

# MÍNIMO TEATRAL

Irina Garbatzky y  
María Fernanda Pinta (ed.)

tt

**[www.edlibretto.com.ar](http://www.edlibretto.com.ar)**

Mínimo teatral

María Fernanda Pinta [et al.] ; compilado por María Fernanda Pinta ; Irina Garbatzky. - 1a ed.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Libretto, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-47048-6-3

1. Teatro Experimental.

I. Pinta, María Fernanda, comp. II. Garbatzky, Irina, comp.

CDD 792.022

Edición: Matías Luque | Marcos Perearnau

Diseño editorial: Tomás Fadel

# ÍNDICE

- 5 PASAJES: DE LA EXHIBICIÓN AL LIBRO, por Irina Garbatzky y María Fernanda Pinta
- I. TEATRALIDAD:  
CAJA DE RESONANCIA
- 13 Michael Fried y las paradojas del espectador inexistente, por Rodolfo Biscia
- II. ESCALAS E INTENSIDADES
- 51 Lamborghini y Sade en los *petits théâtres* de Omar Serra y Matías Martínez, por Cristian Molina
- 82 Una poética de lo mínimo. Apuntes sobre la dramaturgia de Santiago Loza, por Julieta Yelin
- III. DEVENIR CLOWN
- 105 Como si no pasara nada. Del clown al trazo en las Historietas obvias, de Batato Barea, por Irina Garbatzky

130 Mascaradas, muecas y  
ocurrencias. El vínculo entre  
teatralidad, arte y vida en el  
itinerario de Roberto Jacoby, por  
Feda Baeza

#### IV. INTERMEDIALIDADES

150 Contigo a la distancia. Variaciones  
de la emoción (en el cine y el  
teatro). Ensayo visual por  
Joaquín Aras.

176 Trayectorias del fantasma. Sobre  
una instalación audiovisual de  
Leticia Obeid, por María Fernanda  
Pinta

María Fernanda Pinta

# TRAYECTORIAS DEL FANTASMA. SOBRE UNA INSTALACIÓN AUDIOVISUAL DE LETICIA OBEID<sup>1</sup>

(Buenos Aires, 1976). Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA).

Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), profesora de grado y posgrado de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Autora, entre otros trabajos, de *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años sesenta* (Biblos, 2013). Miembro del Consejo Editor de *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* y editora de la sección de teatro de *Otra Parte semanal* (<https://www.revistaotraparte.com/>).

---

1. Mi agradecimiento a Leticia Obeid, por nuestras conversaciones y su generosa lectura de este ensayo.

*Uno debería renunciar a la noción trivial de una realidad primordial, plenamente constituida, donde la vista y el oído se complementarían armoniosamente entre sí: en cuanto ingresamos al orden simbólico, una hiancia insalvable separa para siempre al cuerpo humano de “su” voz. La voz adquiere una autonomía espectral, nunca termina de pertenecer del todo al cuerpo que vemos, de modo que incluso cuando vemos hablar a una persona en vivo, siempre hay un mínimo de ventrilocuismo en juego: es como si la propia voz del hablante lo vaciara y de algún modo hablara “por sí misma”, a través de él. En otras palabras, su relación es mediada por una imposibilidad: en última instancia, oímos cosas porque no podemos ver todo.*  
(Prólogo de Slavoj Žižek, en Dolar, 2007: 11-12)

En 2016 Leticia Obeid presenta en el Museo de Arte Contemporáneo (MACBA-Buenos Aires) *Fantasma*, con una instalación audiovisual que daba nombre a la exhibición.<sup>2</sup> Allí, podía verse en una pantalla de gran formato fragmentos de *Historia de Filadelfia*<sup>3</sup> en la que Katharine Hepburn, Cary Grant y James

---

2. *Fantasma* (Ghost). DV, B/N, 4:40 min, 2015. La exhibición en MACBA contó con la curaduría de Teresa Riccardi.

3. *The Philadelphia Story*. Dirección: George Cukor. Guión: Donald Ogden Stewart (adaptación de la obra teatral del mismo nombre escrita por Philip Barry). B/N, 112 min., 1940.

Stewart transitan distintos estados de la seducción y las relaciones amorosas. El trabajo de Obeid superpone dos versiones del film (su versión original en inglés y su versión doblada al español) produciendo un pequeño desfase entre las imágenes y los sonidos que generan, al mismo tiempo, una especie de fantasma. Esta desincronización pone en juego al menos tres niveles de extrañamiento: por un lado, la imagen. Allí, todo desplazamiento o gesto por parte de los cuerpos en movimiento arrastra una estela luminosa, produciendo un efecto de dobles traslúcidos en medio de la coreografía amorosa y la velocidad de los retruques verbales. Por otro lado, el sonido. El efecto del doblaje desfasado, igualmente fantasmático, hace evidente la falta de correspondencia absoluta entre la traducción y las voces. Finalmente, el montaje de algunos fragmentos del film pone en primer plano al propio film, con sus modos de representación clásica (géneros narrativos, sistema estrellas, puesta en escena), sus valores estéticos y culturales y sus sentidos más (y menos) explícitos.

