

Universidad ORT Uruguay
Facultad de Comunicación y Diseño

Teatro de la fuerza ausente

Proyecto para un ensayo cinematográfico sobre la
propuesta estética y política del Teatro Estudio el Cuervo

Entregado como requisito para la obtención del título de
Licenciada en Comunicación orientación Audiovisual

Agustina Neira Pouse 182131

Tutora: Mariana Amieva

2022

Objeto del trabajo y uso de elementos de terceros

Este trabajo de fin de carrera es un trabajo académico que se origina en el proceso formativo de la universidad. No se trata de un producto comercial y su difusión pública no está autorizada.

Este trabajo puede incluir elementos de propiedad intelectual de terceros, según se detalla en el Anexo correspondiente. No debe ser divulgado fuera del ámbito académico sin permiso de los propietarios de estos elementos.

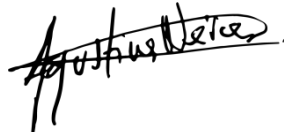
La autora del trabajo declara que han realizado sus mejores esfuerzos por identificar estos elementos que son propiedad de terceros, y liberan a la universidad de responsabilidades originadas por cualquier omisión.

Elemento	Ubicación (página)	Titular de la propiedad intelectual	Permiso de uso
Fotograma de <i>Teatro de guerra</i> (Arias, 2018)	100	Gema Films, BWP, Sutor Kolonko	no se logró
Fotograma de <i>Jogo de Cena</i> (Coutinho, 2007)	101	Matizar/VideoFilmes	no se logró
Fotografía de una función de <i>La farsa de los ausentes</i> en el Teatro San Martín	123	Titular no identificado	no se logró
Fotografía utilizada para el afiche de <i>Habitación Macbeth</i>	127	Titular no identificado	no se logró
Isologo del Teatro Estudio el Cuervo	127	<i>Teatro Estudio el Cuervo</i>	Obtenido

Declaración de autoría

Yo, Agustina Neira Pouse, declaro que el trabajo que se presenta en esa obra es de mi propia mano. Puedo asegurar que:

- La obra fue producida en su totalidad mientras realizaba el Proyecto Final;
- Cuando he consultado el trabajo publicado por otros, lo he atribuido con claridad;
- Cuando he citado obras de otros, he indicado las fuentes. Con excepción de estas citas, la obra es enteramente mía;
- En la obra, he acusado recibo de las ayudas recibidas;
- Cuando la obra se basa en trabajo realizado conjuntamente con otros, he explicado claramente qué fue contribuido por otros, y qué fue contribuido por mí;
- Ninguna parte de este trabajo ha sido publicada previamente a su entrega, excepto donde se han realizado las aclaraciones correspondientes.



Agustina Neira Pouse

Montevideo, 24 de marzo de 2022

Agradecimientos

A Emanuel Tomé, Mariana Amieva, Gerardo Castelli, Álvaro Buela, Carolina Campo, Pablo Ferré, Daniela Menoni, Sandra Marozzi y al personal de Bedelía de la Escuela de Comunicación de ORT.

A mi familia y amigos.

Abstract

Este proyecto presenta la investigación y el desarrollo de las bases teóricas y prácticas para la realización de la película documental *Teatro de la fuerza ausente*, un ensayo cinematográfico sobre la propuesta estética y política del Teatro Estudio el Cuervo. La película aborda el proceso creativo que desarrollan cinco actores y actrices del Estudio dirigidos por el actor, director y dramaturgo, Pompeyo Audivert, al tiempo que reflexiona sobre los modos de representar la realidad.

Teatro de la fuerza ausente busca hacer una transposición de la propuesta estética y política desarrollada por Audivert en el Estudio, a los modos de representación cinematográficos. Para esto toma algunos de los recursos y la base teórica de la propuesta teatral y los reinterpreta para ubicarlos en el terreno del cine.

En este proyecto se presenta, en primer lugar, el contexto sociopolítico del teatro argentino en las décadas del '60 y '70 y en los primeros años de la postdictadura, períodos en el que se investiga el surgimiento y la expansión de una forma de teatro no representativo, que rechaza las teorías del arte reflejo. Este contexto sirve como marco de la propuesta estética y política de Audivert.

En segundo lugar se presenta una breve biografía de Pompeyo Audivert y se describen las bases teóricas de la técnica teatral propuesta en el Teatro Estudio el Cuervo. También se desarrolla un marco teórico sobre cine documental, relacionado al propósito de este proyecto, en el que se exponen cuestiones teórico conceptuales que encuadran el abordaje del objeto de estudio propuesto.

Finalmente se describe la metodología y las técnicas de investigación utilizadas y se desarrolla el tratamiento del documental, junto a sus bases estéticas y prácticas.

Índice

1. Introducción.....	9
2. Hacia un teatro no representativo	12
2.1. El Teatro argentino en las décadas del '60 y '70	12
2.1.1. Modernización cultural y compromiso político en la década del '60	12
2.1.2. Panorama del teatro argentino durante la última dictadura militar	14
2.2. Ruptura con el teatro representativo	17
2.3. Panorama del teatro argentino en la postdictadura	19
3. Pompeyo Audivert y la propuesta del <i>Teatro Estudio el Cuervo</i>	23
3.1. Pompeyo Audivert: Biografía y actualidad	23
3.2. La fuerza ausente: las máquinas teatrales de Pompeyo Audivert	26
4. Del teatro al cine: el problema de la transposición.....	33
4.1. Abordar la transposición	33
4.2. Modos de representación: el problema del concepto de “lenguaje” aplicado al cine.....	33
4.3. Las formas del relato.....	37
4.4. Los desafíos de la transposición	39
4.4.1. El concepto de transposición.....	39
4.4.2. ¿Por qué un ensayo?	40
5. Cine documental	43
5.1. El documental <i>Teatro de la fuerza ausente</i> : un abordaje teórico.....	43
5.1.1. La difícil definición del documental	43
5.1.2. Tipologías del cine de no ficción	45
5.2. Representar la representación: el ensayo documental	54
5.2.1. ¿Qué es el ensayo documental?.....	55
6. La investigación.....	61
6.1. Metodología y técnicas de investigación	61
6.1.1. Investigación bibliográfica.....	61

6.1.2. Observación participante.....	62
7. <i>Teatro de la fuerza ausente</i> : la película.....	64
7.1. Sinopsis.....	64
7.2. Tratamiento.....	64
7.3. Notas de dirección.....	84
7.3.1. Aviso.....	84
7.3.2. Algunas consideraciones sobre la propuesta.....	85
7.3.3. Estructura y arco narrativo.....	89
7.3.4. Montaje.....	95
7.3.5. Sonido.....	97
7.3.6. Tratamiento estético.....	97
7.3.7. Películas de referencia.....	99
7.4. Producción.....	102
7.4.1. Propuesta de producción.....	102
7.4.2. Plan de producción.....	105
7.4.3. Plan de rodaje.....	105
7.4.4. Presupuesto.....	108
7.4.5. Plan financiero.....	112
7.4.6. Ficha técnica.....	113
8. Comentarios finales.....	114
9. Referencias.....	116
9.1. Referencias bibliográficas.....	116
9.2. Referencias electrónicas.....	118
9.3. Referencias cinematográficas.....	119
10. Anexos.....	121
10.1. Fotogramas y fotografías.....	121
10.1.1. Ejemplos de composición en el teatro de Audivert.....	121

10.1.2. Ejemplos de acciones en el teatro de Audivert	123
10.1.3. Otras	125
10.2. Enlaces de interés.....	128
10.2.1. Enlace 1	128
10.2.2. Enlace 2	128
10.2.3. Enlace 3	129
10.2.4. Enlace 4 y 5	129
10.2.5. Enlace 6	129
10.2.6. Enlace 7	129
10.2.7. Enlace 8	129
10.3. Planos del Teatro Estudio el Cuervo.....	130
10.4. Modelo de contrato de coproducción.....	132

1. Introducción

Pompeyo Audivert (10 de agosto de 1959) es un actor, director, dramaturgo y docente argentino. Es fundador y director, desde 1990, del *Teatro Estudio El Cuervo*, desde donde ha desarrollado el *teatro de la fuerza ausente*, su propia técnica de actuación basada en su concepción estética y política del teatro.

En este proyecto se presentan las bases teóricas, metodológicas y prácticas para realizar un ensayo cinematográfico que aborde el proceso creativo que Audivert desarrolla junto a cinco actores y actrices del Estudio. Me propongo hacer una transposición de su propuesta estética y política a los modos de representación del cine, por lo que me valgo de algunas de sus ideas y recursos para establecer un diálogo entre las dos formas de representar: la de su teatro y la de mi película.

Mi interés por el proyecto surgió del contacto que mantuve con el Estudio entre el año 2018 y el 2020. Mi pareja, Emanuel Tomé, se formó en la técnica actoral de Pompeyo y luego fue parte del equipo docente del Estudio. Desde el 2018 hicimos registros audiovisuales de distintas obras de Audivert, en el marco de la productora que formé junto a Emanuel, *Intenso contenidos*, hoy inactiva. Además, iniciamos una investigación en la que acudimos a los talleres de Audivert y registramos los encuentros, a lo largo de un mes aproximadamente. El material grabado allí, quedó como material de archivo para uso interno del Estudio y sirvió para el desarrollo de la investigación de este proyecto.

Las obras teatrales filmadas tenían como objetivo el registro de la totalidad de las funciones, para su presentación a fondos concursables y a lugares donde reponerlas. Uno de estos registros, el de *Museo Ezeiza '73*, presentaba un desafío mayor al de las otras obras registradas porque se trataba de una instalación teatral en la que un elenco de más de cien personas actuaba en distintos puntos de la instalación. Las acciones no sucedían, como en las otras obras, sobre un escenario que se pudiera registrar fácilmente con dos cámaras, sino que lo registrado estaba sujeto al recorrido que yo hiciera con la cámara dentro del lugar. La obra contaba con una estructura pautada de antemano pero la gran parte de su desarrollo dependía de la improvisación del elenco.

Por las características de la instalación, durante el montaje de este registro fueron surgiendo preguntas acerca de cómo representar esta obra que dependía mucho

más de mi propia experiencia. El modo de representar estaba estrechamente relacionado al objeto representado y me interesó indagar más al respecto.

Cuando vi por primera vez una obra dirigida por Audivert, me llamó la atención la extraña manera en que se movían los cuerpos en escena. Había un extrañamiento en el ritmo, en la forma de usar la palabra y en el argumento de la obra, que hablaba de una forma muy particular de representación. Emanuel me explicó que esa rareza en la expresión de los cuerpos —“el bicho”, como algunos le llaman a esta marca de estilo del teatro de Pompeyo— se sustenta en una serie de indicaciones del director, que conforman lo que Audivert llama *máquinas teatrales*. Los actores y actrices que entrenan en el estudio, mediante la práctica de estas *máquinas*, desarrollan escenas en las que el tiempo y los movimientos del cuerpo están fragmentados y la palabra es improvisada y poética.

Supongamos una escena en la que alguien toma una taza de té. Un actor que siga un estilo naturalista se sentaría en una silla dispuesta frente a una mesa —en la que habría un mantel, una tetera y una taza de té—, sin emitir una palabra agarraría la taza de la misma manera que lo hace en su vida fuera de escena y bebería, sin más. Un actor que entrena en el Estudio, se sentaría sobre el cuerpo de otro actor que hace las veces de silla, frente a una mesa —en la que habría un mapa y una bandeja con la cabeza de una muñeca y una taza—, mientras agarra muy lentamente la taza comienza un monólogo improvisado —usando las palabras que le susurra el actor/silla. De pronto el movimiento de su cuerpo se congela en una posición que no le es natural —la espalda encorvada, un brazo estirado hacia un lado, la palma de una mano sostiene la taza de té y la otra mano agarra con fuerza la cabellera, el rostro está deforme. Unos segundos después el movimiento se retoma de manera muy acelerada, el actor dirige rápidamente la taza de té hacia su boca y justo cuando se dispone a beber un sorbo vuelve a congelarse.

Audivert (2019) plantea que con las máquinas teatrales busca romper el espejo de la representación. De este modo presenta al mundo común —*frente histórico*, en sus palabras— como una construcción ficcional artificial, y deja emerger una fuerza que ha sido diezmada por ese espejo: la fuerza ausente.

Este proyecto tiene por objeto un teatro que enfatiza continuamente la propia representación, por lo que ha sido inevitable pensar en los modos de representarlo al inscribirlo en el marco de una película documental.

El proyecto presenta, en primer lugar, un marco histórico en el que se inscribirá el surgimiento y la expansión de una ruptura con el teatro representativo, que rechaza la representación de tipo especular y se cuestiona sobre el modo de representar en el teatro. Este marco se aborda a partir de Verzero (2014), Dubatti (2006), Bartís (citado en Dubatti, 2006) y Audivert (2019), entre otros autores.

En segundo lugar, se expone una breve biografía de Pompeyo Audivert y el marco teórico en que se inscribe el objeto y el propio documental.

El marco teórico del objeto presenta un abordaje de las bases teóricas, los fundamentos estéticos y los procedimientos formales de la técnica de entrenamiento actoral que Audivert desarrolla en el Estudio, así como su postura ideológica sobre el quehacer teatral, a partir del libro *El piedrazo en el espejo* (Audivert, 2019).

Luego, teniendo en cuenta que por las características del ensayo cinematográfico la forma de representar se convierte en una parte central del objeto de estudio y, tras problematizar el concepto de lenguaje cinematográfico en base a los planteos de Aumont et.al., se aborda el concepto de *modo de representación* a partir de Burch (1991) y las formas del relato según los planteos de Gaudreault y Jost (1995). También se aborda el concepto de *transposición* a partir de Wolf (2001) —ya que esta operación es fundamental para los objetivos del proyecto— y se exponen las razones por las que se escoge la forma ensayo para realizar este documental. Luego se presenta un abordaje teórico sobre los modos de representación del documental a partir de Nichols (1997; 2013), Plantinga (1997), Bruzzi (2000) y Renov (1993/2010), y las razones por las que se decide enmarcar este proyecto en los planteos de los tres últimos autores.

El marco teórico del documental se completa con el desarrollo de la definición y las características del ensayo cinematográfico, siguiendo los planteos de Weinrichter (2004; 2007) y Català (2005), entre otros autores.

Finalmente se describe la metodología y las técnicas de investigación utilizadas para el proyecto y se desarrolla el tratamiento del documental y sus bases estéticas y prácticas.

2. Hacia un teatro no representativo

2.1. El Teatro argentino en las décadas del '60 y '70

El golpe de estado que dio origen a la última dictadura militar argentina (1976-1983) fue el sexto que sufrió ese país desde la tercera década del siglo XX, los dos últimos períodos dictatoriales son relevantes para esta investigación porque en ese contexto se inscribe una ruptura con el teatro representativo que le da marco a la propuesta estética y política de Audivert.

Para delinear el marco histórico se presentará, en primer lugar, una breve introducción acerca de las tensiones entre arte de vanguardia y arte de “compromiso político” en Buenos Aires en la década del '60 y el contexto al que se enfrentó el ámbito artístico tras el golpe de estado de 1966. En segundo lugar, se expondrá un panorama del teatro argentino durante la última dictadura militar de ese país, para dar cuenta de cómo el régimen dictatorial afectó a la producción teatral durante esos años, generando un quiebre en el modo de hacer teatro que se mantiene hasta el presente. En tercer lugar, se expondrá de qué modo fue posible una ruptura con el teatro representativo en ese contexto. Por último, se presentará un panorama del teatro argentino en la postdictadura.

2.1.1. Modernización cultural y compromiso político en la década del '60

En el marco de la llamada “modernización cultural” surgida en Argentina a inicios de los años '60, se instalaba el debate sobre la existencia de una cultura popular contrapuesta a una de elite o de vanguardia. (Terán, 1991; Sigal, 1991). Uno de los escenarios de esta tensión fue el *Instituto Di Tella*, creado en 1958. La institución —que contaba con un sólido respaldo financiero— llevaba la bandera de la modernización y fue el refugio de los jóvenes artistas de vanguardia que comenzaban a tomar protagonismo. Expresiones como el *pop art* o el *happening* se hicieron populares entre estos artistas, que eran cuestionados por los sectores de izquierda por dejar de lado las necesidades del pueblo en su búsqueda, acusándolos de reproducir un arte vacío y burgués (King, 2007). El *Di Tella* no dejó de crecer hasta el golpe de Estado de junio de 1966, cuando el Tte. Gral. Juan Carlos Onganía derrocó al gobierno constitucional de Arturo Umberto Illia. A pocas horas de tomar el poder, el nuevo gobierno de facto

comenzó a recortar las libertades políticas y a censurar actividades intelectuales y artísticas. En el nuevo contexto, el *Di Tella* comenzó a ser cuestionado tanto por los sectores políticos de la izquierda como por los de la extrema derecha. El debate entre el arte de vanguardia y el arte con “compromiso político” crecía al mismo tiempo que el descontento social. El documental *La hora de los hornos* (Gentino y Solanas, 1967) ilustra esta tensión y es sumamente crítico con el *Di Tella*. Sin embargo, desde la ruptura constitucional de Onganía, la llamada “Revolución Argentina” arremetió contra cualquier expresión intelectual o cultural que se opusiera a las normas del régimen. El instituto *Di Tella*, era visto por el nuevo gobierno como una amenaza, ya que a pesar de contar con el respaldo de importantes sectores de la industria y de la juventud “no-politizada”, estos mismos jóvenes habían desarrollado una cultura contestataria, que se veía reflejada en la moda. Además de censurar y perseguir a estudiantes, docentes, intelectuales y artistas de izquierda —sospechosos de contribuir al comunismo—, el régimen de Onganía censuró también a los artistas de vanguardia: aquello que antes del golpe era considerado novedoso e inofensivo, comenzó a ser “subversivo” y amenazante. Por ser, en esa época, la principal fuerza cultural de Buenos Aires (King, 2007), el *Di Tella* ya no podía mantenerse al margen de los acontecimientos políticos. El 22 de mayo de 1968 la obra *El Baño* de Roberto Plate, fue retirada de la exposición *Experiencias Visuales* del Instituto *Di Tella*, a causa de la censura. Se trataba de una instalación en la que había dos baños a los que el público ingresaba para escribir y *graffitear* las paredes, que pronto se llenaron de insultos al régimen y referencias sexuales. Al día siguiente a la censura, el resto de los artistas que exponían en el instituto salieron a la calle para destruir sus obras en público, como forma de protesta. Con este episodio se quebraba la unión entre los artistas de vanguardia del *Di Tella* y las instituciones que lo financiaban. Los intereses de algunos de estos artistas comienzan a alinearse con los del movimiento obrero.

En noviembre de 1968, en la sede de la CGT de Rosario, se presentó *Tucumán Arde*, una creación colectiva de denuncia, que tenía como objetivo visibilizar la situación de extrema pobreza que se vivía en Tucumán a causa de un operativo del gobierno en la industria azucarera de esa provincia. La muestra —que había sido impulsada por una amplia campaña propagandística en la calle— incluía material fotográfico, pancartas, reproducción de grabaciones de sonido y películas e incitaba al público a la participación. Al entrar al lugar se les ofrecía café sin azúcar —en alusión a la escasez de este producto ocasionado por el Operativo Tucumán— y cada determinado

tiempo se cortaba la luz para simbolizar que un niño tucumano había muerto de hambre (Longoni y Mestman, 2008). La experimentación y la combinación de distintas expresiones artísticas, era una evidencia de la unión —no sin tensiones— de arte vanguardista y compromiso político.

La “modernización cultural” de los ’60 dio lugar al surgimiento de grupos que se oponían al poder desde el arte. Perón estaba exiliado desde el golpe de 1955 y, desde entonces, el peronismo estaba proscrito, por lo que varios artistas se solidarizaron con la militancia peronista, que era además un movimiento que representaba a los trabajadores (Terán, 1991; Segal, 1991). Para el año 1973, ante el creciente descontento social, la dictadura de Onganía organizó una salida electoral con participación del peronismo —aunque prohibiendo la candidatura de Perón— y resultó electo el candidato de esa fuerza política, Héctor José Cámpora. El nuevo presidente asumió en mayo de ese año y renunció en julio, facilitando el tercer triunfo de Perón —quien había regresado recientemente a Argentina— en las primeras elecciones sin proscripciones desde el golpe de 1955. Un año después, el presidente falleció a causa de un paro cardíaco y asumió la vicepresidente y viuda de Perón, María Estela Martínez (conocida como Isabelita), quien fue derrocada por el golpe de estado de 1976, antes de terminar su mandato.

Con la dictadura regresó la censura y la persecución, agravadas por las sistemáticas violaciones a los derechos humanos cometidas por el terrorismo de Estado. La situación del arte y de los artistas se agravó profundamente por la inestabilidad política del país y la región, por lo que se dieron cambios en las expresiones artísticas, que respondían al contexto sociopolítico y cultural.

2.1.2. Panorama del teatro argentino durante la última dictadura militar

Con el golpe de Estado de 1976 inició lo que fue, probablemente, la época más oscura para el arte en la sociedad argentina del siglo XX, los artistas debieron reinventarse para evitar la censura y la persecución:

El campo de las artes perdió densidad y diversidad, pero progresivamente fue generando dinámicas de resistencia y de lucha que le otorgaron una dimensión política nueva [...]

La respuesta inmediata de muchos artistas fue el exilio y la diáspora, la clandestinidad y el insilio —repliegue silencioso del exiliado en su propia patria—. Los que se quedaron

en la Argentina, sabían que sólo podían esperar resistencia y sobrevivencia. El resultado fue un período de depresión y oscuridad, con muchos artistas alejados, dispersos y reinsertos en otros contextos. (Dubatti, 2006, p. 27)

La dictadura militar fue un golpe muy duro para el teatro y para la cultura en general: el presupuesto que se le dedicó a este sector fue cada vez más bajo y sólo aumentó, por orden del presidente de facto –Jorge Rafael Videla— para la realización del Mundial de Fútbol de 1978, y para mejorar la imagen de los militares en el exterior ante las denuncias de los delitos de lesa humanidad. Por esos años, la Secretaría de Cultura dependía del Ministerio de Educación, y entre 1976 y 1980 el presupuesto designado a ese Ministerio financió el aparato de represión y control que se ejercía sobre las artes y la educación: el “Operativo Claridad” estaba destinado a identificar y perseguir personas del ámbito educativo, artístico y cultural, y en 1977 circulaba entre los docentes el documento “Subversión en el ámbito educativo” con indicaciones para detectar “subversivos” entre los docentes y alumnos. (Rodríguez, 2010)

Los autores argentinos fueron censurados a tal punto que los teatros oficiales montaban obras del pasado nacional y obras extranjeras, pero evitaban montar obras de autores argentinos vivos. Con respecto a esto, el director del Teatro Municipal General San Martín expresó en 1980 que no se montaban obras de autores argentinos “porque no había”. Ese mismo año se cerró la cátedra de Teatro Argentino en la Escuela Nacional de Artes Dramáticas. (Verzero, 2014).

La dictadura fue vivida por los teatristas argentinos como una época oscura y de gran dolor, y al mismo tiempo el teatro funcionó para muchos de ellos como vía de escape a la angustia que generaba el contexto político-social. Un caso ilustrativo de esta tendencia es el del actor, director, dramaturgo y docente, Ricardo Bartís —quien fue maestro de Audivert. Bartís explica, en entrevista con Dubatti, que se acercó al teatro en el contexto de la dictadura debido al dolor que sentía por la información que circulaba acerca de las atrocidades cometidas por el terrorismo de Estado. En ese contexto, siendo un adulto que no había imaginado antes su conexión con las artes escénicas, —dice— trataba de “negar la situación de ser un traidor por sobrevivir. Porque era una época de desolación, donde resultaba muy difícil hablar. Ahí me salva el teatro” (citado en Dubatti, 2006, p. 33).

Las políticas culturales adversas, el miedo y la censura, posibilitaron la emergencia de “una contra-cultura alternativa, subterránea, «under», cuya red alcanzó

una articulación más entramada a comienzos de los ochenta” (Dubatti, 2006, p. 27). El teatro se configuró como un modo de resistencia y para ello tuvo que mutar:

Paradójicamente la dictadura favoreció —y lo digo horrorosamente— un modo de producción teatral, porque quebró todo, produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional —lo digo con todo respeto— como única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte (Bartís citado en Dubatti, 2006, p. 19).

Las circunstancias obligaron al teatro a crear estrategias de supervivencia, la censura acechaba cualquier forma de producción cultural contraria al régimen y los teatristas del *under* reaccionaron de distintas formas a esta represión. Verzero (2006) hace un relevo de algunas de estas reacciones desde el arte, destacando la tendencia a las estrategias de ocultamiento: “Ángel Elizondo, por ejemplo, hizo teatro en casas particulares donde era necesaria una contraseña para entrar, el TIT¹ realizó montajes en casonas que alquilaba y la difusión se hacía de boca en boca” (pp. 92-93). Algunos grupos de teatro optaron por salir a las calles: intervenir el transporte o la vía pública con acontecimientos escénicos en los que los espectadores no sabían que estaban siendo espectadores sino hasta el final del acto —como en el caso del *Mimo* — *Teatro Participativo* desarrollado por Alberto Sava—. En el caso del *Teatro Invisible*, practicado por Augusto Boal, los actores en ningún momento daban aviso al público de que lo que veían se trataba de un acontecimiento escénico. Surgieron también otras estrategias para conseguir lugares para montar, como la mentira acerca del contenido de la obra (Op. Cit.). Por su parte, Audivert relata en su libro su experiencia con las artes escénicas durante la dictadura y el modo que encontró para desarrollarse en ese ámbito:

En la época de la dictadura proliferaron los invernaderos poéticos, practicábamos el automático, hacíamos expresión corporal, teatro, música... la salida era puertas adentro, afuera nos estaban masacrando, pero no era una fuga del estilo del avestruz, era en todo caso un pasaje a la clandestinidad de fuerzas revolucionarias, la mutación esencial de una energía que estaba en el aire histórico y que buscaba sus cuerpos para seguir viva, liberábamos territorio en otra latitud, en la que ellos, los asesinos y sus mandantes no podían entrar ni aunque nos localizaran físicamente. Mutamos el código revolucionario

¹ Taller de Investigaciones Teatrales (1977-1982)

en operación poética, nos tabicamos en los estudios y seguimos desplegando la tendencia que puertas afuera estaba siendo diezmada. (2019, pp 140-141)

En los años '80 surgió una apertura por parte de los teatristas, que apuntaba a fortalecer al teatro frente a la opinión pública y apoyar el proceso que, poco a poco, buscaba la negociación para la transición a la democracia. El fenómeno más representativo de esta apertura se dio el 28 de julio de 1981 con el estreno de *Teatro Abierto*, ciclo de veintiuna obras de autores argentinos en el que participaron más de cien personas (entre dramaturgos, actores, directores y técnicos). El ciclo reunió varias figuras en contra de la censura en el teatro *El Picadero* y tuvo una gran repercusión en el público. Una semana después de su inicio —durante la madrugada del 6 de agosto— un incendio destruyó el teatro, pero gracias al inmenso apoyo que había recibido el colectivo de artistas, el ciclo no pudo ser silenciado y continuó luego en el teatro *Tabarís* (Giella, 1981).

2.2. Ruptura con el teatro representativo

Una de las características de los movimientos de vanguardia del siglo XX fue el cuestionamiento y el ataque al vínculo arte-representación y, con ello, al realismo como reflejo de la realidad. Como se ha expuesto, en Argentina, los movimientos de vanguardia fueron acusados a inicios de los '60 de reproducir un arte sin compromiso político, situación que cambió a partir de la segunda mitad de la década. El avasallamiento de las libertades durante las últimas dos dictaduras argentinas acentuó el cuestionamiento al arte representativo. Esto se dio por varias razones: en primer lugar, porque los movimientos de vanguardia también fueron perseguidos por el régimen, como la militancia política —por lo que vanguardia y política se unieron de manera inevitable—, en segundo lugar, porque el lenguaje utilizado por los artistas debió mutar para sobrevivir —una representación especular podía poner en juego la libertad o la vida—, por último, porque la ruptura en los modos de hacer significaba una manera de rebeldía.

Junto al cuestionamiento del vínculo entre arte y representación, surge la necesidad de desvincular la puesta en escena del texto dramático: “toda renovación que no se plantee el imperativo de alterar la relación tradicional texto-escena quedará condenada a reproducir un teatro del pasado, un teatro demasiado racional aunque se

diga irracional, un teatro demasiado conservador aun diciéndose revolucionario” (Harriague, Rodríguez y Sabater, 2003, p. 5). Hay una tendencia a la revalorización de la figura del actor como creador fundamental de la obra —y no como un medio para ilustrar en escena lo que expresa el texto— como consecuencia de la ruptura con el teatro representativo, puesto que “en un teatro dominado por el principio de la representación, el texto previo mantenía su dominio sobre el director y los actores” (*Ibidem*).

Junto al ataque al teatro representativo hay, también, un cuestionamiento acerca de la idea de “personaje”. La propuesta de Sava con el *Mimo-Teatro Participativo* — cuyo objetivo final es la “abolición de las formas representativas” (Verzero, 2014, p.95)— se acerca a la de Audivert en tanto en la propuesta de Sava “no hay una diégesis, sino que la acción transcurre de acuerdo con una serie de pautas predeterminadas, con un cierto grado de incertidumbre. [...] Por otra parte, no existe la idea de personaje, sino la de rol” (*Ibidem*). En entrevista con Nara Mansur, Audivert (2019) explica al respecto de la noción de “personaje”:

El extraordinario fenómeno poético y paranormal de actuar sería aún más perturbador y revelador de la naturaleza metafísica del teatro si la noción no estuviera copada por la idea de “personaje”, parapeto referencial de fantasía histórica que funciona como dique de contención, hacia afuera y hacia adentro simultáneamente; de fuerzas sagradas que, si no fueran desvirtuadas, encapsuladas y alienadas por su referencia ficcional, radiarían su influjo más allá del espejo y harían su jugada subversiva en el frente histórico². [...] En general, las dramaturgias solo aportan calcos psíquicos y remedos de identidades convencionales que se deben al relato histórico que las parió para afirmarse. (p. 22)

Además de afectar a la producción teatral en el montaje de las obras, la dictadura militar obligó a modificar los códigos y las formas de representación. La censura y el miedo obligaron a los artistas a expresarse mediante la metáfora, ya que la denuncia era peligrosa: “la metáfora marcó el pasaje de un teatro político de choque —muy fuerte en los primeros setenta— a un teatro político metafórico, que transformó la desaparición, la ausencia, lo reprimido y lo silenciado en presencias” (Dubatti, 2006, p. 28). En este contexto, nace la ruptura con el frente histórico que plantea Audivert. Alejarse de los modos de representación anteriores era necesario para sobrevivir, pero también fue una forma de militancia política en el teatro:

² Este y otros conceptos de la propuesta teatral de Audivert serán desarrollados en el siguiente capítulo.

se trata de una decisión de la actuación de fundar poéticamente otro campo de realidad, que entra en conflicto con el poder y con el Estado. Esto lo aprendí en la dictadura. Se trata de asumir, lo entienda o no, lo pueda conceptualizar o no, una potencia revolucionaria para estar en escena, no sostenida ni por el autor, ni por el director, ni por la puesta en escena, sino por la potencia poética de la actuación. (Bartís citado en Dubatti, 2006, p. 35)

El hecho de rechazar las convenciones surge cuando “lo convencional”, lo que sucede en el *frente histórico* es horroroso e inadmisibles: lo poético se vuelve político y revolucionario. En este contexto Pompeyo Audivert se encuentra —durante sus clases de teatro con Carlos Braña— con la idea de que la actuación “no tenía por qué ser natural del frente histórico que en ese momento era siniestro; había que producir una acción antinatural, un artificio exaltado que diera cuenta de otra vitalidad, de otro centro del impulso creativo” (Audivert, 2019, p. 136).

Representar la realidad con los códigos realistas se volvió difícil para muchos en el contexto de la dictadura: “Cuando me decían que en la ciudad había diecisiete campos de concentración, donde se torturaba y se mantenía durante meses a detenidos, me costaba representarlo. Y cuesta metabolizar esa información. Hay una dimensión inasible de ese horror” (Bartís citado en Dubatti, 2006, p. 35). Pero el trauma que significó tal aparato represivo para los artistas de la época dejó una marca de la que no se puede volver. La dictadura le dio marco a un replanteamiento de las formas de hacer teatro y al surgimiento de expresiones opuestas al realismo, como forma oponerse al régimen, pero estas posturas trascenderán la época de la dictadura, para extenderse —al menos— hasta la actualidad: el Estado figura como un “enemigo, definitivo y para siempre. No hay grandes expectativas de vincularse con el Estado sino para sablearlo, para atacarlo, más que para recostarse en él” (Op. Cit., p. 33).

2.3. Panorama del teatro argentino en la postdictadura

Como se ha expuesto, la última dictadura argentina marcó un antes y un después en el campo de las artes. La experiencia traumática ha dejado huellas que no se han borrado aún: Dubatti (2011) explica que, en la actualidad, gran parte de la producción

teatral sigue buscando la forma de representar ese horror y que puede reconocerse el inicio de la Postdictadura, pero no se conoce el final de este período:

Acaso alguna vez la Argentina saldrá de la Postdictadura, pero no será en lo inmediato, ni se sabe cuándo.

Hablamos de Postdictadura porque entre 1983 y 2010 la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. El prefijo *post-* expresa a la vez la idea de un período *posterior* a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura. (p. 72)

Una década después de este texto de Dubatti, aun habiendo mediado innumerables cambios culturales —a nivel global y local— y una pandemia que afectó a toda la producción teatral argentina, el teatro de Pompeyo Audivert puede seguir enmarcándose en el período de la Postdictadura. Su propuesta es una consecuencia de su experiencia bajo el régimen dictatorial y esta es una característica que comparte con muchos de los teatristas que vieron diezmadas sus libertades en esa época.

