

PAPER

DISEÑO AUDIOVISUAL Y TEATRO. DE LAS VANGUARDIAS A LA ESCENA NEOTECNOLÓGICA

KOSS, María Natachanatachakoss@yahoo.com.ar

Cátedra Babino, FADU, UBA

Resumen

La revolución tecnológica del siglo XIX supuso para las artes una revolución particular. Por un lado, el carácter representativo-mimético que venían desarrollando los últimos 100 años demostró ser ineficiente con respecto a las nuevas tecnologías como la fotografía, el cine o la radio. Por otro, los movimientos de experimentalismo y vanguardia (Umberto Eco, 1988) hicieron estallar no sólo las producciones artísticas sino, sobre todo, las concepciones de mundo y de arte. Es así como se vuelve a explotar para el arte occidental una zona liminal (Diéguez Caballero, 2007) que, principalmente en su campo procedimental, resulta proteico hasta nuestros días.

En el presente trabajo nos proponemos hacer un recorrido analítico-histórico de casos testigo que nos permita evidenciar el desarrollo del diseño audiovisual en la escena, a la vez que pretendemos analizar los cuatro casos contemporáneos con el fin de visibilizar y promover un creciente nicho laboral para los egresados de la carrera.

Palabras clave: diseño audiovisual, escena neotecnológica, mito, teatro liminal, vanguardias

Apuntes históricos

Las relaciones entre el teatro y el cine han sido muy fructíferas desde sus mismos comienzos. Valga como ejemplo Vsévolod Meyerhold (discípulo a la vez de Konstantin Stanislavski y Serguei Eisenstein), quien no vaciló a la hora de introducir en la escena todos los recursos formales y técnicos que, según su poética,

contribuían a la comunicación y estimulación del público. Recurrió sobre todo a escenarios giratorios, estructuras móviles, cintas transportadoras, proyecciones audiovisuales o de imágenes estáticas, etc.

José Sánchez (1999) sostiene que ya en los años veinte podemos encontrar usos y abusos de los recursos audiovisuales en la escena, como la puesta de Frederick Kiesler de R.U.R. de Karel Čapek, una obra de ambiente futurista en la que incluyó imágenes fílmicas para producir el efecto de una especie de circuito cerrado de televisión *avant la lettre*.

Dadaístas, surrealistas, futuristas, constructivistas y demás “istas” del período, diluyeron la división entre las artes, contaminaron los campos y trabajaron parándose en el umbral.

Si bien es cierto que la escena teatral siempre utilizó los recursos tecnológicos a disposición, también es cierto que nunca antes había habido tantos, tan variados, tan accesibles y con tanto desarrollo.

Conforme se consolida la imagen electrónica en lo cotidiano gracias, en gran medida, a la introducción de la televisión en los hogares, la integración del diseño audiovisual en la escena teatral crece exponencialmente. El teatro multimedia deviene en escena neotecnológica (Ricardo Sassone, 2005) con diseños cada vez más refinados. Tal es el caso de *Sin sangre*, primer montaje de la compañía chilena Teatro Cinema, en base a la *nouvelle* de Alessandro Baricco; *La comedia de los Errores de La Compañía Criolla* sobre la comedia de Shakespeare; *Tebas Land* de Sergio Blanco en la puesta de Corina Fiorillo o la más reciente *Miedo*, creación conjunta de Albert Plá y Mondongo; *corpus* que analizaremos en este trabajo.

Aclaraciones iniciales

El adjetivo “neotecnológica” asociado a las artes escénicas no pretende desconocer el hecho de que la tecnología siempre fue parte del teatro (en el sentido amplio que la Filosofía del teatro le da), desde el uso de máscaras y coturnos en el teatro griego clásico hasta el *live streaming* actual. Por eso, entendemos que no se trata de una escena tecnológica, pues la tecnología se encuentra al lado de la escena teatral a lo largo de toda su tradición. El concepto ampliado de tecnología es importante para no restringir su relación con el teatro en la actualidad y, en consecuencia, considerarlo equivocadamente una desviación respecto a la tradición teatral. Entendemos que la tecnología forma parte de la tradición del teatro y que, a menudo, se la utiliza como recurso de ampliación de la presencia del actor (como en el caso de las máscaras y coturnos ya mencionados).

Neotecnológico se está refiriendo, por lo tanto, al uso en el teatro de los medios digitales que revolucionaron la conectividad entre las personas en diferentes lugares del mundo, así como han aumentado considerablemente la velocidad en el compartir datos y recursos audiovisuales. Aclaremos que el término “medios digitales” se caracteriza en oposición a “medios analógicos”, también llamados medios de comunicación de masas: la televisión, el cine, la radio, etc. Su principal oposición a los medios analógicos es la ausencia de una base material.