Así, en *Fantasma* Obeid *lee* al cine; o sea, lo *mira*, lo *escucha* y también lo *piensa*. Su trabajo avanza a través de la comedia de enredos y el sistema de estrellas por los intersticios y los desfases de la imagen y el sonido para acercarse a otra zona: a la sala y su espectador. En una entrevista, la artista lo expresaba de la siguiente manera:

[...] una cosa que me interesa pensar a través de mi trabajo es el problema del conocimiento: cómo conocer algo, cómo rodear un tema, cómo me acerco y cómo lo percibo; y, mientras, ya voy pensando: ¿qué le ofrezco a esa persona que me quiere acompañar por un rato mirando/escuchando/ conociendo ese aspecto de una cosa? ¿Cómo hacemos para conocerlo juntos, aunque sea en diferido? ¿De qué forma dejo un espacio abierto para que el otro investigue por su cuenta, sin atontarlo con explicaciones? ¿Y cómo me permito a mí misma explorar algo desconocido o volver a mirar algo que creí conocer, sin imponer un marco demasiado rígido? Voy contemplando todas esas cosas a la vez, considero al espectador —a veces hipotético, a veces concreto— desde el inicio de la idea, quiero dejarle un asiento frente a mí, o junto a mí, para que miremos y pensemos en igualdad, cada uno con su mundito a cuestas, por supuesto (Obeid, 2015: 94)

¿Qué historia se cuenta a través de las peripecias de la comedia romántica? ¿Qué pone en juego el cine clásico hoy? ¿Qué mirada y qué escucha se habilitan en el museo a través del cine? ¿De qué modo se inicia un proceso de conocimiento entre el artista, la obra y el espectador? ¿Qué efectos produce ese *diferimiento* de la experiencia?

## **HISTORIA DE FILADELFIA Y LA TRADICIÓN DEL REMARRIAGE COMEDY**

El cine clásico de Hollywood representa un lugar privilegiado desde donde mirar los modos en que la cultura visual moderna y contemporánea modela subjetividades y comportamientos a través de géneros narrativos estables y dominantes. Es el caso de la come-



*Inauguración  
de Mínimo Teatral  
Archivo Museo Casta-  
gano + Macro, Rosario  
Foto: Lucía Bartolini*

dia de enredos y más puntualmente de lo que se llamó *remarriage comedy*. *Historia de Filadelfia* pertenece a este género.

Brevemente, una chica de la alta sociedad, Tracy Lord, se casará en segundas nupcias con George Kittredge. Su ex marido, C.K. Dexter Haven, aparece en la casa familiar con un reportero (Macaulay –Mike– Connor) y una fotógrafa que buscan obtener la primicia de la boda. En la fiesta previa al casamiento Tracy se emborracha y pasa la noche con Mike, a la mañana siguiente suspende su casamiento con George y termina casándose con su ex, Dexter.

En su estudio sobre el film, Carolyn Greenwald (1995) analiza las contradicciones que se ponen en juego: por un lado, en una

sociedad donde existe el divorcio y en la que las mujeres tienen un rol social más activo que en décadas anteriores, se representan en el cine a estas mujeres divorciadas en tanto independientes, seguras de sí, capaces de enfrentarse a los mandatos sociales y familiares; pero por otro lado, el film alecciona acerca del aprendizaje que esa misma mujer debe hacer para terminar nuevamente casada (y cumplir así con el mandato social).

No se trata, para estas mujeres, de las difíciles peripecias que se deben hacer para conseguir el amor –en general a causa de obstáculos externos–, sino de una especie de reeducación sentimental que les permita ajustar su propia personalidad –demasiado libre, exigente, avallasante– al matrimonio. Todo el foco –y el juicio– de esta *remarriage comedy* está puesto en su protagonista femenina, que debe transformarse en una mujer amorosa, comprensiva y, sobre todo, casada. A esta altura parece redundante decirlo: el film no hace otra cosa que afirmar el *status quo* de una sociedad patriarcal, con sus roles de género y sus valores fuertemente arraigados. Lo que Greenwald señala, igualmente, es que la fuerza de esta voz femenina –inteligente, irreverente, desafiante, cómica, y, agrego, excéntrica– a pesar de no disolver el descenlace normativizador, al menos lo cuestiona a lo largo de la trama.

Lo que Obeid hace con el film *Historia de Filadelfia* a través de *Fantasma* es mirarlo, en

primer lugar, en su superficie visual y sonora. Como decía anteriormente, superponiendo dos versiones –la original en inglés y su doblaje al español– produce un leve desfasaje en la imagen y también en el sonido. Las figuras humanas se desdoblan produciendo una especie de espectro que va extrañando su imagen y sus palabras –iguales y distintas, y no sólo por los idiomas puestos en juego, sino principalmente por ese destiempo que repite y difiere el sentido de lo visto y lo dicho–. Este nuevo montaje de escenas afantasmadas –si se me permite el término–, no hace otra cosa que generar una interrupción y un señalamiento sobre el verosímil narrativo del cine clásico –construido sobre la base de su efecto de transparencia enunciativa– en pos de una reflexión sobre sus convenciones y sus sentidos.