Raimondi (2008) analiza el teatro político de Argentina desde la restauración de la democracia hasta el año 2006 y expone que la producción teatral de este período se caracteriza “por la heterogeneidad de sus formas, principalmente poéticas e ideológicas” (p. 5). Surgen, en este contexto, distintas expresiones que tienen en común una oposición al modelo de representación hegemónico de los años '90, tal como comenta Dubatti (2011):

El paisaje teatral no se define entonces por dos claras líneas internas enfrentadas, ni por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdelimitación, la destotalización, la proliferación de mundos, *el cada loco con su tema*. Es el *teatro en el canon de multiplicidad*, donde paradójicamente lo común es la voluntad de construcción de micropoéticas y micropolíticas (discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación) enfrentadas al capitalismo hegemónico y a las macropolíticas partidistas. (p.74)

Dubatti expone que, entre las distintas expresiones teatrales de este período hay una relación horizontal, en la que “cada grupo o teatrista organiza sus referentes, autoridades o tradiciones de manera singular. La gran consecuencia de este nuevo funcionamiento es un sentido inédito de aceptación y convivencia de las poéticas y subjetividades en sus diferencias” (*Ibidem*). Dentro de esta *multiplicidad* se pueden encontrar, según Raimondi (2008), dos tendencias predominantes. La primera de ellas

es la de un teatro caracterizado por las particularidades de su producción, distribución y difusión. Dentro de este conjunto se encuentran los espacios de creación colectiva, como los grupos de Teatro Comunitario. Por otro lado,

La segunda tendencia expresa su resistencia a través de la redefinición de la noción de comunicación teatral. Estos espectáculos son un testimonio de la convicción de que el teatro sólo puede ser político a través de la reforma de las convenciones poéticas, mediante las cuales manifiestan su visión y crítica del mundo. Partiendo de la concepción por la cual lo político se encuentra en lo poético, estos grupos intentan transmitir su posición buscando lo político en la forma de revolucionar su producción teatral. (Op. Cit, p. 10)

Este tipo de producciones ponen en tensión el vínculo teatro-representación, pues consideran la forma de representar como lo fundamental en la creación. La propuesta de Audivert forma parte de esta segunda tendencia, ya que considera que lo verdaderamente político está en el modo de representar el mundo histórico (Audivert, 2019) y, a partir de esa convicción, desarrolla sus *máquinas teatrales* —como se expondrá más adelante.

Otras propuestas que siguen esta línea son, por ejemplo, la del *Sportivo teatral* de Ricardo Bartís, de quien Audivert fue discípulo; la de *El periférico de Objetos*, fundado en 1989 por Daniel Veronese, Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Paula Nátoli (quien poco tiempo después se desvinculó del proyecto); o la propuesta del director, dramaturgo y maestro, Mauricio Kartun. Éste último tiene, según Dubatti “la extraña capacidad de ayudar a sus discípulos a concretar sus propias poéticas, evita las recetas de ‘manual’, favorece la singularidad de cada creador” (Dubatti, 2015, p.231). *El periférico de objetos*, por su parte, ha desarrollado “una activa y profunda reflexión, que acompañó y realimentó su producción espectacular, acerca de los modelos y las técnicas actorales que hicieran posible una renovación del lenguaje escénico y acerca de las posibilidades expresivas del objeto” (Harriague et. al., 2003, p.25). En las obras de este grupo de titiriteros, el actor que manipula los títeres no se oculta, sino que forma parte de la puesta en escena: se hace visible al manipular al objeto y de este modo pone en tensión la forma de representar.

La propuesta de Bartís es especialmente relevante para contextualizar el pensamiento teatral de Audivert, ya que éste último se formó con él y hay algunos

elementos sustanciales de la propuesta de Pompeyo que parecen fundarse en las ideas de Bartís.

El desarrollo del teatro de posdictadura en la Argentina posibilitó, entre un amplio conjunto de novedades, el despliegue de una nueva metodología de creación y de trabajo que pone el acento en el cuerpo del actor y su fuerza expresiva: se trata del teatro de estados, categoría que permite pensar de forma simultánea una modalidad de producción escénica, una poética de actuación y un sistema organizativo del trabajo de dirección teatral. (Scholnicov, 2020, p.99)

Bartís, cuya propuesta se enmarca en el *teatro de estados*, rechaza al texto como creador de la escena. El texto se gesta en su práctica, tal como sucede en el teatro de Audivert. Hay un corrimiento del actor al centro de la escena, como único medio para hacer teatro, tal como comenta Bartís en entrevista con Graciela E. Rodríguez:

Pasión y teatralidad es lo que marca el proceso de creación. La actuación, ese es el centro del teatro. No trabajo con un texto preexistente, trabajo con ideas y con un relato simple, luego intento crear en los actores un campo poético personal, y podemos estar ensayando meses sin que aparezca ningún texto, ningún personaje, esto se irá construyendo en el proceso de ensayos. (Bartís citado en Rodríguez, 2015, p.14)

En el teatro de estados predomina la improvisación, que es la que termina por configurar el sentido de la escena. Frente al teatro representativo “Bartís opone otro en el que el texto —y las ideas— [...] es una excusa para poner los cuerpos en escena” (Battezzati, 2017, p. 141). Como se desarrollará más adelante, en el teatro de Audivert el “texto” es una fuente histórica que también funciona como excusa. Es la búsqueda de la palabra improvisada que propone en sus clases —y no un texto preexistente— la que construye el sentido de la escena.

3. Pompeyo Audivert y la propuesta del *Teatro Estudio el Cuervo*

3.1. Pompeyo Audivert: Biografía y actualidad

Pompeyo Audivert nació el 10 de agosto de 1959 en Buenos Aires, en una familia de artistas. Su abuelo, también llamado Pompeyo Audivert (1900 – 1977), fue un muy reconocido artista plástico grabador, nacido en Cataluña y naturalizado argentino. Su padre, Eduardo Audivert, también fue grabador y su madre, Marina Briones, fue poeta.

Audivert (2019) cuenta en su libro que su padre influyó en su concepción del arte como oficio artesanal y su madre —una referente de poetas que se juntaban en la casa de su infancia—, le inculcó el amor por la poesía. Su abuelo —cuenta Pompeyo— “funcionó como Dios temible y venerado, las paredes de mi casa estaban llenas de cuadros de él, composiciones misteriosas y llenas de fuerza metafísica, de niño esos grabados de él y de mi padre que era surrealista me marcaron” (p. 138). La influencia es evidente, incluso el logotipo del *Teatro Estudio El Cuervo* es un grabado de su abuelo. El contacto con el surrealismo en su infancia se extendió a sus intereses por este movimiento artístico en su adolescencia y juventud, y configuró las bases de la técnica que desarrollaría en el *Teatro Estudio El Cuervo*.

Pompeyo se acercó a la actuación a los quince años, cuando transcurría la última dictadura argentina. En un principio, solía juntarse con sus amigos en el bar *Los Pinos* de la calle Corrientes, en el que practicaban las técnicas de los surrealistas, hacían cadáveres exquisitos, expresión corporal, música y teatro. Pero pronto las circunstancias sociales le impidieron seguir habitando los bares: las redadas policiales y las detenciones arbitrarias comenzaron a ser moneda corriente. Ante esta situación algunos de sus amigos fueron a estudiar teatro con Alejandra Boero, en busca de un lugar más seguro, y Pompeyo los siguió para no quedar solo. Sin embargo, al poco tiempo sus amigos dejaron de asistir al taller, pero Audivert había quedado fascinado con el teatro y no se alejó de él jamás. Más adelante, tomó talleres con Carlos Braña, Máximo Salas, Lorenzo Quinteros y Ricardo Bartís.

En su libro *El piedrazo en el espejo* (2019), Audivert cuenta cómo influyeron sus maestros en su concepción del teatro. Dice que, en el taller de Braña, encontró una forma de actuar “no mediatizada por lo intelectual sino por cierta sensibilidad poética de

nuestra estructura impersonal” (p. 136). Esta experiencia sería fundante para la propuesta formal que desarrollaría en *El Cuervo*: improvisaban usando textos como fuentes que les servían de excusa para hacer emerger una *forma estallada* como eje central de la actuación. También Máximo Salas —quien lo entrenó en 1979 y lo dirigió en *Tal como gustéis*, de Shakespeare— marcó su forma de concebir el teatro, que derivaría en la creación de sus *máquinas teatrales*:

con él comencé a sentir gusto por *el teatro como sistema de devenires*, aquello en lo que se transforma el texto después de pasar por los cuerpos, ese otro nivel que se desata donde todo deviene en intensidades y meta—sentido. (Op. Cit., p. 137).

Luego, Audivert entrenó con Lorenzo Quinteros y con Ricardo Bartís, maestros que son, además, actores, y comenzó su carrera como director. Dirigió *Muerte Rea*, de J. Botta y actuó en *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky, dirigido por Bartís en 1985. Colaboró con Bartís en el “texto”³ de *Postales argentinas* y la protagonizó junto a María José Gabin. Esta obra se estrenó en España en 1988, en el Festival Iberoamericano de Cádiz y tuvo una muy buena recepción (Rodríguez, 2015), por lo que al año siguiente se estrenó en Argentina y se convirtió en un emblema del teatro en postdictadura. A *Telarañas* y *Postales argentinas*, le siguió *Hamlet o la guerra de los teatros*, de W. Shakespeare, también dirigida por Bartís, estas obras consagraron a Audivert como actor (Eandi y Ugarte, 2006). Desde ese entonces trabajó como actor, director y dramaturgo en numerosas obras, algunas de ellas muy recordadas por el público y la crítica argentina. Paralelamente, participó como actor en decenas de películas y series de televisión, trabajos que, según cuenta en numerosas entrevistas, no le han disgustado, pero tampoco le han dejado más que dinero y popularidad.

Algunas de las obras más recientes en las que Audivert ha participado como actor, director o dramaturgo, fueron: *Muñeca* (2014-2015), versión libre de la original de Discépolo; *El Farmer* (2015, 2017), adaptación del libro de Andrés Rivera, que realizó junto a Rodrigo de la Serna y en la que ambos participaron como actores y directores; *La farsa de los ausentes* (2017), una adaptación libre de *El desierto entra en la ciudad*, texto de Roberto Arlt que se vio interrumpido por su muerte; *Museo Ezeiza 73* (repuesta numerosas veces entre 2009 y 2019), una instalación teatral de grandes

³ La obra, en realidad, no estaba escrita. Luego de varias funciones, Jorge Dubatti se comunicó con Bartís para pedirle el texto con intenciones de publicarlo, Bartís le dijo que no creía necesario escribirla, pero aceptó finalmente dictársela a Dubatti para que la pase a texto. (Fukelman y Dubatti, 2011)

dimensiones, que dirige junto a Andrés Mangone; *Edipo en Ezeiza*, obra que escribió y dirigió (estrenada en 2013 y repuesta varias veces hasta la actualidad); *Trastorno* (2019-2020) —co-dirigida con Mangone—, que es una adaptación libre de *El Pasado*, de Florencio Sánchez y conforma un tríptico de adaptaciones de autores rioplatenses junto a *La Farsa de los Ausentes* y *Muñeca*; y su última obra, *Habitación Macbeth* (2021 – 2020), que es una versión para un solo actor de la obra de Shakespeare, en la que Audivert actúa siete personajes, acompañado solamente por el compositor Claudio Peña (chelista que musicaliza la obra en vivo); entre otras tantas.⁴

Adivert, que había empezado a dar clases en 1984, fundó en 1990 el *Teatro Estudio El Cuervo*, que luego de algunas mudanzas iniciales funciona hasta el día de hoy en la calle Santiago del Estero, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En el mismo predio en el que funciona el Estudio está su casa, y el espacio es gestionado por varias personas vinculadas al lugar. Hay un cuerpo docente conformado por actores y actrices que se formaron en su técnica y que dan distintos talleres basados en ésta.

Desde allí, Audivert ha desarrollado sus *máquinas teatrales*, una técnica formal de teatro no-representativo. Mediante estas máquinas, como se desarrollará en el marco teórico de esta propuesta, busca romper el espejo de la representación para hacer emerger en la actuación lo que él ha llamado la *fuerza ausente*: una fuerza existente en un plano metafísico del teatro, que está oculta en las representaciones que se formulan como un reflejo de la realidad.

Los talleres de Audivert en el Estudio suelen estar estructurados de la siguiente manera: llegan los asistentes a la sala y, ya usando vestuario, hacen un precalentamiento (estiran los músculos, trabajan con la voz y la respiración y leen fragmentos de libros que les sirven de fuente para la improvisación que desarrollarán más adelante); luego entra Audivert y continúa el precalentamiento con sus indicaciones; después hacen una *máquina colectiva*, un procedimiento que se explicará más adelante, que consiste básicamente en la improvisación de una escena a partir de la técnica de Audivert; luego hacen un corte breve y, al regresar, Pompeyo propone la estructura de una escena (generalmente trabajada a lo largo del tiempo y en conjunto con el grupo), que se improvisa haciendo distintas pasadas en las que actúan diferentes personas.

⁴ Para acceder a la lista completa de las obras en las que ha participado como director, dramaturgo y actor visitar: <http://www.alternativateatral.com/persona3532-pompeyo-audivert>

Bajo el siguiente subtítulo se tratará de exponer de la forma más clara posible, en qué consiste la técnica que propone Audivert.

3.2. La fuerza ausente: las máquinas teatrales de Pompeyo Audivert

Una *máquina teatral* puede definirse como un mecanismo en el que hay una serie de movimientos, posiciones corporales, relaciones espaciales, y una estructura específica en el uso de la palabra, sistematizadas e incorporadas en los actores y actrices que ponen en práctica este mecanismo. Como se comentó anteriormente, el objetivo de Audivert al proponer estas máquinas es hacer emerger la *fuerza ausente*. Esta fuerza, a su parecer, permanece oculta en las obras de teatro que proponen una representación especular, puesto que no ponen en duda su modo de representar y confían en el mundo histórico que —según Audivert— el teatro debería desenmascarar. Para Pompeyo, la fuerza ausente pertenece a una dimensión metafísica, que es donde se encuentra la razón de ser del teatro y que no puede alcanzarse mediante una representación mimética:

La máquina crea una zona liberada, suspende la presencia histórica y crea un campo de realidad teatral soberano no representativo. ¿Qué se representa? Nada, no hay representación, la escena no se monta en la suposición representativa, no es de allí de donde surge su sentido existencial; en todo caso lo que se re-presenta teatralmente es una naturaleza que ha sido exiliada y que quiere manifestarse y para hacerlo se vale de un sistema de producción maquínico teatral [...] (Audivert, 2019, p. 59).

Pompeyo comenzó a desarrollar su concepción del teatro como máquina desde los comienzos del *Teatro Estudio El Cuervo*. Al principio, la poética que caracteriza a estas máquinas teatrales estaba solamente en el nivel de la palabra. Se trataba de una serie de palabras anárquicas, tomada de la técnica del automatismo surrealista, que “intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral” (Breton, 1992, p. 44).

Como se ha expuesto, Audivert había estado muy cerca del surrealismo desde su infancia y adolescencia. Ese fue su punto de partida para el desarrollo de una técnica formal propia, que continuó en una segunda etapa del estudio con la necesidad de “desarrollar una estrategia metodológica formal que pudiera extender e integrar el nivel

poético que habíamos detectado en la palabra, al espacio y al cuerpo del actor y al cuadro escénico” (Audivert, 2019, p. 146)⁵. Es decir, que en las máquinas teatrales Audivert propone una ruptura de la representación no sólo en la forma de la palabra, sino también en el cuerpo del actor y en todos los elementos de la puesta en escena. Con ello, busca “deslindar el tiempo, el espacio y la presencia del dominio alienado del frente histórico, concebir al teatro como un oficio metafísico” (*Ibidem*).

Para comprender la propuesta estética y política del teatro de Audivert es necesario destacar, por un lado, cómo se entiende la poesía en este teatro y, por otro, por qué se entiende al teatro como un *oficio metafísico*. En palabras de Natalia Torrado⁶: “La poesía es comprendida, entonces, por este teatro, no tanto como aquello que se produce, sino más bien como el modo de producción. La poesía no es el resultado de la operación sino su cualidad y estructura” (Torrado, 2019, p. 38). La poesía opera, en el teatro de Audivert, en los procedimientos formales que se desarrollan en la técnica —en la máquina teatral en su conjunto—, y se propone romper el espejo de la representación. Se trata de un sello de estilo sustancialmente opuesto al naturalismo:

Un teatro que da por cierta la realidad aparente y que solo la imita es un teatro capturado políticamente, aunque su discurso se oponga al poder, ya que cede sus órganos a la maniobra representativa del plano histórico del que surge, traicionando su mandato sagrado de desenmascararlo. (Audivert, 2019, p. 22)

Mediante las máquinas teatrales se accede a la fuerza ausente, que existe en un plano metafísico. Esto no significa que esa fuerza esté fuera de la realidad, o que sea inalcanzable, sino que está oculta y el teatro —según Audivert— debe hacerla emerger. El *frente histórico* es la convención de un mundo común, de una realidad aparente, compartida por todos y orquestada por el relato de la historia, mientras que lo metafísico es “la dimensión propia de la vida humana, de la que hemos sido privados por nuestros modos de organizar el pensamiento y, por lo tanto, nuestros modos de concebirnos en relación a nosotros mismos y a lo que nos rodea” (Torrado, 2019, p. 39). Es por su capacidad de desenmascarar al frente histórico que el teatro es considerado por Audivert

⁵ En la entrevista con Nara Mansur transcrita en *El pedrazo en el espejo*.

⁶ Actriz formada en la técnica de Audivert, investigadora y docente del departamento de arte dramático de la Universidad Nacional de las Artes, que se propone como parte del elenco en este proyecto (ver capítulo 7).

como un oficio metafísico, romper el espejo de la representación significa acceder al plano metafísico y al objetivo del teatro:

Creamos las máquinas teatrales para poner de manifiesto esa estructura metafísica del teatro, para ponerla en acción, des-ocultarla y entrar en relación con ella en la percepción de que allí se juega la identidad del acto teatral, su sentido existencial, y que esa identidad refiere la nuestra. Lo cual no quiere decir renunciar a lo histórico, a las convenciones y temáticas aparentes, sino situarlo de otra manera en la operación teatral, no ya como el sentido de base de la escena sino como materialidad carnada de una política de representación de la fuerza ausente. (Audivert, 2019, p.53)

En el teatro de la fuerza ausente la actuación se presenta como un arte político y revolucionario que problematiza el vínculo con lo real, al rechazar la representación mimética del frente histórico, y “nos recuerda nuestra capacidad de creación de la realidad. El artista conforma dispositivos como antenas que buscan captar las resonancias de esa fuerza ausente” (Mangone, 2019, p. 29).

Audivert combina una propuesta sonora, espacial, escenográfica, lumínica y física, en la que los actores y actrices se disponen a entrar en trance, en un estado de creación verborrágica y fluida. En los entrenamientos, la dramaturgia es improvisada y no pretende construir un sentido unívoco. Se busca abandonar el sentido racional en el plano de producción de la palabra, que se retroalimenta con la composición de las formas físicas grotescas en los cuerpos. Este “estallido”, propone indagar en temáticas aparentes que siempre sondan asuntos de identidad y pertenencia. Estas temáticas —trabajadas, a veces, en más de una obra— pueden ser, por ejemplo, la masacre de Ezeiza —temática aparente de *Museo Ezeiza '73* y *Edipo en Ezeiza*—; el fusilamiento de 16 jóvenes peronistas e izquierdistas en Trelew, el 22 de agosto de 1972, cuando trataban de fugarse del penal de Rawson —fuente de *Tabicados* y de *Operación nocturna*—, la vida de Juan Manuel de Rosas —en *El Farmer*.

Estas fuentes históricas, no le dan un sentido a la obra, sino una excusa. En entrevista con la *Agencia Paco Urondo*, Pompeyo habla sobre la masacre de Ezeiza. Dice que este hecho, alrededor del cual circulan una cantidad de versiones e interpretaciones distintas, funciona como fuente que hace emerger la dimensión metafísica:

es tomado como una piedra de toque, o como excusa, para desatar esas valencias existenciales, temporales, presenciales que el teatro como máquina de escrutación metafísica debe desatar. Para poner a funcionar esa máquina teatral, en esas condiciones ideales, siempre es bueno hacerlo a través de un tema aparente, usado como carnada. [...] Nadie puede decir qué pasó ahí, más allá de que se frustró la llegada de Perón, pero las versiones de lo que pasó ahí son enormes y eso lo convierte en un fenómeno siniestro. (citado en Palacio, 24 de agosto 2019)

Las temáticas aparentes sirven para indagar en las preguntas fundantes del teatro, que tienen que ver con la identidad: ¿Quiénes somos? ¿Dónde estamos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? Pero, para responder a estas preguntas, Pompeyo propone hacer estallar el espejo, haciendo evidente el artificio. Esta forma de crear es, para él, lo que hace que la actuación sea revolucionaria:

porque va contra el mito histórico, lo revela como construcción ficcional, le cuestiona su pretensión de “naturaleza humana”, lo confronta con su impostura, le opone un acto artificial de una entidad superior a su sentido aparente y al hacerlo revela la existencia de una estructura vital originaria, subyacente, que, en medio del desquicio funeral histórico, permanece. La fuerza ausente. (Audiwert, 2019, pp. 21 – 22)

En el teatro de Audiwert todo está declarado como artificio, desde el decorado hasta el cuerpo de los actores y el tiempo de la escena. Ninguno de los elementos constitutivos de su teatro intenta ser condescendiente con el mundo histórico, sino que cada uno de ellos está atravesado por lo artificial.

Se detallarán, a continuación, algunos de los engranajes de las máquinas teatrales (el cuerpo y su ubicación en el espacio, el tiempo, la palabra y el argumento) y se describirá el modo en que estos elementos se presentan como artificio.⁷

Lo artificial en la composición del cuerpo de los actores y actrices está dado por la constante búsqueda de formas imposibles, ridículas, inverosímiles o exageradas.⁸ Es la imagen *estallada* de un cuerpo que explora las diferentes maneras de volver interesante lo cotidiano: llena de extrañeza y misterio lo sencillo y pugna por sostener una existencia teatral compositiva, “barroca”, que le permita realizar acciones e

⁷ La descripción del funcionamiento de la máquina se hace imposible de resumir sin dar referencias visuales. En el anexo se encontrarán fotogramas, fotografías y enlaces que sirven de anclaje a las descripciones que se dan aquí. Los enlaces se encuentran disponibles en el siguiente link: <https://drive.google.com/drive/folders/1dwiKcSOSPfQ4yaWGnZnu3-2f9mKKtTwI>

⁸ Ver Anexo: capítulo 10.1, (pp. 121 y 123), ítem 1 y 4, o seguir el siguiente enlace: https://drive.google.com/drive/folders/1tDzJ9GcFOHEyZKZDSBT7yT_TkTn1pOmY?usp=sharing

interactuar con objetos de formas poco comunes (antinaturales) —beber té por la oreja, peinarse con un teléfono, comer papel de diario, ser devorados por un cajón o por un mapa—. ⁹ La rotura del espejo mimético naturalista, fuerza a los cuerpos a una artificialidad desmesurada, que puede reconocerse como sello de la poética de Audivert y de quienes se han formado con él. En el cuadro escénico, la ubicación de cada actor y actriz está pautada por el funcionamiento de la máquina. Pompeyo propone *máquinas individuales y colectivas* y, en éstas últimas, la relación entre los cuerpos está determinada por Audivert, como si se tratara de una pintura. ¹⁰ En los entrenamientos, por ejemplo, donde los asistentes improvisan —habiendo incorporado el mecanismo— propone algunas zonas que serán ocupadas por la máquina (una alfombra, una habitación que se encuentra al fondo del estudio, una mesa, un espejo, un mapa). En cada zona se ubican hasta cinco personas y cada una va rotando hacia otras zonas, pero la condición es que no se rompa la composición “pictórica” del cuadro escénico. Por ejemplo, si se trata de una máquina de tres personas, una se ubica de pie a la izquierda del “cuadro”, las otras dos están a la derecha, a nivel del suelo; si alguna de ellas abandona el cuadro para pasar a otra zona, su lugar es inmediatamente ocupado por otra y el cuadro escénico se reconfigura. Hay también un juego de miradas entre los actores y actrices que ocupan el cuadro, que determinan el momento en que cada uno deberá intervenir con la palabra. Todo este mecanismo es incorporado en los asistentes al estudio, mediante el entrenamiento, pero se puede ver también funcionando en las puestas en escena de Audivert fuera del Estudio.

El tiempo en el teatro de Pompeyo también es artificial, es un tiempo discontinuo que no es representativo del tiempo histórico. “La discontinuidad es *detención* y es *cambio* en las alternativas del movimiento de despliegue compositivo, ya sea en las fisicaciones de los actores, como en los movimientos de reconfiguración del cuadro escénico” (Op. Cit., p. 67). En las máquinas los actores y actrices se detienen por varios segundos y luego retoman el movimiento de manera acelerada. Hay variaciones en la velocidad de las acciones, así éstas sean de naturaleza cotidiana (abrir una puerta, caminar en el espacio, sentarse, consumir una bebida, etc.). ¹¹ Las detenciones se hacen de manera individual o colectiva y el ritmo discontinuo es incorporado en quienes se

⁹ Ver Anexo: capítulo 10.1.2, p. 123 - 124 , ítem 1, 2 y 3, o seguir el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/1hCfyLI7brWRzM-xcT4ekFXTvh5ybMf4C?usp=sharing>

¹⁰ Ver Anexo: capítulo 10.1.1, p. 122, ítem 2 y 3, o seguir el siguiente enlace:

https://drive.google.com/drive/folders/1tDzJ9GcFOHEyZKZDSBT7yT_TkTn1pOmY?usp=sharing

¹¹ Para ver un video de ejemplo ver Anexo: capítulo 10.2.1, p. 128, enlace 1. Disponible en:

https://drive.google.com/file/d/1GWyPdEl0zjq8GS57_RTb0JqGgvG_bm3/view?usp=sharing

formaron con Audivert de tal forma que —paradójicamente— sucede en ellos de manera “natural”.

Pompeyo define a la máquina teatral como portadora de mecanismos más pequeños que la constituyen:

Mecanismos acoplados, máquina de máquinas, con sus estrategias, sus métodos, sus conexiones. Una máquina cuerpo que enmaquina discontinuamente sus movimientos compositivos, empalma con una máquina escénica que enmaquina a su vez los cuerpos en un procedimiento compositivo discontinuo del cuadro. De dicha máquina cuerpo enmaquinada ahora con la máquina escénica, emerge la máquina discursiva, con sus propios mecanismos discontinuos de composición y asociación. (Op. Cit. p. 64)

Lo importante en el funcionamiento de la máquina, lo que le dará su condición de artificialidad, es la discontinuidad. En el entrenamiento, no sólo se trabaja la discontinuidad de las velocidades y la composición del cuerpo, sino también la de la escena —que es improvisada y fragmentaria— y la de la palabra.

El discurso hablado también ha sido dañado por el pedrazo en el espejo, por eso a la palabra que se entrena en el Estudio se le llama *palabra rota*.¹² Como se desarrolló anteriormente, la propuesta de Audivert sobre el uso de la palabra surge del automatismo surrealista. Los actores y actrices construyen un discurso en que la palabra está deslindada de su responsabilidad semántica, aunque sostiene las cualidades sintácticas y gramaticales, y no pertenece a un plano natural de sentido, sino artificial. Lo que los alumnos del estudio dicen en sus prácticas no tiene un sentido preestablecido, sino que se construyen varios sentidos surgidos de la propia improvisación. Una lista de términos emerge de las voces —alternas— de los actores y actrices, que nada tienen que ver uno con otro, que cuentan con una extrañeza en sí mismos y son posibilitadores del surgimiento de distintos temas aparentes en los que la escena, al mismo tiempo, se apoya. Es decir, que la palabra en la máquina teatral “no solo es producto sino también productora de la escena” (Torrado, 2019, p. 91). En el entrenamiento de las máquinas teatrales la palabra es creadora y es poética. Un ejemplo del modo en que se lleva a la práctica el automatismo es lo que Pompeyo ha bautizado como máquina libro: a partir de un libro, se toman palabras al azar y se las encadena en un discurso hablado. Este procedimiento —que sirve, en primer lugar, como práctica—

¹² Para ver un video de ejemplo de palabra rota ver Anexo 10.2.2, p. 128, enlace 2. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1hbi2Qu14YYEgiJF_jDNdngjQB-DwGSou/view?usp=sharing

se traslada también a la escena. Por ejemplo, en el Estudio hay una mesa —una de las “zonas” de las que se ha hablado— que es ocupada de manera rotativa por dos personas que escriben las palabras que sus compañeros están improvisando en escena. En determinado momento Pompeyo hace sonar un timbre para determinar el comienzo de la máquina libro, todos se mantienen en silencio, excepto una de las personas que ha tomado nota, quien improvisa un discurso hablado usando las palabras o frases que ha anotado. De esta forma, aun usando un tipo de expresión tan anárquica, se instala un meta-sentido en la escena que se está desarrollando.

El artificio es expuesto, también, en el argumento de cada obra, en el que — como se comentó— se establecen temáticas aparentes que funcionan como un “caballo de Troya”. A partir de allí el sentido comienza a romperse, hay varios relatos acerca de un mismo hecho y nunca queda claro cuál de ellos es válido. Los personajes se preguntan sobre el hecho histórico y dan respuestas insólitas (que no se corresponden con los relatos conocidos sobre el tema), cambian de identidad varias veces dentro de una misma obra y siempre hay autoreferencias que le recuerdan al espectador que está viendo actores de teatro.¹³ En *Operación Nocturna*, por ejemplo, toda la obra transcurre en una “casa-teatro” donde está muy presente la cuestión de la identidad y del papel de la actuación en su construcción. En *Museo Ezeiza* desde los altavoces de la instalación, Andrés Mangone da la bienvenida al público: “[...] Se convoca a los actores de nuestra tragedia griega nacional a presentarse. Fragmentos de Ezeiza serán utilizados como antenas”. Esta bienvenida, llevada a cabo por uno de los directores de la obra —que es, a la vez, personaje—, equipara el lugar de los actores con el del público convocado, formado por “los actores de nuestra tragedia griega nacional”, es decir, de la historia argentina. Postula, además, la operación que se llevará adelante: utilizará los *fragmentos* del hecho histórico como *antenas* que sean capaces de captar el sentido metafísico del teatro al que refiere Audivert.

¹³ Para ver un video de referencia, ver Anexo: capítulo 10.2.3, p. 129, enlace 3. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1RPZ9xILc_jXR3vyiv5otvxVe3fooC3hA/view?usp=sharing

4. Del teatro al cine: el problema de la transposición

4.1. Abordar la transposición

En este capítulo se presentará un abordaje teórico acerca del objetivo de transponer la propuesta estética y política de Audivert a los modos de representación cinematográficos.

En primer lugar, se problematizará el concepto de *lenguaje cinematográfico* según los planteos de Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008) y se definirá el concepto de *modos de representación* a partir de Burch (1991).

En segundo lugar, se abordarán las formas del relato a partir de Gaudreault y Jost (1995), quienes retoman a Metz (1968).

Finalmente se definirá el concepto de *transposición* según Wolf (2001) y se describirá el modo en que es utilizado en este proyecto y cómo se asocia con la elección de la forma ensayo para abordar el objeto de estudio.

4.2. Modos de representación: el problema del concepto de “lenguaje” aplicado al cine

Aumont et. al. plantean que el concepto de lenguaje cinematográfico ha dado lugar a malentendidos. Se trata de un término muy ambiguo que puede ser interpretado de múltiples maneras. Los autores señalan que “para poder contar historias y comunicar ideas, el cine ha debido elaborar toda una serie de procedimientos expresivos: el conjunto de ellos es lo que abarca el término lenguaje” (Op. Cit., p.170) .

Las primeras apariciones del término “lenguaje” a propósito del cine, tenían como finalidad asumir al cine como un arte, distinto de la literatura y del teatro, que tenía su propio “lenguaje”. “Pero atribuirle un lenguaje, era correr el riesgo de fijar sus estructuras, de deslizarse del nivel del lenguaje al de la gramática” (Aumont et. al., 2008, p. 159).

Los autores señalan que “el fin de la gramática cinematográfica es permitir la adquisición de un «buen estilo cinematográfico», o bien de «un estilo armonioso», gracias al conocimiento de las leyes fundamentales y de unas reglas inmutables que

rigen la construcción de un filme” (Op. Cit., p. 168). También señalan que las gramáticas cinematográficas

funcionan sobre el modelo normativo de las gramáticas tradicionales del lenguaje verbal. Transmiten una estética análoga, la de la transparencia («la mejor técnica es la que no se ve») y la del realismo («es preciso que la imagen de la sensación de verdad»)
(*Ibídem*)

Aumont et. al., plantean que los análisis del lenguaje cinematográfico propuestos por las gramáticas cinematográficas, están inspirados en las de las lenguas naturales. “Toman de ellas la terminología y el planteamiento: parten de los planos (= palabras), construyen una nomenclatura (escalas de planos), precisan la manera en que deben estructurarse en secuencias (—«frase cinematográfica»), enumeran los signos de puntuación” (Op. Cit. pp. 168 - 169).

Los autores señalan que los presupuestos que sostienen estas concepciones del lenguaje, que se utilizaron durante mucho tiempo, comenzaron a ser vistos como arbitrarios, por lo que algunos investigadores formularon nuevos “modelos gramaticales del lenguaje cinematográfico sobre la base de la «lingüística textual»” (Op. Cit., p. 169).

En 1955 se editó la primera edición del libro de Marcel Martin, *El lenguaje cinematográfico*, en el que el autor “une la aparición del lenguaje cinematográfico al descubrimiento progresivo de los procedimientos de expresión fílmica” (*Ibídem*). Aumont et al., señalan que para Martin, el lenguaje cinematográfico se construyó a partir de los aportes de cineastas como David W. Griffith y Sergei W. Eisenstein, y esto quiere decir que antes de esto el cine no tenía un “lenguaje”. Por esta razón los autores afirman que “el lenguaje cinematográfico está doblemente determinado, primero por la historia, después por la narratividad” (*Ibídem*). Según los autores, esta concepción del lenguaje cinematográfico sugiere que las películas “primitivas” no tienen lenguaje y tampoco lo tienen las películas no narrativas (o que el lenguaje de éstas tiene la misma estructura que las películas narrativas). Advierten, además, que

esta concepción clásica del lenguaje presupone otras dos hipótesis, una que asimila lenguaje a «lenguaje fílmico tradicional» (es la interpretación inmovilista), otra que diluye totalmente la instancia de lenguaje haciendo del cine el lugar de aprehensión directa de la realidad (es la interpretación relajada) (Op. Cit., p. 173).

En su abordaje del problema del lenguaje, los autores destacan los aportes de Jean Mitry, quien plantea que “es evidente que un filme es algo muy distinto a un sistema de signos y símbolos” (Citado en Aumont et. al., 2008, p. 174) y que en una película se trata ante todo de imágenes que tienen como fin “describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos [...]” (*Ibidem*). Sin embargo, según Mitry, estas imágenes

se organizan como un sistema de signos y de símbolos: se convierten en signos o pueden convertirse en tales por *añadidura*. No son únicamente signo, como las palabras, sino ante todo objeto, realidad concreta: un objeto que se carga (o al que se carga) de una significación determinada. En esto el cine es lenguaje: *se convierte* en lenguaje en la medida en que *primero* es representación, y en favor de esta representación, es, si se quiere, un lenguaje en «segundo de grado». (*Ibidem*)

Si se acepta que el cine es representación antes que lenguaje, que un plano no es equivalente a una palabra, que una concepción del lenguaje cinematográfico desde la gramática puede resultar demasiado rígida y ser representativa de algunas pocas expresiones, en fin, que el lenguaje cinematográfico no es igual al lenguaje verbal; entonces se hace necesario, en el marco de este proyecto, desambiguar la utilización del término y utilizar un concepto más preciso para abordar la transposición mediante la que este proyecto busca alcanzar sus objetivos.