As mídias analógicas, em linhas gerais, tinham uma base material: em um disc de vinil, o som era gravado em pequenos sulcos sobre uma superfície de vinil [...] Nas mídias digitais, esse suporte físico praticamente desaparece, e os dados são convertidos em sequências numéricas ou dígitos – de onde digital – interpretados por um processador capaz de realizar cálculos de extrema complexidade em frações de segundo, o computador (Martino, 2014, p. 10-11).

El hipertexto se establece como una deconstrucción de la linealidad secuencial del libro provocando una narrativa multiforme (Murray, 2003) y multiespacial, como será observado en el análisis de los espectáculos seleccionados para este artículo. Por otro lado, la ampliación de las coordenadas espaciales y temporales es un recurso común a las obras aquí analizadas y se desenvuelven por medio de tecnologías sumamente difundidas en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido.

Jean Baudrillard (1978) reflexiona sobre la pérdida del contacto social con lo real a través de continuas y sucesivas simulaciones que acaban por convocar un hiperreal, movido por la sociedad de consumo y auxiliado por el culto a la imagen. La estética abordada por los trabajos aquí analizados es heredera de este pensamiento.

Como dijimos en la Introducción, la relación del teatro con la cultura mediática ya viene siendo observada por estudiosos antes incluso de la popularización de los medios digitales. Si pensamos en medios analógicos como el cine y la televisión, es difícil no ver sus relaciones con la práctica teatral del siglo XX. El uso de la imagen inaugurado a principios del siglo XX sigue siendo un recurso importante en el teatro contemporáneo. Pero además del uso de los medios analógicos o digitales en la escena teatral, hay un “contagio” de los procedimientos de creación y divulgación entre el cine, la televisión, la computadora y el teatro. Este “contagio” puede ser entendido como una cultura de la convergencia, concepto propuesto por Henry Jenkins (2009), y que denomina un proceso cultural en el cual los individuos establecen conexiones entre los elementos de diversos medios y lenguajes. La investigadora estadounidense Amy Jensen (2017) afirma que no es posible realizar un análisis consistente del teatro de su país, a partir de la década de 1970, sin considerarlo como elemento que se inserta en una cultura mediática

Cine y teatro

En este apartado nos dedicaremos a dos espectáculos que, de manera muy diferente, combinan el cine y el teatro hasta conformar una nueva categoría estética, a medio camino entre una disciplina y la otra.

Sin Sangre¹ es el primer montaje de la compañía chilena Teatro Cinema, en base a la trasposición de la nouvelle homónima de Alessandro Baricco y se estrenó en

1- Ficha técnica completa. Autoría: Alessandro Baricco. Adaptación: Diego Fontecilla, Laura Pizarro, Dauno Tótoro, Juan Carlos Zagal. Traducción: Claudio Di Girolamo. Actúan: Ernesto Anacona, Etienne Bobenrieth, Diego Fontecilla, Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal. Diseño de vestuario: Loreto Monsalve. Diseño de arte: Rodrigo Bazáes, Cristian Mayorga, Cristian Reyes. Diseño de luces: Luis Alcaide, Rodrigo Bazáes.

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

Argentina en 2008, en el marco del Festival Tecnoescena. Esta obra apunta a la perturbadora necesidad de la reconstrucción de la memoria; al torbellino de pasiones desatadas en las formas de venganza, amor, soledad y fatalidad. Los personajes son seres silenciosos portadores de una herencia de guerra. La apacible tarde en la granja de Mato Rujo es abruptamente interrumpida por la irrupción de tres hombres armados, quienes estratégicamente cercan la casa y conminan a Manuel Roca a entregarse de inmediato. El hombre, acorralado, esconde a su pequeña hija bajo las tablas del suelo, antes de enfrentarse y perecer acribillado junto a su hijo de doce años. Los pistoleros no buscan justicia sino venganza. Quieren acabar con el hombre al que conocen como La Hiena, célebre durante la reciente guerra por su crueldad con los presos del bando contrario. Una vez consumada la trágica matanza, el más joven de los tres que han irrumpido en la casa encuentra a la pequeña agazapada en su escondite. Pero es incapaz de delatarla y los pistoleros emprenden la retirada. Cincuenta años más tarde, la niña se ha transformado en verdugo de sus verdugos.