Tomo como ejemplo una de las secuencias de *Fantasma*. En la primera escena puede verse a Dexter y a Tracy en el interior de la casa de la familia Lord. Se encuentran discutiendo acerca de la personalidad de Tracy. La escena está montada en planos medios en la que puede verse a ambos personajes y luego, una típica alternancia de plano y contraplano que articula las réplicas entre ellos. Los diálogos son los siguientes:

Dexter: - Pelirroja, tu podrías ser la mujer más perfecta de la tierra. Me da pena que haya algo en tu interior que no quieras o no puedas remediar. Tu pretendida energía, tus prejuicios contra las debilidades, tu franca intolerancia.

Tracy: - ¿Eso es todo?

Dexter: - Eso es precisamente lo importante. Porque no serás ni una mujer dulce y comprensiva ni un ser superior hasta que las debilidades humanas te inspiren compasión.

En la segunda escena se encuentran Tracy y Mike. Es una escena exterior, en el amplio jardín de la casa de la familia. Aquí él no habla y Tracy pasará del enojo a una actitud seductora:

Tracy: - Y yo creo que un escritor debe tener más tolerancia que nadie. Ten en cuenta que no serás jamás ni un gran novelista ni un ser superior hasta que no tengas consideración por las debilidades humanas [se detiene de repente, reconociendo sus propias palabras] Estas flores son preciosas, ¿verdad profesor? ¿No crees que el día que empieza será espléndido?

Como puede verse, Tracy repite la crítica que Dexter ha hecho de ella. El punto en cuestión: ser más compasivo, más tolerante, más considerado. Ahora, mientras que en Tracy lo que está en juego es su feminidad –convertirse en la mujer más perfecta–, en Mike lo que se juega es su profesión –convertirse en un gran novelista–. Mientras en el film ese deslizamiento que va del juicio sobre la feminidad de Tracy a la calidad profesional de Mike no parece resultar problemático –más bien lo (re)produce–, en *Fantasma* ese pasaje genera cierto *ruido* marcado, en primer lugar, en la propia performance de Tracy en relación a la repetición de la sentencia de Dexter; y en segundo lugar, en el montaje sobre los desfasa-



*Fantasma (video instalación) de Leticia Obeid. Foto: Fernanda Pinta*

jes de la imagen y la voz. ¿Quién habla? ¿Cuál es el texto original? ¿A quién está dirigido? Todo, entonces, conspira contra el verosímil de la narración clásica, contra su montaje y, por último, contra la historia y sus sentidos: no hay sincronización perfecta, no hay traducción perfecta. Tampoco mujer u hombre perfectos, sino acoplamientos levemente desfasados que habilitan roles socialmente aceptados pero también otros juegos del lenguaje y otras lecturas.

## **ESPECTROS DE LA VOZ, SOMBRA DE LA IMAGEN**

Hasta aquí, algunas ideas en torno a la temática. La cuestión de la voz, sin embargo, necesita de una mirada más específica. Habría que empezar diciendo, como señala Michel Chion (2017) que las convenciones técnicas y estéticas del cine clásico se conciben para poner de relieve la inteligibilidad del diálogo. Pero no se trata sólo de inteligibilidad, sino de considerar de igual manera el modo en que la voz humana estructura el resto del campo sonoro –al igual que el rostro humano no es una imagen como las demás–. La falta de estudio sobre la voz, dirá el autor, resulta en sí misma sintomática y, por ello, pone en juego el meollo de la cuestión del cine sonoro –su lenguaje y sus operaciones de sentido–

Como en otros campos de estudio, la perspectiva desde la que se aborda esta cuestión

es el psicoanálisis. Desde allí una de las figuras centrales será la de Lacan:

¿Cómo pensar la voz? El psicoanálisis freudiano, inventado bajo la forma de *talking cure* (cura mediante la conversación), pudo habérsela planteado como objeto de estudio [...]. Pero la posibilidad de una elaboración teórica de la voz como objeto no quedó planteada hasta que Lacan la situó, junto con la mirada, el pene, el excremento y la nada, en la categoría de los “objetos a”, es decir, de los objetos parciales susceptibles de convertirse en fetiches y de utilizarse para “cosificar la diferencia”, que es precisamente de lo que se trata. (Chion, 2017: 11)

Al igual que Slavoj Žižek en la breve cita que abre el presente ensayo, Chion comenta que la idea de que el cuerpo y la voz constituyen una coherencia natural que el individuo no tendría más que reconstruir acudiendo a su *principio de realidad*, no es otra cosa que una operación estructural, vinculada a la configuración del sujeto en el lenguaje. Esta operación, dice el autor, deja una *cicatriz* que el cine hablado no hace otra cosa que marcar desde el principio de sincronización de imagen y sonido. “El cine hablado [concluye el autor] no es más que un anudado y puede que en ello resida su grandeza, cuando, en lugar de rechazar este anudado, lo convierte en tema suyo, encaminándose con ello, bajo el signo de lo imposible, al meollo mismo del efecto de realidad” (153).

