

Dirección teatral. Procedimientos del montaje cinematográfico en la construcción de la puesta en escena.

Fwala-lo Marin¹

Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba
fwalalamarin@gmail.com

Resumen: Presentamos aquí algunos procedimientos de dirección teatral cimentados en la lógica del montaje cinematográfico que fueron elaborados a partir de la experiencia de creación de una puesta en escena. Mediante la reflexión teórica fueron definidos y sistematizados. Desde la perspectiva de la hibridación de los lenguajes, se organizaron los distintos sistemas significantes, ajustados a la producción de un texto espectacular que habilitara a los espectadores a tomar decisiones de expectación. La construcción de la lógica de sentido se proyectó a partir de los procedimientos del montaje cinematográfico y de ese modo se analizó teóricamente el valor expresivo del montaje en la fabricación de la mirada del espectador teatral, identificando y jerarquizando estos procedimientos.

Palabras clave: Dirección teatral – Montaje Cinematográfico – Espectador

Resumo: Apresentamos aqui alguns procedimentos de Direção Teatral, fundamentados na lógica da montagem cinematográfica, e que foram elaborados a partir da experiência de criação de uma encenação. A partir da reflexão teórica, foram definidos, organizados e sistematizados, desde a perspectiva da hibridação das linguagens, os distintos sistemas significantes, ajustados à produção dum texto espetacular que permitia aos espectadores tomar decisões de expectação. A construção da lógica de sentido se deu a partir dos procedimentos da montagem cinematográfica e, deste modo, foi analisado teoricamente o valor expressivo da montagem na produção do olhar do espectador teatral, identificando e hierarquizando estes procedimentos.

Palavras-chave: Direção teatral - Montagem cinematográfica - Espectador

Abstract: In the following essay we present some procedures related to theatrical directing based on film montage process, which were created from the experience of a creation of a *mise-en-scène* creation. By means of theoretical reflection these procedures were defined and systematized. Following the perspective of languages hybridization, we arranged diverse systems of signifiers, adapting them to the elaboration of a dramatic text that would allow the spectator to make decisions relating to the act of watching a play. The building of the logic of meaning was designed considering the procedures applied to cinematographic montage, in the process, the expressive value of the montage when creating the theatrical spectator's gaze was analyzed theoretically, identifying and hierarchically organizing these procedures.

Key-words: Theatrical direction – Cinematographic Montage – Theatrical Spectator

1 Licenciada en teatro. Directora y dramaturga novel, cuenta con dos puestas en escena estrenadas a su cargo "Reverso" y "Negramarga". Es becaria del CONICET y doctoranda en artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente, investiga los estilos de dirección del teatro independiente contemporáneo de Córdoba, Argentina. En la dicha facultad desempeña el cargo de Prosecretaria de Egresados.

Introducción

Se parte de la base de que el cine y el teatro se encuentran en un diálogo permanente, sin embargo, nos abocaremos a las influencias del cine sobre el teatro, siendo de las más relevantes la que afecta al universo de referencias del espectador (Pérez Bowie, 2004). Los nuevos hábitos perceptivos y cognitivos de los espectadores formados en el cine y la televisión están vinculados a la experiencia de lo fragmentario y de la pluralidad, llevándolos a construir un sentido para cada signo². Con esto nos referimos a que la construcción de sentido, en este tiempo, depende de la lectura e interpretación de múltiples fragmentos, de elementos yuxtapuestos, cuya relación debe forjarse en la mente del espectador. Reconociendo este hecho, es que se comprende la inserción de procedimientos de montaje cinematográfico en la puesta en escena³, que dan clara cuenta del intercambio entre los lenguajes.

A partir de esta premisa es que se construyó una puesta en escena que buscaba abrirse con llaves de lectura que el público trajera a la función. Propusimos una obra cuya apertura fuera estructurada en torno a la fabricación de la mirada del espectador, para que el producto del trabajo perceptivo que se realizara durante la representación fuera tenido en cuenta a la hora de crear el texto escénico. En ese sentido es que la dirección de la puesta en escena buscó organizar un itinerario para la mirada del espectador, mediante diversos recursos (Pérez Bowie, 2004: 583). La idea de "itinerario" trae aparejada la posibilidad de la peripecia, de la distracción, del cambio de planes. Es un viaje en el cual hay un plan más o menos pautado: el itinerario funciona como una guía, como un recorrido posible, propuesto para ser apelado. Tal vez, si no lo hubiera, el ingreso al paseo visual sería más dificultoso.

El texto escénico que da origen a esta indagación es *REVERSO. Una historia de amor desde el ojo del verdulero*, en la cual la dirección y la dramaturgia fueron de nuestra autoría⁴. Esta obra fue presentada como Trabajo Final de Licenciatura en Teatro en el año 2014, y posteriormente se realizaron

2 Según el Diccionario del teatro de Patrice Pavis (2011:419) el signo lingüístico es definido por Saussure como lo que "une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica", mientras que el signo teatral puede leerse como la unión de un significante y un significado cuya especificidad está dada por su carácter móvil, perteneciente a una red particular donde se organizan jerarquías entre los sistemas escénicos. De un signo teatral concreto se dice que es a la vez signo y referente (Ubersfel, 1978:123).