La narración de Baricco está trabajada, como suele ser su poética, desde una óptica expresionista en la que la diégesis se transforma en un fluir de la conciencia del narrador. La escasa cantidad de diálogos supone no sólo un desafío para la trasposición, sino también un énfasis puesto en la creación de climas.

El evento reunía espectáculo teatral, performance, proyecciones, instalaciones, con especial énfasis en la actividad escénica y en la construcción de un espectador interactivo. Se trató de una manera absolutamente cinematográfica de aproximarse al teatro: "inauguramos una nueva forma de hacer teatro, incorporando a la puesta en escena criterios y miradas cinematográficas que hacen reflexionar acerca del sentido mismo de la vida y del tiempo. Nuestro desafío estético es el de crear una fusión entre lo virtual y lo corpóreo"², dicen los integrantes de Teatro Cinema.

La obra se puso en el Teatro 25 de Mayo y presentaba una gran pantalla donde se proyectaban los espacios. Los actores interactuaban con ellos como si fueran telones pintados en movimiento, a veces acompañados por escenografía tridimensional. El efecto era el de una "película en vivo" que reenviaba a la virtualidad pero, a la vez, recordaba permanentemente el convivio escénico. Juan Carlos Zagal afirmaba que en esta propuesta tomaban

...del teatro, el trabajo de los actores en vivo, el riesgo de la interpretación en tiempo real, en tiempo presente. La interpretación y la creación de personajes y la búsqueda de la emoción. La presencia del público que asiste a un acto único. La fuerza de la palabra. La fantasía y la aventura. Del cine, la capacidad de viajar en el tiempo y el espacio. La posibilidad de utilizar su técnica para

Realización de vestuario: Juana Cid. Edición de video: Marcelo Vega. Multimedia: Mirko Petrovic. Música original: Juan Carlos Zagal. Cámara: Marcelo Vega. Operación de luces: Luis Alcaide. Operación de sonido: José Luis Fuentes. Tramoyas: Cristian Mayorga. Fotografía: Rodrigo Gómez Rovira. Producción ejecutiva: José Pedro Pizarro. Storyboard: Abel Elizondo. Dirección de arte: Rodrigo Bazáes. Dirección musical: Juan Carlos Zagal. Dirección técnica: Luis Alcaide. Dirección de fotografía: Arnaldo Rodríguez. Dirección de filmaciones: Dauno Tótoro. Dirección: Juan Carlos Zagal

2-Entrevista realizada por la autora en Buenos Aires, 2008

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

estructurar la narración de una historia: el corte instantáneo a otro lugar, uso del close up, flashbacks, travellings, paneos, diversos puntos de cámara, su capacidad de síntesis, la elipsis y otros recursos (Cabrera, 2018)

Esta modalidad de interacción no sólo presentaba un desafío en términos teatrales, sino sobre todo en términos audiovisuales. Esto se debía a que la obra estaba amparada en los términos plásticos de la filmación, que interactuaban no sólo con los actores sino también con la oscilación entre la segunda y la tercera dimensión. El tratamiento plástico aportaba un “ruido” a la imagen que, más que acercarlo a la poética realista, lo distanciaba enormemente. Paleta saturada, juegos de luces y sombras, consolidaban una dimensión audiovisual autónoma que no ilustraba la historia, sino que jugaba con ella.

La comedia de los Herreros³, por otra parte, se trató de una adaptación de La comedia de las equivocaciones de William Shakespeare (1592-1593). La Compañía Criolla, con Emiliano Dionisi a la cabeza, pudo llevarla a cabo en 2014 gracias a la producción de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Se trata de una versión destinada al público infanto-juvenil, que recrea la historia a través de aquel viejo recurso propuesto por Woody Allen en La rosa púrpura del Cairo: la obra comienza siendo película hasta que los personajes salen de la pantalla. E intermitentemente van entrando y saliendo de la diégesis fílmica, a la vez que trabajan en la escena con los recursos del teatro musical heredados de Hugo Midón. Dice Dionisi:

Antes de empezar a escribir, la única certeza que tenía era que quería que los hermanos gemelos sean interpretados por el mismo actor. Me gusta pensar textos minados de juego para que los actores, en complicidad con el espectador, se diviertan.