No es casual que, entre los antecedentes del interés por los estudios de la voz en el cine, el

papel de los estudios feministas resulte central. Y no resulta tampoco azaroso que en su estudio Greenwald se refiera al lugar paradójico del personaje femenino de las *remarriage comedy* justamente en términos de una voz. El uso de la noción es en la mayoría de los casos figurado, pero no deja de tener resonancias sobre el lugar central que ocupa la voz y la palabra de Tracy en su interacción con el entorno. “Mientras Tracy es capaz de manipular palabras y lenguaje para expresarse en una situación dada, Dexter es capaz de manipular una situación dada a través de las palabras y el lenguaje” (27).<sup>4</sup>

En *Fantasma*, todos los personajes tienen dos voces y hablan dos lenguas a la vez. ¿Podemos adjudicarlas a una misma fuente, a un mismo cuerpo? Y simultáneamente, la imagen también se desdobra: una más nítida, otra más translúcida; la segunda *mima* a la primera, con un leve desfasaje que, sin embargo, termina por producir distancias significativas entre el cuerpo y su propia estela. ¿Podemos decir que las figuras simplemente se desdoblan? ¿Qué es ese otro cuerpo que se desprende del *original*? ¿Hasta qué punto ese *hacer* replicante de uno sobre el otro no representa ya una acción –y una intención– propia, autónoma?

---

4. Texto original: “While Tracy is able to manipulate words and language in order to express herself in a given situation, Dexter is able to manipulate a given situation through words and language”.

Empezaría por decir que inclusive las convenciones básicas del doblaje y del *playback* se ven desestabilizadas. Si en la primera operación una voz se adapta a un cuerpo al que se le ha eliminado la voz original, haciendo que el sonido se construya sobre la imagen; en la segunda operación es el cuerpo el que se calca sobre la voz, haciendo que la imagen se construya sobre el sonido. Comenta Chion sobre estos procedimientos:

[En el doblaje, el] sonido merodea alrededor de la imagen como la voz alrededor del cuerpo. Lo que le impide fijarse en él son las palabras perdidas o suprimidas, las que se emitieron en primer lugar, como da fe la imagen. Esas palabras no se pueden olvidar. El doblaje fabrica un palimpsesto bajo el que corre un texto fantasma. Se trata de un procedimiento centrífugo, que tiende hacia el estallido, hacia la dispersión. [Mientras que el] play-back es, por esencia, centrípeto, su punto fuerte es la concentración, la tensión. [...] El cuerpo pretende, con el play-back, incorporar la voz, aspirando a llevar a cabo la imposible unidad (155-156).

¿En el remontaje de *Fantasma*, el sonido merodea alrededor del cuerpo o el cuerpo pretende incorporar la voz? Se puede pensar inicialmente que la voz en español dobla al cuerpo “original” y que el fantasma de la imagen hace *playback* de la voz que habla inglés. Sin embargo, justamente porque originales y dobles se dan en simultáneo y el texto fantasma corre a la par que la imagen fantasma, es que el efecto es a la vez centrífugo y centrípeto. Hay tensión y concentración de las voces y los cuerpos y, a la vez, estallido y dispersión. Lo que la escena

de *Fantasma* vuelve ostensible es la subtrama dentro de la comedia ligera: la historia de los propios deseos y aspiraciones de los personajes –más o menos ocultos, inclusive para ellos mismos– en fricción con voces y cuerpos otros –discursos y representaciones culturales– que los hacen actuar y decir un poco como fantasmas y ventrílocuos. Algunas escenas tematizan de forma explícita una interioridad distinta a una exterioridad, un *ser* en contradicción con un *parecer*. Nuevamente para el caso de la protagonista –por otro lado, un tópico conocido y analizado por la crítica feminista–, las operaciones de duplicación del trabajo de Obeid no hacen más que subrayar que esa relación interior-exterior no es natural y armoniosa, como señalaban Žižek y Chion, sino que resulta de una traducción-sincronización siempre desajustada, fallida, imposible. Por ejemplo, luego de discutir acerca de la pertenencia de clase –de ella– y del snobismo intelectual –de él–, Tracy y Mike –ya borrachos–, se dicen:

Mike: - Tracy,

Tracy: - Bueno, ¿qué quieres?

Mike: - Eres excepcional

Mike: [Se ríe con risa impostada]

Mike: - Hay algo grande en ti Tracy.

Tracy: - No sigas, me estás poniendo nerviosa. Qué extraño.

¿Mike, y si?