3 El concepto de puesta en escena aludirá siempre al de puesta en escena teatral o al de texto espectacular.

4 El espectáculo se estrenó en 2014 y tuvo funciones durante 2015 y 2016 en la ciudad de Córdoba, Argentina. El grupo se compuso de la siguiente forma: en escena Mauro Mondaca (Carlos), Celeste Simoncelli (María Gracia), Santiago Moroni (Julián), Javier Guevara en la iluminación, en la estética visual Victoria Garay y Magdalena Sánchez (que también llevó adelante la asistencia de dirección), con la música original de Lautaro Jayat, la fotografía de Agustina Marquez y Rodrigo Brunelli, el registro audiovisual estuvo a cargo de David Mecoli y Vreni Schiner, la producción ejecutiva de Mamina Andrada, la dirección y dramaturgia fueron de Fwala-lo Marin, con el asesoramiento de Lilian Mendizabal.

más de 25 funciones por fuera de la instancia académica. Asumiendo la propuesta de Jorge Dubatti sobre la investigación teatral, comprendida desde una filosofía de la experiencia, es posible enfocar el estudio en la vivencia del acontecimiento efímero, cuyos registros no consiguen abarcar la totalidad de la cultura viva a la que el teatro pertenece. Lo cual nos permite vislumbrar el doble carácter del *hacedor-investigador*, que implica “la aparición de un nuevo tipo de investigador teatral que vive la experiencia fundamentalmente como espectador y, eventualmente, como artista y/o técnico” (Dubatti, 2012:49).

En el mismo sentido, Henk Borgdorff conceptualiza a la investigación en artes como aquella que

se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. [...] Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo. (Borgdorff, 2004:10)

Las preguntas y las premisas que impulsaron la construcción de este texto estaban estrechamente asociadas a los procedimientos de dirección de la puesta en escena, cuyas fuentes teóricas y técnicas fueran el montaje cinematográfico. Esto implicaba la articulación de diversos aspectos: actuación, dramaturgia, escenografía, iluminación, sonoridad, organizados según criterios provenientes del cine. Los procedimientos que quedaron plasmados en este artículo sistematizan los mecanismos que se aplicaron en esta puesta en particular. Sin embargo, se proponen como procedimientos posibles de extenderse y transmutarse a otras puestas en escena.

Sintéticamente, *REVERSO* pone en escena *cómo se cuenta una historia*. A partir de un personaje narrador que va llevando adelante distintas estrategias para abordar su relato, se aborda la historia de una joven pareja. Este narrador es un verdulero llamado Carlos. Se hace central la perspectiva desde donde se narra, y la visión particular de aquel que construye el relato. El público asiste a una historia que es contada por un personaje habilitado a guiar la mirada de los espectadores interactuando con ellos: se dirige directamente a ellos en sus monólogos, les solicita opinión, les ofrece gajos de frutas, los interpela como destinatarios exclusivos de las escenas que el presenta. Introduce las escenas de los demás personajes y articula el cierre de una con el inicio de la que le sigue⁵.

5 Es posible ver un resumen de la puesta en el siguiente enlace: <https://youtu.be/-IMfTENyBR8> y otros materiales en la página web del grupo <https://loculinarioteatro.wordpress.com>.

Fabricar la mirada del espectador

Vale la pena retomar las ideas de Jacques Rancière (2010:18) para complejizar la noción de “fabricación de la mirada”. El autor propone la emancipación del espectador, a través de la comprensión de que mirada es también una acción. No deberíamos asociar automáticamente mirar con contentarse con la apariencia de lo que vemos, sin curiosidad respecto de lo que le subyace. Ni tampoco ligar el mirar con la inmovilidad y la pasividad. El teatro puede pensarse como una “relación óptica pasiva, sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, drama. Drama quiere decir acción” (Rancière, 2010:11). Sin alejarse de la noción del espectador emancipado, le atribuye capacidades de decisión y transformación que sólo se corresponden con ideales revolucionarios. Serán facultades del espectador: observar, seleccionar, comparar, interpretar, asociar con otras experiencias, “componer su propio poema con los elementos del poema que tiene delante, participar en la performance rehaciéndola a su manera” (Rancière, 2010:19). Necesariamente será un espectador distanciado, pero intérprete vivaz de la puesta en escena.

Del mismo modo, comparando estas ideas con las de la poética brechtiana, se configura idealmente la experiencia del espectador presenciando principalmente una narración, inmerso en el teatro épico, lo que lo coloca en el lugar de observador, sin implicarlo en la acción escénica ni sumergirlo en ella. En esta poética, el interés está colocado en el desarrollo y no en el desenlace de las obras, por eso cada escena vale por sí misma y procura utilizar el montaje como procedimiento de unión, en vez del crecimiento orgánico y progresivo escena a escena. De este modo pueden darse los saltos en el tiempo y los desarrollos sinuosos (Naugrette, 2004:187). En las propias palabras del dramaturgo alemán, el espectador “[...] tiene que poder efectuar continuamente montajes a base de nuestra construcción, abstrayendo en el pensamiento las fuerzas sociales o sustituyéndolas por otras. Este procedimiento le da algo de «no natural» al comportamiento actual, con lo que las fuerzas actuales pierden, por su parte, su naturalidad y se hacen manejables.” (Brecht, 1967:9)

Así es que el concepto de espectador emancipado de Rancière y el de teatro épico de Brecht aluden a procedimientos de construcción de la puesta asociados al concepto de montaje, como modalidad de fabricación de la unidad. Es de nuestro interés comprender cómo el teatro puede nutrirse de aquello que toma del cine y que hace funcionar al interior de la puesta en escena.

