecanismos de poder ocultos y que, sin embargo, determinan en todo sentido la posición de los sujetos espectadores/consumidores.



Hito Steyerl

Como parte de sus indagaciones actuales enfocadas en los modos de construcción de la biografía fílmica, José Antonio Pérez Bowie examina en su artículo “Teatralidad y reflexividad en el cine biográfico. En torno a *Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean-Louis Comolli, 2002)” un interesante cruce entre el teatro y el audiovisual, en este caso en un documental de ensayo. El texto avanza en principio sobre una serie de categorías de análisis alrededor del *biopic*. En función de estos criterios el artículo se detiene a observar los mecanismos de los que se vale Jean-Louis Comolli —sobre todo a partir de la incorporación que su film hace de una puesta teatral ensayada por el elenco catalán *Els Joglars*— para establecer un distanciamiento reflexivo que da cuenta de las dificultades de reconstrucción de la historia del líder anarquista. A su vez, Pérez Bowie muestra cómo el uso de algunos procedimientos de raigambre brechtiana funcionan en este documental para

poner en cuestión el pretendido estatuto de objetividad de lo biográfico e incluso para problematizar el lugar del cine como medio de (re)construcción de la memoria histórica.

Como se mencionó anteriormente, Carolina Soria forma parte de la nueva camada de investigadores argentinos interesados en estudiar los cruces disciplinares entre el teatro y el audiovisual. En sintonía con estas preocupaciones, Soria propone en “Ciclo ‘200 años’: el encuentro del teatro y el cine en la televisión argentina” revisar un conjunto de telefilms unitarios producidos por la Televisión Pública. La clave de esta confluencia partió de la reunión de un cineasta y un teatrista trabajando en colaboración en la construcción de las distintas entregas. El artículo, más allá de desplegar una cartografía analítica acerca de las características de cada una de las emisiones de un ciclo al que Soria define como la “piedra fundacional” de la renovación televisiva desde mediados de los 2000, expone de qué manera este intercambio entre artistas produjo un espacio de experimentación productiva plasmado en las obras. En la última parte del texto, en la que se describe la trayectoria de estos telefilms queda expuesto el grado de intermedialidad alcanzado por estos trabajos al punto que estos pudieron traspasar el pequeño marco de la pantalla televisiva para presentarse en distintos festivales cinematográficos.

En “Una tarea ambiciosa. Teatro, cine y narración según Mariano Pensotti” María Fernanda Pinta efectúa un trayecto inverso (aunque no por ello contrario o antagónico) al de los restantes artículos que integran el dossier. A partir del estudio de los espectáculos teatrales de Mariano Pensotti —*Cineastas, El pasado es un animal grotesco* y *Cuando vuelva a casa voy a ser otro*— la autora observa el modo en que en ellos se evidencia un particular interés por mixturar procedimientos y temáticas del cine y de la novela decimonónica para configurar “un diálogo a tres voces”. Desde estos cruces, las puestas de Pensotti plantean una serie de problemas comunes: los límites difusos entre

realidad y representación; la espectacularidad de los dispositivos escénicos que busca articular teatralmente algunos procedimientos cinematográficos (la pantalla partida, la multiplicidad de planos, la idea de montaje); el uso de la voz en off, que permite unir en un mismo centro lo teatral, lo cinematográfico y la narración omnisciente típica de la novela clásica. A Pinta le interesa remarcar, más allá de las coincidencias posibles, la actualidad de este tipo de espectáculos que al romper con las barreras disciplinares lo que buscan es repensar al propio teatro, mostrando las potencialidades provocadas por estos acercamientos. De este modo su ensayo se ubica en consonancia con los anteriores exhibiendo que, más que la “influencia” de un campo sobre otro (u otros) en estos intercambios prima una horizontalidad que niega todo posible lazo parasitario.

El ensayo de Maira Angélica Pandolfi “Diálogos com a picaresca espanhola no teatro e no cinema brasileiros: o caso de Ariano Suassuna e seu *Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000)” estudia el trasvase de una obra dramática a la pantalla. En este sentido, se aleja parcialmente de los restantes casos reunidos en el monográfico. Sin embargo, comparte con los demás artículos la voluntad de situar al cine y a su relación con otras prácticas culturales en un marco de complejidad. Pandolfi analiza la apropiación de la figura del “pícaro” proveniente de la literatura clásica española —cuyo ejemplo más antiguo se remonta al *Lazarillo de Tormes*— para observar el modo en que este personaje transitó por distintas fases hasta desembocar en su apropiación por parte de la cultura del Brasil. Valiéndose de un análisis fundamentalmente de tipo genético e histórico, el trabajo reconstruye una genealogía que va desde su origen hispano, su arribo a la literatura brasileña y su apropiación por parte de Ariano Suassuna a finales de los años cincuenta. En este camino, Pandolfi puntualiza los rasgos diferenciales que el pícaro local presenta con relación a sus antecesores. El éxito de esta pieza en los escenarios y en las diferentes versiones televisivas indujeron a su traslado a la pantalla grande de la mano de un elenco de reconocidas figuras: Fernanda Montenegro, Matheus

Nachtergaele, Selton Mello, entre otras. El ensayo observa cómo, en sus distintos pasajes —del teatro a la televisión y finalmente al cine— el pícaro va adquiriendo distintas acentuaciones que van de lo folclórico, a la exasperación de la comicidad y, en última instancia, a la adopción de un tono burlesco en el film dirigido por Guel Arraes.