Mike:- Qué

Tracy: - No sé, será mejor irse a acostar, es tarde.

Mike: - Hay algo grande en tu mirada Tracy, en tu voz, en tu forma de andar, en tu porte. Hay algo luminoso dentro de ti.

Los parlamentos aquí son reforzados por el uso de la sobreimpresión cuyo efecto de estela parpadeante funciona como aquello luminoso que pugna por salir del cuerpo y sus representaciones. Por un lado, se pone en conflicto lo que se hace, se dice y se muestra en el film. Por otro, también habilita la imaginación y las fantasías de lo que se podría ser más allá de esas representaciones ya cristalizadas.

Estas potencias imaginativas de la imagen sobreimpresa nos recuerda a su uso por parte del cine mudo. El propio film refuerza esa referencia en su inicio, cuando homenajea brevemente a la tradición del slapstick o comedia física. Allí, en menos de diez planos, Cukor resuelve el divorcio de Tracy y Dexter en una escena totalmente muda: él sale de la casa con su valija; ella lo sigue con la bolsa de palos de golf, rompe un palo, se lo tira al piso y se dirige hacia la puerta; él la sigue y amaga con darle un golpe en la cara, finalmente le toma la cara y la empuja hacia adentro. La escena, con su carga de violencia contra la mujer, se juega en el tono del gag entre pares, como si se tratase de dos payasos representando un número cómico altamente coreografiado.

*Fantasma* y el territorio que explora encuentra eco en otros films y otras reflexiones teóricas, como es el caso de Peter Szendy (2015). Allí el autor toma una serie de casos que tematizan explícitamente la mirada y la escucha –la otra cara de la exhibición de la imagen y el sonido–

para pensar los efectos de una cierta *diferencia* de sentidos –en clara referencia derrideana–.

[*Blow Out*]<sup>5</sup> parece querer poner en escena que lo audiovisual, como se dice, no es más que una especie de peligroso deslizamiento metonímico que afecta a la banda sonora y a la imagen, relacionadas entre sí. Su ley es el desajuste. Es una separación que difiere a cada una por y en la otra: lo visible da testimonio de lo audible, y a la inversa (17-18)

Peligroso deslizamiento, el de la imagen y el sonido, también lo será el de la mirada y la escucha, que se abrirán paso *por el sentido* en cada ocasión: en cada film y como efecto de la lectura de cada espectador. Vemos y oímos algo porque no podemos percibir todo, decía Žižek , y esa parcialidad se organiza a través de operaciones diferentes que, sin embargo, se *tocan* poniendo en juego todo el régimen de los sentidos, incluido el *sensato*. Jean Luc Nancy (2017) lo pregunta (argumenta) así:

¿Por qué, del lado del oído, retirada y repliegue, puesta en resonancia, en tanto que, del lado del ojo, manifestación y ostensión, puesta en evidencia? Sin embargo, ¿por qué cada uno de esos lados también toca el otro y, al tocar, pone en juego todo el régimen de los sentidos? ¿Y cómo toca este, a su vez, el sentido sensato? ¿Cómo llega a engendrarlo o modularlo, a determinarlo o dispersarlo? (13)

Otra manera de pensar la propuesta audiovisual de Obeid es la de su medio: la *instalación*

---

5. *Blow Out*. Dirección y guión: Brian De Palma. 107 min., Color, 1981.

*cinematográfica*,<sup>6</sup> ella misma un objeto artístico *entre dos*. Así, las duplicaciones de la imagen y la voz adquieren su significación a través de un dispositivo de exhibición que no sólo introduce al cine y su cubo negro en el lugar del arte –el museo–, sino que lo hace de tal modo que termina por extrañar, doblemente, la experiencia cinematográfica tradicional. Tenemos, por un lado, como acabamos de decir, al cine y su experiencia audiovisual trasplantada a la sala del museo; tenemos, por otro lado, una experiencia en la que la imagen y el sonido se desdoblan fantasmática y ostensiblemente como efecto de su espacialización. Así, se escucha el audio original en un extremo de la sala, alejado del otro extremo en donde puede escucharse el sonido del doblaje; se visualiza la imagen como una superposición, un leve desfasaje de dos imágenes idénticas que terminan por fijar la atención no ya en la experiencia inmersiva del relato audiovisual y su mundo, sino en la materialidad y la superficie de la pantalla. Como decíamos, la narración audiovisual en conjunto se espacializa. También la experiencia temporal propia del cine.