Entonces apareció el primer obstáculo; en la escena final se reúnen todos los personajes con una dinámica muy coral ¿Cómo multiplicarlos? ¿Cómo no defraudar al público que desde hace una hora sostiene la convención de que hay cuatro actores en lugar de dos? Pensé en los recursos multimediales ¿pero cómo hacer para que no sea una mera resolución del problema? Si hay proyecciones, habrá pantallas y si hay pantallas, habrá cine. No hay mejor manera de introducir una convención que mostrando los hilos. En ese momento fue cuando se me configuró la imagen de un estudio de cine, con luminarias, la silla del director, baúles de utilería, percheros con vestuario y hasta maquinistas que colaboraban dentro de las escenas. Finalmente la dinámica del texto se me amalgamaba de maravillas con el ritmo característico del cine mudo (Buster Keaton, Chaplin, Harold Lloyd) que también es ágil, juguetón y ocurrente incluso sin palabras. (Sormani, 2015; 25)

3-Ficha técnica completa. Autoría: Emiliano Dionisi. Actúan: Juan Jose Barocelli, Santiago Culacciati, María Rosa Frega, Julia Garriz, Mariano Mazzei, Horacio San Yar, Hilario Vidal. Actuación en video: Johanna Bernay, Sebastián Ezcurra, Mariela Ponsetti. Vestuario: Marisol Castañeda. Escenografía: Marisol Castañeda. Video: Javier Pistani. Música original: Gustavo García Mendy. Asistencia de dirección: Carolina Otero. Supervisión: Sebastián Ezcurra. Dirección: Emiliano Dionisi

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

La trama shakesperiana de los dos hermanos gemelos separados de siendo bebés, con sus respectivos sirvientes gemelos, adquiría gracias a los recursos cinematográficos y la apelación a la poética de la comedia hollywoodense del '30, una actualidad narrativa muy atractiva para los niños y jóvenes.

La dimensión audiovisual estaba trabajada en blanco y negro, con intertítulos en lugar de texto hablado y con una banda sonora que se continuaba cuando los personajes salían de la pantalla. El contraste era evidente: no sólo la tercera dimensión, sino también el color y las voces de los personajes ponían en evidencia el artificio. El canto y el baile no hacían sino reforzar esto.

Pero, además, la obra estaba enmarcada en un estudio de cine de los años '30, que permanecía omnipresente a lo largo de toda la representación.

Elegimos estos dos casos tan diversos pues creemos que se apropian del cine en sus tradiciones clásicas y modernas, según las analiza Lauro Zavala (2005) en tanto considera al cine clásico

... en un sentido técnico, para referirme al cine que es resultado de utilizar las estrategias cinematográficas establecidas en la tradición norteamericana durante el periodo comprendido entre 1900 y 1960, y cuya naturaleza ha sido estudiada, con mayor profundidad, por David Bordwell y su equipo (...) El cine clásico, entonces, establece un sistema de convenciones semióticas que son reconocibles por cualquier espectador de cine narrativo, gracias a la existencia de una fuerte tradición. En contraste, aquí llamo cine moderno al conjunto de películas narrativas que se alejan de las convenciones que definen al cine clásico, y cuya evolución ha establecido ya una fuerte tradición de ruptura.

Si Dionisi decide ampararse en el clasicismo, es claramente en consonancia con la tradición que también implica Shakespeare. La obra, trabajada en tanto parodia-homenaje, hace pie en el reconocimiento de la poética citada ya sea relativa al Bardo o a la tradición cómica hollywoodense. El grupo Teatro Cinema, por otra parte, elige la narrativa moderna que pone en evidencia el artificio, convocando a una tradición de ruptura, de manera tal de acompañar al texto de Baricco en su narrativa subjetivada. El material audiovisual, en ambos casos, no se autonomiza de las obras sino que está inscripto en ellas como fundamento de valor.

Entre la conferencia performática y la autoficción

Tebas Land de Sergio Blanco retoma como tema central la figura del parricidio, inspirada en el Edipo Rey de Sófocles. Fue estrenada en Buenos Aires en el Teatro Nacional Cervantes en el marco del Festival Latinoamericano de Teatro de 2016, con

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

puesta y dirección del autor. A finales de 2017 Corina Fiorillo realizó, en el teatro Timbre 4⁴, la versión que nosotros estudiaremos.

Sobre la matriz trágica, Blanco construye una obra que aparenta ser un biodrama, ya que instala el verosímil de un expediente jurídico de un joven parricida llamado Martín Santos. Incorporando el mito de Edipo, la obra realiza un arco que atraviesa un discurso sobre la realidad social inmediata para volver a centralizarse y tematizar la idea de teatro como artificio, como construcción. Y esto termina de sintetizarse no sólo a nivel de la fábula sino, principalmente, en el devenir de su construcción. La estructura de Edipo Rey es reproducida y analizada en Tebas Land a través del lenguaje del básquet. Es así como la idea de juego se hermana con la de teatro; pero es así también cómo la tesis de la "muerte de la tragedia" de George Steiner se contradice con la construcción de una tragedia contemporánea.