El montaje como principio de fabricación de la puesta en escena

Deberíamos retomar las raíces históricas de este concepto, que nos permitirán entender no sólo su funcionamiento poético, sino también su fundamento filosófico, y sus vinculaciones. Walter Benjamin (en García García, 2010:179) conceptualiza estas relaciones, tomando como presupuesto a la sociedad capitalista, al contexto urbano, a la actividad industrial y a la Modernidad como proceso modelador de paradigmas. Dice Georges Didi-Huberman que las vanguardias artísticas e intelectuales del siglo XX tomaron “la decisión de mostrar por montaje, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del «desorden del mundo»” (Didi-Huberman, 2008:97-98). Las representaciones tradicionales del artista y del intelectual son reemplazadas por las del montador y el ingeniero.

Vicente Sánchez-Biosca, por su parte, reflexiona en torno a la cultura moderna para abrir paso a su propuesta teórica para el montaje cinematográfico. Afirma que el montaje asume el rol de garante de la unidad textual, lugar que antes ocupaba el sujeto (sujeto textual). En la cultura moderna, el sujeto se presenta desgarrado, y en su persistente afirmación en los múltiples fragmentos, el yo se bifurca, falla, se despedaza y se contradice. Sánchez-Biosca dice que “[...] donde el sujeto hace falla, queda el testimonio fragmentado, pues aquél no se sumió, pese a todo, en el silencio: o bien el yo que habla se muestra incapaz de garantizar la unidad de su discurso o bien el texto descompone distintos yoes que resulta, a la postre, imposible traducir a una subjetividad racional.” (Sánchez-Biosca, 1991:14)

Es por esto que plantea que donde el sujeto⁶ fracasa, aparece el testimonio de su fragmentación y su incapacidad de garantizar la unidad del discurso. Partimos de la premisa de que el sujeto se constituye en el lenguaje y cobra su estatuto primeramente en el orden simbólico, es decir que existe porque se reconoce así mismo y al otro, en tanto que se comunica, y se vincula a través del lenguaje (verbal y no verbal).

Acercar estas nociones al quehacer artístico debiera ser un ejercicio fluido que, a partir de paralelismos, genere reflexiones propias de la especificidad disciplinar. En este sentido es que proponemos *reunir el concepto de montaje con la dramaturgia*, acudiendo a las herramientas que ofrece el dramaturgo y director Mauricio Kartun, acerca del proceso creativo y particularmente sobre la escritura dramática, ya que la operación creativa del dramaturgo es similar a la operación de montar. Kartun propone crear lo nuevo a partir de partes, elementos o fragmentos que no guardan una co-

6 Cuando decimos sujeto, nos referiremos al sujeto-personaje de ficción, ya que el objeto de esta investigación se centra en la construcción de un objeto escénico, y no el trabajo del sujeto desde una perspectiva psicológica, antropológica o sociológica.

nexión previsible: es decir, reunirlos en una operación de ensamble. A eso llama bisociación. El montaje asociado a la triada *fragmentación – construcción – totalidad* se asemeja a la operación *bisociación*:

El imaginario trabaja apareando – bisociando– elementos entre sí –la mayoría de ellos en desuso– en una auténtica tarea de basurero. «La creatividad es la capacidad para relacionar elementos antes no relacionados, y el artista es simplemente quien tiene la pauta que conecta», sintetizó Gregory Bateson. En esa bisociación ha estado siempre la llave: esa acción sustancialmente distinta de la de asociar o disociar, auténtica cópula fantástica de la que –a diferencia de éstas– no resulta su prole suma ni división de sus partes, y sí una criatura nueva, autónoma; un ser con entidad (Kartun, 2001: 32-33).

La bisociación como principio del trabajo creativo del dramaturgo, se asemeja al montaje, que comienza desde el fragmento. Trabaja con partes sin relación aparente y emplea “la pauta que conecta”: monta, fabrica, bisocia los elementos y crea una obra nueva, autónoma, con entidad propia. Este principio, puede contener en su interior la imagen de la contradicción. Si la bisociación es entre elementos que al acercarse no presentan correspondencia, el enlace será el de una cópula conflictiva. Uniéndolos, la nueva criatura contendrá el germen de su propia destrucción, que es la contradicción de sus piezas constitutivas. Cita a Georg Hegel: “Algo se mueve porque contiene una contradicción” (Kartun, 2001:50) para hablar de la paradoja que activa y propulsa a un texto dramático.

En *la teoría cinematográfica*, el montaje, desde una definición amplia, “resulta de la asociación arbitraria o no, de dos imágenes que, relacionadas la una con la otra, determinan en la conciencia que las percibe una idea, una emoción, un sentimiento, extraños a cada una de ellas aisladamente” según Jean Mitry (en Aumont, J Et al., 2008:66). Esta definición se acerca a la bisociación de Kartun.

Al realizar el ejercicio de delimitar el alcance del concepto, el montaje cinematográfico es definido por Jacques Aumont como “la presencia de dos elementos fílmicos, que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado por separado, no produciría” (2008:66). De este modo, lo erige como principio único y central que rige la producción de significación, organizando las significaciones parciales. En un film, los elementos fílmicos son piezas con significados particulares, que solamente en su articulación mediante el montaje constituyen el sentido global.