El estudio de Juliane Rebentisch (2018) sobre la *instalación cinematográfica* resulta aquí de particular interés en la medida en que articula, como nos gustaría hacer aquí, tres cuestiones

---

6. En la medida que el trabajo de Obeid se construye a través de las operaciones y tematizaciones del film y, más ampliamente, del lenguaje y la historia del cine, incorporo en este tramo del análisis la denominación propuesta por Juliane Rebentisch (2018) para este tipo de instalaciones audiovisuales.

fundamentales para la experiencia de *Fantasma*: la relación entre los recursos de presentación cinematográficos (incluidos sus aparatos y dispositivos técnicos ahora en exhibición), los efectos antiilusionistas en clara diferenciación con los modos de representación del modelo narrativo del cine clásico y, por último, la manera en que todo aquello lleva potencialmente al espectador a relacionarse con la instalación y sus objetos de una manera autorreflexiva y performativa, distinta a la experiencia cinematográfica en la sala de cine. Así, el espectador (ahora de forma individual y no ya como una audiencia), recorrerá una instalación que extraña una experiencia audiovisual conocida. La instalación lo pone en movimiento y a la vez en perspectiva respecto de las propias condiciones de exhibición. Podríamos decir, utilizando un neologismo, que la instalación cinematográfica propone una reflexión en torno a la audiovisualidad del audiovisual y en ese movimiento autorreflexivo la instalación se sale de sí solo para pensarse al mismo tiempo a sí misma: la condición instalativa de la instalación. Rebentisch lo resume del siguiente modo:

[...] la musicalización de la música, la teatralización del teatro, la reflexión de lo pictórico en la pintura, etc., han llevado reflexivamente a las artes a abrirse las unas a las otras. Y esta apertura, cuando se la examina detenidamente, resulta ser una apertura solo en el sentido de que es implícita a la reflexión sobre la especificidad de los recursos de representación de cada una de las artes. Lo que en tal reflexión emerge en primer lugar es lo que podríamos llamar el rol

constitutivo que tiene la intermedialidad en la especificidad de los recursos de representación de cada una de las artes (142-143).

Aquel legado modernista que promulgaba la necesidad de especificidad, pureza y división clara entre las artes se ocupó extensamente de poner en juego los límites correspondientes: las artes temporales frente a las artes espaciales, con ellas una serie de rasgos diferenciales en cuanto al medio (imagen, sonido, texto, etc.) y, por último, una separación de los regímenes perceptivos y sensibles abocados de manera privilegiada a su consumo: ya sea la vista, ya sea el oído.

En cualquier caso, la experiencia corporal del espectador propiciada por aquellas perspectivas modernas ha sido invisibilizada a favor de una visualidad y/o una escucha descorporalizada, mental e inmersiva, al interior del espacio (de representación) que abre la obra. De allí que la teatralidad haya ocupado un lugar central en las críticas modernistas contra la contaminación de las artes y de los regímenes perceptivo puestos en juego; pero, sobre todo, en relación a una rehabilitación del cuerpo del espectador en tanto reconocimiento de la propia corporalidad en el espacio y, sobre todo, en relación a la obra de arte que ya no presenta otra realidad, sino que se presenta, inicialmente, a sí misma en el espacio concreto de la exhibición.<sup>7</sup>

---

7. Cabe señalar en este punto que el teatro ha tenido que hacer él mismo, también, su propio recorrido y su propio reconocimiento del lugar (*locus*) del espectador en la relación teatral, en tanto lugar concreto, sensorial y físico. Bleeker (2008), por ejemplo,

El teatro y la teatralidad ocupan en *Fantasma* un lugar particular y precisan de una última aproximación.

## LOS TEATROS DE LA SEDUCCIÓN. DONDE HABITA EL FANTASMA

Cuando en 2017 invitamos a Leticia Obeid y su obra *Fantasma* a la muestra *Mínimo Teatral* (Castagnino-Macro, Rosario)<sup>8</sup> buscamos acercar el teatro a las prácticas del arte contemporáneo, empezando por una pregunta a la vez simple y germinal: ¿Qué zonas (sensibles, sociales, productivas) abre el pensamiento del teatro para el arte contemporáneo? La instalación audiovisual de Obeid, junto a los

---

propone reflexionar acerca de la visualidad como entrelazamiento de alguien que ve y lo que es visto. Argumenta que, a lo largo de su historia, el teatro se ha ocupado de borrar esa relación privilegiando el modelo de la mirada descarnada, representada más generalmente por la perspectiva pictórica. La autora parte de la pregunta: ¿Cómo concebir la idea del mirar como un evento necesariamente impuro y siempre sinestésico que tiene lugar en un cuerpo, en tanto *locus* de la interrelación entre varios sistemas perceptivos? Su aproximación será a partir de una amplia discusión teórica y también a través de performances teatrales que usan la reteatralización como una estrategia para exponer la relación entre lo que es visto y los cuerpos/sujetos involucrados en verlos. Cuando Rebentisch retome las discusiones de Michel Fried sobre la teatralidad (“Arte y objetualidad”, *Artforum*, 1967), dirá que es el teatro de los años sesenta (justamente aquel que se ocupa de revisar fuertemente la tradición del drama moderno, siguiendo la herencia de las vanguardias históricas) el que se tomará como modelo para la polémica (tanto a favor como en contra) en torno a la pureza de las artes y la incorporación del cuerpo del espectador en la escena enunciativa.