El borramiento de los límites entre vida y arte que propusieron las vanguardias históricas del siglo XX como fundamento de valor, conllevó la construcción de una gran cantidad de procedimientos articulados alrededor de las nociones de liminalidad y desdelimitación (Dubatti, 2017). El siglo XXI, despojado de las concepciones vanguardistas, refunda los procedimientos. Uno de esos campos liminales es el de las tensiones entre presentación y representación, entre mundo de la empiria y mundo poético, que comienzan a poblar la escena desde 1940 (de Marinis, 1988), pero que pueden rastrearse a producciones de diversos períodos históricos, como el caso de la comedia de Aristófanes (Dubatti, 2016). La novedad reside en que los propios teatristas empiezan a crear terminología que pueda identificar a las poéticas con las cuales están trabajando. Así es, por ejemplo, cómo Vivi Tellas va a elegir hablar del UMF (Umbral Mínimo de Ficción) según lo define en www.archivotellas.com.ar, de donde se desprende el concepto de biodrama. O Sergio Blanco, quien retomando a Serge Doubrovsky, elegirá el concepto de autoficción pero apropiándose y construyendo una nueva noción. La gran característica de esta poética, consiste en que está basada en el principio de pactos de mentira con el espectador y no de pactos de verdad, lo que la diferencia de la autobiografía. Como bien dice Julia Musitano, "las relaciones entre verdad y mentira, ficción y realidad que nunca fueron sencillas de dilucidar, hoy vuelven a complicarse" (2016: 103). Según la concepción de Blanco, esta mezcla de relatos reales con relatos ficticios

es uno [mismo] corrido de lugar, poetizado. Uno se traviste en la autoficción, es uno sin ser uno (...) la autoficción existió siempre. Y está la frase maravillosa de (Arthur) Rimbaud: "yo es otro". La autoficción triunfa cuanto más ficcionaliza y poetiza. La autoficción es correr todo de lugar. Hay una carta muy linda que le escribe (Gustave) Flaubert a un amigo cuando muere su padre en la que le dice que de todo este dolor vas a poder hacer algo. La autoficción tiene mucho de eso, de partir de zonas de un dolor supremo... Estoy pensando también en Hervé Guibert en Al amigo que no me salvó la vida, cuando él dice que tenía

4- Ficha técnica artística: Texto: Sergio Blanco. Actúan: Gerardo Otero, Lautaro Perotti. Escenografía: Gonzalo Cordoba Estevez. Iluminación: Ricardo Sica. Fotografía: Fabián Pol. Diseño gráfico: El Fantasma De Heredia. Asistencia de dirección: María García De Oteyza. Prensa: Marisol Cambre. Producción: Maxime Seugé, Jonathan Zak. Coach De Movimiento: VIVI Lasparra. Dirección: Corina Fiorillo

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

que aparecer la desgracia (el Sida) para que surgiera el libro. De un trauma llegar a una trama. Yo diría que eso es la autoficción. (Frieria, 2017)

Tebas Land comienza entonces con el relato de S. (¿Sergio Blanco?)⁵ quien organizará las condiciones de recepción. Allí, luego de dar la bienvenida al público, contará que la puesta es el resultado de un largo periplo que se inició con un pedido del teatro San Martín de Buenos Aires. Rechazada la primera propuesta del dramaturgo, realizará un segundo boceto cuyo tema es el parricidio. Dice S.:

Cuando les expliqué que mi interés era trabajar con un verdadero prisionero en escena, con un verdadero parricida, lo primero que decidimos con el teatro San Martín fue iniciar todos los trámites a niveles ministeriales y jurídicos para poder trabajar con la presencia de un verdadero recluso en escena (...) De hecho, como ya lo habrán imaginado, esa es la razón por la cual el dispositivo escénico consiste en esta especie de jaula o enrejado. Fue una de las condiciones que nos pusieron a nivel ministerial (34)