Esta necesidad se debe a dos razones: en primer lugar, hacer la transposición exige establecer un diálogo entre dos formas de representar distintas (la del teatro y la del cine) que cuentan con un medio de representación disímil y, por lo tanto, con diferentes posibilidades expresivas; en segundo lugar, la propuesta estética y política que tiene por objeto este proyecto pone en cuestión la propia forma de representar por lo que, para abordar la trasposición, es imperativo tomar esta característica y hacerla propia, es decir, poner en cuestión la forma de representar y el modo en que estas formas han sido y son abordadas teóricamente.

Noël Burch (1991) presenta un modelo teórico para desnaturalizar el concepto de lenguaje cinematográfico, proponiendo en su lugar el término *modo de representación institucional* (MRI). Con esto, hace énfasis en la carga ideológica que existe en la concepción del cine como un lenguaje y busca subrayar que

este modo de representación, del mismo modo que no es ahistórico, tampoco es neutro —como puede pensarse de las «lenguas naturales», pese a Bakhtin—, que produce sentido en y por sí mismo, y que el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto como se desarrollaba: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX. (p. 17)

El autor afirma que los modos de representar están asociados a los contextos sociopolíticos, económicos y culturales que los construyen y diferencia al MRI del *modo de representación primitivo* (MRP). El primero de éstos, define las normas y convenciones que enmarcan a la narración cinematográfica, que fueron consolidadas entre la última década del siglo XIX y las primeras tres del siglo XX. En contraposición a éste el MRP corresponde a los inicios del cine y Burch lo califica de primitivo “antes en el sentido de «primero», «original», pero también en el de «frustrado», «grosero», según todas las normas que se han vuelto las nuestras (incluyendo a todas las clases sociales) en los países industrializados” (Op. Cit., p. 16). Con esto, explica Burch, no quiere decir que lo que muchos llaman “lenguaje” sea una superación del MRP, ni que haya algo malo en la “teatralidad” de los comienzos del cine. Tampoco se posiciona en contra de la Institución, ni ve una mala intención en el MRI, sino que busca “demostrar que el «lenguaje» del cine no tiene nada de natural ni de eterno, que tiene una historia y que está producido por la Historia” (*Ibidem*).

El concepto propuesto por Burch resulta muy pertinente en el marco de este proyecto, puesto que cuestiona la concepción del lenguaje como natural. Esto permite pensar en un cine que se mira a sí mismo, que reflexiona sobre sus propios procesos de representación y evidencia su construcción como discurso, por lo que no busca ser “realista” y se opone a la teoría baziniana de la transparencia¹⁴. Por esta razón, este proyecto no utiliza el término *lenguaje cinematográfico*, sino que utiliza *modos de representación*¹⁵, tomando como definición de este concepto la definición de MRI de Burch.

¹⁴ Se volverá sobre este punto en el capítulo 7.3.4, en las notas de montaje.

¹⁵ El término se utiliza en plural porque, como se comentará más adelante, los modos de representar en el cine son variados.

4.3. Las formas del relato

En *El relato cinematográfico*, Gaudreault y Jost (1995) exponen los conceptos clave de la narratología aplicada al cine y, para definir al relato cinematográfico, vinculan la enunciación fílmica con la actividad narrativa. Los autores advierten que la definición de relato como una “relación oral o escrita de un acontecimiento real o imaginario” (p. 25) es demasiado restringida, ya que no tiene en cuenta una sucesión de imágenes y sonidos, sino solamente la oralidad y la escritura. Gaudreault y Jost retoman los cinco criterios para reconocer un relato —propuestos por Metz (1968)— en los que se da cuenta de por qué los espectadores, cuando van a ver una película, ya intuyen que verán un relato y no confunden lo que ven con la realidad. El primer criterio es que *el relato tiene un inicio y un final*: “en tanto que objeto material, todo relato está «clausurado»” (Op. Cit., p. 26) y, en este sentido, “el relato se opone al «mundo real»” (*Ibidem*). Los autores agregan que incluso cuando se narran algunas horas de la vida de una persona “la organización de esta duración obedece a un orden, que supone al menos un punto de partida y un final, y que difícilmente abarca la organización de nuestra vida real”. El segundo criterio para reconocer un relato, según Metz, es que *el relato es una secuencia doblemente temporal*. “Todo relato pone en juego dos temporalidades: por una parte, la de la cosa narrada; por otra parte, la que deriva del acto narrativo en sí.” (Op. Cit., p. 27). El tercer criterio es que *toda narración es un discurso*:

En Metz, la noción de discurso permite oponer, como en Laffay, el relato al mundo real. En tanto que, para el semiólogo, nadie profiere el mundo real, la narración es un discurso [...], es decir, una serie de enunciados (Jakobson, 1963), que remite necesariamente a un sujeto de la enunciación. (Op. Cit., p. 28)

El relato es “un objeto preferido por una «instancia narradora»” (*Ibidem*), que es la instancia en la que se produce el discurso. Esto tiene que ver, según Gaudreault y Jost, con la premisa de Metz de que los espectadores perciben que alguien relata algo, es decir, que tras el relato hay alguien relatando: la instancia relatora está necesariamente presente y es, además necesariamente percibida. Esta es la base para el cuarto criterio de reconocimiento del relato que propone Metz: *la percepción del relato “irrealiza” la cosa narrada*, es decir, “a partir del momento en que trato con un relato sé que no es la realidad” (*Ibidem*).

El último criterio que propone Metz es que *un relato es un conjunto de acontecimientos*: “una vez más, Metz considera el relato en su conjunto como un discurso cerrado, en el que el acontecimiento es la «unidad fundamental»” (Op. Cit., p. 29). A partir de esta afirmación “Metz se ve obligado a demostrar que la imagen cinematográfica corresponde más a un enunciado que a una palabra” (*Ibidem*), es decir que, el plano cinematográfico tiene una pluralidad de sentidos que funcionan al mismo tiempo y nunca significa una sola cosa, como lo hace la palabra.¹⁶

A partir de los cinco criterios de Metz, Gaudreault y Jost concluyen que “el relato es «un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos»” (*Ibidem*).

Teniendo en cuenta que todo relato supone un narrador y, por lo tanto, una instancia narrativa, se puede pensar en qué tan visible y/o audible es esa instancia en un relato cinematográfico. Gaudreault y Jost destacan que existe “otro modo, históricamente tan importante como la narración, de transmitir informaciones narrativas” (Op. Cit., p. 33), se trata de la mostración, que consiste en reunir en la misma escena a los distintos personajes que forman parte del relato, para que ellos mismos den las informaciones narrativas. Según los autores, la principal manifestación de este modo es la representación teatral, pero advierten algunas diferencias entre la mostración fílmica y la escénica: en primer lugar, mientras “el actor teatral realiza su presentación en *simultaneidad* fenomenológica con la actividad de recepción del espectador” (Op. Cit., p. 34), en el cine se “comunica una acción completamente concluida al espectador y le presenta *ahora* lo que sucedió *antes*” (*Ibidem*). En segundo lugar, la cámara, como intermediaria de la representación, puede dirigir la mirada de los espectadores: “la cámara que filma la interpretación del actor cinematográfico puede, gracias a la posición que ocupa, o, aún más, por simples movimientos, intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de la presentación de los actores” (*Ibidem*). A través de la cámara se dan informaciones o, en palabras de Gaudreault y Jost, *señales*, que son “emitidas por una instancia situada en alguna parte por encima de esas instancias de primer nivel que son los actores, por una instancia superior, pues, que sería el equivalente cinematográfico del narrador literario.” (*Ibidem*). En el teatro, esta instancia

¹⁶ Esto tiene que ver con la problematización del lenguaje desarrollada anteriormente: partiendo de la premisa de que “el cine se postula como un lenguaje pero se estudia gramaticalmente como una lengua” (Aumont et. al., 2008, p. 177), Metz plantea el interrogante de si el cine es una lengua o un lenguaje.

está dada por la puesta en escena y por cada representación de la obra, que es siempre única y distinta de las demás.

Como se ha expuesto, el relato cinematográfico se opone al mundo real e implica siempre una instancia narrativa, que puede ser más o menos evidente según la forma del relato. En el capítulo 5.1 se expondrán los distintos modos en que la instancia narrativa propuesta por una película documental influye en su vínculo con lo real.

4.4. Los desafíos de la transposición

Este proyecto se propone hacer una transposición de la propuesta de Pompeyo Audivert a los modos de representación cinematográficos. Para explicar en qué consiste este objetivo, se definirá el concepto de transposición desde la perspectiva de Wolf (2001). Se expondrán, además, las razones de la elección de la forma ensayo para abordar la película, ya que esta decisión está estrechamente relacionada con el objetivo y con el modo en que se utiliza el concepto de transposición en este proyecto.

4.4.1. El concepto de transposición

Al escribir sobre la operación de pasaje de la literatura al cine, Sergio Wolf (2001) plantea que el término *adaptación* —muy utilizado para designar esta operación— implica pensar en la literatura como “aquello que no consigue integrarse a un sistema” (p. 15). El autor plantea que al utilizar esta palabra “la cuestión se plantea en términos de que el formato de origen —literatura— “quepa” en el otro formato —cine—: que uno se ablande para “poder entrar” en el otro, que adopte la forma del otro” (*Ibidem*). Desde esta perspectiva, en el pasaje de la literatura al cine no habría más que reducciones y pérdidas del material original. Para Wolf, la palabra *transposición* es más pertinente “porque designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (Op. Cit., p. 16).

Wolf propone que la transposición consiste “*en cómo olvidar recordando*” (Op. Cit., p. 77), y explica que, en este oxímoron, se advierte “una paradoja, una dificultad materialmente insoluble de que aquello que preexiste desaparezca permaneciendo” (*Ibidem*). *Olvidar recordando* significa recordar el origen, no eliminarlo por completo,

pero tampoco tenerlo completamente presente, es decir, tener en cuenta el lugar de la transposición:

Por definición, el texto literario, tomado para hacer con él un filme es deformado o alterado al ser transpuesto a otro código y otro lenguaje difuso, aunque haya quedado enterrado bajo múltiples capas de tierra, depositado en el fondo como un sedimento, como un resto o prueba de lo que fue más de que de lo que pudo haber sido. (Wolf, 2001, p. 78)

Toda transposición es, según Wolf, una versión y una interpretación, es decir, “modos de apropiarse de ciertos textos literarios: de hacerlos propios, convertirlos, honrarlos, maniatarlos, disolverlos.” (Op. Cit., p. 79). Esto se debe, en gran parte, a que se trata de dos sistemas distintos: el texto literario trabaja con palabras, mientras que el cine trabaja con imágenes y sonidos.

Aunque en mi proyecto no se trata de un texto literario sino de un modo de concebir la actuación, la perspectiva de Wolf sobre el concepto de transposición es igualmente aplicable. Cuando hablo de transposición, hablo de un pasaje entre distintos modos de producción y de representación, en el que no hay una pérdida sino un diálogo entre dos formatos distintos, un encuentro entre éstos y, como resultado, un objeto nuevo. No se trata, entonces, de aplicar la técnica que Audivert usa para el entrenamiento de actores a una materia tan distinta como es el cine, sino de retomar algunos elementos de su propuesta y ubicarlos en otro terreno.

4.4.2. ¿Por qué un ensayo?

Teniendo en cuenta lo propuesto por Audivert en su vínculo con el frente histórico y el objetivo de hacer una transposición de su propuesta al lenguaje del cine, este proyecto no puede proponerse, llanamente, *re-presentar* el objeto de estudio, sino que debe *presentar* a partir de él una búsqueda que —en sus propias coordenadas— constituya un nuevo objeto. Una representación de tipo naturalista, que intente “reflejar la realidad”, que sólo busque exponerla u observarla sin proponer una reflexión sobre la propia práctica discursiva, sería un contrasentido con la propuesta estética y política del objeto. Proponer una transposición que tenga en cuenta los ideales que defiende el objeto de estudio y que lo aborde adoptando y reinterpretando sus modos de representar, es una decisión personal y autoral que configura mi propia propuesta estética y política.

En la transposición hay un pasaje entre distintos sistemas y una apropiación del material original que constituye un objeto distinto. Por esta razón, la elección de la forma ensayo es el primer paso para la transposición: el ensayo cinematográfico no se limita —como se expondrá más adelante— a representar la realidad preexistente, sino que crea a partir de ella su propio objeto.

La forma ensayo, en este proyecto, funciona como análoga a la propuesta estética y política de Audivert. Como se desarrolló en el capítulo 3.2, en el teatro de la fuerza ausente la palabra es productora de la escena (no parte de un texto preexistente) y el argumento se apoya en un tema aparente que sirve de excusa para la creación. En el ensayo cinematográfico sucede algo similar:

El documental generalmente, tiene un tema, es una película “sobre”... Y este tema, por lo general preexiste como tal en el imaginario colectivo de la época (...) El *film-essai* surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien. (Bergala citado en Weinrichter, 2004, p. 89)

Para filmar el documental, me propongo la apertura de un espacio de taller para hacer la película. Ese espacio no existe como tal hasta el momento en que se filma, sino que existe solamente para el documental: el referente a representar se construye en el proceso de representación. El teatro de la fuerza ausente funciona en este ensayo como un tema aparente, en el sentido de que la película no trata *sobre* lo que sucede en el Estudio, sino que esto sirve de disparador para emprender la creación de un nuevo objeto.

En la propuesta de Audivert hay una constante declaración de la artificialidad de la representación, como forma de problematizar el vínculo del teatro con lo real, de pensar en el proceso de representación y desnaturalizar al frente histórico. Esto sucede también en el ensayo cinematográfico, en tanto que construye un discurso autorreflexivo, consciente de sí mismo, que se concentra en el propio proceso de representación y, de esta manera, problematiza el vínculo del documental con el mundo histórico.

Por las razones detalladas, la forma ensayo resulta la que mejor se adapta al objetivo de este documental. No es la única forma desde la que se puede abordar el objeto, pero sí es la forma que permite cumplir con el objetivo de la transposición.

5. Cine documental

5.1. El documental *Teatro de la fuerza ausente: un abordaje teórico*

Este proyecto se propone la creación de un ensayo documental que busca hacer una transposición de la propuesta estética y política de Pompeyo Audivert. Por esta razón, siguiendo lo que se ha expuesto en el capítulo 3 acerca del teatro de la fuerza ausente, en este capítulo se definirá al documental como un discurso, construido y subjetivo, desde una posición opuesta a la defendida por las teorías del arte reflejo. También se definirán las modalidades que enmarcan al documental que me propongo, siguiendo los planteos de Plantinga (1997) y Renov (1993/2010), entre otros.

Finalmente, se abordarán las bases teóricas que definen al cine ensayo, según Weinrichter (2004; 2007) y Català (2005), entre otros autores, y que sustentan la elección de la forma ensayo para este proyecto.

5.1.1. La difícil definición del documental

Presuntamente fue John Grierson quien, en 1926, acuñó el término *documental* para referirse a *Moana* (Flaherty, 1926), y lo definió como un *tratamiento creativo de la realidad*. Pero, tanto la definición del término como su categorización y sus orígenes, han sido tema de debate a lo largo de la historia de esta práctica. Se ha dicho que el cine nació siendo documental, catalogando a las primeras imágenes capturadas por los hermanos Lumière como documentales. Es cierto que no es posible clasificar estas primeras imágenes como ficción, sin embargo, tampoco hay una intención documental en ellas, sino un intento por “imprimir” la realidad mediante las posibilidades que ofrecía el nuevo dispositivo. Weinrichter (2004), rechazando la idea de que los orígenes del documental coincidan con los orígenes del cine, afirma:

El cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconsciente, en función del carácter fotográfico del invento: no sabía que este servía para otra cosa, a saber, para contar historias. Para existir y pensarse como categoría, la no ficción debía antes tener en frente a su “contrario” el cine de ficción.” (p. 25)

El hecho de que el cine documental se defina también por su oposición, con el término *no-ficción*, ya advierte que el cine de lo real es difícil de definir sin dejar afuera a alguna de sus expresiones. El término *documental* resulta incómodo porque sugiere que la finalidad de las películas de este tipo es “documentar”, sin embargo, este no es el objetivo —o, al menos, no es el único— de todas las películas que tratan con material real. Parece más apropiado hablar de *cine de no-ficción*, para incluir a todas aquellas películas que —aun pudiendo funcionar como documentos— no buscan la objetividad utópica que se le ha reclamado al documental por tantos años. Sin embargo, por un tema de comodidad en la escritura y la lectura, a lo largo de este escrito se utilizan los dos términos indistintamente.

Se puede decir que, aunque no sea el objetivo de quien realiza la película, todo documental deja un registro de aquello que está frente a la cámara y que éste ha sido uno de los intereses del cine desde sus inicios, tal como recoge Campo (2015): ‘es posible remontarse hasta los inicios del cine para constatar que Boleslaw Matuszewski, operador de Louis y Auguste Lumière, publicó en 1898 un llamado a la creación de archivos filmicos que hicieran hincapié en el resguardo de “documentos representacionales”’ (p. 2-3). Sin embargo, por más parecidos a la realidad que se le puedan encontrar, estos registros o documentos no son lo real, sino que son representaciones construidas por, al menos, una persona: “el mundo filmado no es exactamente la reduplicación del mundo no filmado: es su traducción, su transformación, su alteración a causa de la reducción a un cuadro, a una duración, a las dos dimensiones de la pantalla.” (Comolli, 2009, p. 95).

Renov (1993/2010), habla acerca de la insuficiencia de las teorías del arte reflejo, aquellas que proponen que la mimesis es un equivalente del mundo histórico, y el hecho de que esta creencia no reconozca los procesos por los cuales lo real se transforma. A este respecto, el autor expresa:

Nuestros intentos de “fijar” en el celuloide lo que se sitúa delante de la cámara — nosotros mismos o miembros de otras culturas— son esfuerzos frágiles, si no totalmente faltos de sinceridad. Siempre se inmiscuyen cuestiones de selección (qué ángulo, toma, movimiento de cámara, va a servir más); y los resultados son, efectivamente, mediados, la consecuencia de múltiples intervenciones que necesariamente se interponen entre el signo cinematográfico (lo que vemos en la pantalla) y su referente (lo que existió en el mundo). (p. 13-14)

A un siglo del estreno de *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) —película que es considerada por muchos como el primer documental y que fue escenificada luego de que Flaherty perdiera el material filmado— no parece discutible el hecho de que el documental no sólo no puede ser objetivo, sino que, además, buscar la objetividad no tiene por qué ser su finalidad. El signo cinematográfico es siempre el resultado de una subjetividad y su referente es inalcanzable.

El cuestionamiento a la mimesis en la representación de la realidad, que se aborda en los estudios específicos sobre el cine de no ficción y que se ha desarrollado en este capítulo, es el mismo tema del que parte Audivert para desarrollar su propuesta estética y política. Se trata de planteos teóricos contemporáneos que exceden al medio específico en que son abordados, es decir que el problema de la representación no es específico del cine documental ni del teatro.

5.1.2. Tipologías del cine de no ficción

Desde la teoría del cine documental ha habido un esfuerzo por clasificar sus distintas expresiones con el fin de acercarse a una definición que involucre a todas sus formas. Bill Nichols (1991, 2001) es uno de los que emprendió esta tarea y quizá el que lo hizo en mayor detalle. El autor realizó una búsqueda de los distintos tipos de documental, según el lugar de enunciación del realizador y su vínculo con el documental y con los espectadores. Describió, en un inicio, cuatro modalidades de documental: *expositivo*, *observacional*, *interactivo* y *reflexivo*. Luego, ante algunas críticas recibidas —que se comentarán más adelante—, siguió ampliando y revisando su propuesta: cambió el nombre del *modo interactivo* por *participativo* e introdujo dos categorías más: la *modalidad performativa* y la *poética*.¹⁷

El *documental expositivo* es descrito por Nichols (1997) como aquel en el que hay un comentario omnisciente que guía a la acción (la llamada “voz de Dios”) y se

¹⁷ El recorrido de Nichols para llegar a sus seis modalidades del documental es complejo: tal como recoge *Del Rincón* (2015), Nichols trató tres categorías en *Ideology and the Image*, en el año 1981 (expositiva, narrativa y poética). Luego en 1991 publicó *Representing Reality: issues and concepts in documentary*, con las modalidades expositiva, observacional, interactiva y reflexiva. Tres años después, en 1994, publicó *Blurred Boundaries*, donde añadió la modalidad performativa. Finalmente, en la primera edición de *Introduction to Documentary* agregó la modalidad poética como una categoría independiente. La edición en español de *Representing Reality...* llegó desfasada, en 1997 (ya que para ese entonces Nichols ya había modificado y ampliado su propuesta inicial) y recién en el año 2013 se tradujo al español la segunda edición de *Introduction to Documentary*.

ubica, según el autor, en la etapa inicial del cine documental. Este tipo de documental “hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido” (p. 68).

El *documental observacional* “hace hincapié en la no intervención del realizador” (Op. Cit., p. 72), limitándose a observar. Pretende registrar el mundo histórico omitiendo la presencia de quien realiza el documental.

El *documental participativo* o *interactivo* surge a fines de los años '50 —tal como sucede con la *modalidad observacional*— debido al aligeramiento de las cámaras y la difusión de equipos que permitían el registro de sonido directo sincronizado. Mientras el documental observacional suele asociarse al *cine directo*, el documental participativo se vincula al *cinema vérité*.¹⁸

A diferencia de lo que sucede en la *modalidad observacional*, en la *interactiva* hay una intrusión de quien realiza la película. Este tipo de documental “hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos)” (Op. Cit., P. 79) y, contrariamente al documental de observación, “Introduce una sensación de parcialidad, de presencia *situada* y de conocimiento *local* que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro” (*Ibidem*).

El *documental poético* surgió de la relación entre el cine y las vanguardias del siglo XX, en este contexto el “yo” del documentalista pasó a primer plano. A diferencia del *observacional* o el *expositivo*, no tiene como fin proporcionar información al espectador sino crear una atmósfera y un ritmo, un estado de ánimo, desde su forma: “explora asociaciones y patrones que implican ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales” (Nichols, 2013, p. 187).

El *documental reflexivo* hace evidente el dispositivo fílmico y reflexiona sobre su lugar en la construcción de la realidad. En esta modalidad “el acceso realista al mundo; la habilidad para proporcionar evidencia persuasiva; la posibilidad de la prueba indiscutible; la relación solemne, indicial, entre una imagen indicativa y lo que representa: todas estas nociones quedan bajo sospecha” (Op. Cit., pp. 224 - 225). El objetivo de la modalidad *reflexiva* es que el espectador tome conciencia del dispositivo

¹⁸ Nichols (1997) prefiere evitar los términos *cine directo* o *cinema vérité* en su tipología, puesto que hay quienes utilizan estos dos términos como sinónimos y otros, como Erik Barnow, reservan el término *cinema vérité* para películas en las que hay una presencia intervencionista de quien realiza el documental. Esta característica del *cinema vérité*, en la tipología de Nichols, se opone a la modalidad *observacional* y corresponde, en cambio, a la modalidad *participativa* o *interactiva*.

de representación y su atención se centre en este recurso y en su modo de representar lo real:

el proceso de negociación entre el documentalista y el espectador pasa a ser el foco de atención para el modo reflexivo. Más que seguir al cineasta en su compromiso con otros actores sociales, esperamos ahora el compromiso del cineasta para con nosotros, hablando no sólo del mundo histórico, sino también acerca de problemas y preguntas al representarlo. (Op. Cit., p. 221)

Por su parte, la *modalidad performativa* rechaza la idea de objetividad, haciendo énfasis en la subjetividad del realizador con respecto al tema que trata. Va más allá de la *modalidad reflexiva*, puesto que su interés está más en la expresividad y en lo afectivo, que en evidenciar la propia representación —aunque en su búsqueda suceden ambas cosas—, y está estrechamente relacionada con la *modalidad poética*. Este tipo de documental pone en duda la frontera que separa al documental de la ficción, ya que combina libremente sucesos reales e imaginarios.

Por las características de este proyecto, estas tres modalidades de Nichols — poética, reflexiva y performativa— son las que mejor se adaptarían a la propuesta. Nichols advierte que sus modalidades pueden coexistir en una misma obra y que “las características de un modo específico dan estructura a una película, pero no dictan o determinan cada aspecto de su organización” (Op. Cit., p. 184). Sin embargo, pensar en este proyecto desde las modalidades de Nichols puede ser una limitante: teniendo en cuenta el carácter híbrido del ensayo documental —como se desarrollará en el siguiente subtítulo— *Teatro de la fuerza ausente* se vale de algunos de los recursos de casi todas —si no de todas— las modalidades descritas por Nichols. La utilización de estas modalidades no se da —en este proyecto— de manera pura, sino que hay un mestizaje, se imbrican unas con otras. Por esta razón, parece poco útil pensar en las necesidades de este proyecto desde la perspectiva nicholsiana, ya que no se trata de adaptar la propuesta a las categorías disponibles sino de hacer el movimiento contrario: las teorías y clasificaciones disponibles deben servir para encauzar el proyecto. En este caso, resulta de mayor utilidad la perspectiva de Stella Bruzzi (2000) y los modelos de Carl Plantinga (1997) y de Michael Renov (1993/2010).

En el ida y vuelta en la búsqueda de la tipología de Nichols queda en evidencia que clasificar las formas de hacer cine documental no es tarea sencilla. Sus aportes, ampliamente difundidos y de obligada referencia en el campo de la teoría documental,

han recibido algunas críticas por parte de teóricos que encuentran demasiado hermética su tipología, como Bruzzi (2000) y Plantinga (1997).

Bruzzi (2000) plantea que en la teoría de Nichols cada modalidad se presenta como una evolución de la modalidad que le precede en la línea del tiempo y por esto encierra un problema:

La premisa es que el documental ha evolucionado según una línea darwiniana, que el documental ha pasado de ser primitivo tanto en forma como en argumento a ser sofisticado y complejo: como regla general, sus modos sugieren una progresión hacia la introspección y la personalización [...].

El problema fundamental de su "árbol genealógico" es el que sobrevive el más apto es que impone un falso desarrollo cronológico a lo que es esencialmente un paradigma teórico. [...] Otro problema con este "árbol genealógico" es que, para poder sustentarlo, se obliga a co-existir, a veces de forma muy incómoda, a documentales brutalmente heterogéneos dentro de un mismo modo (Bruzzi, 2000, pp. 1-2)¹⁹

La autora insiste en que "El documental no se ha desarrollado a lo largo de líneas tan rígidas y es de poca utilidad sugerir que así lo ha hecho" (Op. Cit., p.2).²⁰ Luego Nichols (2013) advierte que "los modos no representan una cadena evolutiva en la que modos posteriores demuestran una superioridad estética en cuanto a los modos previos y los vencen, aun cuando a menudo surja la tentación de afirmarlo" (p. 184). También explica que varias modalidades pueden coexistir en un mismo documental y que la aparición de un nuevo modo no tiene que ver con una mejor forma de representar el mundo histórico sino con "una nueva manera de organizar una película, una nueva perspectiva acerca de nuestra relación con la realidad, y una nueva serie de problemas y deseos de interesar al público" (Op. Cit., p. 187). Sin embargo, una de las críticas que recibió la primera propuesta de Nichols, fue la ausencia de la modalidad poética, que Nichols agregó años más tarde y que resultó ser el modo más antiguo del documental, que tiene como precursoras a las obras de la primera vanguardia.

¹⁹ "The premise is that documentary has evolved along Darwinian lines, that documentary has gone from being primitive in both form and argument to being sophisticated and complex; as a general rule, his modes suggest a progression towards introspection and personalisation.

[...]The fundamental problem with his survival-of-the-fittest 'family tree' is that it imposes a false chronological development onto what is essentially a theoretical paradigm. [...]A further problem with this 'family tree' is that, in order to sustain itself, wildly heterogeneous documentaries are forced to co-exist, very uncomfortably at times, within one mode" (Bruzzi, 2000, pp. 1-2). Traducción de la autora.

²⁰ "Documentary has not developed along such rigid lines and it is unhelpful to suggest that it has." (Bruzzi, 2000, p. 2). Traducción de la autora.

Weinrichter (2004), haciendo un recorrido histórico sobre el ensayo documental, advierte que el documental vanguardista, cuyas expresiones más conocidas son las sinfonías urbanas²¹ no encuentran su lugar en las clasificaciones canónicas y suelen incluirse tanto dentro del cine documental como del cine experimental, esto “históricamente tiene un sentido negativo pues significa un movimiento de rechazo producido dentro de la propia institución documental, que expulsa fuera de su seno estas desviaciones de la norma.” (p. 30)

Lo que está en juego a la hora de clasificar documentales es el concepto de cine documental en que se basa tal propuesta y lo que esta definición excluye. A este respecto se expresa Bruzzi (2000) cuando escribe: “Muchos teóricos verían esta reflexividad como una ruptura con la tradición documental; pero esto solamente resulta válido si se toman como representativos del documental títulos “canónicos” que tratan de ocultar su modo de producción” (Bruzzi, 2000, p. 154)²². La autora señala, además, que el documental siempre es performativo: desde la perspectiva de Bruzzi la relación entre lo real y su representación y la subjetividad de quien realiza el documental no son cuestiones problemáticas sino inevitables y características del cine documental. Bruzzi plantea que, en vez de buscar una objetividad utópica, es necesario tomar al documental como un hecho performático en sí mismo: sostiene que “el propio filme es necesariamente performativo, ya que adquiere su significado por la interacción entre realidad y *performance*” (Ibidem).²³

Carl Plantinga (1997) coincide con Nichols en que los documentales “no difieren de las ficciones en su construcción como textos sino en las representaciones que hacen” (Nichols, 1997, p. 153), pero señala que el autor de *Representing reality...* “continúa hasta presentar una falsa dicotomía” (Plantinga, 1997, p. 84)²⁴ cuando afirma que “en el núcleo del documental no hay tanto una historia y su mundo imaginario como un argumento acerca del mundo histórico” (Nichols, 1997, p. 153-154). Plantinga señala que historia y narrativa se utilizan tanto en las películas de ficción como en las de no ficción y concluye que “no es la forma del discurso lo que distingue a la no ficción de la

²¹ Weinrichter cita, entre otras películas, a *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Berlín, *Die Sinfonie der Grosstadt*, Ruttman, 1927), *Lluvia* (*Regen*, Ivens y Franken, 1929), *Las Hurdes* (Buñuel, 1933) y *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, Vertov, 1929)

²² “Many theorists would view this reflexivity as breaking with documentary tradition – but this is only valid if one takes as representative of the documentary ‘canon’ films that seek to hide the modes of production” (Bruzzi, 2000, p. 154). Traducción de la autora.

²³ “the film itself is necessarily performative because it is given meaning by the interaction between performance and reality” (Bruzzi, 2000, p. 154). Traducción de la autora.

²⁴ “But Nichols goes on to present a false dichotomy” (Plantinga, 1997, p. 84)

ficción, sino la postura tomada ante el mundo que se proyecta” (1997, pp. 84 - 85).²⁵ Para desarrollar su teoría, Plantinga distingue el discurso del mundo proyectado y define estos dos conceptos de la siguiente manera:

Uso el término *discurso* para referirme a la organización abstracta de los materiales fílmicos: el *cómo*. El *mundo proyectado* de la película es el *qué*; en el caso de la no ficción, el mundo proyectado es un *modelo del mundo real*. (Op. Cit., p. 84)²⁶

Plantinga propone sus propias formas del documental, que se diferencian de la propuesta de Nichols en que su objetivo “no es tanto categorizar como llamar la atención sobre algunas de las principales funciones de la no ficción y sobre los recursos textuales por medio de los cuales las películas desarrollan dichas funciones” (Op. Cit., p. 106).²⁷

El autor afirma que “toda película de no ficción presenta su mundo proyectado desde una perspectiva (o perspectivas), en relación con un tono y actitud” (Op. Cit., p. 99)²⁸, y describe este hecho mediante el concepto de *voz*.

Según el autor es desafortunada la elección de Nichols de usar el término *argumento* en lugar de *voz*, ya que ‘aunque “argumento” aplica sólo pobremente a muchas películas de no ficción, todas las películas de no ficción tienen una voz o perspectiva’ (Op. Cit., p. 100).²⁹

Su propuesta consiste en tres voces que se asumen en el cine de no-ficción: la *voz formal*, la *abierta* y la *poética*. A diferencia de las modalidades de Nichols cada una de estas voces se distingue según “el grado de autoridad narracional que asume la película (en el caso de las voces formal y abierta) y en la ausencia de autoridad en favor

²⁵ “it isn’t the form of the discourse that distinguishes nonfiction from fiction, but the stance taken toward the world it projects” (Plantinga, 1997, pp. 84 - 85). Traducción de la autora.

²⁶ “I use the term discourse to refer to abstract organization of filmic materials – the how. The projected world of a film is the what; in the case of nonfiction, the projected world is a model of the actual world” (Plantinga, 1997, p. 84). Traducción de la autora.

²⁷ “the purpose of the typology is not so much to categorize as to draw attention to some of the major functions of nonfictions and the textual means by which films perform those functions” (Plantinga, 1997, p. 106). Traducción de la autora.

²⁸ “Every nonfiction film presents its projected world from a perspective (or perspectives), in relation to a tone and attitude” (Plantinga, 1997, p. 99). Traducción de la autora.

²⁹ ‘although “argument” applies only poorly to many nonfiction films, every nonfiction film has a voice or perspective.’ (Plantinga, 1997, p. 100). Traducción de la autora.

de intereses estéticos (en un sentido general) en el caso de la voz poética.” (Op. Cit., p. 106).³⁰

La voz formal “funciona epistémicamente para explicar una parte del mundo al espectador” (Op. Cit., p. 107).³¹ Según el autor, esta voz está revestida de un alto grado de autoridad epistémica y los documentales que la usan suelen tener una forma y un estilo clásicos. La voz abierta, en cambio, presenta un menor grado de autoridad epistémica y más que explicar, explora u observa: “muchas veces no formula una pregunta general clara o, si se plantea una pregunta de este tipo, no ofrece ninguna respuesta u ofrece una respuesta tentativa y ambigua” (Op. Cit., p. 108).³²

La voz poética hace énfasis en la estética y se interesa por la representación en sí misma: “está menos preocupada por la observación, la exploración o la explicación — preocupaciones epistemológicas tradicionales— y más por el cine de no ficción como arte y/o como medio para explorar la propia representación” (Op. Cit., p.109).³³ Según el autor esta voz es muy abarcativa y no solo designa la voz utilizada en lo que generalmente se conoce como documental poético, sino que también abarca a muchas de las películas de vanguardia, las películas reflexivas y las paródicas (el *fake*).