8. *Mínimo teatral* (Museo Castagnino-MACRO, 2017). Curaduría: María Fernanda Pinta, Irina Garbatzky y equipo del museo. Artistas participantes: Joaquín Aras, Graciela Carnevale, Mauro Guzmán, Roberto Jacoby, Miguel Mitlag, Leticia Obeid, Rafael Spregelburd, Vivi Tellas, Mariana Tirante y Pablo Uribe. Además, se exhibió material documental de: Instituto Di Tella, Proyecto Biodrama, Emeterio Cerro, Liliana Marasca y Jorge Bonino.



*Fantasma (video instalación) de Leticia Obeid*



trabajos de Joaquín Aras<sup>9</sup> y Roberto Jacoby<sup>10</sup> se preguntaban por el gesto y su convención. En el texto de sala proponíamos el siguiente argumento:

Tradicionalmente se concibe al gesto y a la palabra como expresiones de una interioridad que los precede (emoción o pensamiento). ¿Qué sucede cuando no hay correspondencia entre la palabra, el gesto, su contexto o su traducción? En esa falta de continuidad pueden verse las convenciones que rigen a la palabra y al gesto. También a los intentos (siempre discontinuos) de la traducción. El teatro y el cine han tenido un lugar privilegiado en este tráfico estilístico de modos de hablar, gesticular y transmitir ideas y sentimientos. Ambos han nutrido nuestro repertorio corporal y lingüístico e inversamente se han alimentado de los sucesivos cambios de época. El mundo digital crea nuevos entornos de diseño, herramientas disponibles para la reproducción de más gestos y más palabras, más ideas y sentimientos. La discontinuidad y la repetición devuelven, sin embargo, un gesto paródico de las correspondencias virtuosas. Las ficciones terminan haciendo síntoma.

La forma en que *Fantasma* presenta la sucesión de escenas de seducción y conflicto entre el personaje femenino y el trío masculino de pretendientes de *Historia de Filadelfia* trabaja justamente en esa zona (a la vez teatral y social) de las convenciones que rigen las relaciones amorosas y de poder. Como nos recuerda Rebentisch: “El teatro establece [...] una determinada forma de interacción social y

---

9. *Emotion capture*, 2016.

10. Serie fotográfica, sin título, 2016.

también, por ende, determinados modelos de subjetividad, lo que vale tanto para el público como para los actores” (28). Así, las ficciones hacen síntoma porque ellas mismas contribuyen a consolidar un modelo (patriarcal) de roles y comportamientos. Aunque también pueden abrir fisuras, generar *ruido*, producir *fantasmas*.

Investigando para el presente ensayo encuentro que *Historia de Filadelfia* tiene una filiación más con el teatro, paso a contar. Inicialmente Philip Barry escribe una obra de teatro que luego Odgen Stewart adapta para el cine.<sup>11</sup>

---

11. Según comenta Greenwald, Philip Barry escribe la obra teatral como parte de la estrategia de Katharine Hepburn para incidir en la reputación con la que se la etiqueta en la industria cinematográfica de la época: “veneno de taquilla” (*box-office poison*). En una entrevista, el propio George Cukor remarcaba que Hepburn desafiaba a la audiencia con un estilo de actuación que era considerado “arrogante”. Era vista igualmente como alguien inteligente y segura de sí y eso contradecía los estereotipos sociales de aquellos años sobre las mujeres. La autora señala que para contrarrestar esa imagen y esos problemas de taquilla Barry y la propia Hepburn le dan a su personaje de ficción, Tracy, esas mismas características de forma intencionada, para luego rechazarlas. De allí que, en opinión de la autora, se hace difícil no ver en el film la confirmación de los valores patriarcales. Sin embargo, como también señala, el film presenta momentos en los que la fuerza del sistema patriarcal pierde el control y aparecen rastros de igualdad, junto con signos de opresión, que vuelven algo ambigua la posición ideológica del film. Más allá de lo comentado por Greenwald acerca de toda la estrategia puesta en juego por Hepburn, tres cuestiones resultan de interés: por un lado, la independencia y control que tenía la actriz a la hora de manejar su carrera (a pesar de la etiqueta con la que cargaba); por otro lado, la anécdota confirma la fuerza del *texto estrella* a la hora de configurar imaginarios e intercambios entre las estrellas y sus personajes. Recordemos aquí que el sistema de estrellas (*star system*), junto con el sistema de géneros y de estudios estructuran la industria cinematográfica de Hollywood durante su período clásico y genera, igualmente, un modelo narrativo fuerte que conecta a la estrella (y su imagen personal) con el tipo de personajes que representa. Finalmente, el modo siempre complejo (aún cuando pueda resultar en algunos casos ambiguo), en que se ponen en juego valores sociales contrapuestos y en disputa. Vale la pena señalar que, si bien la construcción de la masculinidad no es objeto del presente ensayo, resulta interesante

George Cukor, su director, tenía un fuerte contacto con el teatro (al igual que otros directores de Hollywood de la época) y trabaja una puesta en escena y de cámara altamente teatrales: uso de planos medios y largos, acentuando la idea de distancia con la que Dexter y el padre de Tracy la caracterizan –y juzgan–: *estatua de bronce*. Todo ello en consonancia, además, con el uso, por parte de las comedias románticas de la época, de los diálogos –como señalaba anteriormente– en réplicas muy dinámicas que agregan también un importante grado de teatralidad al film.<sup>12</sup> Como puede verse, todo el trabajo de extrañamiento y desfasaje de *Fantasma* no hace más que tematizar rasgos importantes de la gramática y el imaginario del cine de aquella época, y también aquellos otros inscriptos en la trama del propio film.