Del marco conceptual del cine emergen planteos ideológicos que en este análisis cobran importancia, como es el caso del concepto de “elementos fílmicos”. Estos pueden entenderse desde perspectivas contrapuestas cuyos significados y funciones son disímiles: hay quienes utilizan el montaje únicamente en virtud de su aplicación narrativa (*montaje narrativo*) tratando a los elemen-

tos fílmicos de modo distinto que quienes le otorgan funciones estéticas (*montaje expresivo*). Esta diferencia es notable entre los cineastas a lo largo del tiempo y las corrientes estéticas. La función narrativa del montaje puede entenderse como la primera o la preponderante y los elementos fílmicos que manipula son *los planos* sobre los que nos detendremos más adelante. Debido a que “asegura el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación que, globalmente, es una relación de causa-efecto y/o temporalidad diegéticas” (Aumont, J Et al., 2008:64), tratará de «facilitar» la percepción y entendimiento del espectador. Esta función es la que habitualmente encontramos en el cine, y es precisamente la invisibilidad del montaje su mayor anhelo: así es como busca enmascarar la discontinuidad. En la misma línea de pensamiento, es el concepto de “transparencia” el que organiza los planos que serán elegidos, ordenados, con duraciones calculadas en pos de construir la ilusión de realidad, continua y homogénea.

A nuestro criterio, esta modalidad de montaje requiere una reflexión acerca de la aspiración de representar la realidad «tal cual es», a modo de espejo. ¿Tal cual es, *según qué?*, ¿cómo es, *para quién?*, ¿espejo *de qué?* Si pudiese construirse un objeto de arte a partir de un criterio de objetividad, no sería más que “una legitimación de un modelo de montaje, de un tipo determinado de discurso, y el hecho de que esta posición continúe siendo dominante demuestra su poder de canonización” (Sánchez-Biosca, 1991: 33). Si bien existen procedimientos que producen continuidad y le dan encadenación a la sucesión de planos, debemos entenderlos como herramientas posibles de ser usadas con fines determinados. No así como las únicas posibilidades de enlace de planos.

A diferencia de la función narrativa, desde la perspectiva expresiva del montaje, los elementos fílmicos a articular son *los fragmentos*. “Se considera como un elemento de la cadena sintagmática” (Aumont, J Et al., 2008: 82), entendiendo que es el encadenamiento de unidades mínimas, y que la relación entre ellas es el elemento constitutivo. Este concepto está íntimamente vinculado con el significado y su referente: “opera sobre la realidad como un corte [...]. El cuadro tiene siempre un valor de censura entre dos universos heterogéneos, el campo y el fuera de cuadro” (Aumont, J Et al., 2008:83). Se desprende irremediamente que para arribar a la obra/sentido unívoco, los materiales se combinan y organizan analíticamente según sus características materiales.

Marcel Martin sintetiza al *montaje expresivo* en virtud de sus procedimientos técnicos:

Se basa en las yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes: en este caso el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento u una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en un fin [...] Tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador y hacerlo tropezar intelectualmente para hacer más vívida en él la idea expre-

sada por el realizador. (2002:144)

A diferencia del montaje narrativo, cuyo objetivo es la invisibilidad de la operación de montaje, el montaje expresivo busca evidenciar la manipulación de las imágenes, de los fragmentos. El sentido no se aloja en la transparencia, sino que procura surgir a partir de la percepción activa del observador.

Para el abordaje de *Reverso* este enfoque fue de gran utilidad, por tratarse de una propuesta que da un valor trascendente al montaje, y que lo configura en primera instancia como constructor de la lógica de sentido. Aun así, la idea de *raccord* y de montaje narrativo también guió el trabajo desde la dramaturgia, ya que organizó los distintos fragmentos en función de la diégesis.

Montaje de teatro con ojo cinematográfico

Para continuar aclararemos algunas nociones propias del cine que tienen una utilidad directa y requieren una traslación al teatro, además de ser los elementos fílmicos que permiten ir construyendo fragmentos a articular en el montaje.

Es el caso del *encuadre*, es decir la imagen compuesta dentro del límite de la pantalla, donde lo que se incluye está definido intencionalmente, y se deja fuera del cuadro todo lo demás. Esta composición visual es arbitraria, define el punto de vista del espectador, y también los acentos y las jerarquías entre los elementos que la componen. Todo aquello que queda excluido será el *fuera de campo*. En el teatro, es imposible “encuadrar”, sin embargo, más adelante se proponen distintas estrategias de enfoque y desenfoco al interior de la visualidad de la escena. Cabe aclarar que el espectador no acciona su mirada con un dispositivo óptico dotado de un foco, sino que *focaliza* administrando su atención a un elemento más que a otro. Este trabajo procura comprender la focalización de la mirada dentro del escenario y cómo puede ser guiada por la dinámica de la escena, con sus mecanismos, sus dispositivos y sus recursos.