El problema, para el espectador, es que esas condiciones de recepción se verán permanentemente bombardeadas por la incertidumbre de la veracidad de lo que se cuenta. El esfuerzo de la obra para la construcción de realidad será enorme: lectura de disposiciones ministeriales, expedientes, peritajes, fotos de la escena del crimen, etc. Pero el esfuerzo para evidenciar el artificio tendrá el mismo nivel de intensidad. En primer lugar, gracias al pasaje de la épica a la dramática a través del personaje narrador. En segundo lugar, merced a la explicitación de intertextos entre los que figuran Sófocles, la hagiografía de San Martín de Tours, Pasolini, Dostoievski y Kafka. En tercer lugar, por la voluntad metateatral de S., quien va a crear una poiesis en el sentido aristotélico del término, vale decir, como producción y producto. Tebas Land tiene como tema la construcción de Tebas Land; en la obra nosotros asistimos al proceso de construcción de sí misma. Para eso, la mediación más importante es la del personaje "actor", que se representará a sí mismo y al parricida (Martín Santos). Sirve aquí entonces la aseveración de Musitano de que

Afirmar que la autoficción es una mezcla de ficción y realidad nos sirve de muy poco porque distinguir en el discurso realidad y ficción supone estancarse teóricamente en discusiones que no aportaron resultados productivos. Esta oposición se supera en el engendramiento del texto mismo y da como resultado un objeto que modifica lo real y lo imaginario. En este caso, las autoficciones

5-En la puesta que se hizo en 2017 en Timbre 4 (CABA, Argentina), este personaje estaba a cargo de Lautaro Perotti, quien se presentaba como Lautaro Perotti y luego pasaría a ser simplemente L. Ficha completa de la puesta: Texto: Sergio Blanco / Actúan: Gerardo Otero, Lautaro Perotti / Escenografía: Gonzalo Córdoba Estevez / Iluminación: Ricardo Sica / Fotografía: Fabián Pol / Diseño gráfico: El Fantasma De Heredia / Asistencia de dirección: María García De Oteyza / Prensa: Marisol Cambre / Producción: Maxime Seugé, Jonathan Zak / Coach De Movimiento: VIVI Lasparra / Dirección: Corina Fiorillo

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

son relatos ambiguos y como tales no se les puede exigir que se sometan a la distinción entre una dimensión y otra. El trabajo que la autoficción realiza con los acontecimientos pasados y verdaderos neutraliza la fuerza de la oposición. Esto -digámoslo una vez más- no se reduce a la mezcla de realidad y ficción: se trata de la afirmación simultánea de ambas dimensiones y la incapacidad explícita de discernirlas. (2016:108)

En esta autoficción disfrazada de conferencia performática de S., la estructura trágica funciona sólo como un intertexto constructivo. Las líneas causales se corresponden más bien con una estructura catastrófica, en los términos en que la concibe Rafael Spregelburd. En la catástrofe, los acontecimientos se aceleran hasta el punto de que los efectos preceden a las causas; y el evento catastrófico deja de ser signo de otro evento y se convierte en pura presencia inexplicable y tensada ante nuestro pensamiento.

El procedimiento en “Romeo y Julieta” es ejemplar en este sentido. ¿Qué es lo que hace que el buen fraile pierda la carta que salvaría a Romeo? Nada. ¿Por qué Julieta despierta en la cripta solo un segundo después (y no antes) de que Romeo se dé muerte? Porque sí. Shakespeare en sus mejores obras inventa un lenguaje solo para provocar certeras incisiones en su corpus de reglas internas. (2015: 62)

Dentro de esta estructura catastrófica entran en juego los recursos audiovisuales: proyecciones de las fotos del crimen, de cuadros barrocos que inspiran a S., de la cancha de básquet del penal, de Kafka y Dostoievski, se van contaminando con las imágenes del circuito cerrado de televisión que controla la “cancha de básquet” armada en el escenario. Merced a este entrecruzamiento entre los datos provenientes del audiovisual y la información aportada por el texto, algunas coincidencias planteadas dejan de ser meras casualidades para transformarse en significantes, aunque no sepamos qué significan: el recluso es Martín Santos, el encargo de la obra vino del teatro San Martín, a L. el personaje le recuerda a San Martín de Tours. Otro ejemplo: Martín mata a su padre de 21 puñaladas, S. es fanático del concierto N° 21 de Mozart (quien también tenía una relación tortuosa con su padre), pasión que transmite a Martín. Algunas relaciones de causa-consecuencia se recomponen y se tornan evidentes, como por ejemplo la selección de intertextos a trabajar: las historias de Martín, Edipo, Mozart, Dostoievski y Kafka tienen algo en común. El padre, la muerte del padre y los problemas metafísicos que conllevan. Otras relaciones causales, sin embargo, sólo se intuyen. Permanecen incompresibles por la evidente falta de información.