Finalmente, la conexión con el teatro está dada también por el intertexto shakespeariano que sobrevuela a la historia y su puesta cinematográfica: *Sueño de una noche de verano*. Siguiendo el estudio de Greenwald, al igual que

---

señalar que el sistema de estrellas también configuró modelos masculinos dominantes sobre los que se han hecho, en los últimos años, importantes revisiones críticas. Un caso es el de la coestrella de Hepburn, Cary Grant, sobre el que recientemente se realizó un documental que aborda ampliamente estas cuestiones: *Becoming Cary Grant*. Dirección: Mark Kidel. Guión: Mark Kidel y Nick Ware. Color, 1h 25min., 2017.

12. Cf. Pérez Bowie (2004). El autor señala, entre otras cuestiones, que: “La incorporación del sonido y de otros desarrollos técnicos traen como consecuencia un renovado interés por el teatro, cuyos textos pueden ser llevados a la pantalla de una manera más ‘natural’ al abandonar la cámara el punto de vista frontal del espectador y adquirir una movilidad que obliga a una composición dinámica de cada escena, a la vez que permite que se amplíen los parlamentos, con lo que se gana en la profundidad del análisis psicológico (37).”

la obra teatral isabelina, *Historia de Filadelfia* recrea la *educación* del sexo femenino incorporando no solo el enredo en torno al amor, al deber por imposición familiar y a la disputa entre los sexos, sino sobre todo la figuración del *green world*, un bosque que abre un mundo de fantasía y que le permite a la protagonista femenina liberarse de las convenciones sociales: las claves serán el hechizo o la embriaguez. En el caso de *Historia de Filadelfia* este espacio alternativo no es otro que los amplios jardines de la mansión de los Lord, donde Tracy y Mike pasan la noche. A pesar de que en ambos casos, al salir del bosque encantado, las protagonistas femeninas no pueden superar las imposiciones sociales y terminan finalmente casadas o vueltas a casar, la presencia de aquel mundo *otro* abre la posibilidad de su existencia y, según la autora, deja una fisura en el sistema establecido e instala una alternativa.

La selección de fragmentos del film original en *Fantasma* muestra justamente dos momentos significativos para una lectura en esta dirección: primero: la discusión de Tracy con Dexter, donde él le reprocha frialdad, intolerancia, dureza, y segundo: la noche de borrachera y seducción en el jardín donde Tracy puede ser *otra*. Allí se muestra relajada, divertida, en un juego de intercambios verbales rápidos e ingeniosos con Mike en el que las filosas observaciones entre uno y otro no la dejan en desventaja, humillada, sino que la ubican en igualdad de condiciones. De algún modo, esas imágenes

y sonidos desfasados operan también como fantasmas de otras escenas, como sombras o rastros de las distintas máscaras que usamos frente a los otros, o que nos ponen otros.

¡Buenas noches hombrecito!

Se escucha la voz burlona de Tracy, sobre el final de *Fantasma*, ya sin imagen y con los créditos blancos sobre fondo negro. Oímos algo porque no podemos ver todo. En esa imposibilidad, en esa falta de correspondencia, se despliega el campo simbólico. *Fantasma* hace de esa discontinuidad el lugar desde donde (des)montar los teatros de la seducción y, por qué no, imaginar otros.

*Fantasma (video instalación) de Leticia Obeid*  
*Foto: Fernanda Pinta*



## BIBLIOGRAFÍA

- Bleeker, Maaïke (2008). *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Basingstoke, Palgrave MacMillan.
- Chion, Michel (2017). *La voz en el cine*, Madrid, Cátedra.
- Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial
- Greenwald, Carolyn Beth (1995). Reviewing The Philadelphia Story: social convention in remarriage comedy, Iowa State University. Disponible en: <https://lib.dr.iastate.edu/rtd/16188>
- Nancy, Jean Luc (2007). *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Obeid, Leticia (2015). *Escribir, leer, escuchar*, Buenos Aires, Blatt & Ríos.
- Pérez Bowie, José Antonio (2004). “Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial”, *Arbor*, CLXXVII, 699-700, Marzo-Abril. Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/596/598>
- Rebentisch, Juliane (2018). *Estética de la instalación*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Szendy, Peter (2015). *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*, Santiago, Metales Pesados.