Estas tres voces, según Plantinga (1997), pueden coexistir (en una misma película puede haber una voz cambiante o ambigua, e incluso voces contradictorias). El autor señala que sus voces no se diferencian entre sí por afirmar que lo que presentan ocurre en el mundo real —ya que las tres lo hacen— sino por su carácter discursivo: “[las diferencias] no radican en la actitud asertiva hacia el mundo proyectado, sino en la voz discursiva de autoridad epistémica, vacilación o esteticismo” (*Ibidem*).³⁴

Renov (1993/2010), por su parte, propone cuatro funciones fundamentales del documental: *registrar, mostrar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; expresar*. El autor define a estas funciones como *modalidades del deseo*: “impulsos que alimentan el discurso documental” (p. 10). Es en este punto donde se

³⁰ “the degree of narrational authority assumed by the film (in the case of the formal and open voices) and in the absence of authority in favor of (broadly) aesthetic interests in the case of the poetic voice” (Plantinga, 1997, p. 106). Traducción de la autora.

³¹ “it functions epistemically to explain some portion of the world to the viewer” (Plantinga, 1997, p. 107)

³² “It often formulates no clear, overarching question, or if such a question is generated, it offers no answer, or a tentative and ambiguous answer” (Plantinga, 1997, p. 108). Traducción de la autora.

³³ “The poetic voice is less concerned with observation, exploration, or explanation — traditional epistemological concerns — and more with the nonfiction film as art and/or as a means of exploring representation itself.” (Plantinga, 1997, p. 109). Traducción de la autora.

³⁴ “The differences between the formal, open, and poetic voice lie not in the assertive stance toward the world projected, but in the discursive voice of epistemic authority, hesitance, or aestheticism.” (Plantinga, 1997, p. 109). Traducción de la autora.

encuentra la gran diferencia entre su propuesta y las modalidades de Nichols: mientras Nichols identifica recursos utilizados por documentales para hacer su tipología, Renov identifica los motivos que impulsan el deseo de quien los realiza. Las modalidades de Nichols están definidas por las características dominantes de una película por lo que — si bien pueden coexistir varias en una misma obra— muchas veces no pueden superponerse, puesto que al ser más dominante determinada característica el segmento o película que se esté analizando desde su teoría queda definida solamente por ésta. Renov, por su parte, advierte que sus modalidades del deseo “no pretenden ser exclusivas o herméticas; la fricción, la superposición —incluso la mutua determinación— perceptible entre ellas prueban la riqueza y variabilidad histórica de las formas de no-ficción en las artes visuales” (1993/2010, p. 9).

La función *registrar, mostrar o preservar*, es identificada por Renov como la más fundamental de las funciones del documental. Hace énfasis “en la duplicación del real histórico, en la creación de una realidad de segundo orden hecha a la medida de nuestro deseo —burlar a la muerte, detener el tiempo, restituir lo perdido.” (Op. Cit., p. 13)

La función *persuadir o promover*, se apoya en la de registrar, mostrar, o preservar, puesto que ‘la “afirmación de verdad” del documental (que dice, como mínimo: “créeme, soy del mundo”) es el punto de partida de la persuasión para toda la no—ficción, desde la propaganda hasta el rock—doc.’ (Op. Cit., p. 17). Renov afirma que “la modalidad de persuasión o promoción es intrínseca a todas las formas del documental y demanda ser considerada en relación a las demás funciones retóricas/estéticas” (*Ibidem*). Insistiendo en la mutua dependencia de las funciones que propone, el autor pone como ejemplo la expresividad (su cuarta modalidad), que “puede ocasionar la persuasión como la representación concreta de lo significado (figuras retóricas, pruebas lógicas, la estructuración del argumento en el nivel del sonido y la imagen)” (*Ibidem*).

A diferencia del modo anterior, la función *analizar o interrogar* parte de preguntas no conocidas de antemano, que tienen que ver con el hecho mismo de la representación. Se trata de una tendencia a preguntarse acerca de los modos de producción del documental y qué tan visibles son para el espectador; a preguntarse acerca de los códigos que son utilizados por el documental para representar lo real; y cuestionarse sobre el pacto de verdad que se establece con el espectador. Renov plantea

que estas cuestiones son ya conocidas por el debate acerca de la reflexividad, pero subraya:

su urgencia es particularmente grande en el caso de las obras documentales, de las que puede decirse que tienen un lazo directo, ontológico, con lo real. Es decir, todo documental reclama para sí mismo un anclaje en la historia; se supone que el referente del signo no-ficcional es un trozo del mundo (aunque uno privilegiado, por ser visible y/o audible) y, por ende, alguna vez estuvo disponible para la experiencia cotidiana. (Op. Cit., p. 18)

Renov advierte que con esto no quiere decir que todos los documentales deban recordarle explícitamente al espectador que está viendo una película, sino que “la presentación no implica automáticamente interrogación, y que ésta última puede ser un ingrediente valioso para cualquier pieza de no-ficción.” (*Ibidem*)

El cuarto modo que propone Renov es *expresar*. El autor afirma que se trata de la función que ha sido más infravalorada en el cine de no ficción pero que, sin embargo, ha estado ampliamente representada desde los inicios del cine documental. Para ilustrar su afirmación, Renov pone como ejemplo las actualidades de los Lumière y la decisión estética de hacer un plano en perspectiva de una estación de tren. También lo ejemplifica con la expresividad de Flaherty en *Nanook of the North* (1922), de la que destaca las composiciones en los paisajes y cita un fragmento de la voice over poética: “el sol, una bola dorada en el cielo”. Por último, destaca que el ciclo de sinfonías urbanas de las décadas del '20 “declaró en varios niveles su lealtad a los poderes de la expresividad al servicio de la representación histórica” (Op. Cit., p.19).

Tal como Renov expone en los ejemplos anteriores, la expresividad no le quita mérito ni verdad al documental, ya que la expresividad no se opone a la tendencia a registrar, mostrar o preservar —ni a ninguno de los otros modos propuestos— sino que pueden funcionar al mismo tiempo y de manera complementaria.

Teniendo en cuenta el tratamiento propuesto, si se aborda este proyecto desde la perspectiva de Nichols el documental será reflexivo, poético y performativo, pero también utilizará en momentos puntuales la modalidad observacional y se valdrá, además, de algunos de los recursos que Nichols define como pertenecientes a la modalidad participativa. Si bien todas estas modalidades se pueden identificar en el documental que me propongo, éstas aparecen solapadas y no se pueden separar. Analizar este proyecto desde la tipología de Nichols resultaría útil solamente para

identificar cuáles son las características que más se destacan en cada escena. Pero, operando de este modo, pasaría por alto el hecho de que para generar un discurso reflexivo en la película se utilizan como recurso cambios abruptos en el modo de representación dentro de la misma escena. Por ejemplo: en una escena propuesta en el tratamiento de este proyecto, en la que se representa una escena teatral, se pasa de un plano fijo de larga duración, al movimiento de la cámara en mano, justo cuando los actores y actrices salen de sus personajes.³⁵

Más allá de las razones por las que se elige generar este “quiebre” en el modo de representar (que son comentadas en el capítulo 7.3), en el ejemplo citado, tomar aisladamente la modalidad observacional o la participativa para analizar la escena sería un error, puesto que esa secuencia adquiere significado en su contexto. Resulta más útil, por lo tanto, la perspectiva de Renov, ya que su propuesta permite una identificación basada en las motivaciones y no en el grado de dominancia de alguna característica particular. Todas las modalidades del deseo que propone Renov están presentes en este proyecto, pero no se anulan ni compiten entre sí.

Por otro lado, si se admite que la problematización del vínculo con lo real puede ser más fructífera que limitante, también resulta favorable abordar este proyecto desde la perspectiva de Plantinga: importa más la voz y el grado de autoridad que me propongo, que la búsqueda de una verdad y una objetividad inalcanzables. Este enfoque teórico es particularmente útil para trabajar con el ensayo cinematográfico, puesto que en él —como se expondrá más adelante— las fronteras que separan a la no ficción de la ficción y el cine experimental son difusas, y la realidad se construye al mismo tiempo que la propia representación. El ensayo cinematográfico es un producto que combina recursos de distinta naturaleza de manera híbrida y así construye un entramado de elementos interdependientes que no pueden analizarse aisladamente, por lo que resulta preciso abordarlo desde marcos flexibles.

5.2. Representar la representación: el ensayo documental

Como se ha expuesto en la sección 5.1 la relación ontológica con la realidad que se le ha reclamado al documental resulta desfavorable para definir al cine de no ficción. El problema va más allá del nombre que se le dé a esta práctica cinematográfica o del

³⁵ Ver capítulo 7.2, p. 73.

origen que se le atribuya: en el centro del debate sobre la definición del documental se han instalado los binomios realidad/representación, veracidad/punto de vista, ficción/no ficción, que están en constante tensión. Lo más conflictivo es que la definición canónica de documental, aquella que ha terminado por equiparar al documental con el reportaje televisivo, deja por fuera a los documentales más expresivos y reflexivos.

Por sus características, el ensayo documental resulta particularmente difícil de encajar en las definiciones más convencionales de documental. El hecho es que en este tipo de películas, que se salen de la norma, los límites que separan a la no ficción de la ficción y de las películas de vanguardia de la década del '20 son más difusos y complejos. Català (2005) afirma acerca del film ensayo:

[en el film ensayo] no sólo se reúne el documental y la vanguardia, sino también el propio cine de ficción para superar las aristas estéticas, dramáticas y epistemológicas que cada ámbito expone a los demás, consolidando así un nuevo formato. La forma ensayo es primordialmente ecléctica precisamente porque constituye el lugar donde afluyen todas las tendencias para resolver las contradicciones aquilatadas, tanto en el seno de cada una de ellas como en su relación con las demás, contradicciones que no podían superarse en los distintos ámbitos especializados.” (Català, 2005, p. 127)

El eclecticismo que identifica Català en la forma ensayo permite superar el binomio veracidad/punto de vista al tiempo que inscribe al film ensayo en la órbita del cine documental.

Weinrichter, por su parte, ofrece una profunda mirada sobre la definición de cine ensayo tanto en *La forma que piensa* (2007), como en el capítulo que le dedica al ensayo documental en *Desvíos de lo real* (2004). A continuación, se abordará el concepto de ensayo siguiendo la propuesta de los dos autores mencionados, entre otros.

5.2.1. ¿Qué es el ensayo documental?

Tal como lo advierte Weinrichter (2004), históricamente se ha tratado con negligencia a las películas que se desvían de la norma, por lo que el concepto de ensayo documental fue tardío y asociado únicamente a personalidades reconocidas o a casos aislados. Si bien el ensayo tiene una larga tradición literaria, la noción de ensayo documental cobró importancia en la década del '80, asociada a cineastas de renombre como Godard, Resnais y Buñuel. *Sans soleil* (Marker, 1983), suele ser citada como obra

inaugural del ensayo documental, aunque Chris Marker ya había hecho *Lettre de Sibérie* en 1957.

Fue André Bazin en 1958, quien al escribir su crítica sobre *Lettre de Sibérie* intuyó por primera vez la existencia de la forma ensayo en el cine documental. Bazin advirtió que el documental de Marker no se parecía en absoluto a los documentales conocidos hasta entonces y propuso la siguiente definición:

Lettre de Sibérie es un ensayo en forma de reportaje cinematográfico sobre la realidad siberiana del pasado y del presente. O aún mejor, adaptando la fórmula que Vigo aplicaba a *A propos de Nice [A propósito de Niza]*, “un punto de vista documentado”, diré que es un ensayo documentado por el film. La palabra que importa aquí es “ensayo”, entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta. (Bazin 1958/2000, pp. 35 – 36)

El autor no se extendió demasiado en la definición de ensayo, y tal como destaca Català (2005), después de la mención inicial de Bazin el concepto de cine ensayo “languideció tanto en el campo de la crítica como en el de la práctica” (p.138).

Uno de los mayores problemas para la definición del ensayo cinematográfico es que suele identificarse más por lo que no es, que por sus propias características. Alain Bergala propone el siguiente acercamiento al concepto de ensayo cinematográfico en el que se destaca que, por sus propios rasgos, es difícil encontrar una regla general que lo defina:

¿Qué es un *film-essai*? Es una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración standard, imperativo social. Es una película “libre” en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella. (Bergala citado en Weinrichter, 2004, P. 89).

Por tratarse de una práctica que construye su propia forma cada vez, siendo ésta válida solamente para cada caso en particular, la demarcación del ensayo cinematográfico como género es dificultosa.

Català (2005) señala que los ensayos cinematográficos “están compuestos en su totalidad de formas-ensayo y de imágenes-ensayo, pero estas configuraciones superan [...] los límites del género, y los del propio cine” (p. 139). El autor señala que las *formas-ensayo*, son “segmentos ensayísticos inscritos en entornos que no lo son” (Op.

Cit, p. 138), y se han manifestado innumerables veces a lo largo de la historia del cine. Las *imágenes-ensayo*, según Català, son aún más numerosas, puesto que ni siquiera necesitan del movimiento para ser consideradas como tales. Weinrichter (2004), por su parte, propone que el ensayo no es un verdadero género, sino que ‘como mucho puede hablarse de una tendencia, un “modo” ensayístico que algunas películas adoptan de forma parcial sin por ello dejar de encajar mejor en otro contexto genérico’ (p. 98).

La difícil tarea de definir al ensayo cinematográfico puede facilitarse al exponer algunas de las características que comparte con su predecesor literario. Weinrichter (2004) destaca que, además de compartir el rechazo por el modelo expositivo clásico y la pretensión de objetividad, el ensayo cinematográfico y el literario se caracterizan por ser un formato sin prescripciones temáticas, que combinan elementos de diversos tipos en la búsqueda de un nuevo objeto que encauce su discurso reflexivo. Además, el autor señala que el ensayo cinematográfico comparte con el literario el hecho de ser un formato a-genérico: utiliza recursos propios para crear una forma intransferible, cuyas reglas son válidas sólo para sí mismo —tal como ha expuesto Bergala en la cita anterior.

A diferencia del ensayo literario, en el film ensayo la multiplicidad discursiva propia del cine complejiza el asunto, ya que entran en juego elementos visuales y sonoros de distinto tipo: imagen, palabra escrita, palabra hablada, música, sonido ambiente y, sobre todo, el montaje. Weinrichter propone algunos elementos que son específicos del ensayo cinematográfico en los que se destaca el papel del montaje:

Un diferente encadenamiento entre planos y bloques, que sustituye al montaje metonímico y causal de la ficción por otro de orden asociativo y metafórico que favorece a la “dialéctica de materiales”; una jerarquía distinta entre palabra e imagen, que invierte el *ninguneo* habitual de la primera; un proceso guiado por una estrategia discursiva personal y no por causalidad narrativa. (Op. Cit., p. 98)

En la mencionada crítica de Bazin sobre *Lettre de Sibérie*, el autor identificó en la película de Marker, lo que llamó el *montaje horizontal*, que “se hace del oído al ojo” (Bazín, 1958/2000, p. 36). Se trata de una nueva forma de montar, en la que hay una relación lateral entre imagen y comentario: “la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona lateralmente con lo que se dice” (*Ibidem*).

Christa Blümlinger (2007), retoma el concepto propuesto por Bazin y agrega que en el cine ensayo hay una disyunción de la banda-imagen y la banda-sonora: cada una se mueve por su propia “vía”, construyendo discursos independientes que, al articularse, no completan la enunciación sino que producen un exceso de significados que obliga al espectador a adoptar un rol más activo: “el ensayo fílmico parte de una yuxtaposición en gran parte autónoma de las dos vías, el sistema de significación sólo se constituye en la interacción de estos dos niveles como una tercera realidad” (Blümlinger en Weinrichter, 2007, p. 53). Con respecto al rol de los espectadores, la autora expresa que los ensayos cinematográficos

incluyen al espectador en el discurso fílmico al posibilitar gracias a un montaje “de oído a ojo” (Bazin) una relación recíproca de complemento y puesta en cuestión entre la banda-imagen y la banda-sonora, entre el texto icónico y el literario (*Ibidem*).

Weinrichter (2007), expone algunas de las condiciones que debe cumplir un documental para ser considerado como ensayo:

no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el mismo, creando por el camino su propio objeto (no se limita al seguimiento de una realidad preexistente); privilegia la presencia de una subjetividad pensante (debe existir una voz reconocible) y emplea una mezcla de materiales y recursos heterogéneos (comentario, metraje de archivo, entrevistas, intervención del autor) que acaban creando una forma propia. (p. 13)

El autor agrega que en el ensayo fílmico hay que tratar a la imagen en *segundo grado* y este es, también, un requisito que debe cumplir una película para ser un ensayo. Esto significa “*volver a mirar la imagen*, desnaturalizar su función originaria (narrativa, observacional) y verla en cuanto representación, no leer sólo lo que representa” (Op. Cit, p. 28). El ensayo cinematográfico se concentra en el proceso, en el hecho de estar representando y en la búsqueda que realiza durante ese proceso de representación, puesto que es así como construye su objeto³⁶:

³⁶ Esto es lo mismo que sucede en el teatro de Audivert. Como se desarrolló en el capítulo 3.2, además de tratarse de una propuesta absolutamente consciente de sí misma, en el teatro de la fuerza ausente la palabra es productora de la escena, en el sentido de que no parte de un texto preexistente sino que — apoyándose en temáticas aparentes— el “texto” se crea en el propio proceso de representación.

en el film-ensayo las ideas no se *tienen*, sino que se *hacen*, se construyen de manera literal. Este constructivismo debe contemplarse en sus dos vertientes, puesto que no sólo se construyen, se *manufacturan*, las ideas, sino también las herramientas que trabajan estas ideas, hasta el punto de que, en el film-ensayo, ambos procesos se confunden.” (Català, 2005, P. 133)

Es en este punto en el que se diferencia el cine ensayo de las modalidades reflexiva y performativa, propuestas por Nichols. Si bien, tal como sucede en la modalidad performativa, en el cine ensayo hay una inscripción de la identidad de quien realiza la película, lo performativo, como señala Weinrichter (2004), es condición previa pero no suficiente “porque hablar desde la subjetividad no equivale a establecer una reflexión y a construir un discurso en el que el ensayista tenga la última palabra” (p. 97).

Por otro lado, el ensayo cinematográfico va más allá de la modalidad reflexiva:

el documental autorreflexivo se limita a poner en evidencia los dispositivos, no necesariamente a explorar la evidencia de esos dispositivos (si lo hace, es un film-ensayo), ni se dedica sobre todo a utilizar los resultados de esta exploración como herramienta hermenéutica, como fuerza impulsora del enunciado. Un film-ensayo es aquel que se autodescubre a sí mismo, que reflexiona sobre la reflexión y que representa la representación. (Català, 2005, p. 145)

Según Català, en el ensayo cinematográfico, no se trata de reflexionar y luego ilustrar esa reflexión con imágenes, ni de reflexionar a través de la voice over sobre las imágenes captadas. No hay una distancia entre la reflexión y la representación, “sino que ambas se conjuntan: se reflexiona representando y se representa reflexionando” (Op. Cit., p. 144). Mientras que las películas autorreflexivas trabajan con una realidad preexistente, en el ensayo cinematográfico, por el contrario, la realidad es una consecuencia del dispositivo fílmico, no se encuentra fuera de él.

Català señala que la estructura básica del film ensayo es, por lo tanto, “una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión” (Op. Cit., p. 133). La estructura del film ensayo es híbrida y tiene, al menos, dos niveles: “uno a través del que se *persigue* un objeto, un tema (o varios) y otro por el que este tema se expresa estéticamente: el entramado, el carácter híbrido está expresándose a la vez que se

expresa el propio tema” (Op. Cit., p. 144). La estructura del ensayo cinematográfico es híbrida porque utiliza recursos y prácticas de distinta naturaleza mediante las cuales se acerca a lo real. Como señala María Luisa Ortega (2005), hay quienes ven en esta hibridación “un desplazamiento de las fronteras en disputa entre el documental, la ficción y el cine experimental” (p. 186). Sin embargo, teniendo en cuenta la evolución del cine de no ficción, debemos pensarlo más precisamente, como “una redefinición de los criterios para establecer la cartografía del territorio documental” (*Ibidem*).

Al estudiar el nuevo documental, Josep Maria Català (2010), advierte que la estructura del documental tradicional ha ido perdiendo fuerza y señala que esto ha dado lugar a productos híbridos como el ensayo cinematográfico, “cuya textura es equivalente a la que se destila de las nuevas tecnologías, donde también impera la intertextualidad, la conexión hipertextual y las expresiones polifacéticas” (p. 54). La pureza ontológica que se le reclamaba al documental ha quedado atrás y el hecho de que las fronteras de esta práctica cinematográfica sean difusas puede ser, hoy en día, más enriquecedor que restrictivo.

6. La investigación

6.1. Metodología y técnicas de investigación

Teniendo en cuenta que es el objeto de estudio el que determina la metodología con que debe ser abordado (Beltrán, 1986), para el desarrollo de este proyecto se utilizó la metodología cualitativa de la investigación con un diseño de tipo *emergente*. Se propuso este diseño siguiendo lo propuesto por Valles (1999), porque se trata de una investigación en la que se estudian pocos contextos pero es prolongada en el tiempo — diferente al diseño *proyectado* que es más cerrado, utilizado en investigaciones de mayor escala, que suelen hacerse en equipo y tienen mayor variedad de casos y contextos. El diseño emergente es más flexible, se va construyendo a medida que avanza la investigación y por esta razón se adapta mejor al objetivo de realizar el documental que me propongo.

Las técnicas utilizadas son la investigación bibliográfica y la observación participante, que se han desarrollado en distintas etapas, como consecuencia del diseño emergente. A continuación, se describirán estas técnicas y se detallará el modo en que son utilizadas en este proyecto.

6.1.1. Investigación bibliográfica

Por tratarse de una investigación que tiene como fin el desarrollo de una película documental, las fuentes utilizadas no son solamente bibliográficas sino también audiovisuales y cinematográficas. Cuando hablo de investigación bibliográfica me refiero a todos los materiales que han servido de sustento al desarrollo del proyecto, más allá del soporte en que estén expresadas.

La investigación bibliográfica consistió, en una primera etapa, en la búsqueda de material bibliográfico para desarrollar los marcos histórico, referencial y teórico del objeto de estudio. Para el marco histórico investigué el contexto sociopolítico argentino de la década del '60 y '70, con el fin de indagar sobre el surgimiento y la expansión de un teatro no representativo, que rechaza las teorías del arte como reflejo de lo real y los modos de producción dominantes hasta ese entonces. Para esto me basé en Verzero

(2014), Dubatti (2006), Bartís (citado en Dubatti 2006) y Audivert (2019), entre otros autores.

Tanto para el desarrollo del marco referencial como para el marco teórico del objeto —en los que expuse la biografía y la actualidad de Pompeyo Audivert y las bases teóricas de su técnica de actuación— me basé en su libro *El piedrazo en el espejo* (2019) y en material de archivo recopilado, entre los que utilicé material audiovisual de realización propia y distintas entrevistas a Audivert realizadas por prensa escrita y audiovisual.

En una segunda etapa de la investigación bibliográfica, el abordaje del objeto de estudio me llevó a agregar al marco teórico algunas cuestiones acerca del modo de representarlo cinematográficamente, ya que esto se convirtió en parte central del objeto de estudio. La teoría del cine y el género documental fue abordada a partir de Aumont *et al.* (2008), Burch (1991), Català (2005), Gaudreault y Jost (1995), Nichols (1997; 2013), Plantinga (1997), Renov (1993/2010), Wolf (2001) y Weinrichter (2004; 2007), entre otros autores. También formó parte de la investigación el visionado y análisis de películas documentales, algunas de las cuales se citan a lo largo de este escrito.

Finalmente, por tratarse de un documental filmado en el exterior, se consultaron varios documentos disponibles en línea para comprender las necesidades de producción de ese país.

6.1.2. Observación participante

Taylor y Bogdan (1987) definen a la técnica de observación participante como “la investigación que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes en el *milieu* de los últimos, y durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo” (p.31). Debido a las características del diseño emergente de la investigación, la técnica se realiza en este proyecto en dos etapas diferenciadas en el tiempo.

Una primera etapa de la observación participante ocurrió antes del inicio de este proyecto. En el año 2019 se desarrollaron varios encuentros en el Estudio, a lo largo de un mes aproximadamente, en los que filmé los talleres de Audivert junto a Emanuel. En los encuentros, la cámara registraba el entrenamiento desde el comienzo —cuando actores y actrices hacen el precalentamiento antes de la llegada de Audivert a la sala—, hasta el final de la clase —donde se dan conversaciones sobre lo que se vio en el

encuentro y reflexiones acerca de la técnica. La tarea, detrás de cámara, era registrar lo que sucedía allí, tanto desde el lugar del público —en planos abiertos—, como desde dentro de las escenas que se dan en el marco de los entrenamientos —ubicando la cámara entre los actores y actrices y tomando planos más cerrados. El propósito de estos registros fue la investigación y la producción de material de archivo para uso interno del Estudio. A lo largo de la investigación, además, el material registrado me sirvió para el desarrollo del tratamiento del documental.

Para filmar el documental, como se comentará más adelante, propongo la apertura de un horario de tres horas y dos veces a la semana, en el teatro Estudio el Cuervo, al que asistirán los personajes de la película. La idea es que este espacio inicie con un mes de anticipación al rodaje para que el grupo y la investigación escénica que llevarán a cabo se consoliden. Por esta razón propongo una segunda etapa de observación participante, a desarrollarse en el mes de mayo de 2022, en la que filmaré los encuentros en el Estudio con mi propia cámara. Esto me permitirá retomar el contacto con el Estudio y llegar al día de rodaje siendo parte del grupo.

7. Teatro de la fuerza ausente: la película

7.1. Sinopsis

Cinco actores y actrices del Teatro Estudio el Cuervo, dirigidos por Pompeyo Audivert, crean una obra de teatro a partir de la técnica de actuación del director. El documental aborda su proceso creativo, al tiempo que reflexiona sobre los modos de representar la realidad en el propio proceso de construcción de la película. Estas dos vías de creación, la del elenco junto a Audivert y la del documental, se construyen como dos caminos separados que se funden progresivamente, a medida que avanza el documental, hasta llegar a confundirse uno con otro hacia el final de la película. *Teatro de la fuerza ausente* es un ensayo sobre la representación, en el que se difuminan los límites entre ficción y no ficción.

7.2. Tratamiento

PRÓLOGO:

Un sólido negro.

Se oye muy claramente el sonido de una tecla de luz.

Una luz focal se enciende y se ve en un plano general a POMPEYO (62). Está sobre un fondo negro, muy oscuro, en el que no hay ninguna referencia de espacio. Viste un traje gris medio deshilachado, lleva tiradores negros sobre su camisa blanca y el pantalón es tiro alto. Calza unos borcegos de cuero gastado. Tiene un rostro bien pálido y mortecino, que está maquillado con una ligera base blanca y sombras en violeta. Pompeyo Audivert es un hombre alto y calvo, de cuerpo robusto. La cámara avanza hacia él hasta lograr un plano medio. Está actuando, usando su técnica. Comienza con los brazos colgando delante de su torso y mirando al piso, con el mentón pegado al pecho. Al decir las primeras palabras, levanta su mirada hacia el horizonte. La cámara se mueve a su alrededor, en un movimiento circular muy estable. Luego se detiene en un plano medio, de frente. Mientras actúa, camina algunos pasos hacia los lados. Su energía es muy cambiante, atraviesa distintos estados en la actuación. La cámara hace varios planos que lo siguen, haciendo cortes en continuidad.

En el monólogo, Audivert dice:

“Otro universo se despliega ante mí.

En él me encuentro yo, resumiendo la luz, habitando el páramo de huesos, con heridas de estupor que acusan fatiga. Mi rostro tardío enfunda este tejido precario. Han saqueado los líquenes del ser y trastocado mi inocencia. Soy un fugitivo del día, y en la noche, sobrevivo rasgando los zafiros del sueño para encontrar ese otro terreno huérfano. ¿Cuántos cuerpos caben en un cuerpo?...”.

En ese momento, en distintos tonos e intención de la actuación, Audivert repite varias veces: “¿Cuántos cuerpos caben en un cuerpo?”. Prueba distintas cadencias en su voz y ensaya distintos gestos con el rostro y con las manos. Hay planos medios y primeros planos, de cada uno de sus ensayos.

Audivert continúa, en un plano más abierto:

“La chispa primigenia incendió mis sentidos, alborotó mis nombres, mis semblantes de inquilinato estaban clausurados.

Desde adentro, muy hondo, casi en lo infinito del pasto estéril, estaban mis pies, esos tallos lúgubres que irrigan huellas en mi andar. ¡Con ellos deambulo! ¡entre los finales! insistiendo sobre este cielo que aviva el vuelo del fénix. De las cenizas al esplendor. En cada pluma un rastro, un trazo de existencia. Y desde ahí volver, trocando las pieles de perro a lobo, sobre el altar de aquello que nunca fue, debemos seguir, irrefragablemente.”

Fundido a negro.

TÍTULO: *Teatro de la fuerza ausente*

Fundido a negro

TEATRO ESTUDIO EL CUERVO – SALA:

Se oye la música de Claudio Peña. Está compuesta por un contrabajo, y un piano lento, creando una sonoridad oscura, lúgubre e hipnótica. EMANUEL (30) está

acostado en el piso del estudio. Es de estatura media. Tiene el pelo castaño oscuro y enrulado, y una barba fina con bigote. El primer plano de su rostro deja ver que respira profundamente, con los ojos cerrados. Luego toma un libro que se encuentra a su lado y lee para sí mismo algunas frases, pasa cuatro o cinco páginas y lee un poco más. Emanuel viste una camisa blanca y negra, a rayas, con un pantalón y unos zapatos negros.

Un plano más abierto muestra a cuatro personas más: NATALIA (40), MARTÍN (35), ZOE (28), JUAN (34).

Natalia tiene el pelo corto y lacio, de color castaño oscuro. Es de estatura baja. Lleva puesto un vestido negro y está parada sobre una alfombra, a su lado hay un par de zapatos negros, de taco. Estira sus brazos hacia arriba y los deja caer de golpe, soltando un suspiro.

Martín camina por el lugar, susurrando algunas palabras que no llegan a oírse. Es de pelo castaño oscuro, algo enrulado, y de estatura media. Lleva puesta una ajustada pollera negra, unas chatitas y unas medias de nylon del mismo color, junto a una blusa beige de manga larga.

Zoe está sentada en el piso, estira las piernas y lleva el torso hacia adelante, tratando de alcanzar sus pies con las manos. Es alta y tiene una melena oscura, larga y enrulada. Lleva puesto un pantalón de vestir negro y una camisa color ocre, llena de volados a la altura del pecho. Está descalza y a su lado hay unos zapatos negros de taco bajo, de cuero y con un calado decorativo.

Juan camina lentamente mientras lee un libro. Es de estatura media. Tiene el pelo morocho y lacio, lo lleva atado con una gomita. Viste un pantalón beige oscuro, unos zapatos de cuero marrón que le combinan con el cinto, y una camisa de un tono más claro de beige.

Hay unas gradas, que ocupan todo el ancho del lugar, con asientos que miran hacia el salón principal. Delante de las gradas, sobre uno de los lados hay una silla y una mesita con una consola de luces y un equipo de música. El espacio está iluminado por una luz cálida y tenue. En el salón principal hay una alfombra en tonos de marrón, un espejo de cuerpo entero apoyado sobre una pared, un armario y una escalera de dos cuerpos, entre otras cosas. Al fondo del salón hay un espacio más pequeño, dividido por una cortina roja que está abierta, allí hay un escritorio con una bandeja y la cabeza de una muñeca, una mesita con ruedas sobre la que hay una máquina de escribir, un sillón de un cuerpo y algunos objetos más.

Sobre la pared del fondo hay una ventana cerrada y cubierta por unas cortinas oscuras, a la izquierda está la puerta de entrada a la sala y el vestuario.³⁷ Por allí entra Pompeyo, en silencio. Avanza por el salón principal y se acomoda en la silla que está al lado de la consola, mientras los actores y actrices siguen con sus tareas de precalentamiento. Para este entonces, todo el elenco está de pie y caminan por el lugar. Se los ve uno a uno en planos medios. El movimiento de cámara es muy estable.

Un momento después Pompeyo se dirige a ellos hablando muy pausadamente (en *off*): “comenzamos con la palabra. De a uno por vez... susurros”. Ellos responden a la dirección de Audivert y dicen palabras sueltas mientras recorren el espacio caminando muy lentamente. Pompeyo ayuda dando algunos ejemplos: “féretro; máscara; influjo”. Luego continúa dirigiendo: “lento. Todo el tiempo el goteo de la palabra”.³⁸

Pompeyo se pone de pie y camina entre los actores, mientras indica: “arreglos personales, cuestiones territoriales...”. Juan se toca la corbata, estirándola hacia abajo. Natalia se acomoda el pelo con la mano, peinándolo hacia atrás. Todos hacen distintos gestos, que son los “arreglos personales” a los que se refiere Audivert, y vemos a cada uno en un plano medio.

Pompeyo indica: “vamos soltando la palabra”. Los actores y actrices dejan de lado las palabras sueltas y ahora improvisan oraciones. Se oye, por ejemplo: “Es la astucia huérfana la que irrumpe sobre nuestra estepa.”. Pompeyo interviene en algunos momentos para indicar que no se pisen mientras improvisan, que hablen de a uno.

Audivert marca el final del precalentamiento y apaga la música. Propone hacer una “máquina colectiva” y retomar una dinámica que se dio en un encuentro anterior. Le pide a Emanuel que sea “el presentador” y a Natalia que sea “jueza”. Todos se dirigen al cuarto del fondo, mientras completan su vestuario con los calzados.

Las cortinas se cierran. Mientras, Audivert empuja con su pie la alfombra que estaba en el medio del salón y la ubica cerca de las cortinas. Luego se ubica de pie al lado de la consola de luces y apaga todas las luces del salón. Enseguida le da *play* a la

³⁷ Para una referencia del espacio ver Anexo: capítulo 10.3, pp. 130 – 131 en el que se encuentran los planos del Estudio (ver planta alta), o seguir el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/1RmOD36GqLbqIUso7b5IEeXzgUpvkjAI?usp=sharing>

³⁸ Ver el Anexo: capítulo 10.2.4, p. 129, enlace 4 y 5, en el que se encuentran enlaces a videos que sirvieron de referencia para la escritura de esta escena y se puede ver el desarrollo del precalentamiento.