En este sentido es que distintas operaciones específicas del cine (y sus posibilidades técnicas) fueron empleadas metafóricamente para fabricar la mirada del espectador proponiéndole un itinerario. El uso de los conceptos propios del audiovisual es central. El concepto de *plano* en el cine al que nos remitiremos refiere al que es usado durante el proceso de montaje y pertenece al vocabulario técnico (vinculado a la fabricación de los filmes):

Durante el montaje la definición de plano es más precisa: se convierte en la

verdadera unidad del montaje, el fragmento de película mínima que, ensamblada con otros fragmentos, producirá el film. Generalmente, este segundo sentido domina sobre el primero. Lo más normal es definir el plano implícitamente (y deforma casi tautológica) como «todo fragmento de filme comprendido entre dos cambios de plano»; y por extensión, en el rodaje el «plano» designa el fragmento de película que corre de forma ininterrumpida en la cámara, entre la puesta en marcha y su detención. (Aumont, Jacques Et al., 2008:41)

Para comprender la aplicación en la puesta en escena de la noción de plano es relevante el concepto de profundidad de campo, proveniente de la fotografía que define la zona de nitidez que se extiende por delante y por detrás del plano de enfoque (Martin, 2002:178). El autor define una “realización en profundidad” como el

[...] hecho de escalonar a los personajes (y los objetos) en varios planos y de hacerlos actuar lo más posible según una dominante espacial longitudinal (el eje óptico de la cámara). La profundidad de campo es mayor cuanto más alejados estén los segundos planos y el primer plano entre sí y cuanto más cerca del objetivo se halle éste. [...] En teatro exploramos el escenario con la mirada para buscar en él nuestro centro de interés: en cambio, la cámara indaga en la profundidad del mundo y de las cosas. (Martin, 2002:180)

Tal como el autor menciona, en el teatro es la mirada busca los objetos, mientras que en el cine es la cámara la que indaga. En REVERSO se procura reunir ambas perspectivas mediante recursos escénicos que acotan la búsqueda azarosa del espectador sobre el escenario.

Por otro lado, definir la unidad del montaje es fundamental, debido a que estos serán los elementos a enlazar. Aparece el concepto de *toma* como un conjunto dinámico en transformación; y la *secuencia* sería una serie de tomas caracterizadas por la unidad de acción y la unidad orgánica, es decir, la estructura que el montaje le otorga. El concepto de *escena* en el cine está determinado por la unidad de lugar u de tiempo; esta palabra designa lo que en teatro llamamos *acto*. El concepto de *puesta en escena* en cine no es idéntico al de las artes escénicas, ya que designa aquello que está ubicado frente a la cámara y su organización. Con todo, ocurre algo similar con la idea de *toma*, ya que es un concepto no tan trasladable. De ahora en más la denominaremos *cuadro* para poder aplicarlo a la puesta en escena teatral. A su vez, dentro de un cuadro pueden distinguirse planos⁷: el plano más relevante será un primer plano, y el secundario será un segundo plano, ambos conviviendo dentro del mismo cuadro.

Sabemos entonces que los materiales que se articulan en el cine son las imágenes presentadas

7 Cuando decimos sujeto, nos referiremos al sujeto-personaje de ficción, ya que el objeto de esta investigación se centra en la construcción de un objeto escénico, y no el trabajo del sujeto desde una perspectiva psicológica, antropológica o sociológica.

en un plano compuesto por la mirada del director. A su vez ese plano-fragmento⁸ deberá ser nuevamente articulado en el proceso de montaje. La vinculación que se realiza entre los elementos filmicos y el tratamiento estético que se les aplica tiende a producir distintos efectos. Se los define como *funciones del montaje*, que pueden ser sintácticas, semánticas o rítmicas (Aumont, Jacques Et al., 2008:64).

Esta clasificación de tres partes pareciera alejarse del tratamiento del *montaje narrativo* o del *montaje expresivo* que distinguimos con anterioridad. Sin embargo, dependiendo de la función, puede enmarcarse dentro de uno o de otro paradigma. Por ejemplo, las *funciones sintácticas* se refieren a relaciones formales entre los elementos que se unen, como el enlace, la disyunción y alternancia. Esta última corresponde a la simultaneidad o la comparación entre dos términos desiguales en función de la diégesis. Los efectos de enlace son primordiales para la perspectiva del montaje narrativo, ya que “la producción de un enlace formal entre dos planos sucesivos es lo que define el *raccord*, en el que este enlace formal, viene a reforzar la continuidad de la representación” (Aumont, Jacques Et al., 2008:67). Según Marcel Martin (2002:96-100) los enlaces se fundan en analogías de orden plástico o psicológico. Si bien la denominación “psicológico” no pareciera ser el mejor modo de referirse a los enlaces que apuntan a la lógica de sentido del texto cinematográfico, los enunciaremos de ahora en más de como enlaces del orden del sentido.

Los *enlaces del orden del sentido* están directamente relacionados con la lógica de lectura del espectador. En los cambios de planos basados en la mirada, esta modalidad se hace evidente. Es el caso de las conversaciones entre dos personajes mostrados alternadamente o en escenas donde el enlace está justificado por la sucesión de la imagen de lo que un personaje mira o trata de ver⁹. Marcel Martin puntualiza cuatro variantes. En caso de que en una toma aparezca un personaje, en la siguiente toma podría aparecer:

1. lo que ve real y actualmente
2. aquello en lo que piensa, en lo que saca su memoria
3. lo que intenta ver, lo que quiere mentalmente
4. algo o alguien que está fuera del alcance de la vista, la conciencia y la memoria pero que le concierne por determinada razón. (Martin, 2002:150)

8 Antes tuvimos oportunidad de desarrollar la noción de fragmento, que puede ser comprendida como plano o bien como sumatoria de ellos en función de la unidad de sentido.