Finalmente, el investigador chileno Pablo Corro Penjean explora en “Ignacio Agüero, documentalista: Un ‘film-actor’ en el cine de Raúl Ruiz” la incidencia que tuvo la presencia del cineasta Ignacio Agüero en algunas películas y telefilms dirigidos por Raúl Ruiz. El artículo analiza cómo se produce en la obra del cineasta chileno un trabajo alrededor del distanciamiento que pretende instalar un marco reflexivo más que empático de acercamiento a sus propuestas. Para ello, la intervención de Agüero, no solamente de su cuerpo o voz sino también de su propia biografía y trayectoria como cineasta, funcionan brindando pistas de lectura acerca de los films de Ruiz. A su vez, el entrecruzamiento de estas dos figuras le permiten al autor establecer algunos puntos de contacto entre ambos directores y ver de qué manera la presencia de este actor/personaje/artista, de su intervención en pantalla o bien de la activación de una voz susurrante, operan como un gesto autoconsciente que remite al propio universo del responsable de *El realismo socialista* (1973).

Uno de los argumentos esgrimidos con mayor asiduidad por quienes denostaron la participación de lo teatral en el universo de las producciones audiovisuales —o bien por aquellos que despreciaron directamente las prácticas escénicas— estuvo asociado al supuesto realismo inherente a las imágenes pertenecientes a dichos medios frente al carácter *falso* y por lo tanto *irreal* de cualquier espectáculo teatral. Se trata, como recuerda Pérez Bowie, de un concepto que “ha sido invocado a menudo en tales debates hasta el punto de convertirse en un recurrente caballo de batalla” (2004:578). Ahora bien, es de esperarse que en un momento como el actual en el cual el realismo como estrategia ha perdido terreno en función de la centralidad adquirida por

unas tendencias en las que prima lo artificioso o la problematización misma de la noción de realidad, la conexión entre el teatro y el cine adquiera una renovada vitalidad. Estos temas atraviesan la totalidad de los ensayos, otorgándoles cierto común denominador alrededor de este tema espinoso. Según Charles Tesson “el teatro ha acudido en ayuda del cine no para separar lo verdadero de lo falso, entre estudio y realidad exterior, sino para sembrar la duda sobre el realismo cinematográfico, igualmente ilusorio, visto así a la luz del teatro, ya que lo único que cambia de un medio de expresión a otro es la norma de convención admitida” (2012 [2007]: 44). En otro sentido, si la exasperación del realismo (y su captación mass-mediática) condujo al surgimiento de un “culto de lo banal” (Jost, 2013) expresado en el predominio del *universo reality* en los discursos audiovisuales, la renovada alianza del cine con el teatro vendrá a poner en entredicho este estado de situación considerado por muchos como normal o inevitable.

Según lo que puede desprenderse de esta breve descripción de los textos, uno de los objetivos es presentar un panorama articulado alrededor de una diversidad de focos de interés: desde nociones teóricas complejas al análisis de convergencias intermediales en la televisión o el teatro; desde el lugar del actor a las reescrituras fílmicas de obras dramáticas (en las que se prueba, una vez más, la actualidad de la “voracidad intertextual” del cine). Si el objetivo de la reunión de estos trabajos fue la de contrariar —una vez más— la obstinación del sector que defiende la emancipación o una delimitación preclara de las diversas disciplinas, los artículos mostraron que esto es ya una batalla ganada en la práctica y que poco a poco se está logrando otro tanto en el terreno de la teoría.

Bibliografía

Abuín González, Anxo (2012) *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*, Madrid, Cátedra.

Aumont, Jacques (2013) *El cine y la puesta en escena*, Buenos Aires: Colihue

Bazin, André (1990 [1954]) *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp

- Bresson, Robert (1975) *Notas sobre el cinematógrafo*, México: ERA.
- Cornago Bernal, Óscar (2001) "Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad", en José Romera Castillo (ed.) *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, pp. 549-559.
- (2005) *Resistir en la era de los medios. Estrategias preformativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Dort, Bernard (1986 [1960]) "Towards a Brechtian Criticism of Cinema", en Jim Hillier (Ed.) *Cahiers du Cinéma 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, pp. 236-247.
- Font, Domènec (2003) *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, Barcelona: Paidós.
- Hansen, Miriam (1991) *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Londres, Cambridge Mass. y Harvard University Press.
- Jost, François (2013) *El culto de lo banal. De Duchamp a los Reality Shows*, Buenos Aires, Librería.
- Metz, Christian (2002 [1966]) "El cine moderno y la narratividad", en *Ensayos sobre la significación en el cine 1 (1964-1968)*, Barcelona, Paidós, pp. 207-244
- Pérez Bowie, José Antonio (2004) "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial", en *Arbor*, CLXXVII, 699-700, Marzo-Abril: pp. 573-594.
- Pinta, María Fernanda (2013) *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*, Buenos Aires, Biblos.
- Sontag, Susan (1966) "Film and Theater", en *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, N° 1, Autumn, pp. 24-37. (Hay traducción en español en *Estilos radicales*, Barcelona, Muchnick, 1984)
- Törnqvist, Evil (1995) *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

* Jorge Sala es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Jefe de trabajos prácticos de las materias *Historia del cine universal* (UBA) y *Estudios Curatoriales I* (UNA). En la actualidad se encuentra desarrollando una investigación sobre los intercambios teatrales y cinematográficos durante la postdictadura argentina (1984-1994) gracias a una Beca Postdoctoral otorgada por el CONICET. Integra el Grupo ClyNE y el GETEA. Primer Premio en el III Concurso de ensayos cinematográficos "Domingo Di Núbila" organizado por el Festival Internacional de Mar del Plata y ASAECA. E-mail: jorgesala82@hotmail.com