Disponibles en:

https://drive.google.com/drive/folders/16PArRhVsgNuh7BBmWI15Xwy_BjDyJEy?usp=sharing

música: es *Pianos solitarios*³⁹, de Claudio Peña, que se oye a un volumen bajo. Prende una luz focal de temperatura fría que se proyecta en el centro de las cortinas.

Pocos segundos después, de entre las cortinas sale el Presentador (Emanuel), que agregó a su vestuario un saco largo de color bordó. El plano comienza cerrado sobre el Presentador y se va abriendo a medida que avanza hacia la alfombra hasta lograr un plano general. Emanuel improvisa una presentación de la escena:

“Estimado público, sean ustedes bienvenidos. Solicitamos fervientemente presten atención. La escena que verán a continuación va de tres peregrinos que buscan consagración. Próceres acéfalos compitiendo por la impresión, bajo la presión que ejerce el tribunal de la audición. ¿Quién será el nuevo rostro de la próxima emisión? Ser la cara de un billete no es asunto menor, por esto hemos traído a nuestro tribunal de honor, que no es otra que mi hermana mayor. ¡Cuando guste, señorita!”

Se abren las cortinas y la Jueza (Natalia) se acerca a la alfombra arrastrando una mesita con una máquina de escribir y una silla. Los otros tres actores están detenidos, inmóviles, cada uno realizando una acción distinta. Zoe está sentada arriba del escritorio, sosteniendo un abanico con una mano, mientras con la otra se estira un largo mechón de pelo, hacia atrás. Martín está al otro lado de la habitación, sentado, muy extrañamente en el sillón. Por uno de los posa brazos cuelgan sus piernas, mientras que en el otro se apoya su torso, que está curvado hacia atrás. Juan está arrodillado en el piso, estirando sus brazos hacia donde está Zoe.

La Jueza se sienta y hace pasar a los actores de a uno. Durante las intervenciones de los “candidatos”, la Jueza anota en la máquina de escribir algunos fragmentos de lo que escucha. Se ven algunos planos detalle, en los que llegan a leerse algunas palabras y frases que dicen los candidatos. Llama al primero: “¡Número uno!”.

Emanuel se dirige al cuarto del fondo, toma de los hombros a Número Uno (Martín), lo lleva hacia el centro de la alfombra y va en busca de un marco de cuadro que se encuentra sobre el escritorio. Mientras es trasladado, Número Uno se queja: “¡detesto que me acomoden, toda una vida acomodándome!”. Emanuel no le hace caso, agarra el marco y lo sostiene frente al rostro de Número Uno durante todo el interrogatorio, como “encuadrándolo”. El personaje se ve ahora en un plano medio. La

³⁹ El enlace a esta música está en el Anexo, capítulo 10.2.7, p. 129, enlace 8. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1h5DCXoH6HdUMWStYMh6vGvU4FbyNTIY9/view?usp=sharing>

Jueza pregunta (en OFF): “¿nombre?”. Número uno contesta: “¿acaso no me conoce? (se queda unos segundos en silencio) Mi nombre es Eduardo Territori, hijo de Edgardo Territori, nieto de bla, bla, bla...”. La jueza lo interrumpe: “¿por qué creés que tenés que ser la nueva cara del billete de cinco mil?”. Sin pensarlo demasiado, Número Uno responde: “no sólo lo creo... lo sé. La economía, ese barco que navega por la sangre de mi linaje y que históricamente hemos sabido dirigir, llegará a un mejor puerto si en el dorso del billete figura impreso mi semblante.”

En un plano general, Pompeyo entra en cuadro como referencia, de espalda, e interrumpe la escena: “¡Sacalo a este cara de piedra! ¡Es un chanta!”. Sin mirar a Audivert, la jueza se dirige al Presentador: “¡Llévatelo!”. El presentador saca de cuadro a Número Uno, hacia donde están las gradas, mientras éste se queja “¡No me toques! ¡No me toques, que me estropeás el saco!”.

La jueza sigue tomando notas en su máquina de escribir, e inmediatamente llama al segundo candidato: “¡Número Dos, es su turno!”. El presentador va hasta el cuarto del fondo, toma de los hombros a Número Dos (Zoe) y la lleva hacia el centro de la alfombra. Sostiene frente a ella el marco del cuadro. La jueza le pregunta su nombre sin mirarla y ella le responde que se llama Betty Duarte. La candidata se ve en un plano medio y está, a su vez, “enmarcada” por el marco que sostiene Emanuel. La Jueza le pregunta por qué cree que tiene que ser la nueva cara del billete de cinco mil y Número Dos responde: “Porque estoy devaluada... casi olvidada. Es imprescindible reivindicar nuestra lucha, desde el papel moneda hasta la ducha. Que esta dicha de nariz respingada y maxilar puntiagudo haga llover inversores, como en un cuello de embudo. Que la belleza y la...”. Pompeyo interrumpe (en OFF): “¡Sacala, sacala!”. El presentador se lleva a Número Dos en un plano general, sacándola de cuadro hacia detrás de la cámara.

La jueza llama al tercer candidato: “¡Que pase el Número Tres!”. El presentador va a buscar al Número Tres (Juan) y lo lleva a los empujones hasta el centro de la alfombra, dice que tiene feo olor, “como a grasa”, y tomando la mayor distancia que puede, pone el marco del cuadro sobre su rostro. La Jueza, sin dejar de tomar nota, le pregunta su nombre y Número Tres responde: “Juan Lunes Mentón, señora”. Ella le pregunta por qué cree que debe ser él la nueva cara del billete de cinco mil y Número Tres, en un plano medio, responde: “yo sólo vine por el catering. Pero hasta ahora, nada. Todo es de utilería acá. Sanguchitos de cartón... galletas de goma espuma... Se piensan que uno es bobo ¡quieren dismantelar el cardumen! ¡Crisparnos las tripas! ¡Trocarnos las pieles!”

Antes de que Número Tres termine su intervención, un plano medio muestra a Pompeyo, sentado al lado de la consola, con un timbre de mesa en la mano. Finalmente, interrumpe haciendo sonar el timbre. El Presentador y Número Tres toman asiento en las gradas. La Jueza, en un plano medio saca la hoja de la máquina de escribir e improvisa un texto usando las palabras y frases que anotó de las tres intervenciones:

“sobre la tempestad del territorio, con esquirolas de un nuevo mundo, avanzan sobre los márgenes perennes semblantes errantes sobre los linajes portuarios que amordazan los líquenes del tiempo.

Rostros en piedra, que proporcionan el rasgo identitario de una nación respingada. Devastada por la inversión tabicada, que a ciegas fulgura vapores y exhuma los restos del mapa embudo.

Son seres acéfalos, que portan la grasa de la ignominia sindical. Son la utilería derrumbada de un país de cartón. Cardumen cristalino, que ha de reforzar en sus tripas el dolor y supurar la púrpura desdicha hacia otras pieles”.

En OFF, vuelve a sonar el timbre.

Fundido a negro.

CASA DESHABITADA – PASILLO / HABITACIÓN 1 / HABITACIÓN 2:

Es de día. Un plano secuencia recorre el pasillo de una casa deshabitada, con un movimiento muy estable. Se oye una música instrumental, que suena como un zumbido envolvente y monótono. La pintura de las paredes está descascarada y hay varias puertas a ambos lados del corredor. Es una casa de techos altos. Las puertas son vidriadas, de doble hoja, con picaportes antiguos. Algunas están abiertas.

La cámara entra por una de las puertas y la música se desvanece lentamente mientras a lo lejos se oye el sonido de los pájaros y de una calle tranquila. Comienza una *voice over* que se escucha durante el resto de la secuencia. Es la voz de Audivert, que habla pausadamente:

“Otra vez el paso del tiempo, como en todo, también en la actuación.

Ese fenómeno de inquilinatos dramáticos, huéspedes de un simposio existencial, anárquico, es sometido —como todo lo que resplandece— al devenir histórico, histórico y grotesco de la humanidad.

Es entonces, nuestro deber, intervenir en el tajo del tiempo con una existencia prestada, escénica, una que destile otredad en cada trazo, que refleje a veces caudales de existencia abismados, ocultos, lapidados por el fagocitante historicismo, un nosotros, que revele ese doblez al que siempre queremos volver... siempre.”

El plano secuencia continúa mientras se oye la *voice over*. Al entrar por una de las puertas, se ve una habitación amplia con piso de madera. Las paredes blancas y desgastadas dejan ver una capa de pintura celeste en algunas zonas, y tienen una guarda decorativa que sobresale a un metro y medio del zócalo. Hay una puerta alta, de doble hoja y con ventanitas cuadradas. Tiene unas cortinas blancas, de tela semitransparente, a cada lado. La luz se filtra por las celosías rotas.

En el piso, frente a la puerta, hay algunos vidrios rotos y cubiertos de polvo. El plano los muestra en detalle y se ve un rayo de luz lleno de partículas, que los iluminan. En la pared de la derecha hay una puerta de madera, alta y decorada con guardas, que conecta con la habitación de al lado. Está abierta y por allí entra una luz intensa, con reflejos de tonos rojos y verdes.

La cámara entra a la habitación siguiente. El lugar está muy iluminado por una claraboya con un vitró que aporta los reflejos de color a la luz. Es una habitación muy amplia que tiene tres puertas más. Dos de ellas están abiertas: una da al pasillo, la otra da a otra habitación. La puerta que da al balcón está cerrada, pero las celosías están abiertas.

Las hojas verdes de un árbol se mueven proyectando su sombra sobre las ventanas de la puerta. Sobre el piso de madera yacen desperdigadas varias hojas otoñales y un charco de agua refleja el vitró de la claraboya.

Hay algunos pedazos de vidrio de colores, tirados en el piso. Un mueble de madera oscura, muy grande y desvencijado, cubre una de las paredes. Tiene varios estantes, puertas y cajones semiabiertos. La madera tallada, llena de recovecos, deja ver el polvo sobre los volúmenes que sobresalen. La cámara se acerca al mueble y muestra en detalle un estante que tiene papeles viejos y desordenados, escritos a mano. Hay una foto manchada con hongos, en la que apenas se puede ver la imagen de una familia

grande en la que personas de varias generaciones posan abrazadas. La cámara se detiene allí y, después de unos segundos, finaliza la *voice over*.

Fundido a negro.

TEATRO ESTUDIO EL CUERVO – SALA / VESTUARIO:

En el centro de la cortina del estudio se proyecta una luz focal. Al frente hay una escalera de dos cuerpos, de madera, sobre la alfombra. La cortina se abre y sale Emanuel. La escena comienza con un plano cerrado. A medida que se abre la cortina y Emanuel avanza hacia la escalera, la cámara retrocede en un *dolly out* muy lento, que se detiene al lograr un plano general fijo. Ese plano se mantiene hasta que Audivert marca el final de la escena.

Emanuel Tiene el mismo vestuario que llevaba en la escena que se vio antes en el estudio, pero esta vez tiene unos binoculares colgando del cuello. Detrás de él, en el cuarto del fondo, el resto del elenco permanece de espaldas e inmóvil. Todos llevan el mismo vestuario de antes, pero además tienen la cabeza cubierta con distintos objetos. Natalia, está ubicada a la izquierda y hacia el fondo, y lleva una bolsa de arpillera cubriéndole la cabeza; A su derecha, pero un poco más hacia el frente, esta Zoe, que tiene la cabeza cubierta con una bandera argentina desgastada; Al lado de Zoe está Juan, que lleva un colador de metal dado vuelta sobre la cabeza; a su derecha y al fondo, a la altura de Natalia, está Martín, cuya cabeza está cubierta con una tela de tul negra.

Emanuel se trepa a la escalera y mira con los binoculares por encima, como si hubiera una medianera. Pompeyo cruza el cuadro de lado a lado, mientras indica: “sí, Emanuel, los están viendo desde las sombras, el frente histórico”. Emanuel sigue mirando en silencio, pero gesticulando. Está asustado.

Natalia se da vuelta y se saca la bolsa de la cabeza mientras avanza hacia donde está Emanuel. Está paranoica y se dirige a Emanuel: “¿Y...? ¿Pudiste ver algo?”. Mientras sigue mirando con los binoculares, él le responde: “lo de siempre, están ahí inmutables, como expectantes”. Natalia lo mira con cara de enojo y lo rezonga: “Bueno, basta. No delates... me refería a lo otro”. Emanuel se saca los binoculares de los ojos, pero sigue mirando al horizonte, y le contesta: “de Ramírez ninguna novedad, por suerte. Seguimos oscilando. Creo que cambiamos de manzana”. Natalia se apresura a

preguntarle: “¿Y qué hay del terruño?”. Antes de que Emanuel elabore una respuesta, Martín, que aún sigue inmóvil y de espaldas, le contesta: “sigue en movimiento”.

Martín se da vuelta y levanta el tul hacia atrás de su cabeza, descubriendo su rostro. Luego pega su cuerpo al piso y avanza reptando hacia los pies de Natalia. Al llegar, se detiene abrazando una de sus piernas y le dice: “equivocar la ruta, confundir el mapa...”. Natalia lo mira haciendo un gesto de desaprobación con los ojos, como pidiéndole que no hable. Él advierte su enojo y, subiendo un poco el volumen de su voz, le dice: “¡no me mires con esa cara... Ya hasta la nena sabe que estamos en un sistema teatral, federal, ficcional!”.

Zoe, que hasta ahora permanecía inmóvil y de espaldas, se da vuelta. Se saca la bandera de la cabeza y la conserva enroszándosela en el cuerpo con dificultad, mientras se dirige a Natalia: “Sí, hasta yo lo sé”.

Zoe se acerca a Juan, que aún está inmóvil a su lado y lo gira lentamente tomándolo de los hombros. Le quita el colador de la cabeza, al que comienza a acunar en sus brazos como si fuese un bebé, y exclama con desesperación: “¡estamos obligados a encontrar hipótesis de sentido! ¡Nos fuerzan la existencia!”

Juan, en un tono más amigable, pregunta: “¿Alguien más vino por el catering?”. Nadie le contesta.

Emanuel, en voz baja pero forzando el volumen, avisa con apuro: “¡Cabezas cubiertas! ¡Silencio! ¡Ahí viene Ramírez! Creo que quieren hacer recortes en el elenco.”

Emanuel ilumina con una linterna hacia el lugar del público, detrás de la cámara. El resto del elenco vuelve rápidamente y en silencio a su posición inicial, cubriéndose la cabeza con los mismos objetos que llevaban antes.

Pompeyo marca el final de la escena: “Bueno... vamos hasta acá”. Los actores y actrices salen de sus personajes y toman asiento en las gradas del Estudio. A partir de este momento la cámara retoma el movimiento, pero en vez de ser un movimiento fluido y estable como el del inicio de la escena, ahora se mueve bruscamente, como en mano. La imagen pasa del plano fijo al movimiento y a los cortes abruptos. Acompaña a los actores y actrices hasta las gradas y se ubica a su lado.

Pompeyo habla sobre lo que le pareció interesante de la actuación de cada uno de ellos y sobre la escena que se está gestando. Propone algunos cambios y destaca algunas partes de la escena que le interesa que se mantengan para el siguiente encuentro.

Al dar sus indicaciones sobre lo que quiere lograr la próxima semana, Audivert se para en el escenario con el fin de hacerse entender mejor. La cámara lo registra desde las gradas, en un plano general inestable. Los actores y actrices también hablan sobre su experiencia y sus ideas. La cámara los filma ubicándolos rápidamente cuando comienzan a hablar, pero cuando Audivert retoma sus indicaciones el plano vuelve a registrarlos desde las gradas. Luego de dar las direcciones para el próximo encuentro Pompeyo toma asiento en una silla que ubica frente a las gradas y les pide que se olviden de la cámara. Mirando directamente hacia el lente de la cámara, les dice que lo que yo estoy haciendo es otra cosa, que su tarea es actuar para teatro y que lo que yo haga con el material filmado podrán verlo después. Insiste en que ellos están haciendo otra investigación y que debe ser una creación colectiva. Yo me mantengo en silencio.

Pompeyo se despide. Antes de irse, los actores desarman la escenografía y Pompeyo apaga algunas de las luces.

Los actores salen por la puerta del cuarto del fondo, que da al vestuario. La cámara los acompaña, haciendo primeros planos cerrados y moviéndose muy inestablemente. Allí agarran sus pertenencias y algunos se sacan el vestuario. Es un ambiente distendido. Conversan entre ellos y miran y hablan hacia la cámara imaginando que están en una transmisión en vivo. Emanuel hace de periodista y les hace preguntas a sus compañeros. A Zoe, por ejemplo, le pregunta cómo se sintió en este día de ensayo y rodaje. Ella le responde bromeando y acercándose a la cámara: “atrapada”. El plano corta a otro “entrevistado” que aún se está vistiendo, y así con cada uno de los actores.

La tapa de la cámara cubre el lente.

Corte a negro.

TALLER DE ARCILLA:

En un plano general se ve a Emanuel sentado frente a una mesa de caballetes. Es un espacio amplio, muy iluminado por la luz de día que entra por un ventanal.

Emanuel trabaja una pieza de arcilla con sus manos. Está vestido con un overol azul, con manchas de arcilla y pintura.

Comienza una *voice over* que se mantiene durante el resto de la escena. Es la voz de Emanuel:

“Si tan solo tuviese un momento, uno. Para desconectarme de la gravedad, del deseo, del placer, detener la maquinaria biológica y comenzar a autoconcebirme como un simple costal de venas y arterias, un cuerpo envase. Reventar de una buena vez y para siempre, ese reloj que inventamos nosotros mismos. Mientras la arena sorda pasa de un vórtice a otro, un grano, se atasca, de repente el viento ya no sopla.

Es en ese instante pausado, inmóvil, quieto y fértil cuando busco zambullirme en un océano de inspiración, de creación impoluta. Pero no. El grano se desatasca y el reloj fragmentado sacude mis momentos, me apura los latidos de manera desmesurada. No tengo forma de detener el tiempo, pero puedo intervenirlo, moldearlo y confundirlo. La distracción del tictac fugaz ya no me perturba. Amaso los segundos como si fueran todos míos, y los despilfarro soberano.

En clave mística, refundo una distópica concepción de las horas. Hay que arrebatarse la potestad de emperador al manojito de misterios. Entrar, fluir, destemplan, huir, derribar, mentir...”

Mientras Emanuel habla, algunas de las palabras que va diciendo se imprimen sobre la imagen. Es un texto animado, con una tipografía similar a la de una máquina de escribir, en el que las letras aparecen una a una. Sobre el margen izquierdo del plano, con forma de lista vertical, se escriben las siguientes palabras: momento; gravedad; maquinaria biológica; arterias; viento; instante pausado; fragmentado; soberano; distópica concepción; potestad.

Un plano detalle recorre la mesa hasta llegar a las manos de Emanuel. Es una mesa larga, de madera manchada. Está llena de objetos de arte plástica: acrílicos, trapos, recipientes con pinceles y lápices. Al lado de Emanuel hay un trapo manchado y un recipiente con agua turbia por la arcilla. Del otro lado hay una lámpara portátil y varios utensilios: un compás roto, un cuchillo de serrucho, un palito de helado, un palo de madera que tiene un gancho adosado, una pequeña pala de metal. La arcilla tiene una forma aún indefinida.

Un plano detalle del recipiente con agua muestra como Emanuel moja su mano. Luego se ve nuevamente la pieza de arcilla en plano detalle. Tiene una forma distinta, semejante a la de un cuerpo humano.

En un plano general se ve cómo ha cambiado la iluminación del lugar. Ahora es de tarde y se ve por la ventana el arrebol del cielo. Se ve en plano detalle el recipiente

con agua, que está aún más turbia que antes y refleja los tonos rojizos del atardecer. Emanuel se seca las manos con el trapo. En plano medio, prende la lámpara portátil que tiene a su lado y agarra una de sus herramientas. Es un palito de helado, que ya está manchado con arcilla y lo frota contra el trapo para limpiarlo.

La pieza de arcilla se ve en plano detalle. Está apoyada sobre la mesa. Emanuel le saca pequeños trozos, con el palito de helado, a la altura de lo que ya se reconoce como un torso humano. En la pieza se identifica, además, una cabeza, aún sin rostro y sin cabello. Emanuel toma de entre sus herramientas la pala de metal. Hace dos hoyos pequeños a la altura de donde irían los ojos. Moja la arcilla que saca y le da una forma alargada. La ubica entre los dos hoyos y, usando un pincel mojado, comienza a darle forma de nariz.

Un primer plano muy cerrado muestra el perfil izquierdo del rostro de Emanuel, que está concentrado en su tarea. La *voice over* está llegando al final. Viene enumerando “entrar, fluir, destemplar, huir, derribar, mentir...”. Sin cortar, la cámara hace un movimiento circular por atrás de la cabeza de Emanuel, hacia la derecha. Pero el movimiento de cámara no termina en el perfil derecho de Emanuel, sino que hace una transición al estudio.

El corte es imperceptible.

TEATRO ESTUDIO EL CUERVO – SALA / VESTUARIO / HALL:

Un plano general muestra a Emanuel en el estudio, que continúa enumerando, como si su texto fuera parte de la *voice over* de la escena anterior: “... crear, sentir”. Está parado frente a un espejo de pie. Un poco más al fondo, en diagonal a él, está Natalia sentada frente a una mesa que está llena de papeles, carpetas y portafolios. Ambos usan el mismo vestuario que usaban en las escenas anteriores. Natalia mira al frente, como al horizonte. Le habla a Emanuel sin mirarlo, con tono amenazante: “¿Qué balbuceás? ¿Tenés algún esbozo? ¿Alguna frase ambigua?”. Emanuel se preocupa un poco, piensa un momento sin dejar de mirarse al espejo, está como abstraído. Luego le contesta: “cada universo a su tiempo”.

El plano general sigue fijo. Pompeyo entra en cuadro, se dirige hacia donde está Natalia. Desde atrás de ella, le agarra la cabeza y se la gira hacia donde está Emanuel. Luego le susurra algo al oído, que no llega a escucharse, y Natalia le dice a Emanuel:

“no te confíes”. Pompeyo le dice a Natalia, ahora en voz alta: “decíle que si pueden lo despluman”. Natalia responde a la dirección y le dice a Emanuel “mirá que éstos, si pueden, te despluman”. Emanuel no le contesta, solo la mira, girando sobre su hombro.

Pompeyo le dice a Natalia: “ya sabés lo que le pasa a los que no entregan los documentos”. Ella sigue mirando a Emanuel y le advierte: “mirá que si no entregas los documentos se le desdibujan los límites al celador”. Audivert le indica que se quiebre más. Ella responde cambiando su energía, ahora está al borde del llanto y continúa: “no queremos que pase eso otra vez. Vamos a perder la verosimilitud. Te van a enclaustrar en otra trama”.

Emanuel camina rápidamente hasta donde está Natalia. La cámara lo sigue en un plano medio, de perfil. Al llegar, Emanuel se apoya con la mano derecha sobre la mesa y con la otra señala muy de cerca al rostro de Natalia mientras le dice firmemente: “¡dejá de atormentarme!”. Natalia reacciona inclinándose de golpe hacia atrás y girando su rostro para esquivar la mirada. En ese momento Pompeyo hace sonar el timbre de mesa (que lo llevaba en la mano aunque aún no se había visto) y Emanuel y Natalia se quedan inmóviles en la posición que quedaron. La cámara hace un lento movimiento circular a su alrededor.

Pompeyo sigue en movimiento. Unos segundos después hace sonar el timbre. Emanuel y Natalia retoman el movimiento de golpe, a una alta velocidad. Emanuel continúa hablando en el mismo tono que usaba antes de detenerse: “¡dejame solo!”. Natalia se levanta enojada y sale de la escena. Emanuel se da vuelta y se dirige al espejo.

Lo vemos llegar en un plano medio abierto de su reflejo en el espejo. Sin embargo, cuando se ubica allí, se nota que la imagen que devuelve el espejo no es la que debería ser. El reflejo de Emanuel tiene el mismo vestuario y el fondo es igual, pero sus movimientos y acciones no se corresponden con lo que él hace.

Emanuel empieza a hablar mientras su reflejo lo observa atento: “esta existencia fragmentada es insoportable”. El reflejo le responde quitándole importancia: “pará... no exageres”. Pompeyo entra en cuadro. Se ubica al lado del espejo, mirando a Emanuel, y le dice: “buscá el archivo de emergencia”.

Emanuel busca en los bolsillos de su pantalón, sin éxito. El reflejo le dice: “ahí no, en el bolsillito de arriba”. Emanuel le hace caso y busca, con apuro, en el bolsillo de la camisa. Allí encuentra un papel medio arrugado, con varios dobleces, y lo desenvuelve. Su reflejo hace lo mismo, pero más tranquilo, y su actitud demuestra que

le aburre la situación. El papel está escrito a mano con lapicera y la letra es ilegible. Emanuel, sin embargo, hace como que lo lee. A medida que Emanuel lee, se imprimen sobre la imagen algunas palabras de las que va diciendo y se suman otras nuevas, creando un texto distinto, que permanece escrito. El reflejo, mientras, amolda su papel a su rostro y lo sostiene con las manos, como si fuese una máscara. Emanuel lo ignora y empieza a leer en voz alta: “cuando halles el sinsentido en los renglones opacos, la fuerza ausente emergerá con su ímpetu desdoblado. Todas las máscaras volverán a ti.” El reflejo se saca el papel de la cara y en tono de burla le pregunta: “¿Ah sí? ¿Todas?”.

A medida que Emanuel hablaba, se fue escribiendo sobre la imagen el siguiente texto: “el sinsentido de la fuerza ausente habita el revés oculto de todas las máscaras”. Tal como sucedió en la escena anterior, el texto tiene una tipografía similar a la de una máquina de escribir y está animado de modo que aparece letra por letra.

Emanuel mira a su reflejo y le contesta: “las nacaradas, las lapidadas, las tabicadas... sí, todas las máscaras”. Luego vuelve a mirar el papel y completa la lectura: “y en cada pliegue el abismo caleidoscópico de un nosotros otro que ahora es historia”. También se completa el texto escrito, que permanece sobreimpreso: “evitando ser lapidadas por el abismo al que nos arrastra la historia”. Emanuel y su reflejo se miran por algunos instantes.

Pompeyo marca el final de la escena diciendo: “bien, Emanuel, vamos hasta acá”. Emanuel abandona su personaje y a partir de ese momento la imagen deja de estar intervenida abruptamente: desaparece el doble de Emanuel del espejo y desaparecen las palabras sobreimpresas. Los movimientos de cámara, tal como sucedió antes, comienzan a ser más “de registro”: de la imagen estable y con encuadres cuidados, pasamos a la cámara “en mano”, movimientos bruscos, encuadres improvisados.

En las gradas, además de Emanuel y Natalia, están Martín, Zoe y Juan. Pompeyo da un breve cierre al encuentro y se queda ordenando el estudio mientras todos se van al vestuario. La cámara los acompaña haciendo primeros planos muy inestables y cortes con saltos de *raccord*.

Igual que antes, en el vestuario hay un ambiente distendido. Emanuel me pide prestada la cámara para filmar el espacio y yo se la doy. Mi respuesta no se oye, sino que hay un corte directo al momento en que Emanuel muestra el vestuario. Recorre el perchero y muestra algunas prendas, describe (en *off*) lo que va viendo. Se gira hacia donde estamos el resto del elenco y yo. Se acerca a Martín y le pregunta si quiere dejar algún mensaje para “su yo del futuro”. Martín deja un breve mensaje y hay un corte

directo al momento en que están bajando la escalera que conecta el vestuario con el hall del estudio. La cámara los sigue, filmando a Emanuel desde atrás, por encima de los hombros. La escalera de madera vieja, cruje con las pisadas y se oye el murmullo de varias personas conversando. El volumen sube a medida que la cámara avanza por el pasillo que da a la recepción.

Se ve a varias personas, de distintas edades, hablando. Algunos llevan puestos vestuarios, otros tienen mochilas o bolsos. El elenco saluda a los asistentes y cada uno sigue por su lado, sumándose a distintas conversaciones. El espacio no es demasiado amplio para la cantidad de gente que se encuentra allí. Pegados a las paredes hay bancos largos y sillas, algunas ocupadas por los asistentes. Al lado de una mesa que tiene folletos de obras de teatro, y una planilla, hay un portero inalámbrico. Suena el timbre y Natalia va a atender. Alguien se acerca a saludarla y se quedan hablando.

Se ve pasar a Audivert, que saluda a los asistentes que se va cruzando. Señalando una de las puertas que conectan su casa con el hall del estudio, avisa que va un momento a su casa y que en un rato sube. Se lo ve entrar por esa puerta y, cuando la cierra, hay un corte directo a la escena siguiente.

CASA DESHABITADA – HABITACIÓN 2 (REFACCIONADA):

En un plano general, se ve a Zoe sentada en una silla. La imagen está invertida, es decir que la silla “está apoyada” en el techo. El pelo largo y crespo de la actriz “cuelga”, pero ella está como pegada a la silla. Viste una pollera de tubo color terracota, que le llega hasta las rodillas, y una camisa de color ocre. Pronto, la imagen se gira. Se revela que, en realidad, el plano era engañoso, ya que Zoe está sentada en una silla que se apoya en el piso y tiene un peinado extravagante que sostiene los mechones de su pelo hacia arriba. Como detrás de ella hay una pared blanca y el plano no llega a encuadrar el piso ni el techo, hasta el momento en el que el plano se gira no hay referencias espaciales que indiquen que en realidad no está colgando del techo.

Se oye la voz en *off* de Natalia, que le pregunta a Zoe: “¿Por qué elegiste ese peinado?”. Ella responde: “me pareció una apuesta arriesgada, quería sobresalir”. En un plano general, se ve a Natalia sentada en una silla a unos dos metros de donde está Zoe. Se evidencia que el lugar en el que están es la habitación de la claraboya, de la casa deshabitada que se vio anteriormente. El espacio ahora está limpio. Las paredes están

pintadas de blanco y el gran mueble de madera está brillante. Algunas plantas adornan el lugar. La conversación continúa en un plano y contraplano, en el que cada una se ve en un plano medio, cerrado.

Natalia, que viste un traje negro, sobrio, le pregunta a Zoe: “¿Trabajaste en algún comercial recientemente?”. Ella piensa unos instantes y luego responde: “este año lamentablemente no... pero el año pasado participé en uno. Era para un producto de cuidado capilar”. Natalia toma notas en una libreta. Luego le pregunta: “¿Cómo te imaginás de acá a cinco años?”. Zoe demora en contestar, piensa un rato y, desviando su mirada hacia arriba, contesta: “me veo trabajando de lo que me apasiona. Viajando por el mundo...”. Natalia la interrumpe: “bien... en los próximos días nos estaremos comunicando. Acá tenés tu número”. Zoe se acerca a Natalia, que estira el brazo y le da un pequeño papel que arranca de un talonario. En un plano general se ve a Zoe saliendo por la puerta que da al pasillo. Natalia exclama: “¡Número 75!”. Se abre la puerta y entra Juan, que saluda de lejos y toma asiento en la silla en la que estaba Zoe.

Juan está nervioso. Lleva puesto un pantalón marrón muy ajustado y una camisa beige. Está peinado con gel, para atrás. La conversación con Natalia se ve en un plano y contraplano. Cada uno en un plano medio. Ella le dice: “Bien... Esteban... la vez pasada me dijiste que sos bailarín de tango, ¿verdad?”. Juan responde: “así es”. Natalia, sin mirarlo, le pregunta: “¿sabes montar a caballo?”. Juan le contesta, dudando: “como saber, no... pero me animo. Cuando era chico mi abuelo me llevaba a una quinta en la que había caballos. A veces daba una vuelta en pony”. Natalia toma nota.

En un plano general, entra Emanuel por la puerta que da a la habitación de al lado. Está vestido con un pantalón negro, una camisa blanca y un chaleco ajustado, del mismo color que el pantalón. En el cuello lleva un moño, también negro, pero con lunares de colores y en los pies unos zapatos de vestir muy lustrosos. Emanuel avanza hacia donde está el mueble de madera. Lleva en sus manos una bandeja con dos tazas de café y la apoya en uno de los estantes del mueble. Abre uno de los cajones y busca un azucarero, mientras le pregunta a Natalia: “dos de azúcar, ¿verdad?”. Natalia le contesta (en *off*): “Sí, por favor”. En un plano medio de esta acción, se ve que el mueble ahora tiene carpetas y folios muy ordenados.

Continúa el plano y contraplano de la conversación entre Natalia y Juan. Ella le pregunta: “¿aceptás desnudos?”. Él contesta tímidamente que sí. Natalia anota y continúa: “¿cambio de look?”. Juan responde que sí, asintiendo con la cabeza.

En un plano general se ve a Emanuel acercándose a Natalia con las dos tazas de café. Le da una a ella y él bebe la otra, parado a su lado. Se oye una *voice over* que dice: “*ambos toman su café*”. Es la voz de Audivert, que continúa: “*Emanuel se para al lado de la puerta del pasillo, como si fuera un soldadito de plomo, aunque sigue bebiendo de su taza*”. Mientras se oye la *voice over*, Emanuel hace lo que Pompeyo dice, aunque no hay señales de que efectivamente él escuche esa voz.

La *voice over* continúa: “*Natalia sigue con el interrogatorio*”. Volviendo al plano y contraplano, ella le pregunta a Juan: “¿cantás?”. El responde que sí y ella le pide: “¿me podés hacer una demostración?”. Juan se pone de pié y, en un plano de cuerpo entero, empieza a tararear desafinadamente una canción, aunque se nota que se esfuerza. El sonido de la voz de Juan disminuye el volumen mientras la *voice over* indica: “*¡soldadito! Sacalo a este... otro chanta*”. Emanuel entra en cuadro, toma de un hombro a Juan y lo saca por la puerta que da al pasillo. El plano acompaña el movimiento con un paneo. Mientras Emanuel se ubica nuevamente al lado de la puerta, con su taza de café, se oye en *off* la voz de Natalia: “¡Número 47!”.