9 Estos procedimientos son conocidos como *raccord* de mirada.

Sería imposible prescindir de la *función rítmica*, que se presenta como la superposición y la combinación de dos tipos de ritmos heterogéneos: los ritmos temporales y los ritmos plásticos. Los primeros ligados a la banda sonora, pero también a las duraciones de las formas visuales; los segundos resultan de la organización de las superficies de un cuadro, como la distribución de las intensidades de la luz, los colores, y otros parámetros de la imagen. Según Marcel Martin la creación de ritmo depende de un aspecto métrico, vinculado a la longitud de las tomas. La duración debe estar determinada por el grado de interés que genera el contenido para el observador. Así es que la construcción rítmica del film dependería de la coincidencia entre la duración de cada toma y los movimientos de la atención que causa y satisface. Del mismo modo, la variación de la duración de las tomas, así como del tamaño del plano o del movimiento dentro de una toma, son los factores que se alteran para producir funciones expresivas en la rítmica del montaje. Esta perspectiva propone atender a la rítmica desde el punto de vista de la atención del espectador, lo cual es un ejercicio imprescindible, pero el factor “atención del espectador” tiene escasa sistematización o es improbable su medición.

Montaje: desarmar la obra cuadro a cuadro, para volver a unirla

Esta investigación se sustentó en el examen de una parte en particular específica del proceso de construcción de una obra: el final del proceso que es el montaje y su decantación en las presentaciones a público. Pasadas más de 20 funciones fue posible conocer el funcionamiento casi exacto de la obra, donde la técnica dialogaba con la actuación, la dirección y la dramaturgia de un modo preciso y fluido. En este punto es que se inició el desglose cuadro a cuadro. Distinguimos treinta y cuatro cuadros en la obra, es decir: treinta y cuatro momentos con funcionamiento propio dado que contenían un acontecimiento o situación. Estos cuadros serían lo que en el cine son *las tomas*. Para que un plano fuera más relevante que el otro y se configurara como figura, se llevaron a cabo distintas operaciones de focalización dentro cada escena. Y a la vez, el otro plano de acción que se constituyó como fondo, llevó adelante otras operaciones de desenfoco. Al mismo tiempo, entre cuadros hubo también una relación. De un cuadro a otro hubo un modo particular de articulación, que se correspondió a las funciones del montaje y al orden al que pertenecen los fundamentos de la unión. Según el propio Bertolt Brecht (2004:44-45), la forma épica del teatro habilitaba una narración antes que una actuación, como es el caso de esta puesta en escena. En el mismo sentido caracterizó la concatenación de acciones en la forma dramática aristotélica como un “in crescendo”, optando por el montaje de las escenas, la yuxtaposición de situaciones.

Es posible destacar algunos momentos del espectáculo donde la lógica de la yuxtaposición era preponderante, y otros donde la lógica narrativa (o aristotélica en palabras de Brecht) era la predominante. Por ejemplo, la aparición de las escenas musicales sucedía casi importunando la atmósfera que iba construyéndose, rompiendo no sólo la lógica narrativa con otra onírica, sino también el ritmo del espectáculo. Las canciones sacudían la escena: tanto en el plano del sentido, como en el plano del ritmo. Este ejemplo es opuesto a los momentos en que la lógica narrativa enlazaba fragmentos por causa-efecto: primero se veía lo ocurrido en un momento inicial y luego lo sucedido en otro posterior, como las escenas donde el vínculo de la pareja va deteriorándose. Otra posibilidad es aquello que se enlazaba en virtud de una asociación activada con el recuerdo o el deseo, como explicaremos más adelante.

Para el cine, los recursos para enfocar, desenfocar dentro de un cuadro se restringen a la manipulación de la cámara y de lo que se ubica dentro y fuera del encuadre de la pantalla. Lo mismo ocurre para enlazar un cuadro con otro. Para el teatro, es imposible llevar adelante estos movimientos tan terminantes. Todo ocurre allí, al frente de nuestra mirada y es el ojo del espectador el que decide qué encuadra y enfoca. A pesar de ello, *Reverso* propone un itinerario posible de seguir.

Enfoques y desenfocos dentro de un cuadro

En virtud de distintas herramientas escénicas, un plano pasa a ser principal en relación con otro que ocupa un lugar secundario, como si se tratara de maniobras del lente sobre la profundidad de campo. Estas operaciones escénicas afectan a la actuación, la organización del espacio, el sonido y la iluminación. En este último aspecto, los criterios de enfoque y desenfoco producen una operación fundamental: puntuar, iluminando, aquello que es foco de atención y disminuir la luz de aquello que debe desenfocarse. En el aspecto auditivo, implica el aumento de volumen o la presencia exclusiva de aquellos sonidos o canciones que le corresponden al plano que se enfoca.