El aporte del audiovisual cumple dos funciones fundamentales: por un lado, contribuir al verosímil que la autoficción requiere. Por el otro, trabajar en términos estéticos una dramaturgia de iluminación que oscila permanentemente entre las luces y las sombras. En términos puramente lumínicos, lo audiovisual de esta obra hace pie en el

barroco que, a la vez que ilumina, crea amplias zonas de oscuridad. Es decir, en términos dramáticos, contribuyen a la infrasciencia.

El video arte como forma teatral

En el mes de febrero de 2018 se estrenó en el teatro Regio Miedo⁶, obra del catalán Albert Plá y el colectivo Mongondo, con producción del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires.

Albert Plá tiene una trayectoria de más de 30 años en la que combina música y actuación en puestas en escena que, desde el comienzo, han sido su sello. Mongondo, por otra parte, es un colectivo plástico argentino compuesto por los artistas Juliana Laffitte y Manuel Mendanha y, a su vez, uno de los más reconocidos del país desde 1999, debido a la altísima calidad en sus técnicas y materiales y una potencia deslumbrante.

En este primer trabajo en colaboración, explotan un teatro liminal que se posiciona simultáneamente en el umbral entre el arte y la vida (tenemos intervenciones desde el palier del teatro, locuciones institucionales modificadas, sonidos de voces de niños y bebés que en una primera instancia creemos que son reales y que, de hecho, muchos espectadores nunca se dan cuenta de que son grabaciones, etc.) y entre el arte y el arte (variadas combinaciones entre plástica, música, cine y teatro, como la estructura de recital, el uso de los recursos audiovisuales, etc.).

La obra se sostiene sobre una estructura de viaje onírico, similar a un drama de estaciones. El eje constitutivo es el miedo, en tanto elemento presente en todas las etapas vitales y en todo tipo de situaciones. Plá aborda, desde la ironía y ese punto entre lo oscuro y lo infantil que le caracterizan, miedos habituales. Desde el miedo a uno mismo, lo siniestro, o el miedo a la muerte (“Desde que sé que estoy muerto, ya nunca me pongo enfermo”, afirma el texto de una de las canciones). “Hay 386 miedos detallados en canciones –dice—. Los más famosos son el terror a la muerte, por eso casi que ni lo tocamos porque es algo que realmente asusta. Y el más suave de todos es el temor a los espacios amarillos con puntitos violeta” (Santillán, 2018). Hay incluso una teoría del miedo y su diferencia con el susto, que el mismo Plá se encarga de ejemplificar.

Pero lo que verdaderamente aportaba la puesta era el trabajo del estudio Nueveojos en base a diversas obras de Mongondo, como la Serie Roja (2004-2007), en la que realizaron una relectura del clásico Caperucita Roja de Perrault con plastilina, logrando una irónica versión post freudiana del cuento. Entre sus hitos le siguieron Black Series, de 2004, galletas con reproducciones pornográficas levantadas de Internet, ampliadas y ofrecidas como caramelos para las amas de casa; y el espectáculo Merca (Blow, 2005), en el que sus ilustraciones fueron mostradas a través de fragmentos tridimensionales del billete de dólar, bordadas con hilo y clavos, flotando en el aire, como objetos congelados de deseo. Trabajadas a partir del

6- Ficha técnica: Autoría, idea general y actuación: Albert Plá. Diseño de arte: Mongondo. Audiovisuales: Nueveojos. Música original: Albert Plá y Raúl "Refree". Diseño de iluminación: Russo. Diseño sonoro: Kei Macias. Escenografía: cube.bz. Dirección técnica: Xavier Gibert. Dirección: Pepe Miravete

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

mapping, las animaciones en 3D son las verdaderas protagonistas de la puesta. Diversas obras de Mondongo son apropiadas a través de un sistema de video que juega con la tercera dimensión, gracias al uso de tres telones superpuestos y seis proyectores simultáneos. Pero más allá de la maravilla plástico-técnica, este recurso plantea al arte como lugar de vida. Desde esta idea es que canta Plá: “Canta, canta, no dejes de cantar, si dejas de cantar te morirás”. El arte como amparo, como única posibilidad de seguir cuerdo y con cuerda en este juego. El arte como morada habitable. El arte conforma el vértice mágico y transitable del mundo que nos permite comprender, respirar y viajar. Presentes están entonces los cuentos clásicos como Alicia en el país de las maravillas, que con sus bosques y sus metamorfosis es una cita permanente; o Caperucita roja, esa niña mancha roja que persigue como un fantasma y como una salvación a Plá durante toda la obra. Teatro de la estimulación en el cual "no es cuestión de entenderlo" sino de "percibir sensaciones", Miedo suma a la tecnología ancestral del teatro los novedosísimos recursos de la tecnología de animación.