Entra Martín, que viste un pantalón bordó oscuro y una camisa de color mostaza, y toma asiento. Comienza un plano y contraplano entre él y Natalia. Ella le pregunta: “¿Qué te motivó a presentarte?”. La *voice over* comenta, en voz baja: “*la vida siempre me lleva por caminos hostiles, intrincados*”. Martín dice lo mismo que la *voice over* y agrega: “es todo un desafío”. Ella le pregunta: “¿alguna vez saltaste en paracaídas?”. Martín responde: “no, nunca. Le tengo miedo a las alturas”. La *voice over* comenta: “*la búsqueda es un fracaso*”, y agrega: “*el soldadito no para de reírse*”. Emanuel, en un plano medio, comienza a reírse. Se tapa la boca con una mano y con la otra sostiene la taza de café. Sube su mirada, como hacia el techo, y pregunta: “¿así?”. La *voice over* responde: “*sin la taza*”. La taza desaparece de la mano de Emanuel.

La *voice over* comenta: “*otra vez... nos coptaron*”. En un plano medio, Natalia, al borde del llanto, mira hacia arriba y dice: “¡no puede ser! ¿¡otra vez!?”. La *voice over* dice: “*Emanuel, te vas dando un portazo*”. Emanuel, en un plano general, abre bruscamente la puerta que da al pasillo.

Corte en continuidad.

TEATRO ESTUDIO EL CUERVO – SALA:

Continuando con el movimiento de la escena anterior, se ve a Emanuel entrando al cuarto del fondo del estudio y cerrando de un golpe la puerta. Ahora tiene puesto el mismo vestuario que usaba en las escenas del estudio, excepto por el tapado bordó, que está colgado en un perchero. Las cortinas que dividen el cuarto del fondo con el salón principal están abiertas. Es un plano general. Se ve la referencia de Audivert parado a derecha de cuadro. Emanuel se dirige rápidamente hacia el perchero y se pone el tapado mientras se ubica en el centro del cuarto del fondo. A una velocidad muy disminuida avanza hacia el frente, donde solamente está la alfombra. Cuando pasa por la altura de las cortinas, éstas empiezan a cerrarse. La cámara lo sigue en plano medio, de frente, retrocediendo en un *dolly out* muy lento. Emanuel dice, mientras avanza: “Un telón denso y de terciopelo mundano marca el fin de la temporada...”. Pompeyo sale de cuadro mientras le indica a Emanuel: “andá al medio de la alfombra”. Mientras Emanuel llega a la ubicación que señala Audivert, el *dolly out* se detiene, logrando un primer plano. Emanuel continúa: “...lo que la noche calla, tímida y evasiva, bajo la luz peregrina, es bien sabido por todos...”. Una luz focal ilumina a Emanuel mientras el resto de las luces del estudio se apagan lentamente. El fondo se va perdiendo en la oscuridad. Emanuel continúa: “...Pero hay quienes huyen a los subterfugios, en los rincones almibarados de una ciudad teatro...”. La cámara hace un movimiento circular a su alrededor, mientras se acerca a un primerísimo primer plano.

Durante este movimiento, hay un corte en continuidad a la escena siguiente.

El corte es imperceptible.

EPÍLOGO:

La cámara continúa el movimiento de la escena anterior. Cuando llega nuevamente al rostro de Emanuel, retrocede lentamente y, mientras él continúa con el monólogo se ve que el espacio cambió. Está en el mismo lugar en el que estaba Audivert en el prólogo, en un espacio “vacío”, de fondo negro. Ahora, Emanuel viste un traje gris medio deshilachado y una camisa blanca con tiradores negros. El pantalón es de tiro alto y los zapatos son unos borcegos de cuero desgastado. Es un vestuario similar al que llevaba Audivert en el prólogo, pero no es el mismo. Emanuel continúa:

“...Otro universo se despliega ante mí.

En él me encuentro yo, resumiendo la luz, habitando el páramo de huesos, con heridas de estupor que acusan fatiga. Mi rostro tardío enfunda este tejido precario. Han saqueado los líquenes del ser y trastocado mi inocencia. Soy un fugitivo del día, y en la noche, sobrevivo rasgando los zafiros del sueño para encontrar ese otro terreno huérfano. ¿Cuántos cuerpos caben en un cuerpo?...”

En las primeras oraciones mira al horizonte mientras la cámara se va alejando para mostrar el nuevo espacio. Luego Emanuel comienza a caminar, dando algunos pasos, mientras actúa y se lo ve en planos medios y primeros planos con cortes en continuidad.

Mientras dice la última frase, “¿Cuántos cuerpos caben en un cuerpo?”, Emanuel lleva las manos a ambos lados de su cara y la estira levemente hacia atrás, dirigiendo su mirada hacia arriba. Se lo ve en primer plano. Hace una breve pausa y, en un plano más abierto, continúa:

“...La chispa primigenia incendió mis sentidos, alborotó mis nombres, mis semblantes de inquilinato estaban clausurados.

Desde adentro, muy hondo, casi en lo infinito del pasto estéril, estaban mis pies, esos tallos lúgubres que irrigan huellas en mi andar. ¡Con ellos deambulo! ¡entre los finales! insistiendo sobre este cielo que aviva el vuelo del fénix. De las cenizas al esplendor. En cada pluma un rastro, un trazo de existencia. Y desde ahí volver, trocando las pieles de perro a lobo, sobre el altar de aquello que nunca fue, debemos seguir irreprochablemente.”

Fundido a negro.

Créditos.

Fin.

7.3. Notas de dirección

7.3.1. Aviso

Como se desarrolló en el capítulo 3.2, en el *Teatro Estudio el Cuervo* las escenas son improvisadas y funcionan en el marco de una estructura pautada de antemano y de temáticas aparentes sobre las que se apoyan. Las escenas de teatro que se describen en el tratamiento son escenas posibles dentro de la propuesta de Audivert. Se presentan en este proyecto a modo de ejemplo y están basadas en la observación participante desarrollada en el estudio y en el material filmado de esos encuentros. La estructura de las escenas y la temática que abordan será la que se describe en el tratamiento.

Aunque finalmente los textos sean improvisados, narrar estas escenas y sus diálogos sirve para contextualizar y mostrar de qué modo se abordan en el Estudio las temáticas sobre las que trabaja el elenco, así como para exponer cómo funcionan la improvisación y la palabra rota como creadoras de la escena. También para mostrar cuál es el rol de Audivert como director de esas improvisaciones: por momentos participa desde fuera y por momentos "se mete" a la escena, dictando textos o dirigiéndose directamente a los actores y actrices.

Por otro lado, se va a abrir un horario de encuentros en el estudio para filmar la película, al que asistirá un grupo reducido de actores y actrices (los cinco participantes del documental). Tomo esta decisión por varias razones: en primer lugar, porque tengo la posibilidad de hacerlo; en segundo lugar, por la comodidad de trabajar con un grupo reducido tanto para facilitar el rodaje, como para que los espectadores puedan seguir más fácilmente el desarrollo de la narrativa; por último, y no menos importante, porque la propuesta lo permite, ya que el ensayo cinematográfico no trabaja con una realidad preexistente, en el sentido de que no busca solamente representar el mundo histórico sino reflexionar sobre él constituyendo su objeto en el propio proceso de representación. Este documental no busca "sorprender" a los actores y actrices del Estudio en su realidad cotidiana, sino poner a interactuar esa realidad con el dispositivo fílmico que la representa.

7.3.2. Algunas consideraciones sobre la propuesta

En *Teatro de la fuerza ausente* me propongo reflexionar sobre la representación, mediante una transposición de la propuesta del *Teatro Estudio el Cuervo* a un discurso cinematográfico. Como se desarrolló anteriormente, el primer paso para esta transposición es la elección de la forma ensayo, porque sus características permiten cumplir con el objetivo propuesto.

En el documental se toman algunos recursos utilizados por Audivert en su propuesta teatral y se los reinterpreta al ubicarlos en el terreno del cine. Dos de estos recursos suceden tanto en la propuesta de Audivert como en el ensayo cinematográfico: una constante declaración de la artificialidad de la representación y una autorreflexividad en las temáticas abordadas.

La declaración de artificialidad está presente de varias formas a lo largo de la película: desde la exposición de distintos modos de representación en una misma escena, hasta la explicitación del dispositivo fílmico mediante alusiones a la presencia de la cámara o la utilización del montaje dentro del plano⁴⁰ evidenciando la posproducción de imagen.

La autorreflexividad es un resultado del énfasis en la declaración de artificialidad y está tanto en las temáticas sobre las que trabajan los actores del estudio, como en las que trabaja el propio documental.

En el guion propuesto, las primeras dos escenas que improvisa el elenco en el estudio tienen la misma estructura: sale primero Emanuel, luego sale Natalia y finalmente interviene el resto del elenco, de a uno. Pero las escenas no son iguales, ya que los textos son distintos y la situación que proponen también. Esto habla del modo en que se trabaja en el *Teatro Estudio el Cuervo*, pero hay algo más: la temática que sostiene la improvisación puede entenderse como un giro reflexivo. Los personajes son conscientes de que hay un público mirándolos. La escena habla de los espectadores cuando Emanuel mira por los binoculares y dice “están ahí inmutables, como expectantes” y Natalia le pide que no delate. Luego Martín se refiere a la narrativa, más explícitamente, al decir que están encerrados en un sistema ficcional.

⁴⁰ Cuando hablo de montaje dentro del plano me refiero al montaje que se logra en postproducción al superponer dos o más “tomas”, fragmentos de tomas o gráficos de distinto origen, en una misma unidad temporal: es el caso de la escena en que Emanuel “interactúa” con su reflejo y el de los momentos en que hay palabras sobreimpresas.

La temática de estas escenas refiere al teatro pero también al cine —por enunciarse en el marco de una película documental, en la que también hay narración y habrá espectadores— y funciona, en este caso, como un preámbulo de lo que sucederá después, cuando Audivert marca el final de la escena. Allí hay un cambio abrupto en el modo de representación en el que se pasa de un plano fijo a la cámara en mano, lo que —como se comentará más adelante— genera un quiebre en la narración que llama la atención sobre el proceso de producción de la película.

En su conversación con el elenco, Audivert alude a mi presencia en el rodaje. Este diálogo me permite inscribirme en la construcción de la película al tiempo que se explicita la instancia narrativa. Elijo no dar una respuesta audible porque me interesa concentrarme en el vínculo entre Audivert y el elenco y en el proceso creativo que estoy llevando adelante, sin enfatizar desde mi voz hablada en el pacto participativo que, de todas formas, queda claro. La idea es constituir al dispositivo fílmico como un personaje más y utilizar el montaje como recurso clave para esta construcción. El hecho de que no se escuche mi voz es una decisión tomada para hacer énfasis en el montaje como elemento creativo y construirme como una ausencia que está, sin embargo, siempre presente. De este modo busco jugar con el misterio de quién está representando mientras destaco el proceso de representación.

Luego la cámara acompaña al elenco al vestuario y los actores y actrices hablan a la cámara refiriéndose a un público imaginario y no a mí como camarógrafa: fingen estar transmitiendo en vivo, como si se tratara de un video casero o una grabación para redes sociales. Esta decisión persigue el mismo objetivo: evidenciar el dispositivo fílmico para establecer una reflexión sobre la representación.

Algo similar ocurre en la otra escena que se desarrolla en el vestuario, cuando Emanuel me pide la cámara. En ese momento mi respuesta no se oye pero, gracias al montaje, se entiende que se la di. La decisión de darle la cámara a Emanuel además de llamar la atención sobre quién opera la cámara y quién construye el relato, habla del vínculo de confianza que hay entre nosotros.

El hecho de que las distintas *voice over* que propongo en el guión no sean dichas por mi voz sino por la de Emanuel y la de Pompeyo, apoya el objetivo de centrar la atención en el montaje como recurso para evidenciar la instancia narrativa, dejando de lado otros recursos. En este caso se deja de lado la posibilidad de usar mi voz hablada y a lo largo de la película se evita la utilización de éste y otros recursos, por ejemplo el de

mostrar en plano los equipos usados en el set (cámara, trípodes, luces, equipos de sonido).

Este documental no trata sobre mí, ni sobre Pompeyo, ni sobre Emanuel, sino que trata sobre el proceso creativo que Audivert, junto al elenco, desarrolla en el Estudio y el que yo transito haciendo el documental. Entre estos dos procesos creativos se busca instalar una conversación constante. Por esta razón no enfatizo en mi vida personal ni en la de Pompeyo. En el mismo sentido elijo dejar de lado la vida privada de Emanuel y lo construyo como un personaje que funciona a modo de hilo conductor que va guiando la narración.

Emanuel es el rostro conocido que aparece en la gran mayoría de las escenas del documental. Esto sirve para que la atención de los espectadores no se disperse en varios personajes, pero además establece que entre nosotros hay un vínculo distinto al que tengo con el resto del elenco. Si bien el documental no busca centrarse en este aspecto, tampoco intenta ocultarlo y por esta razón es a él a quien sigue la cámara en los momentos en que se registra la vida cotidiana del elenco: es a quien se le da la posibilidad de hablar directamente a la cámara y de usarla.

A lo largo de la película hay algunas instancias que dan información sobre la dinámica de trabajo del Estudio. Por ejemplo, la escena del precalentamiento al inicio de la película, las conversaciones al final de los encuentros, las escenas que suceden en el vestuario y el momento en que el elenco baja al hall. En estas secuencias se muestra cuál es el vínculo entre los actores y actrices del elenco y qué lugar ocupan en el Estudio: se ve que son también colaboradores, ya que atienden el timbre e interactúan con los otros grupos que entrenan allí, lo que sugiere que conocen al resto de las personas que asisten al lugar. También se muestra cómo es el lugar físicamente: se ve que el Estudio está conectado al vestuario, por el que se tiene que pasar para bajar la escalera hacia el hall y que la casa de Audivert queda en el mismo lugar.

En *Teatro de la fuerza ausente* busco reflexionar sobre la representación: la que hace el elenco y la que hace el propio documental. Como se desarrollará más adelante, la estructura de la película trata de separar, al inicio, estas dos representaciones para luego unir las progresivamente. Para esto usa dos “espacios” que serán comentados en el siguiente apartado: “dentro del estudio” y “fuera del estudio”.

Todas las escenas que suceden fuera del estudio reflexionan de un modo u otro sobre la representación. En la primera de estas escenas, que sucede en una casa deshabitada, la *voice over* de Audivert habla poética y metafóricamente sobre la

actuación y sobre el vínculo que, a su parecer, debe tener con el frente histórico. La imagen, al recorrer un espacio que connota el paso del tiempo, busca representar poéticamente al frente histórico. La secuencia termina con un plano de una fotografía cubierta de hongos, que también tiene como temática el paso del tiempo, pero que además trata de simbolizar el modo en que el frente histórico “corroe” la representación.

En la segunda escena que sucede fuera del estudio (en la que Emanuel trabaja una pieza de arcilla) busco hablar metafóricamente, mediante la tarea que está haciendo Emanuel, del hecho de darle forma a la realidad, de moldear algo con el fin de representar lo conocido.

La última de las escenas que sucede fuera del estudio, ocurre en el mismo lugar que la primera, aunque ahora la casa ya no está deshabitada sino que está ocupada por el elenco. En el contexto de la película, esta escena busca reflexionar sobre las fronteras difusas entre el documental y la ficción: el montaje, el sonido y el arte se hacen evidentes en la construcción de la escena, sugiriendo que no es en la utilización de estos recursos donde se halla la diferencia entre el cine de ficción y el de no ficción, sino en la postura tomada ante el discurso (Plantinga, 1997).

En esta escena el montaje colabora en varios sentidos con la construcción de la idea de fragilidad de los límites entre ficción y no ficción. En primer lugar, la escena comienza con un plano invertido en el que Zoe parece colgar del techo; luego el plano rota para mostrar que se trataba de un “engaño” y que, en realidad, la actriz no estaba colgando del techo sino que llevaba un peinado muy extravagante. En segundo lugar, las conversaciones que se dan entre Natalia y los entrevistados son filmadas en plano y contraplano y luego en plano general, lo que sugiere que se ha filmado usando varias tomas montadas en continuidad. En tercer lugar, hay montaje dentro del plano: en el momento en que Audivert le dice a Emanuel que ya no use la taza, ésta desaparece de sus manos.

El sonido, por su parte, colabora en la construcción de esta idea mediante una *voice over* de Audivert que relata lo que sucede en el momento en que está sucediendo. Luego la *voice over* comienza a dar indicaciones, como si los personajes pudieran oírla, delatando que se trata de una escena guionada. La *voice over* de Audivert funciona como un personaje más. Es como una "voz de Dios" que conoce lo que sucede en la escena y los roles de cada personaje, pero luego habla con ellos, les da indicaciones y ellos responden. Esto hace énfasis en la artificialidad de esta secuencia, habla sobre la instancia narrativa que produce la escena.

En cuanto a la dirección de arte: por un lado, el peinado de Zoe funciona en conjunto con el montaje en el plano que da inicio a la escena; por otro lado, la habitación en la que están los actores y actrices ya se ha visto en la primera escena fuera del estudio, donde la casa estaba deshabitada, por lo que se explicita el trabajo del equipo de arte, que tuvo que existir necesariamente para que ahora el lugar esté en las condiciones en las que se encuentra (las paredes pintadas, el mueble lustrado y ordenado, etc).

En la propuesta teatral de Audivert las temáticas aparentes son excusas para actuar y se abordan desde el sinsentido, el humor, el extrañamiento, la autoconsciencia y la autorreflexividad. *Teatro de la fuerza ausente* propone una reflexión constante acerca de los modos de representación, pero no se trata de una reflexión solemne sino que se propone en clave de humor. En el guión se reinterpreta y se recupera el sentido del humor propuesto por Audivert, buscando interpelar a los espectadores desde un tono lúdico que está en concordancia con el proceso creativo que se está llevando adelante.

7.3.3. Estructura y arco narrativo

Teatro de la fuerza ausente está compuesta por un prólogo, un bloque de desarrollo y un epílogo. En el bloque de desarrollo se proponen dos “espacios” que conversan a lo largo del documental y que aparecen de forma intercalada: dentro del estudio y fuera del estudio.

El “dentro” representa aquello que ya estaba allí antes de la película. Son las secuencias en las que el elenco hace su propia investigación escénica y su función principal, siguiendo las modalidades del deseo de Renov (1993/2010), es la de registrar, mostrar o preservar. Este espacio busca representar lo que Plantinga (1997) llama mundo proyectado, es decir, el *qué* de la representación, y al inicio busca establecer una mimesis del mundo histórico.

El “fuera” representa lo que la película hace con ello, aquello que crea el documental en su proceso. Son las secuencias que suceden en las distintas locaciones fuera del estudio y su función principal es la de expresar (Renov, 1993/2010). Este espacio busca representar lo que Plantinga (1997) llama discurso, es decir el *cómo* de la representación.

Estos dos espacios se proponen para representar dos vías de creación distintas, la del teatro y la del cine, que se van uniendo progresivamente a medida que avanza el arco narrativo, hasta llegar a confundirse una con otra hacia el final de la película.

Primero se muestra lo que sucede en el estudio, mediante una puesta en escena más observacional y luego los modos de representación van manifestando distintos quiebres. Las escenas dentro del estudio se enuncian desde una voz —usando los términos de Plantinga (1997)— que tiene progresivamente una menor autoridad epistémica, en el sentido de que se vuelve cada vez más expresiva. Las escenas que suceden fuera del estudio, que desde el inicio están reservadas para la expresividad y no tienen un sentido tan anclado, pronto empiezan a contaminar el “dentro”, mientras que aquello que solo se veía dentro empieza a verse también fuera.

Uno de los recursos en los que se apoya la construcción de estos dos espacios es en la iluminación. Las escenas que suceden dentro del Estudio, usan una iluminación artificial, mientras que las que suceden fuera usan la iluminación natural de la luz de día, con el apoyo de fresneles que imitan esa fuente de luz. Volveré sobre este punto más adelante, al desarrollar el tratamiento estético que propongo.

El montaje y el sonido tienen un papel importante en el desarrollo del arco narrativo porque sirven para demarcar al inicio el “dentro” y el “fuera” como dos espacios distintos, que luego van vinculando a medida que avanza la película. Por esta razón, desarrollaré en este apartado los momentos en que el montaje y el sonido colaboran con la construcción de la estructura y la evolución del arco narrativo. Más adelante dedicaré un subtítulo a la propuesta de montaje y otro a la de sonido, para desarrollar brevemente de qué modo se utilizará cada uno en la película en términos más generales.

La primera escena que sucede dentro del estudio está filmada de un modo observacional: muestra cómo se desarrolla el encuentro en orden cronológico, al tiempo que presenta el espacio y a los personajes (y el rol que cumple cada uno allí). Aún no se busca hacer explícita la instancia narrativa que construye la película, como sucederá más adelante. La escena está bien diferenciada de la que le sigue por un fundido a negro y una marca de sonido que le da fin a la secuencia (el timbre de mesa que hace sonar Audivert).

La siguiente escena sucede en un lugar distinto, en una casa deshabitada en la que el elenco no está presente. Hay una *voice over* que, a diferencia del sonido directo de la escena anterior y la siguiente, no refiere explícitamente a la imagen sino que

responde a las características de la forma ensayo: hay un *montaje horizontal*, en el que la banda de imagen y la de sonido avanzan por dos vías distintas y sugieren sentidos que quedan abiertos a la lectura de los espectadores al vincular ambas vías. Esta *voice over* termina al mismo tiempo que la escena y es seguida por un fundido a negro que la delimita y la diferencia de la escena que le sigue.

Luego sucede la segunda escena dentro del estudio, que esta vez comienza en el momento en que el elenco hace la escena de teatro. Se utiliza el mismo movimiento de cámara (un *dolly out* que comienza en la cortina y retrocede hasta un plano general a medida que éstas se abren), para establecer un vínculo entre esta escena de teatro y la anterior, que usan la misma estructura.

Luego del *dolly out* del inicio, el plano se mantiene fijo durante toda la improvisación de la escena. Cuando ésta finaliza y los actores salen de sus personajes hay una ruptura en el modo de representación que funciona por comparación: del plano fijo, de pura mostración, se pasa a los movimientos bruscos de la cámara en mano.

Este momento de quiebre delata los dos modos de representación distintos y equipara la instancia narrativa constructora de la escena a la ficción que está creando el elenco: el modo de representación se “desarma” al mismo tiempo que lo hacen los personajes y esto sugiere que la cámara también está abandonando su personaje. De este modo se vincula lo representado con el modo en que se representa y, como resultado, el dispositivo fílmico se constituye como un personaje más, que registra el final del encuentro y las conversaciones que se dan en ese marco ubicándose como un participante. Durante estas conversaciones, además, Audivert se refiere explícitamente a mi presencia como camarógrafa. Esta marca de enunciación, en conjunto con el cambio abrupto en el modo de representar, es un primer paso en la vinculación entre el “fuera” y el “dentro”, porque llama la atención sobre el proceso de creación del documental dentro del estudio.

En el mismo sentido funciona la secuencia que le sigue, en la que el elenco está en el vestuario y hablan mirando directamente a cámara. Este recurso no solamente evidencia la presencia de la cámara, sino que además se concentra en la presencia de los espectadores, ya que es a ellos a quienes se dirigen los actores cuando fingen estar transmitiendo en vivo.

La secuencia termina con la tapa de la cámara cubriendo el lente, recurso que tiene un doble objetivo: por un lado, seguir evidenciando la construcción de un punto de vista, y por otro lado, separar esta escena de la siguiente mediante el corte a negro.

La escena siguiente muestra a Emanuel trabajando una pieza de arcilla. Se lo ve usando un vestuario distinto y realizando una tarea ajena a la actuación. Los dos espacios siguen entrelazándose: el hecho de que Emanuel aparezca en esta escena, que sucede fuera del estudio, es un primer paso para vincular los dos espacios y así avanzar en el arco narrativo. A Emanuel se lo vio en las escenas anteriores siendo parte del elenco, pero en este caso sale de ese lugar e invade el “fuera”, usa otro vestuario y hace otra cosa que a simple vista no tiene nada que ver con la actuación.

La *voice over* —igual que en la escena de la casa deshabitada— construye un sentido independiente de la imagen filmada, sin embargo, ahora se agrega un listado de palabras sobreimpresas que sí se relacionan directamente con lo que dice la voz, ya que son palabras que se toman de la *voice over* y que aparecen a medida que se van diciendo. Las palabras listadas anticipan lo que sucederá en la escena siguiente, en la que pongo en práctica la *máquina libro* —descrita en el capítulo 3.2— usando las palabras que va diciendo Emanuel y formando con ellas nuevas oraciones escritas. El objetivo de este listado de palabras es hacerlas funcionar como una marca de enunciación y al mismo tiempo vincular esta escena con la que ensayaba el elenco en el estudio, cuando Natalia iba anotando en la máquina de escribir las palabras que usaría al final de la escena para hacer la *máquina libro*.

La tipografía y la animación elegidas para las palabras sobreimpresas colaboran en establecer el vínculo entre ambas escenas, ya que se imita la escritura de una máquina de escribir. De este modo se va tejiendo una red de sentido, que relaciona las distintas escenas y vincula los dos espacios propuestos.

Es aún más significativo el corte entre esta escena y la siguiente. Se trata de un corte imperceptible en el que la cámara pasa por detrás de Emanuel y sale directamente al estudio. Al mismo tiempo la *voice over* se completa con el sonido directo del diálogo que Emanuel tiene con Natalia allí.

Hasta ahora, los cortes entre lo que sucedía dentro y fuera del estudio eran fundidos o cortes a negro: los dos espacios estaban bien delimitados por el montaje. Esta transición, en cambio, vincula los dos espacios de modo que se presentan en un mismo plano. Aquí se crea una continuidad espaciotemporal que se sabe que es artificial: por un lado, ya se mostró el espacio del taller de arcilla y el del Estudio y se sabe que no están en el mismo lugar; por otro lado, la voz de Emanuel comienza siendo una *voice over* (una toma de sonido limpia, sin marcas de sonido ambiente) y termina siendo parte de un diálogo tomado en sonido directo en el estudio. Esto sugiere que,

para lograrse esta transición, al menos esta parte del texto podría estar guionada y hace énfasis, por lo tanto, en la instancia de producción de la narración.

La escena siguiente, en la que Emanuel se encuentra frente al espejo en el estudio haciendo una escena con Natalia, también presenta un momento de quiebre en el que sucede el movimiento opuesto al que se daba en el taller de arcilla: esta vez, el “fuera” del estudio invade el “dentro”. Esta ruptura en el modo de representación está marcada por el momento en que ambos personajes se quedan inmóviles. Si bien los dos espacios (el fuera y el dentro) se vienen mezclando progresivamente, a partir de ese entonces hay una intervención explícita y declarada de la posproducción de imagen.

Cuando Emanuel regresa al espejo, el reflejo que éste devuelve no es el que debería devolver en el mundo real, sino que hay un montaje dentro del plano que propone la presencia simultánea de “dos Emanuel” que interactúan. Este hecho no solamente no puede suceder en el mundo real, sino que además sólo se puede lograr mediante el cine o el audiovisual.

El espejo funciona como una ventana que se abre al cine. Audivert, que está allí dirigiendo a Emanuel, no hace referencia en ningún momento a la “presencia” de su reflejo. Esto hace énfasis en la existencia de dos momentos: uno en el que el hecho es filmado, el “aquí y ahora” del rodaje (hasta ahora representado por el “dentro”) y otro en el que el hecho es interpretado por alguien, en este caso por mí, y montado siguiendo unos intereses narrativos (hasta ahora representado por el “fuera”).

Es la primera vez en la película en que lo que sucede dentro del estudio se ve “contaminado” por lo que sucede fuera. El recurso no se agota allí, sino que además se pone en práctica la *máquina libro* sobreimprimiendo palabras tomadas de lo que dice Emanuel y escribiendo con ellas nuevas oraciones. Anteriormente se había mostrado que esto forma parte de la propuesta de Audivert, por lo que ponerlo en práctica usando recursos audiovisuales habla sobre la transposición de un medio a otro y, por lo tanto, sobre la propia propuesta del documental.

La irrupción de la posproducción dentro del estudio se extiende hasta que Audivert marca el final de la escena. En ese momento desaparece abruptamente el montaje dentro del plano (tanto la imagen del espejo agregada en posproducción como las palabras sobreimpresas), se abandona el plano fijo y se empieza a filmar con cámara en mano. Esto constituye un nuevo quiebre en el modo de representación, que va más lejos que la ruptura inicial (cuando sólo se pasaba de un plano fijo largo, a la cámara en

mano), porque ahora todo aquello explícitamente externo al mundo real desaparece de golpe y se pasa al momento más “realista” de la película.

La secuencia que le sigue muestra el “detrás de escena” del rodaje y también del estudio. Se propone una estética “de registro” en la que, como desarrollé en el apartado anterior, se da información sobre lo que sucede en un día común en el estudio. El corte directo entre esta escena y la siguiente, justo cuando Audivert cierra la puerta de su casa que da al hall del Estudio, tiene un doble objetivo: en primer lugar, vincula los dos espacios, que ya no están separados por fundidos a negro; en segundo lugar, compara los modos de representación de ambas escenas (que son sumamente distintos) llamando la atención sobre ellos.

En la escena que sigue, el “dentro” y el “fuera” ya están totalmente entrelazados. El guión de la escena tiene una estructura similar a la primera escena que el elenco había ensayado en el Estudio: Natalia hace una especie de casting en el que participan Zoe, Martín y Juan, mientras que Emanuel la asiste. Es decir que, esta vez, aquello que sucedía en el estudio ocurre ahora fuera de él.

La actuación en esta escena (tal como en la del taller de arcilla), es distinta a la del Estudio. No hay un extrañamiento tan marcado en la forma en que se mueven los cuerpos ni hay gestos exagerados: es una actuación que imita la presencia de las personas en el mundo histórico. Este tipo de actuación, al tiempo que distingue lo que sucede dentro del Estudio de lo que sucede fuera, propone la representación de una escena que ya se vio antes de un modo distinto.

En esta escena, además, la *voice over* de Audivert relata lo que va sucediendo, pero luego comienza a “dar indicaciones” al elenco, algo que estaba reservado solamente para el espacio del estudio.

Cuando el diálogo entre la *voice over* y el elenco ya está instalado, Audivert “le indica” una acción a Emanuel, que comienza en esta escena pero termina en la siguiente. Esto se logra por un corte en continuidad en el momento en que Emanuel abre la puerta de la casa deshabitada y cierra la del cuarto del fondo del estudio. Se usa este diálogo, la acción y el montaje como un enlace entre una escena y la otra. Con este corte en continuidad, el “dentro” y el “fuera” ya están completamente vinculados, como si fueran el mismo espacio. Esto no se convierte en un “engaño”, ya que anteriormente se mostró que la puerta del cuarto del fondo del estudio da al vestuario: los espectadores saben que esos dos espacios no están realmente conectados. El vestuario que usa Emanuel, que ya no es el mismo, sugiere que hubo un cambio en el tiempo de la acción.

La intención es hacer evidente la artificialidad de la construcción espaciotemporal, tal como lo hace Audivert en su propuesta, al tiempo que se terminan de entrelazar el “dentro” y el “fuera”.

Luego hay una breve escena en la que Emanuel hace un monólogo, dirigido por Audivert. Su texto comienza en el estudio pero termina en el mismo lugar en el que estaba Audivert en el prólogo. Para lograr esto se utiliza un cambio en la iluminación que hace que el fondo se oscurezca. La cámara hace un movimiento circular en un primer plano muy cerrado alrededor de Emanuel y se hace un corte imperceptible durante la continuidad del movimiento. Estando ya en el segundo lugar, Emanuel usa el mismo vestuario que usaba Audivert al inicio y continúa su monólogo retomando el mismo texto que usaba Pompeyo.

El corte imperceptible entre la escena del estudio y el epílogo, vincula estos dos espacios para cerrar el ciclo que abrió el prólogo. El epílogo viene a cerrar una idea de pasaje, de transposición. Aquel monólogo que dio inicio a la película se "imprime" ahora en otro cuerpo y constituye otro acto representativo del mismo texto. Esto enfatiza la idea de que las representaciones de un texto nunca son iguales y llama la atención sobre la singularidad del acto representativo y sobre la idea de que la representación siempre depende de la subjetividad de quien se haga cargo de ella.

7.3.4. Montaje

Como se desarrolló anteriormente, el montaje tiene un papel importante en la estructura de la película y en el desarrollo del arco narrativo. El montaje va tendiendo puentes entre los dos espacios y va creando una red de sentido que los vincula. Pero, además, en esta película el montaje está constantemente llamando la atención sobre sí mismo: es un tipo de montaje muy cambiante, supeditado a las necesidades de la narración.

La variación en el ritmo del montaje es un resultado de la estructura propuesta para la película, pero también es un recurso transpuesto de la técnica de Audivert. En el *Teatro Estudio el Cuervo* los cuerpos se mueven siguiendo un tiempo que se presenta como artificial, al cambiar la velocidad distintas veces en el transcurso de una misma acción. Para transponer este recurso, busco generar mediante el montaje un ritmo cambiante que se ve a nivel macro, en el total de la película, y a veces a nivel micro,

dentro de algunas escenas en particular —un ejemplo de esto es el paso del plano fijo duradero a los movimientos de cámara “en mano”. Tanto en el teatro de Audivert como en esta película, el resultado de estas variaciones en el ritmo es un llamado de atención sobre la representación.

Bazín (citado en Aumont et al., 2008) habla del *montaje prohibido* y del *montaje transparente*. Según el autor “cuando lo esencial de una situación depende de una presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido” (p. 73). En los casos en que se permite el montaje éste debe ser *transparente*, es decir, que la sucesión de planos discontinuos debe buscar ser imperceptible. El autor propone este tipo de montaje porque considera que así existe un respeto por la unidad de las imágenes y la continuidad temporal del mundo real, ya que para él el cine tiene el deber de reproducir la realidad.

Teatro de la fuerza ausente propone una perspectiva totalmente opuesta a la de Bazín y para establecer y hacer énfasis en esa diferencia usa este tipo de montaje “transparente” con un objetivo distinto y hasta contrario. Por un lado, usa el montaje en continuidad de movimiento y de acción para vincular espacios que se han declarado anteriormente como espacios físicamente separados y así llamar la atención sobre el proceso de construcción de la película. Un ejemplo de esto, es el corte en continuidad de movimiento y de acción que une el plano de Emanuel saliendo de la habitación de la casa deshabitada con el plano en que está entrando al cuarto del fondo del Estudio. Los dos espacios se han mostrado anteriormente como espacios separados —ya que se vio en escenas anteriores que la puerta del fondo del estudio da al vestuario— y el tiempo de la acción también es distinto —Emanuel usa otro vestuario y hace otra escena. Es decir que se ocultan los cortes que hace el montaje no para obtener el montaje transparente que proponía Bazín, sino para alcanzar el resultado contrario, usando el mismo recurso. Por otro lado, la película se prohíbe del montaje en algunas escenas dentro del estudio para confrontar, al retomar el montaje, distintos modos de representar y así, nuevamente, llamar la atención sobre sí mismo. Un ejemplo de esto es el recurso de comparación entre el plano fijo que se sostiene todo lo que dura la representación de una escena y la cámara en mano con la que se retoma el montaje cuando los actores y actrices salen de sus personajes.