De manera sintética, *Reverso* trata sobre una pareja que vive en un departamento y el verdulero, al que le compran habitualmente, es el que cuenta su historia. Al inicio de la obra, la tensión del amor y el deseo se interrumpe sistemáticamente por otros asuntos: el trabajo que exige, la familia que llama. El verdulero nos cuenta, cómo los conoció, en qué momentos le hubiera gustado participar de su historia. Se presentan situaciones cotidianas, diálogos íntimos o acontecimientos calamitosos como un asalto domiciliario. Como producto de la narración y la imaginación del verdulero están permitidas escenas musicales o delirios (como el casamiento ilusorio entre María Gracia y Carlos). Hay personajes evocados, el hermano de María Gracia que la acompaña en sus pesares amoro-

sos comunicándose desde el teléfono: la acción del narrador lo hace aparecer. El otro personaje evocado es un funcionario del ministerio de educación que llamó varias veces en distintos momentos y que le solicita finalmente a ella que complete los trámites para hacer efectivo su nuevo trabajo en otra ciudad. En este punto la narración se precipita, y cada personaje ofrece confesiones a través de monólogos: él y Carlos se dirigen al público, mientras que ella se dirige por primera vez a Carlos.

En el caso de los planos del narrador, se usan cuatro grandes estrategias para conseguir el enfoque. Un primer recurso es que se lo ubique en un *primer plano espacial y sonoro*, es decir que esté más cerca del espectador y más adelante; que el volumen de la voz sea el más alto, y por supuesto, que el sonido ambiente que le pertenece, a modo de *leitmotiv*¹⁰, sea el que se escuche. Otro recurso es *la soledad en la escena*, que lo configura como único plano a observar, en las escenas en que ordena el espacio. Además, en las dos escenas donde el narrador representa otros dos personajes, *el cambio de código* a otro más extrañado lo alza a un lugar de mayor relevancia con respecto al otro plano. Por último, puede emplear una *mayor velocidad* en los movimientos con respecto a los otros personajes. En los planos de los personajes de la historia que se cuenta (la pareja), las estrategias son las mismas, sumado a que el narrador Carlos, al relatar, señala hacia dónde debería ir la mirada.

Asimismo, no hay que olvidar que para que los planos pasen a un lugar secundario, se pueden aplicar distintas estrategias. Fundamentalmente la actuación se aborda desde la *inactividad relativa* y *colocándose en el margen visual*: mayor quietud sin abandonar la presencia escénica, y a la vez, cediendo el espacio de centralidad visual. Otro modo es la *disminución del volumen*. En general, en cada cuadro un plano que está siendo secundario, enlaza el siguiente cuadro y pasa a ser el plano principal.

Articulación de un cuadro a otro

Dentro del transcurso de la historia del cine varios directores sistematizaron métodos, elaboraron tablas y categorías organizadas, en pos de aplicar en sus obras técnicas de montaje específicas. Lejos de ser nuestra intención llevar adelante un conjunto de reglas o recetas, proponemos un breve esquema que se desprendió de la práctica de montar los distintos cuadros de la obra.

10 Por *leitmotiv* entenderemos aquellos sonidos o música que tienen la capacidad de identificar algo, produciendo en el espectador una asociación inmediata entre un elemento de la narración y el sonido; pudiendo caracterizar un personaje, un objeto o una situación. Puede constituirse por un tema musical o por una mezcla de sonidos o ruidos.

1. Montaje con Función Sintáctica

a. enlace para lograr continuidad $\checkmark \rightarrow$ Lógica plano secuencia

Fundamento del orden del sentido

- b. enlace para lograr alternancia
1. Se ve lo que un personaje recuerda
 2. Se ve lo que un personaje imagina
 3. Se ve lo que el narrador ve directamente
 4. Se ve lo que un personaje no ve

c. elipsis

Recorte del tiempo dramático: cambio de acto

Recorte al interior de un cuadro: lógica plano-contraplano

2. Montaje por Ruptura: es un cambio de dinámica al interior de la escena

Quando nos referimos al montaje con función sintáctica, hablamos de los usos que generan coordinación y unidad de los cuadros para formar conjuntos más amplios. Esta es la función que más se repite, representando casi la totalidad de los enlaces de la obra. De treinta y cuatro cuadros a unir, veintinueve se enlazaron de este modo. A su vez, hay tres objetivos distintos en la manera de conformar los sintagmas: a) lograr continuidad, b) lograr alternancia, o c) lograr elipsis. Los enlaces del primer grupo buscan ofrecer al espectador una cronología entre las escenas, donde una es causal de la posterior. Antes ejemplificamos este tipo con el deterioro del vínculo de la pareja. Los del segundo grupo ubican en la escena eventos que ocurren en simultáneo, pero en espacios distintos. Un ejemplo es el relato del verdulero que se alterna con escenas de la pareja, donde las palabras de Carlos no ilustran las situaciones, sino que narran otros momentos en su recuerdo de estos dos. Sobre este punto es interesante pensar en que ambos objetivos se consiguen mediante dos recursos: uno se basa en la continuidad espacial y temporal de las escenas entre sí (lógica plano secuencia) y la otra en la relación de sentido entre una escena y otra (se ve lo que un personaje recuerda; se ve lo que un personaje imagina; se ve lo que el narrador ve directamente; se ve lo que un personaje no ve). Todas estas posibilidades se dan en la obra. Casi siempre, el narrador recuerda lo que le había sucedido a la pareja. En algunos momentos se ve directamente aquello que tiene lugar en su imaginación, incluyendo el casamiento entre el verdulero y la protagonista. En las llamadas telefónicas, los espectadores ven aquello que el personaje no puede ver.