Cerrar para abrir

Como hemos visto brevemente en los cuatro casos comentados, las posibilidades de interrelación entre el audiovisual y las artes escénicas son polimorfas. Desde los usos tradicionales del cine, pasando por las proyecciones, el mappin o la animación 3D.

Elegimos producciones locales para destacar un aspecto que nos ha llamado profundamente la atención: cuando se tratan de convenios internacionales, hay un equipo técnico específico que se encarga del diseño de la imagen y el sonido. Cuando no, son los mismos artistas escénicos los que lo realizan. Si bien evidencian una gran pericia en el trabajo, no es menos cierto que el aporte de estudiantes y graduados de nuestra carrera podría marcar una gran diferencia por la pertinencia de la técnica.

Una vez más, por suerte, nos encontramos con un nicho interesantísimo. Una vez más, todo por hacerse.

Bibliografía

BAUDRILLARD, J. (1978) Cultura y Simulacro. Trad: Pedro Rovira. Barcelona: Editora Kairós.

BLANCO, S. (2017). Tebas Land. Córdoba: DocumentA/ Escénicas Ediciones.

Cabrera, H. (2008) “Queremos provocar los sentidos” en diario Página 12, sección Cultura / Espectáculos. Buenos Aires, 7 de septiembre de 2008

DE MARINIS, M. (1988). El nuevo teatro 1940-1970. Barcelona: Paidós.

DIÉGUEZ CABALLERO, I. (2007) Escenarios Liminales. Teatralidad, performances y política. Buenos Aires: Atuel.

DUBATTI, J. (2016). Teatro- matriz, Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada. Buenos Aires: Atuel.

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

- DUBATTI, J. (2017). "Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura" en Revista Artescena, No3, pp. 1-12. Valparaíso: Universidad de Pláya Ancha.
- ECO, U. (1988) "El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia", en id., De los espejos y otros ensayos. Barcelona: Lumen.
- FRIERA, S. (2017). "El teatro es un espejo oscuro en donde venimos a mirarnos" en el diario Página 12, sección Cultura y espectáculos, 13 de marzo de 2017.
- JENKINS, H. (2009) Cultura da Convergência. São Paulo: Aleph.
- JENSEN PETERSEN, A. (2007) Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception since 1970. Jefferson, North Carolina; London: MacFarland & Company, 2007.
- LEVY, P. (1999) ¿Qué es lo virtual? Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós
- LIMA MUNIZ, M. y Dubatti J. (2018) "Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina)" en Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 366-389, abr./jun. 2018.
- MARTINO, L.M.A. (2014) Teoria das Mídias Digitais: linguagens, ambientes e redes. Petrópolis: Vozes.
- MURRAY, J. H. (2003) Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural; UNESP.
- MUSITANO, J. (2016). "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos". Acta literaria, (52), 103-123.
<https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>
- SÁNCHEZ, J. A. (ed.) (1999) La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias. Madrid: Akal.
- SANTILLÁN, J.J. (2018) "Entrevista. Albert Plá: "Hay cosas que hago en serio, pero la gente se ríe""", diario Clarín sección Espectáculos, 25 de enero de 2018.
- SASSONE, R. (2005) "Inscripción de la escena teatral en el contexto de la escena "neotecnológica"" en ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 106, págs. 49-59.
- SORMANI, N. L. (2015) "Shakespeare para jóvenes y adolescentes. Entrevista con Emiliano Dionisi" en Revista Cuadernos de Picadero, Cuaderno N° 29, Instituto Nacional del Teatro, mayo 2015, págs., 21-26
- SPREGELBURD, R. (2015). "Procedimientos" en Alberto Ajaka [et. Al.] Detrás de escena. Buenos Aires: Excursiones.
- STEINER, G. (1991). La muerte de la tragedia. Caracas: Monte Ávila.
- ZABALA, L. (2005) "Cine Clásico, Moderno y Posmoderno" en Revista Razón y Palabra, N° 46. Agosto-Septiembre 2005, Facultad de Comunicación de la Universidad de Los Hemisferios (Ecuador)

Fuentes

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

<http://www.archivotellas.com.ar/> Fecha de consulta: julio de 2017

Teatro: Entrevista a Sergio Blanco, por El Crítico Enmascarado: 04 de abril de 2017.

<http://www.actualidadartistica.com.ar/2017/03/entrevista-sergio-blanco-por-el-critico.html> Fecha de consulta: julio de 2017