En la escena en que Emanuel “interactúa” con su reflejo, esta acción se muestra en un plano fijo, en el que están en cuadro Emanuel, Audivert y el reflejo de Emanuel. Sin embargo, hay montaje dentro del plano y este montaje es evidente. Es decir que aun

cuando lo esencial de la situación se muestra en un solo plano sin cortes, el montaje sostiene el objetivo de evidenciar la artificialidad de la representación.

7.3.5. Sonido

El papel del sonido como colaborador en la estructura y en la evolución del arco narrativo ya se ha comentado. Resta por exponer algunas decisiones tomadas con respecto a su uso.

Claudio Peña es cellista, director y compositor. Trabaja en varias obras de Audivert (en algunas estando en escena) y su música ambienta los encuentros en el Estudio. En *Teatro de la fuerza ausente* se oye su música en las primeras escenas que suceden dentro del Estudio, puesto que busco representar estas escenas de un modo observacional. Propongo a este músico como compositor de la música original de la película, incluso la que se oye fuera del estudio (en la escena de la casa deshabitada), para lograr una unidad estética en la propuesta de sonido.

La toma de sonido directo será realizada por un técnico en sonido y se grabará sonido ambiente durante el rodaje, que se irá archivando para utilizar en los casos en que se necesita (por ejemplo el murmullo de las personas conversando en la escena del hall del estudio, o el sonido de la calle en la escena de la casa deshabitada).

Las *voice over* serán grabadas en un estudio de grabación, buscando una toma de sonido limpia y clara. La posproducción de sonido será muy necesaria para lograr el efecto de transición desde la *voice over* al sonido directo, que se utilizará para pasar de la escena del taller de arcilla al Estudio. También para lograr una continuidad en el sonido del monólogo de Emanuel en el Estudio (al final de la película) a la escena del epílogo.

7.3.6. Tratamiento estético

Para el rodaje se usará una cámara *Sony FX6*, por ser una cámara de cine liviana (890 g) que me permite moverme con facilidad dentro del Estudio. Además, esta cámara me permite trabajar en condiciones de baja iluminación. Esto será necesario tanto para el desarrollo de los encuentros en el Estudio, en el que se usa luz tenue, como para las escenas que se filman en el vestuario y en el hall, en las que se utilizará la iluminación

propia del lugar. También en la escena de la casa deshabitada hay momentos en que la intensidad de la luz es baja.

Como se comentó anteriormente se utilizarán fresneles en las escenas que suceden fuera del Estudio, para apoyar la fuente de luz principal, que es la luz de día. El prólogo y el epílogo serán filmados en un estudio cinematográfico, por lo que las condiciones de luz serán más controladas.

Por otro lado, para las escenas que se filman dentro del Estudio, se utilizará la iluminación propia del lugar. El Estudio está equipado con 4 tachos PAR 1000 con gelatinas intercambiables y 12 spots cenitales distribuidos en el lugar, todo conectado a una consola de distribución y dimerización para la creación de distintos ambientes, que es manejada por Audivert durante los encuentros. Como las fuentes de luz del Estudio están ubicadas de modo de iluminar el escenario, las gradas tienen una intensidad de luz muy baja. Por esta razón se utilizarán fresneles para iluminar las gradas en las escenas donde se desarrollan las conversaciones al final de los encuentros.

Por lo general, en el Estudio se utilizará una iluminación tenue, que tendrá una temperatura de color cálida en la sala y fría en el cuarto del fondo.

La utilización de planos fijos, de larga duración, durante las escenas de teatro es una estrategia mostrativa que imita la representación teatral, por eso busco generar interés mediante la belleza compositiva de estos planos. La decisión de usar una luz cálida en la sala principal y fría en el cuarto del fondo, responde a la necesidad de separar estos dos lugares para generar un contraste interesante entre la iluminación del fondo y del frente, en los momentos en que se filman las escenas de teatro.

En la primera escena que improvisa el elenco en el Estudio, Emanuel encuadra a cada “candidato” con un marco de cuadro. Aunque se trate de planos fijos de cada uno, el marco los recorta haciendo énfasis en la propia existencia del encuadre, y por lo tanto del montaje. Con esto busco apoyar la temática autorreflexiva, pero además busco que los planos fijos de cada candidato tengan una composición interesante que sostenga la atención de los espectadores.

Los movimientos de cámara que se describen en el guión como *dolly out* serán filmados con un estabilizador *DJI Ronin 1*, que se utilizará durante todo el rodaje. Este estabilizador permite variar la intensidad de estabilización del movimiento, por lo que es útil tanto para los momentos en los que se necesita una cámara muy fluida, como para cuando se buscan movimientos inestables, y también para hacer transiciones entre los dos niveles de estabilización.

Usando la intensidad mínima del estabilizador, se imitará el movimiento y la inestabilidad de la cámara en mano en las escenas que proponen movimientos de cámara inestables. A mi parecer, la cámara en mano sin ningún tipo de estabilización no permitiría lograr encuadrar rápidamente a los personajes a medida que van participando, y mantener al mismo tiempo la belleza estética de los planos. Por eso tomo la decisión de imitar estos movimientos, sin perder de vista el objetivo de que se asocien a una estética “de registro”, utilizando una estabilización mínima, casi imperceptible. Estos movimientos son de un estilo similar al de los hermanos Dardenne⁴¹: se buscan encuadres improvisados y una cercanía con los personajes, para dar la sensación de que se está allí en presencia.

Para las escenas que suceden dentro del Estudio se utilizará el vestuario del lugar y los actores y actrices utilizarán el mismo vestuario en cada encuentro. Este código de vestuario es el que ellos usan habitualmente en los entrenamientos y responde a la lógica teatral de la propuesta de Audivert. No hay una temporalidad marcada en el código de vestuario que hable de una época histórica en particular y no hay, entre el vestuario de los personajes, una unidad que connote determinada época del año, ya que se usan tanto tapados como camisas finas.

Para las escenas que suceden fuera del estudio se buscará un código de vestuario distinto para separar el “dentro” del “fuera”. En la escena en la que el elenco está en la casa deshabitada, este código buscará imitar una vestimenta “posible” en el mundo real contemporáneo para contrastar esa verosimilitud con otros recursos que buscan generar un extrañamiento en la representación: el peinado de Zoe, la *voice over* de Audivert dirigiendo al elenco estando él ausente, o el hecho de que la taza que lleva en la mano Emanuel desaparezca de pronto.

7.3.7. Películas de referencia

Durante el desarrollo de este proyecto hubieron varias películas que sirvieron de referencia, destacaré dos de ellas: *Teatro de guerra* (Lola Arias, 2018) y *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007). Estas películas contribuyeron de distintos modos a sentar las bases para la creación del documental que me propongo.

⁴¹ Un ejemplo de este estilo es *Rosetta* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1999).

Teatro de guerra es un ensayo en el que la directora reúne a seis veteranos de la Guerra de las Malvinas (tres argentinos y tres británicos —uno de ellos gurkha—), que comparten sus memorias de la guerra y representan escenas que recuerdan del combate. El documental narra, además, el encuentro de estos personajes, el tiempo que pasan juntos, cómo son ellos hoy, qué hicieron después de la guerra, a qué se dedican, qué recuerdos los trauman.

La película tiene como precedente una videoinstalación, *Veteranos* (2014), y la obra de teatro *Campo minado* (2016) —de autoría de Arias—, en la que los mismos seis veteranos de guerra actúan de sí mismos y reconstruyen sus vivencias.



Fotograma de *Teatro de Guerra* (Arias, 2018).

El proyecto, en su totalidad, propone una mirada global sobre el acto de representación y las formas de narrar la experiencia, de relatar lo real. *Teatro de guerra* indaga sobre estos temas tanto desde su contenido como desde su forma, ya que expone continuamente el artificio. Arias entrevista a los personajes sin ocultar su voz, ni las indicaciones de dirección que da a los personajes —tampoco oculta la desconfianza de los ingleses respecto a su postura sobre conflicto—, además se evidencia el proceso de construcción del documental en escenas en las que aparece el equipo de sonido y el set de filmación. Conviven recursos de distinta naturaleza que lo ubican entre la ficción y la no ficción, desde una escena en que los personajes reconstruyen un hecho usando una maqueta y soldados en miniatura, hasta una escena en la que forman una banda de *punk*.

Esta película funciona como referencia por su apuesta a evidenciar lo artificial, por ser una transposición de una obra teatral al lenguaje cinematográfico y por tratar sobre un tema creado para la película (aunque, primero, para la obra). Los excombatientes tienen en común el hecho de haber luchado en la guerra, pero su encuentro —que es el tema de la película— se da solamente por motivo de la realización del documental: el tema de la película no es preexistente, sino que es el proceso de construcción y reconstrucción de lo real lo que constituye el tema.

La película de Lola Arias parte de la idea de la directora de juntar a estos seis excombatientes para que interactúen, reflexionen sobre la memoria y representen hechos que recuerdan haber vivido en la guerra, es decir que el tema de la película gira en torno a la decisión inicial de experimentar qué pasa si se junta a personas que pertenecieron a bandos opuestos en la guerra. En *Teatro de la fuerza ausente* me propongo juntar a cinco actores y actrices del Estudio para que hagan su propia investigación junto a Audivert, y el tema de la película parte de cuestionarme qué pasa si pongo en relación su investigación escénica con el propio documental.

En *Jogo de Cena* Coutinho cita a mujeres que quieren contar historias de su vida y las entrevista en el escenario de un teatro. Las historias que cuentan las mujeres son interpretadas por actrices y, de no conocer a la actriz, no hay modo de darse cuenta cuál es la entrevista real y cuál es la representación. De este modo Coutinho logra una película autorreflexiva en la que hace énfasis en las fronteras que separan a la ficción de la no ficción.



Fotograma de *Jogo de Cena* (Coutinho, 2007)

Se trata de un ensayo que existe solo por la decisión de su director de hacer la película, en este sentido, *Jogo de Cena* también trabaja con una temática no preexistente. Es decir, las mujeres que participan de la convocatoria del director cuentan sus historias reales, pero solo se encuentran con Coutinho en ese escenario para filmar el documental, siguiendo el juego propuesto por el director.

Coutinho utiliza la entrevista como recurso principal y decide mostrar su imagen y su voz en la conversación con las participantes. Toda la película transcurre en la misma locación y la cámara apenas sale a la escalera para mostrar la llegada de las mujeres. No solo se ven las entrevistas y sus representaciones, sino que se muestra el “detrás de escena” en el que tiene conversaciones con las participantes cuando llegan al lugar e incluso estos momentos son “duplicados”, es decir, son interpretados por actrices.

Si bien *Teatro de la fuerza ausente* usa una estructura distinta y otros recursos, la película de Coutinho es una referencia para mi proyecto por su temática autorreflexiva, por desarrollarse en el marco de un escenario teatral y reflexionar sobre la representación que hace el documental al tiempo que se aborda la representación que hacen las actrices y el relato de las participantes.

7.4. Producción

7.4.1. Propuesta de producción

Para filmar el documental se abrirá un horario en el Estudio, dos veces por semana con un día de por medio entre ellos. En el Estudio siempre hay al menos 48 horas entre las instancias de entrenamiento, ya que en el tiempo libre de por medio tienen intercambios vía correo electrónico para afianzar las temáticas sobre las que trabajan. Por esta razón propongo un plan de rodaje en tres semanas, que permite hacer dos tomas de cada escena de teatro improvisada y de las conversaciones en el vestuario. En el día que queda en el medio de cada encuentro, filmo las escenas que son independientes del proceso creativo que desarrollan en el Estudio. Por lo tanto, el total de diez días de rodaje está dividido en tres semanas en las que no se filma todos los días: en el primer día hay un encuentro en el Estudio, en el segundo día se filman

escenas independientes a los encuentros y en el tercer día se filma el siguiente encuentro en el Estudio.

La desventaja de este plan, es la incomodidad y el costo en el alquiler y traslado de equipos cada semana, así como los cambios de locación cada día de rodaje. Sin embargo, priorizo el proceso de creación de Audivert y el elenco, ya que ellos estarán desarrollando su propia investigación escénica que necesita su tiempo para poder desarrollarse. Además, en cada encuentro necesitan mantener su dinámica para llegar de la mejor forma a la improvisación, es decir, deben mantenerse concentrados, hacer todo el proceso de precalentamiento y entrenamiento del cuerpo y la palabra, antes de improvisar las escenas. Por esta razón, por más que sólo necesite una pequeña parte de cada encuentro, estaré presente durante todo el horario de cada uno para evitar interrumpir ese proceso.

Los actores y actrices del Estudio no perciben una remuneración por las escenas filmadas en esas instancias, sino que la perciben solamente por los días de rodaje en los que hay “ficcionalización”: en la escena que sucede fuera del estudio, donde participa todo el elenco; en la del taller de arcilla, donde participa Emanuel; en la escena donde Emanuel “interactúa” con su reflejo, en la que también participa Audivert; y en el prólogo y el epílogo. También serán remuneradas las grabaciones de la *voice over* de Pompeyo y de Emanuel. Para las escenas mencionadas, además, propongo que sea otra persona quien opera la cámara, ya que demandan una mayor atención de mi parte por requerir la dirección de actores.

Los encuentros en el Estudio tienen una duración de tres horas y comenzarán un mes antes del inicio del rodaje. Como se mencionó anteriormente, registraré estos encuentros con mi propia cámara. Esto me permitirá ensayar posiciones de cámara, acostumbrar a los actores y actrices a la presencia de la cámara durante los encuentros y formar parte del grupo para cuando llegue el día de rodaje. Por esta razón, se contempla en el presupuesto el uso del Estudio como una locación, ya que es necesario cubrir los gastos del Estudio y el sueldo de Audivert correspondiente a un taller de tres horas, dos veces a la semana, con una duración de dos meses. Esto se calcula en base al ingreso mensual que percibiría el Estudio por un taller de quince alumnos, ya que en el horario abierto para el documental no se podrán dar otros talleres. Se tiene en cuenta, además, el uso del Estudio para filmar la escena en que Emanuel “interactúa” con su reflejo.

Para la realización de esta película se buscará lograr un contrato de coproducción argentino-uruguay⁴², con una estructura de 60% de aportes argentinos y 40% de aportes uruguayos. Para lograr esta estructura, que me permite financiar un 36% del documental con fondos uruguayos, parte de la preproducción y toda la posproducción se realizarán en Uruguay. El equipo técnico de posproducción, a excepción de la composición musical, será enteramente uruguayo y también será aportada por Uruguay la dirección y el guión, además de la producción. Si bien el elenco es argentino, el rol principal está cubierto por Emanuel, que es residente uruguayo. Al final del desglose de presupuesto que se encuentra más adelante, se calcula el total de gastos en equipo técnico, bienes y servicios, realizados en Uruguay, que serán cubiertos por fondos uruguayos.

Por otro lado, se contempla que el equipo técnico de rodaje viva actualmente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires o en sus cercanías (también Emanuel y yo estaremos instalados allí), para facilitar el flujo de trabajo y disminuir los gastos en traslados. No se contemplan gastos de alojamiento en el presupuesto ya que Emanuel y yo, que somos quienes deberán viajar para estar presentes en la preproducción y rodaje, contamos con domicilio argentino.

⁴² Enmarcada en el acuerdo de coproducción cinematográfica entre ambos países, disponible en el siguiente enlace: <https://uruguayaudiovisual.com/wp-content/uploads/2020/01/arguru.pdf>. Ver Anexo 10.4, p. 132 - 140.

7.4.2. Plan de producción

Etapa	Fecha	Descripción
Desarrollo	Agosto 2020 – febrero 2022	Desarrollo de la investigación y del tratamiento
Preproducción	Marzo – mayo 2022	Realización e impresión del dossier, contrato de coproducción, búsqueda de financiación, scouting de locaciones, confirmación del equipo técnico y artístico, contratos, reserva de equipos de rodaje.
Rodaje	Junio 2022	Puesta en práctica del plan de rodaje.
Posproducción	Julio – agosto 2022	Edición y posproducción de imagen, color y sonido.
Promoción	Septiembre 2022	Difusión del material promocional y envío a festivales.
Estreno	Octubre 2022	Exhibición.

7.4.3. Plan de rodaje

Semana	Día	Locación	Escena	Personajes	Especificaciones de arte
Semana 1	1	Casa deshabitada - Pasillo, habitación 1 y habitación 2. (aún no concretada)	Recorrido de la casa deshabitada	_____	Mueble desvencijado y desordenado, vidrios rotos, polvo.
		Teatro Estudio el Cuervo – Sala	Pre calentamiento, entrada de Audivert y primera escena de teatro. PD de la máquina de escribir y contraplano de Natalia escribiendo.	Emanuel, Juan, Natalia, Martín, Pompeyo y Zoe	_____
	2	Taller de arcilla (aún	Emanuel trabaja una	Emanuel	Mesa de trabajo con utensilios de

		no concretada)	pieza de arcilla.		arte plástica y vestuario de Emanuel. Atardecer.
	3	Teatro Estudio el Cuervo – Sala	Segunda toma: precalentamiento, entrada de Audivert y primera escena de teatro.	Emanuel, Juan, Natalia, Martín, Pompeyo y Zoe	_____
Semana 2	4	Teatro Estudio el Cuervo – Sala	Tercera escena de teatro (Emanuel hace una escena con Natalia) y final del encuentro.	Emanuel, Natalia, Audivert.	_____
		Teatro Estudio el Cuervo - Vestuario	El elenco conversa en el vestuario, Emanuel usa la cámara.	Emanuel, Juan, Natalia, Martín y Zoe.	_____
		Teatro Estudio el Cuervo – Hall	El elenco baja al hall y conversa con el grupo que llega.	Emanuel, Juan, Natalia, Martín, Pompeyo y Zoe. Grupo que llega al Estudio (20 personas).	_____
	5	Teatro Estudio el Cuervo – Sala	Plano del reflejo de Emanuel en el espejo y monólogo de Emanuel, dirigido por Audivert (previo al epílogo).	Emanuel y Pompeyo	_____
		Estudio de cine	Prólogo y epílogo.	Emanuel y Pompeyo	El vestuario de ambos es idéntico.
	6	Teatro Estudio el Cuervo – Sala	Segunda escena de teatro y conversaciones del final del	Emanuel, Juan, Natalia, Martín, Pompeyo y	_____

			encuentro.	Zoe.	
		Teatro Estudio el Cuervo - Vestuario	Conversaciones en el vestuario. Emanuel entrevista a sus compañeros.	Emanuel, Juan, Natalia, Martín y Zoe.	_____
Semana 3	7	Teatro Estudio el Cuervo – Sala	Segunda toma: segunda escena de teatro y conversaciones del final del encuentro.	Emanuel, Juan, Natalia, Martín, Pompeyo y Zoe.	_____
		Teatro Estudio el Cuervo - Vestuario	Segunda toma: Conversaciones en el vestuario. Emanuel entrevista a sus compañeros.	Emanuel, Juan, Natalia, Martín y Zoe.	_____
	8	Casa deshabitada - Habitación 2 (aún no concretada)	El elenco hace una ficción usando la misma temática que la primera escena del estudio.	Emanuel, Juan, Natalia, Martín y Zoe.	Habitación pintada de blanco, muebles restaurados, limpios y ordenados. Vestuario de cada uno.
	9	Teatro Estudio el Cuervo – Sala	Segunda toma: Tercera escena de teatro (Emanuel hace una escena con Natalia) y final del encuentro.	Emanuel, Natalia, Audivert.	_____
		Teatro Estudio el Cuervo - Vestuario	Segunda toma: El elenco conversa en el vestuario, Emanuel usa la cámara.	Emanuel, Juan, Natalia, Martín y Zoe.	_____

	10	Teatro Estudio el Cuervo – Sala	Segunda toma: Plano del reflejo de Emanuel en el espejo y monólogo de Emanuel, dirigido por Audivert (previo al epílogo).	Emanuel y Pompeyo	—
--	----	---------------------------------	--	-------------------	---

7.4.4. Presupuesto

RESUMEN				
Concepto		Pesos URU	Pesos ARG	USD ⁴³
1	Equipo técnico preproducción	1350320	3322186	30724
2	Gastos preproducción	281192	691816	6398
3	Alquiler de locaciones	190040	467554	4324
4	Equipo técnico rodaje	464068	1141745	10559
5	Alquiler de equipos	229859	565520	5230
6	Elenco	790836	1945691	17994
7	Gastos de rodaje	170878	420409	3888
8	Posproducción de imagen y sonido	288664	710198	6568
9	Asesoramiento	77132	189768	1755
10	Gastos de promoción	65266	160573	1485
Subtotal		3902540	9601403	88795
Imprevistos 7%		273178	672098	6216
Total		4175718	10273502	95011

⁴³ Para la conversión entre dólares, pesos ARS y pesos URU usé la cotización del día 5/3/2022: 1USD = \$URU 43,95 y \$ARS 108,13. Se utiliza la cotización del dólar oficial argentino, por lo que los precios de algunos bienes o servicios a utilizar en Argentina, expresados en USD pueden parecer muy bajos. Esto se debe a que el dólar blue (no oficial y de acceso libre), se vende a un precio promedio de \$ARS 201 a la misma fecha.

DESGLOSE						
Concepto⁴⁴	Cantidad	Unidad⁴⁵	Tarifa (USD)	Subtotal (USD)	Subtotal \$URU	
Preproducción						
1	Equipo técnico preproducción ⁴⁶					
1.1	Dirección, guión y producción*	1	global	18754	18754	824238
1.2	Coprodutor/a	1	global	4168	4168	183184
1.3	Asistente de producción (Uru)* ⁴⁷	4	semana	341	1364	59948
1.4	Asistente de producción (Arg)	8	semana	341	2728	119896
1.5	Dirección de arte	5	semana	505	2525	110974
1.6	Asistente de arte	5	semana	237	1185	52081
				Subtotal	30724	1350320
2	Gastos preproducción					
2.1	Alquiler de auto y combustible(Arg)	1	mes	1835	1835	80648
2.2	Alquiler de auto y combustible (Uru)*	2	mes	1835	3670	161297
2.3	Pasajes de buque* ⁴⁸	4	unidad	88	352	15470
2.4	Telefonía	1	global	231	231	10152
2.5	Diseño de dossier*	1	global	200	200	8790
2.6	Impresión de dossier*	1	global	110	110	4835
				Subtotal	6398	281192
Rodaje						
3	Alquiler de locaciones					
3.1	Estudio de cine - sala con fondo negro	2	hora	92	184	8087
3.2	Teatro Estudio el Cuervo	1	global	2850	2850	125258
3.3	Casa deshabitada	1	global	1020	1020	44829

⁴⁴ Se marcan con asterisco los gastos realizados en Uruguay

⁴⁵ La jornada de producciones audiovisuales en Argentina es de 8,45 horas, según SICA-APMA. En línea: <https://sicacine.org.ar/>

⁴⁶ Aranceles del equipo técnico argentino basados en la escala salarial de SICA-APMA vigente hasta el 31/3/2022. En línea: <https://sicacine.org.ar/docs/Salarios%20Largometrajes%20Nacionales%20Febrero%202022.pdf>

Aranceles del equipo técnico uruguayo basados en AUC-Gremiocine vigente hasta junio del 2022. En línea: <http://gremiocine.blogspot.com/>

⁴⁷ Se utiliza tarifa de rodaje de AUC-Gremiocine y no la de preproducción para equiparar al sueldo argentino por la misma carga horaria. La duración de la jornada será de 8 horas.

⁴⁸ Se calculan pasajes para Emanuel y para mí.

3.4	Taller de arcilla	1	jornada	270	270	11867
				Subtotal	4324	190040
4	Equipo técnico rodaje					
4.1	Dirección y producción*	1	global	4025	4025	176899
4.2	Asistente de producción	1	global	967	967	42500
4.3	Dirección de arte ⁴⁹	12	jornada	84	1008	44302
4.4	Vestuarista	2	jornada	71	142	6241
4.5	1er asistente de arte	12	jornada	52	624	27425
4.6	2do asist. de arte (utilería/carpintería)	12	jornada	40	480	21096
4.7	Peinado	1	jornada	49	49	2154
4.8	Dirección de sonido/sonido directo	1	global	1287	1287	56564
4.9	Dirección de fotografía/op. Cámara ⁵⁰	1	global	1179	1179	51817
4.10	Gaffer	4	jornada	57	228	10021
4.11	Ayudante de cámara	10	jornada	57	570	25052
				Subtotal	10559	464068
5	Alquiler de equipos					
5.1	Cámara Sony FX6 ⁵¹	10	jornada	175	1750	76913
5.2	Grip y accesorios de cámara ⁵²	10	jornada	174	1740	76473
5.3	Iluminación ⁵³	10	jornada	55	550	24173
5.4	Equipos de sonido ⁵⁴	10	jornada	119	1190	52301
				Subtotal	5230	229859
6	Elenco ⁵⁵					
6.1	Emanuel Tomé	3	jornada	2400	7200	316440
6.2	Juan Foucault	1	jornada	1532	1532	67331
6.3	Martín Diese	1	jornada	1532	1532	67331
6.4	Natalia Torrado	1	jornada	1903	1903	83637

⁴⁹ Se calculan 12 jornadas porque dirección de arte trabajará en la reconstrucción de la casa deshabitada, los días en que no se esté rodando o no se necesite dirección de arte en el rodaje (con 2 días libres semanales). Terminará su labor el 8vo día de rodaje, tras filmar la escena de la habitación 2 en la casa deshabitada.

⁵⁰ Incluye 4 jornadas como operador de cámara (3 jornadas completas y dos medias jornadas), en las que se filma fuera del ámbito de entrenamiento del Teatro Estudio el Cuervo.

⁵¹ Incluye Up Handle, monitor Sony, empuñadura, baterías BPu70 x1, tarjeta CFexpress 80gb.

⁵² Incluye DJI RONIN 1, Lentes Sony G Master (24-70 f 2,8; 50mm f 1.2; 24mm f 1.4), Trípode Manfrotto 055 XPRO3 + cabezal Manfrotto 502 (opción cenital)

⁵³ 2 fresnel led Dixel 500w con dimmer y uno 200w.

⁵⁴ Incluye grabadora zoom H8 con auriculares, micrófono Boom SENNHEISER K6+ME66/67 Completo (caña, cable XLR) y 6 micrófonos corbateros inalámbricos SENNHEISER G2/G3/G4.

⁵⁵ Conforme AAA actualizado al mes de diciembre de 2021. Incluye prueba de vestuario. En línea:

<https://actores.org.ar/escalas-salariales/cine>

6.5	Pompeyo Audivert	1	jornada	1903	1903	83637
6.6	Zoe Báez	1	jornada	1532	1532	67331
6.7	Locución V.O. Emanuel Tomé ⁵⁶	2	minuto	598	1196	52564
6.8	Locución V.O. Pompeyo Audivert	2	minuto	598	1196	52564
				Subtotal	17994	790836
7	Gastos de rodaje					
7.1	Realización de arte - casa deshabitada y taller de arcilla ⁵⁷	1	global	118	118	5186
7.2	Alquiler de auto y combustible (22 días)	1	global	1610	1610	70760
7.3	Alimentación	1	global	850	850	37358
7.4	Discos duros	2	unidad	120	240	10548
7.5	Protocolo COVID-19 ⁵⁸	1	global	700	700	30765
7.6	Gastos diarios	1	global	370	370	16262
				Subtotal	3888	170878
Posproducción						
8	Posproducción de imagen y sonido					
8.1	Montajista*	1	global	2242	2242	98536
8.2	Diseño y animación de gráficos*	1	global	189	189	8307
8.3	Posproducción de color*	1	global	538	538	23645
8.4	Posproducción de sonido*	1	global	1722	1722	75682
8.5	Alquiler sala de grabación (música original y V.O)	4	hora	20	80	3516
8.6	Composición musical ⁵⁹	1	global	1797	1797	78978
				Subtotal	6568	288664
9	Asesoramiento					
9.1	Legal	1	global	925	925	40654
9.2	Contable	1	global	830	830	36479
7.7	Seguro ⁶⁰	1	global	700	700	30765

⁵⁶ Locuciones conforme aranceles mínimos del sindicato argentino de locutores y comunicadores, vigente hasta octubre de 2022. <https://www.sal.org.ar/index.php/filmicos-o-spot-publicitarios-actualizacion-noviembre-de-2017>

⁵⁷ Incluye 20 lts de pintura latex blanca para interior y herramientas necesarias para la refacción.

⁵⁸ Protocolo COVID publicado por BAFC. En línea: <https://bafc.buenosaires.gob.ar/como-filmar>

⁵⁹ Según tarifas mínimas de SADEM para 2022. En línea <https://sadem.org.ar/wp-content/uploads/2022/01/TarifasMínimas2022.pdf>

⁶⁰ Incluye Responsabilidad Civil/daños a terceros, accidentes y enfermedades de trabajo, equipo y bienes, material en filmación, grabación y foto fija (hasta postproducción), interrupción por Cast, interrupción por otros riesgos, dinero y valores, entre otros.

				Subtotal	1625	71419
Distribución						
10	Gastos de promoción					
10.1	Diseño de material promocional*	1	global	240	240	10548
10.2	Impresión de material gráfico ⁶¹	1	global	90	90	3956
10.3	Envío a festivales	1	global	455	455	19997
10.4	Promoción y exhibición	1	global	700	700	30765
				Subtotal	1485	65266

* Total de gastos realizados en Uruguay (\$URU)	1468194
--	----------------

Subtotal	88795	3902540
Imprevistos 7%	6216	273178
Total		
Total Pesos URU	4175718	
Total Pesos ARG	10273502	
Total USD	95011	

7.4.5. Plan financiero

Fondo	Estado	Monto \$URU	Monto \$ARS	Monto (USD)	Porcentaje
INCAA - Fondo para la reactivación de rodajes ⁶²	por aplicar	2087859	5136751	47505	50%
INCAU - Coproducción minoritaria ⁶³	por aplicar	1500000	3690444	34130	36%
MECENAZGO - Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires ⁶⁴	por aplicar	584601	1438290	13301	14%

⁶¹ Precios estimativos consultados en: <https://vlutu.mitiendanube.com/> el 5/3/2022.

⁶² Disponible para producciones que estén en etapa de posproducción o rodaje hasta junio del 2022. Más información en: <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/255739/20220105>

⁶³ Apertura en junio del 2022, según el calendario publicado por el INCAU. En: <https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/v/124876/3/mecweb/bases-%7C-calendario-2022?leftmenuid=124876>

⁶⁴ Una única convocatoria anual. Fecha de apertura 2022 aún no publicada. Más información en: <https://www.buenosaires.gob.ar/mecenazgo>

7.4.6. Ficha técnica⁶⁵

Título: Teatro de la fuerza ausente

Género: Largometraje Documental

Formato de captura: Cine Digital

Formato de finalización: 4k

Color: Color

Duración estimada: 70 minutos

Lugar de producción: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina –
Montevideo, Uruguay.

Guión: Agustina Neira (URU)

Dirección: Agustina Neira (URU)

Producción: María de los Ángeles Elías (ARG)

Coproducción y producción ejecutiva: Agustina Neira (URU)

Cámara: Agustina Neira/Franco Cicchini (URU-ARG)

Dirección de sonido: Osvaldo Ferraro (ARG)

Dirección de arte: Giselle Velázquez (ARG)

Dirección de fotografía: Franco Cicchini (ARG)

Montaje: Martín Núñez (URU)

Postproducción de color: Victoria Drandich (URU)

Postproducción de sonido: Juan Manuel Núñez (URU)

Música original: Claudio Peña (ARG)

Elenco:

Emanuel Tomé (ARG/URU)

Juan Foucault (ARG)

Martín Diese (ARG)

Natalia Torrado (ARG)

Pompeyo Audivert (ARG)

Zoe Báez (ARG)

⁶⁵ Se agrega al final del nombre de cada técnico/a la ciudadanía de quien ocupa el rol descrito, para precisar la distribución de estos roles según la estructura de coproducción propuesta (60 % ARG - 40% URU).

Se busca, además, una representación plural e igualitaria de género en la conformación del equipo, por convicción personal y por ser requisito deseable (no excluyente) para la presentación del proyecto a fondos concursables.

8. Comentarios finales

A lo largo del desarrollo de esta propuesta existieron varios cambios con respecto a la propuesta inicial. Partiendo de la idea de la transposición busqué establecer vínculos entre la propuesta estética y política de Audivert y el marco histórico y teórico de este proyecto, de modo que su desarrollo fuera posible e intentando que estos “marcos” no significaran una limitante para el trabajo creativo, sino que sirvieran como impulso. En el anteproyecto presentado para la realización de este proyecto, por ejemplo, hablaba de “hacer una transposición de la propuesta teatral de Audivert al lenguaje cinematográfico” y me proponía usar como modelo teórico las modalidades de representación propuestas por Nichols (1997; 2013). La investigación bibliográfica y las conversaciones con la tutora me permitieron lograr un abordaje teórico más profundo del objeto de estudio, que utilizara términos y conceptos más precisos, para afinar los objetivos del proyecto. Por esta razón decidí utilizar el concepto de “modos de representación” en vez de hablar de “lenguaje cinematográfico” y me basé en los aportes teóricos de Plantinga (1997) y Renov (1993/2010) para conseguir un abordaje teórico más flexible.

Con la investigación y el desarrollo de *Teatro de la fuerza ausente* no busco proponer un único modelo válido para la representación, sino encontrar el que me parece mejor para abordar este objeto en particular y para lograr los objetivos que me propongo. La propuesta estética y política del Teatro Estudio el Cuervo me llevó a pensar en los modos de representación al momento de buscar una forma que se aproxime al proceso creativo que se desarrolla allí y a pensar en mi voz como realizadora. El proyecto busca representar al objeto pensando en su propia forma de representar, para obtener como resultado un documental consciente de sí mismo. La elección de esta forma constituye mi propio posicionamiento estético y político frente a la representación de la realidad, ya que las posturas que se pueden adoptar frente a un mismo objeto son infinitas.

Considero que el proyecto es ambicioso y arriesgado y que aún quedan por resolver muchas cuestiones relacionadas al modo de llevarlo a la práctica. Un gran desafío es lograr un contrato de coproducción que haga posible la realización de la película. El tratamiento propuesto aquí y su justificación práctica fue solo un primer

paso en ese sentido, por lo que irá cambiando necesariamente a medida que avance el proyecto.