El tercer grupo de enlaces se refiere a las elipsis que estipulan una síntesis a fuerza de la ausencia de un momento. Puede entenderse que lo que ha sido recortado es un lapso de tiempo de la historia, del tiempo de los personajes, de ese modo el salto puede leerse como un cambio de acto. Otra

variante es que el tiempo recortado se refiera a un recorte al interior de un cuadro, recordando la lógica plano-contraplano. Un uso claro es en escenas donde vuelve a ocurrir el mismo hecho, aunque desde el contraplano, y el espectador conseguía ver lo que acontece del otro lado de la puerta, durante una pelea donde uno de los personajes quedaba en el extraescena.

Por último, entender el montaje por ruptura es comprender que el montaje tiene un valor expresivo por sí mismo, y que a veces es el montaje el que habilita el cambio de la dinámica al interior de la escena, y no al revés. No siempre la manera en que la escena viene desarrollándose tiene que desencadenar en un modo particular de enlazarla con otra. De algún modo, esto está vinculado con el ritmo, que desde afuera, desde el lugar de la dirección, es algo que está ajustándose permanentemente. Las escenas delirantes, de ruptura de la lógica narrativa vienen a irrumpir y proponen un cambio en la dinámica temporal, como ilustramos en el ejemplo de la irrupción de canciones.

Conclusiones

La incorporación de lógicas audiovisuales en el teatro pareciera estar en sintonía con las ideas de comprensión del mundo sobre las que indaga el dramaturgo Sergio Blanco:

Creo que el teatro no puede ser impermeable a las formas que el espectador tiene de aprender el mundo. Si son permeables Adidas y Nike, seamos permeables nosotros. El ojo está absolutamente reconfigurado. Ha cambiado la forma de percibir el mundo, y el mundo ha cambiado. El teatro tiene que ser permeable, no para vender ni Nike ni Adidas, sino para decir “estás del lado de Ifigenia o del lado de Antígona”. En ese sentido hablo de la apertura estética. ¿Cuáles son las exigencias del ojo y del oído?, ¿Cuál es la manera que tiene la contemporaneidad de considerar ocularmente y acústicamente el mundo? La forma de percibir el mundo. No quiere decir incorporar dispositivos tecnológicos en la escena. Seamos sutiles. No necesariamente tiene que haber imágenes en la escena. La velocidad con la que hay que ir, la cantidad de ventanas que hay que abrir. Ahí está la distribución de cuando uno escribe una obra de teatro. (2016:15)

El diálogo del teatro con el audiovisual no está ajeno a estas premisas. Si los hacedores logran comprender los modos de percepción, las obras estarán habilitadas para interactuar y jugar con el espectador. Las temáticas y las estéticas no deberían ser ajenas a los modos de ver, oír y vivir del tiempo contemporáneo. Por eso consideramos que los planos, los enfoques y desenfocos deberían incorporarse a la escena, no a modo de imposición multimedial, sino en sus lógicas y posibilidades lúdicas. Sobre este principio es que observamos la obra desde el ojo del verdulero que abre y cierra las ventanas de la narración, linkea recuerdos y fantasías imaginarias ofreciéndolas a la mirada del

espectador. El teatro que no quiera salir a jugar con el espectador, no gozará de salud para dialogar con su realidad en términos de sentido, de estética o de ética.

Bibliografía

- Aumont, J. Et al. (2008). *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Bs. As.: Ed. Paidós.
- Blanco, S. (2016). *Profanaciones y encarnaciones*. Córdoba.
- Borgdorff, H. (2004). *El debate sobre la investigación en artes*. Amsterdam: Amsterdam School of the Arts.
- Brecht, B. (1967). *El pequeño órgano para el teatro escrito en 1948*. (J. Carendell, & C. Gottschewsky de Carendell, Trans.) Madrid: Don Quijote.
- (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Chion, M. (1990). *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica.
- Constantini, G. (1999). "El análisis de la música en el audiovisual. Criterios generales". En M. Zaton-yi, *La fábrica audiovisual* (págs. 20-40). Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Machado Libros.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Bs. As.: Atuel.
- Finzi, A. (Abril de 2010). Conversación sobre las narrativas del teatro. *Cuadernos de Picadero*(19), 11-16.
- García García, L. I. (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* (Número 2. ISSN 2172-9506), 158-185.
- Hermenegildo, A. (1999). Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina. *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo* (págs. 77-92). Murcia: Universidad de Murcia.
- Jaureguiberry, M., & Giacomelli, D. (2011). La escenografía en el cine argentino. Germen Gelpi (1909 - 1982). *La Escalera*, 211-222.
- Kartun, M. (2001). *Escritos. Mauricio Kartun. 1975>2001*. Bs. As.: Ed. Libros del Rojas, UBA.
- (2013). Poética de la cosa. Dramaturgia creativa para títeres y objetos. Córdoba: Programa de Capacitación en Artes Escénicas de la Municipalidad de Córdoba.

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

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

Pavis, P. (2011). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Bs. As.: Paidós.

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

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

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

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

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

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

Ubersfeld, A. (1978). Sur le signe théâtral et son référent. *Travail théâtral*, 120 – 123.