Pero el mayor desafío es asumir la ambigüedad de la propuesta: el objeto de estudio es abordado desde una voz muy abierta —en los términos de Plantinga (1997)—, en la que muchas de las instancias narrativas que se proponen no clausuran los sentidos que expresan. El tratamiento propuesto puede dar lugar a muchas lecturas, e intenté encuadrarlo a lo largo de este proyecto, sobre todo en las notas de dirección. Este trabajo no puede “verse” en una película, sino que es parte del proceso creativo y de investigación previo. Por esta razón, la voz desde la que se plantea el tratamiento es un desafío y un riesgo que, sin embargo, prefiero asumir, privilegiando mi postura estética y política antes que un abordaje que vaya en sentido contrario a ésta y a la del propio objeto de estudio.

9. Referencias

9.1. Referencias bibliográficas

- Audivert, P. (2019). *El piedrazo en el espejo*. Libretto: Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M. y Vernet, M. (2008). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós SAICF: Buenos Aires
- Battezzati, S. (2017). *Histriónicos y emocionales: la formación de los estudiantes en dos estilos de actuación en Buenos Aires*. Universidad Nacional de San Martín: Buenos Aires.
- Bazín, A. (1958). Chris Marker Lettre de Sibérie. En: N. Enguita, M. Expósito y E. Regueira (Eds.). (2000) *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta* (pp. 35 – 37). Ediciones de la mirada: Valencia. Texto original publicado en 1958.
- Beltrán, M. (1986). Cinco vías de acceso a la realidad social. En: García Ferrando, M., Ibáñez, J., y Alvira, F. (Comps.) *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación* (pp. 17 – 45). Alianza: Madrid.
- Breton, A. (1992). *Manifiestos del Surrealismo*. Argonauta: Argentina.
- Burch, N. (1991). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra: Madrid.
- Bruzzi, S. (2000). *New documentary: a critical introduction*. Routledge: Londres.
- Català, J.M. (2010). La necesaria impureza del nuevo documental. *Líbero – São Paulo*: V. 13, (25), pp. 45 – 56.
- Català, J.M. (2005). *Film-ensayo y vanguardia*. En: J. Cerdán y C. Torreiro (Eds), *Documental y vanguardia* (pp. 109 – 160). Cátedra: Madrid.
- Dubatti, J. (coord.) (2006). *Teatro y producción de sentido político en la post-dictadura. Micropoéticas III*. CCC : Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2015). Mauricio Kartun. En: G. Geirola y L. Proaño (comps.) *Antología de teatro latinoamericano (1950 – 2007) Tomo I- Argentina* (pp. 230 – 234). CECLIT: Buenos Aires.
- Eandi, M. V. y Ugarte, M. (2006). De la improvisación a la creación: la poética de dirección de Pompeyo Audivert. En J. Dubatti (coord.), *Teatro y producción de*

- sentido político en la post-dictadura. Micropoéticas III* (pp. 109 – 126). CCC : Buenos Aires.
- Gaudreault, A y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós: Barcelona.
- Giella, Miguel Ángel (1981). Teatro Abierto: Fenómeno socio-teatral argentino. *LATR*: 15 (1), pp. 89 - 93.
- King, J. (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2008) *Del Di Tella a "Tucumán arde"*. Buenos Aires: Eudeba.
- Mangone, A. (2019). La fuerza ausente: la zona liberada. En: P. Audivert *El piedrazo en el espejo* (pp. 27 – 31). Libretto: Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Indiana: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona, España: Paidós
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. (1ra ed.) Indiana: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. (2da ed.) México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ortega, M. L. (2005). Documental, vanguardia y sociedad: los límites de la experimentación. En: J. Cerdán y C. Torreiro (Eds), *Documental y vanguardia* (pp. 185 – 218). Cátedra: Madrid.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Rodríguez, G. (2015). Dramaturgia escénica: Ricardo Bartís. En: G. Geirola y L. Proaño (comps.) *Antología de teatro latinoamericano (1950 – 2007). Tomo 1 – Argentina* (pp. 13 – 31). CECLIT: Buenos Aires.
- Sigal, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- Taylor S.J y Bogdan R. (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Terán, O (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur.
- Torrado, N. (2019). Poesía/metafísica: la operación poética teatral como salto metafísico. En: P. Audivert *El piedrazo en el espejo* (38 – 41). Libretto: Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. España: Síntesis.
- Verzero, L. (2014). Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina. En: G. Remedi (Coord) *El teatro fuera de los teatros, Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (pp. 87 – 104). Universidad de la República: Montevideo.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real*. T&B Editores: España
- Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Punto de vista.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós: Buenos Aires.

9.2. Referencias electrónicas

- Campo, J. (2015). Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad. *Revista Cine Documental*: (11), pp. 1 – 28. Recuperado de: <http://revista.cinedocumental.com.ar/cine-documental-tratamiento-creativo-y-politico-de-la-realidad/>
- Comolli, J.L. (2009). Abordar el Mundo I (Entamer Le Monde) (Para una Historia del Cine bajo Influencia Documental). *Cuadernos de Cine Documental*: (3), pp. 90 – 98. DOI: <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i3>
- Del Rincón, M. (2015). Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones. *Revista Cine Documental* (11), pp. 29 – 51. Recuperado de: <http://revista.cinedocumental.com.ar/una-comparacion-de-las-teorias-del-cine-documental-de-bill-nichols-y-carl-plantinga-fundamentos-definiciones-y-categorizaciones/>
- Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia: revista de teatro español contemporáneo*: 11 (12), pp. 71 – 80. Recuperado de: http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf
- Dubatti, J. y Fukelman, M. (2011). Postales argentinas (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país. *Stichomythia: revista de teatro español contemporáneo*: 11 (12), pp. 89 – 97. Recuperado de: http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_9.pdf

- Harriague, F., Rodríguez, A. y Sabater, S. (2003). Teatro y crisis de la representación: del programa de la vanguardia histórica a una experiencia argentina. *Inti: Revista de literatura hispánica*: (57), pp. 3 – 33. Recuperado de: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss57/3>
- Palacio, E. (2019, agosto 24). Pompeyo Audivert: “La vitalidad del teatro es la militancia de sus hacedores”. *Agencia Paco Urondo*. Recuperado de: <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/pompeyo-audivert-la-vitalidad-del-teatro-es-la-militancia-de-sus-hacedores>
- Raimondi, Marta Mariasole (2008). El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.37982>
- Renov, M. (1993). Hacia una poética del documental. (S. Pardo, Trad.). *Revista Cine Documental*: 2010, (1). Recuperado de: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>. Texto original publicado en 1993.
- Rodríguez, L. (2010). La educación artística y la política cultural durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). *Arte, Individuo y Sociedad*: 22 (1), pp. 59 – 74. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010110059A/5743>
- Scholnicov, E. (2020). Azar e intuición: el teatro de estados en la práctica actoral rioplatense. En *Acotaciones*: (44), pp. 95 – 155. DOI: <https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2020.44.02>

9.3. Referencias cinematográficas

- Arias, L. (Dir.) (2018). *Teatro de Guerra*. [Documental] Gema Films/BWP/Sutor Kolonko: Argentina/España
- Buñuel, L. (Dir.) (1933). *Las Hurdes*. [Documental] España.
- Coutinho, E. (Dir.) (2007). *Jogo de Cena*. [Documental] Matizar/VideoFilmes: Brasil.
- Dardenne, J.P. (Dir) y Dardenne, L.(Dir) (1999). *Rosetta* [película de ficción] RTBF/Les Films du Fleuve/ARP, Canal+/CNC/La Lanterne Nationale/October Films: Bélgica-Francia
- Flaherty, R. (Dir.) (1922). *Nanook of the North*. [Documental] Revillon: Estados Unidos.

Flaherty, R. (Dir.) (1926). *Moana*. [Documental] Paramount Pictures: Estados Unidos.

Gentino, O. (Dir) y Solanas, F. (Dir.). (1967). *La hora de los hornos*. [Documental]

Argentina

Ivens, J. (Dir) y Franken, M. (Dir) (1929). *Regen*. [Documental] Países Bajos.

Marker, C. (Dir.) (1983). *Sans soleil*. [Documental] Francia.

Marker, C. (Dir.) (1957). *Lettre de Sibérie* [Documental] Argos Films: Francia.

Ruttman, W. (Dir) (1927). *Berlín, Die Sinfonie der Großstadt*, [Documental]

Alemania.

Vertov, D. (Dir) (1929). *Chelovek s kinoapparatom*. [Documental] Unión Soviética.

10. Anexos

10.1. Fotogramas y fotografías

10.1.1. Ejemplos de composición en el teatro de Audivert



ÍTEM 1: Ejemplo de composición del cuerpo. Martín Diese durante un taller en el Teatro Estudio el Cuervo. Foto de autoría propia.



ÍTEM 2: Ejemplo de composición del cuadro. A izquierda, Juan Foucault, a la derecha, Sergio Cacavelos Riviére, durante un taller en el Teatro Estudio el Cuervo. Foto de autoría propia.



ÍTEM 3: Ejemplo de composición del cuadro. De izquierda a derecha: Emanuel Tomé, Irvin Meza, Veronica Costa y Adolfinia García Zavalía, durante un taller en el Teatro Estudio el Cuervo. Foto de autoría propia.



ÍTEM 4: Ejemplo de composición. Foto de una función de *La farsa de los ausentes* en el Teatro San Martín. Año 2017. Autor no especificado. Recuperada de: <https://martinwullich.com/la-farsa-de-los-ausentes-inquietantes-mundos/> el 21/3/2022.

10.1.2. Ejemplos de acciones en el teatro de Audivert



ÍTEM 1: Mercedes Nowak, alumna del Teatro Estudio el Cuervo, durante un taller. Año 2019. Fotograma de un registro de autoría propia.



ÍTEM 2: Fernando Khabie e Ivana Zacharski durante una función de *Trastorno* en el Centro Cultural de la Cooperación. Año 2019. Fotograma de un registro de Autoría propia.



ÍTEM 3: Verónica Costa y Juan Guiraud durante una función de *Museo Ezeiza '73*, en el Centro Cultural Haroldo Conti. Año 2019. Foto de autoría propia.

10.1.3. Otras



ÍTEM 1: Emanuel Tomé durante un taller en el Teatro Estudio el Cuervo. Año 2017. Autor desconocido.



ÍTEM 2: Emanuel Tomé durante un taller en el Teatro Estudio el Cuervo. Año 2019. Foto de autoría propia



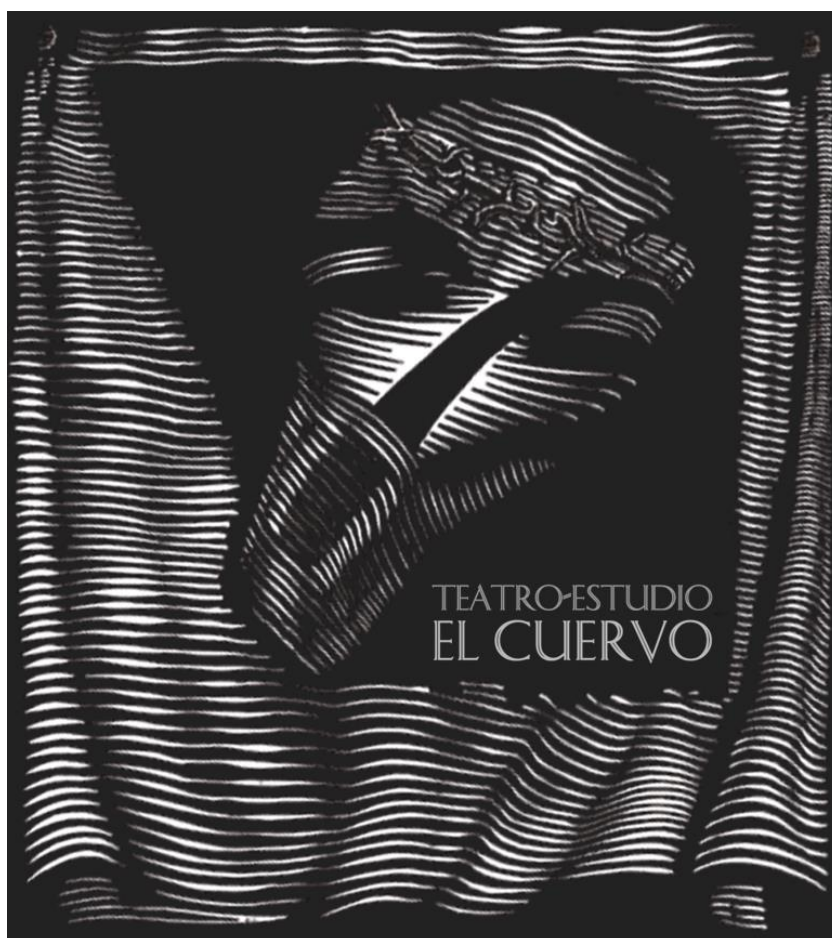
ÍTEM 3: Pompeyo Audivert en *Trastorno*. Año 2019. Fotograma de un registro de autoría propia.



ÍTEM 4: Pompeyo Audivert durante una conversación al final de un taller en el Teatro Estudio el Cuervo.



ÍTEM 5: Pompeyo Audivert. Fotografía utilizada para el afiche de Habitación Macbeth. Autor no identificado. Recuperada de: <https://www.sobrebue.com/visorNotaHtml.php?idNota=2705> el 21/3/2022



ÍTEM 6: Isologo del Teatro Estudio el Cuervo, en base a un grabado de Pompeyo Audivert (Abuelo).



ÍTEM 7: Julieta Rita, alumna del Teatro Estudio el Cuervo, durante el precalentamiento.

10.2. Enlaces de interés

10.2.1. Enlace 1

Desde el siguiente enlace se accede a un fragmento del registro de autoría propia, de *Operación Nocturna*, en el que se puede ver un ejemplo de ritmo en el teatro de Audivert:

https://drive.google.com/file/d/1GWyPdEl0zjqz8GS57_RTBJqGgvG_bm3/view?usp=sharing

10.2.2. Enlace 2

Desde el siguiente enlace se accede a un fragmento del registro de autoría propia, de *Museo Ezeiza 73'*, en el que se puede ver un ejemplo de *palabra rota* en el teatro de Audivert (actriz: Natalia Torrado):

https://drive.google.com/file/d/1hbi2Qu14YYEgiJF_jDNdngjQB-DwGSou/view?usp=sharing

10.2.3. Enlace 3

Desde el siguiente enlace se accede a un fragmento del registro de autoría propia, de *Edipo en Ezeiza*, en el que se puede ver un ejemplo de autorreferencialidad en el teatro de Audivert:

https://drive.google.com/file/d/1RPZ9xILc_jXR3vyiv5otvxVe3fooC3hA/view?usp=sharing

10.2.4. Enlace 4 y 5

Desde los siguientes enlaces se accede a fragmentos de registros, de autoría propia, de un taller de Audivert, en el que se puede ver un ejemplo de la instancia de precalentamiento y de las indicaciones que da Audivert:

Enlace 4:

https://drive.google.com/file/d/12z9G3xIQ8LAIzDBb6R_PYi4gvJpQXyl8/view?usp=sharing

Enlace 5:

<https://drive.google.com/file/d/1Pduiro8n4sgmhsnZLQckZ1RYv4lZUEtJ/view?usp=sharing>

10.2.5. Enlace 6

Desde el siguiente enlace se accede a un fragmento de registro, de autoría propia, de un taller de Audivert, en el que se puede ver un ejemplo de planificación de la estructura de una escena:

<https://drive.google.com/file/d/1807liagFB4LAAOeZIDeOKJsnWJUvUqxn/view?usp=sharing>

10.2.6. Enlace 7

Desde el siguiente enlace se accede al registro completo, de autoría propia, de *Museo Ezeiza '73*. Realizado en el Parque de la Memoria en el año 2019:

https://drive.google.com/file/d/1r-0_0n4Ok3gJ-Y3upe8WBNdoXm0M3ni4/view?usp=sharing

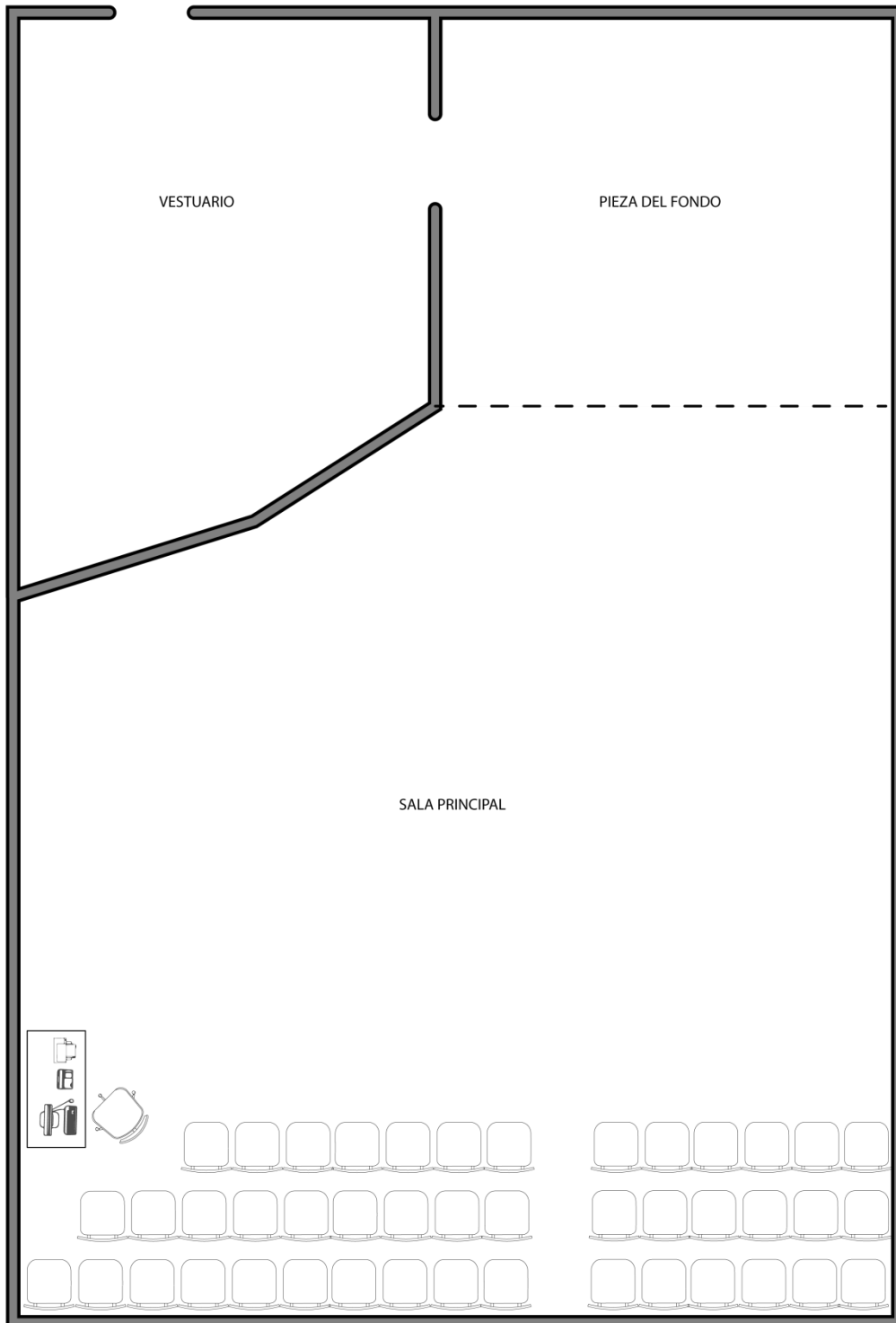
10.2.7. Enlace 8

Desde el siguiente enlace se accede a *Pianos solitarios*, de Claudio Peña:

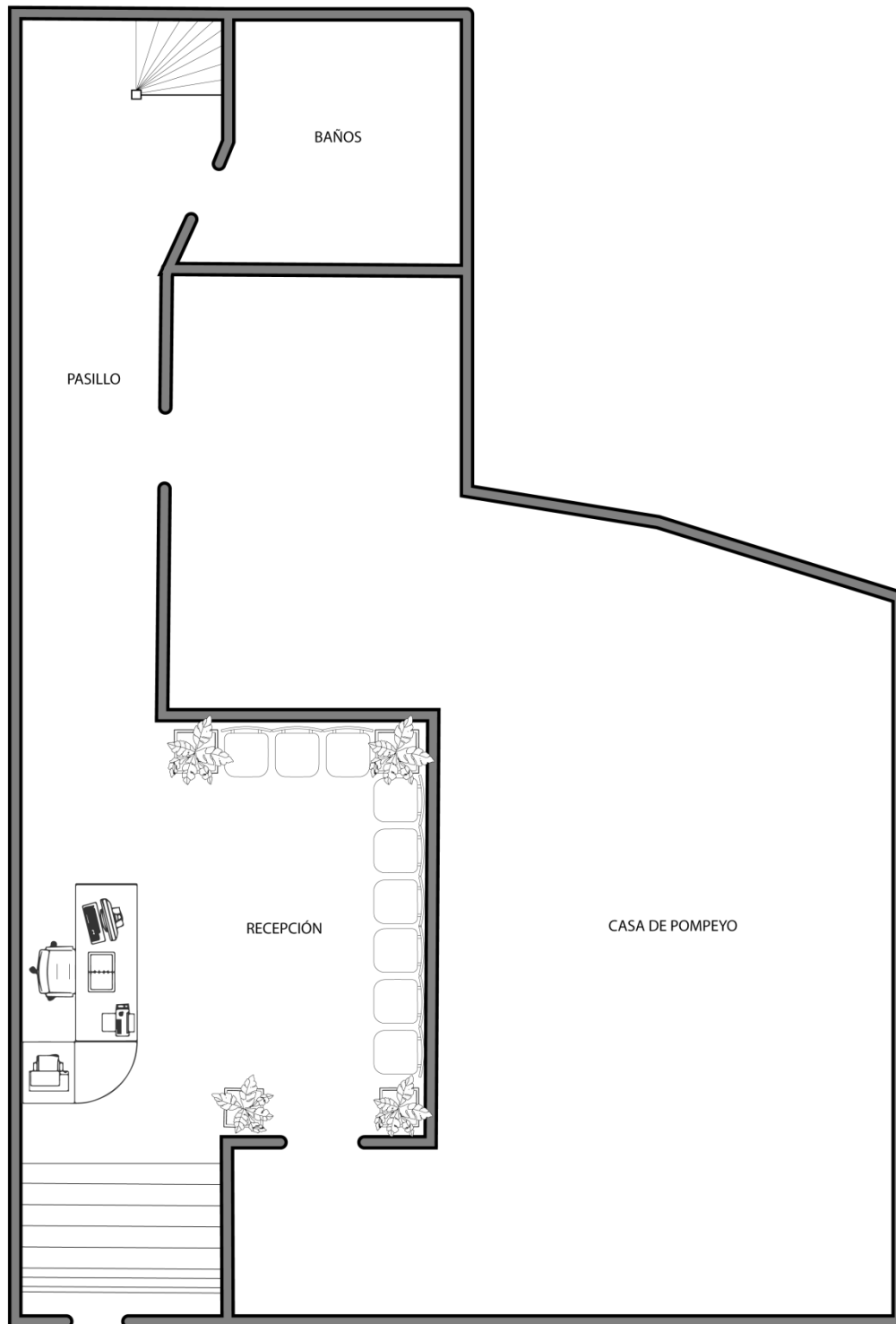
<https://drive.google.com/file/d/1h5DCXoH6HdUMWStYMh6vGvU4FbyNTIY9/view?usp=sharing>

10.3. Planos del Teatro Estudio el Cuervo

Planta alta



Planta baja



10.4. Modelo de contrato de coproducción

Aclaración: el siguiente modelo de contrato es un borrador sobre el que se trabajará a futuro. Fue cedido por la Dra. Daniela Menoni Soca y modificado en base a las necesidades de producción de este proyecto. Además de los aspectos desarrollados en esta maqueta, el contrato de coproducción contempla otros contratos, por ejemplo: contratos de cesión de derechos de la propia imagen, contratos de servicios, de actores, de locaciones, de utilización de obras preexistentes, de composición musical, etc. Estos contratos no se agregan aquí por tratarse de una instancia previa y de un modelo tentativo.

CONTRATO DE COPRODUCCIÓN

OBRA AUDIOVISUAL

PARTES.

1.- Del Productor internacional.

Se integra por medio de la señora Agustina Neira Pouse, C.I. X.XXX.XXX-X, quien comparece en este acto y declara su domicilio en _____, Montevideo, en adelante la **Productora internacional.**

3.- Del Productor nacional.

Se integra por medio de la señora María de los Ángeles Elías, DNI XX.XXX.XXX y constituyendo domicilio a los efectos del presente contrato en _____, en adelante la **Productora nacional.**

ANTECEDENTES.

Con fecha __/__/__ las partes firmaron un Memorándum de entendimiento en el que fijaron las bases del acuerdo que ahora se disponen a formalizar para la realización de la Obra Audiovisual *Teatro de la fuerza ausente*, en adelante

denominada **La Obra**. Dicho Memo de entendimiento se considera parte integrante de este contrato y figura agregado en el Anexo X de este documento.

OBJETO.

Ambas partes llevarán a cabo la realización de **La Obra**, un film escrito y dirigido por Agustina Neira en régimen de Coproducción cinematográfica. Expresado lo anterior las partes se reconocen mutua y recíprocamente su capacidad para celebrar el presente instrumento de acuerdo a las siguientes cláusulas y a las normas establecidas en el Convenio de Integración cinematográfica iberoamericana y acuerdo latinoamericano de coproducción cinematográfica y sus respectivos protocolos de enmienda, aprobados en la República Argentina por la ley No. 17528 del 19/12/19.-

PRIMERA

1.1 Las partes señaladas precedentemente acuerdan que aportarán capital y actividad artística para la producción de **La Obra** titulada *Teatro de la fuerza ausente* que cuenta con las siguientes características:

- Idea original, guión y dirección: Agustina Neira
- Formato: Cine Digital
- Duración de rodaje: 10 días, a desarrollarse en 3 semanas
- Idioma: Español
- Duración: 70 minutos

El presente contrato tiene como objeto reglamentar la participación de las partes en calidad de coproductores, en cuanto a la realización de **La Obra** bajo todas sus formas y versiones; a su explotación en el mundo entero; por todos los medios existentes o susceptibles de existir, así como la explotación comercial, el doblaje, el subtítulaje en

todas las lenguas, la música, la banda sonora y todos los derechos conexos o derivados de o por el film de referencia, sin limitación de ninguna naturaleza.

1.2 Las partes convienen expresamente que el presente contrato de ninguna forma constituye una sociedad o nueva empresa, por lo que las partes conservan absoluta independencia de personería y sólo quedan vinculadas por obligaciones y derechos contraídos en el presente contrato.

SEGUNDA - DERECHOS DE AUTOR

2.1 El guión escrito por Agustina Neira fue aceptado por los firmantes de conformidad, sin perjuicio de las variaciones que puedan realizarse que únicamente podrán ser realizadas por su autor.

2.2 Por medio del presente instrumento, el **Productor nacional** garantiza: a. la titularidad de los derechos de autor correspondientes al guión escrito por Agustina Neira y b. asegura al Productor internacional su rodaje pacífico.

2.3 Todo el material original de la película será y permanecerá como propiedad de los coproductores.

2.4 Las partes permanecerán como copropietarios indivisos de los elementos corporales de la película, particularmente del material rodado, los masters de edición y la banda de sonido, dentro de las proporciones definidas en este contrato y de los derechos de explotación de **La Obra**. Los derechos morales se reservan a los autores de **La Obra** en los términos establecidos por las leyes de derechos de autor y propiedad intelectual de cada uno de los Estados y modificativas y subsidiariamente en la Convención de Berna.

TERCERA - ORGANIZACIÓN DE LA PRODUCCION

3.1 Las partes convienen que el **PRODUCTOR DELEGADO** por ante el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, en adelante INCAA, u otros organismos o agencias nacionales de fomento a la producción audiovisual será el señor _____ por la parte de la **Productora nacional**.

3.2 La producción del film y quien suscribirá todos los contratos en el territorio nacional será la **Productora nacional**, teniendo a su cargo todas las operaciones necesarias para llevar a cabo la producción de **La obra** y actuará de acuerdo con los intereses de los contratantes para llevarla a buen fin.

3.3 El **PRODUCTOR EJECUTIVO** será Agustina Neira.

3.4 La contabilidad del proyecto será llevada en forma independiente por cada uno de los coproductores. Los coproductores tendrán libre acceso a los libros y demás documentación contable y administrativa del proyecto.

3.5 LA PRODUCCION

3.5.1 El rodaje comenzará el: 7 de junio de 2022

3.5.2 Se prevee un rodaje de: 10 días, a desarrollarse a lo largo de 3 semanas.

3.5.3 La postproducción se extenderá hasta un máximo de 8 semanas a partir de la finalización del rodaje.

3.5.4 **La Obra** deberá estar concluida durante el año 2022.

3.6 CORTE FINAL

El corte final será del Director en base al guión. La **Productora nacional** podrá realizar sugerencias a fin de obtener el logro de los objetivos comunes.

3.7 PERSONAL TÉCNICO Y ARTÍSTICO

3.7.1 Las partes acuerdan que el equipo técnico y artístico será elegido de común acuerdo. El aporte de la **Productora nacional** será de 60 por ciento.

CUARTA - APORTACIONES ECONÓMICAS

4.1 El presupuesto de **La Obra**, que constituye el ANEXO X de este acuerdo y lo que integra, ha sido aprobado de común acuerdo por las partes y alcanza un monto tal de dólares 95011. (pesos argentinos 10273502).

4.2 Las partes contribuirán al soporte de los costos de producción en los siguientes términos y porcentajes:

4.2.1 La **Productora nacional** aportará bienes, servicios y capital equivalente hasta un total de dólares 60807 correspondiéndole, en consecuencia, el 66% de todos los derechos y obligaciones sobre **La Obra**. El aporte artístico consistirá en la totalidad del elenco participante, la composición musical, la dirección de arte y la de fotografía.

4.2.2 La **Productora internacional** aportará bienes, servicios y capital equivalente hasta un total de dólares 34204, correspondiéndole, en consecuencia, el 34% de todos los derechos y obligaciones sobre **La Obra**. Por su parte el aporte artístico consistirá en el guión, la dirección, el montaje y la posproducción de imagen y sonido.

4.3 Los dos coproductores quedan facultados para presentar el proyecto y luego **La Obra** terminada ante fondos internacionales de fomento o cualquier otra fuente de financiamiento y ayuda a la producción audiovisual.

4.4 El aumento de los aportes económicos pactados hasta la fecha del presente instrumento, si los hubiere, modificará los porcentajes de ganancia para cada una de las partes si así correspondiere.

QUINTA - DISTRIBUCIÓN

5.1 Se otorga en exclusiva a María de los Ángeles Elías el 66%_de los derechos de explotación e ingresos provenientes de la explotación de **La Obra** en las formas y en todas las versiones y/o de cada uno de sus elementos constitutivos (incluyendo comercialización, edición musical y remake), en los territorios de Argentina.

5.2 Se otorga en exclusiva a Agustina Neira el 34% de los derechos de explotación y de los ingresos provenientes de la explotación de **La Obra** por todas las formas y todas las versiones y/o de cada uno de sus elementos constitutivos (incluyendo comercialización y edición musical), en los territorios de Uruguay.

5.3 Para el resto del mundo, **La Obra** y todos sus derechos inherentes pertenecen en partes indivisas a cada coproductor, en los porcentajes arriba indicados.

5.4 Todos los ingresos efectivamente percibidos por, para y/o en ocasión de la comercialización, exhibición, distribución, en cualquiera de las formas técnicas creadas

o a crearse, sea en cine, CD, Internet, cable, música, ventas directas o indirectas de derivados del film, remakes, precuelas, o cualquier otro ingreso que produzca **La Obra** por cualquier medio creado o a crearse, será distribuido entre los coproductores firmantes en la proporción establecida en el ítem precedente, a perpetuidad.

5.5 La **Productora nacional** tendrá a su cargo la comercialización del film en todos los territorios comunes, pudiendo establecer la cesión total o parcial de derechos de distribución, venta o comercialización del film, y en su caso designar vendedores internacionales o distribuidores con dicho fin.

5.7 La participación de **La Obra** en festivales y mercados deberá ser objeto de un acuerdo previo entre las partes.

5.7 Cada parte coproductora distribuirá los ingresos entre los coproductores, según los porcentajes de cada uno dentro de los 30 días de la efectiva percepción de los ingresos según la distribución de territorios dispuesta en este instrumento.

SEXTA - OBLIGACIONES

Las partes realizarán sus aportes a la producción conforme el cronograma de aportes que realizará la producción ejecutiva de **La Obra**, y en los términos de los aportes comprometidos.

SÉPTIMA - DERECHO APLICABLE

La interpretación y el cumplimiento del presente contrato, las partes se someten expresamente a las leyes, jurisdicción y competencia de los a Tribunales Ordinarios de Justicia, haciendo formal renuncia de la competencia o jurisdicción que por razón de domicilio o cualquier otra causa pudiera corresponderles en el presente o futuro.

OCTAVA - MATERIAL ADICIONAL

Todo el material grabado o rodado, será propiedad de los coproductores y quedará depositado en una sede acordada por las partes.

NOVENA - DERECHOS REGISTRALES

Dentro del presupuesto convenido se incluyen los pagos relativos a los derechos de la música integrales (autorales, compañías grabadoras y ejecutantes) así como todos los derechos relativos al guión.

DECIMA - FACTURAS COMERCIALES

La facturación original correspondiente a los gastos del film quedará en poder del coproductor que hubiere soportado su pago, quedando facultado el otro coproductor para solicitar copias certificadas y legalizadas de las mismas.

DECIMA PRIMERA - INCUMPLIMIENTOS

Si alguna de las partes no cumpliera con los compromisos asumidos en este contrato, la parte perjudicada deberá intimarla para que regularice la situación en un plazo no menor a 20 días. En caso de persistir el incumplimiento, deberá:

Dar por rescindido este contrato, quedando la incumplidora desvinculada del film, teniendo solo derecho a la recuperación del capital invertido, una vez recuperado íntegramente los costos de la película. En caso que los ingresos no alcancen a cubrir los costos, nada tendrá que reclamar por ningún concepto más los daños y perjuicios efectivamente ocasionados a la otra parte.

DECIMA SEGUNDA

Los coproductores firmantes se comprometen a procurar estricto cumplimiento de lo establecido en el presente contrato, actuando de buena fe y procurando en todo momento el logro de los objetivos comunes.

DECIMA TERCERA

De conformidad, se suscriben dos ejemplares en idioma español de un mismo tenor y efecto en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina el __/__/__.

Productor nacional

Firmas / aclaración

Productor internacional

Firmas / aclaración